

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AS TRINCHEIRAS, AS VAZANTES, AS CORRENTES...

SEGREDOS QUE NINGUÉM ENSINA:

**A CONSTRUÇÃO DO PERFIL PSICOLÓGICO FEMININO NO
DRAMA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

Leandro Henrique Ortolan

Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

Orientador

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau
de Doutor em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura

Data de defesa: 06/01/2011

Instituição depositária:

Biblioteca Central Irmão José Otão

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, janeiro de 2011

LEANDRO HENRIQUE ORTOLAN

**AS TRINCHEIRAS, AS VAZANTES, AS CORRENTES...
SEGREDOS QUE NINGUÉM ENSINA:
A CONSTRUÇÃO DO PERFIL PSICOLÓGICO FEMININO
NO DRAMA DE CHICO BUARQUE DE HOLLANDA**

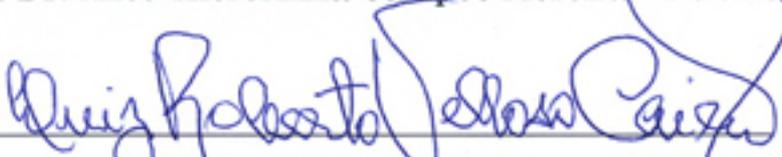
Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 6 de janeiro de 2011

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS



Prof. Dr. Luiz Roberto Velloso Cairo - UNESP



Prof. Dr. Norberto Perkoski - UNISC



Profa. Dr. Maria Lúcia Tiellet Nunes - PUCRS



Profa. Dr. Helenita Rosa Franco - PUCRS

Eu dedico esta tese a minha família

A meus pais Gema e Uivalde, as maiores fortalezas que já conheci.

A meus irmãos Fer e Beto, pelo apoio e amizade de sempre.

A minha irmã Tati, o meu anjo nas tardes de estudo.

A meus nonos lá de cima

Teresa e Vitório

Ângela e José

AGRADECIMENTOS

A Deus, meu alto refúgio e quem me adestra as mãos para a batalha,

À professora Alice Therezinha Campos Moreira, por sua calma, compreensão e orientação firme e altamente capacitada,

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras desta Universidade assim como aos professores e secretárias do Programa, Isabel Lemos e Mara Nascimento,

Às minhas amigas Nair e Fernanda; aos meus amigos Cristian, Renato e Ale, pela parceria de sempre,

À professora Maria Cristina Filippin, da Faculdade de Tecnologia TecBrasil, por me apresentar Jung,

Meu reconhecimento aos Srs. José Elvio Atzler de Lima, Jatir Toniolo e aos funcionários da Empresa Bento Gonçalves de Transportes,

Por fim, agradeço a CAPES, por ter financiado este trabalho até a sua conclusão.

*Eu sou aquela mulher
que fez a escalada da montanha da vida
removendo pedras e plantando flores.*

Cora Coralina

*Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
— dor não é amargura.
Minha tristeza não tem pedigree,
já a minha vontade de alegria,
sua raiz vai ao meu mil avô.
Vai ser coxo na vida é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável.
Eu sou.*

Adélia Prado

RESUMO

A tese aborda a questão do feminino em duas peças dramáticas de Chico Buarque de Hollanda, *Calabar: o elogio da traição* (1973) e *Gota d'água* (1975), sob os postulados da teoria crítica de Carl Gustav Jung e de teóricos pós-junguianos, mediante os conceitos de inconsciente coletivo e dos arquétipos do *animus* e da *anima* nele inseridos. A análise do gênero no drama de Chico Buarque é desenvolvida a partir do pressuposto de que a constituição psíquica da mulher é formada também por uma contraparte masculina – *animus* -, que possibilita a ela, através dessa sua “virilidade”, um melhor desenvolvimento (ou não) de sua personalidade total. Analogamente, o varão também possui em sua psique uma contraparte feminina – *anima* -, que lhe possibilita uma melhor aproximação (ou não) com seu outro lado mais sensível e receptivo. Nesse sentido, ver-se-á de que maneira esses dois arquétipos se manifestam respectivamente em personagens femininas – principalmente Bárbara, da peça *Calabar* e Joana, da peça *Gota d'água* – e também em personagens masculinas, já que ambos, mulher e homem, estão intimamente ligados.

PALAVRAS-CHAVE

Chico Buarque – Gênero – Psicologia analítica – Drama

ABSTRACT

The thesis addresses the issue of the feminine in two drama plays of Chico Buarque de Hollanda: *Calabar: o elogio da traição* (1973) and *Gota d'água* (1975), following critical theory of Carl Gustav Jung and post-Jungian scholars, using the concepts of the collective unconscious and the archetypes of *anima* and *animus*. The analysis of the genre in Chico Buarque's drama is developed from the assumption that the psychic constitution of the woman is also formed by a male counterpart – *animus* - which allows her, by this “manhood”, a better development (or not) of her complete personality. Similarly, the man also presents in his psyche a feminine counterpart – *anima* – which provides him a better approximation (or not) with his other side, which is more sensitive and receptive. In this sense, it will be seen how these two archetypes are manifested respectively in the female characters – especially Bárbara, from the play *Calabar*, and Joana, from *Gota d'água* – and in male characters as well, as both, woman and man are intimately linked.

KEYWORDS

Chico Buarque – Genre – Psychology analytical – Drama

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 MASCULINO E FEMININO: ALGUMAS LAPIDAÇÕES.....	18
1.1 Memórias, sonhos, reflexões: o mundo de Jung.....	18
1.1.1 O Inconsciente.....	23
1.1.2 Os Arquétipos.....	29
1.1.2.1 Os arquétipos da <i>Anima</i> e do <i>Animus</i>	35
1.1.2.1.1 A <i>Anima</i>	37
1.1.2.1.2 O <i>Animus</i>	42
1.1.2.1.3 A <i>Anima</i> e o <i>Animus</i> e sua complexidade	49
1.2 A busca do equilíbrio entre o feminino e o masculino.....	55
1.2.1 O patriarcalismo.....	61
1.2.2 O feminismo.....	66

2	ELEMENTOS POÉTICOS DO DRAMA E DA POESIA.....	73
2.1	O teatro épico de Bertolt Brecht.....	73
2.2	Lotman e a semiótica da poesia.....	90
3	CHICO BUARQUE DE HOLLANDA: AQUELE QUE NÃO TEM MEDIDA.....	100
3.1	O teatro de Chico Buarque de Hollanda.....	100
3.2	“Paratodas”: as mulheres dentro de Chico Buarque de Hollanda.....	110
4	BÁRBARA: <i>NUNCA É TARDE, NUNCA É DEMAIS</i>.....	128
5	JOANA: <i>SEMPRE NA VÉSPERA DO FIM DO MUNDO</i>.....	171
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	238
	REFERÊNCIAS.....	253
	CURRÍCULO LATTES	259

INTRODUÇÃO

O que diz respeito à mulher? O que diz respeito ao varão? Quais as maiores capacidades da mulher? Quais as maiores capacidades do varão? Afinal, o que é ser mulher e o que é ser varão? Essas questões, ao que parece, continuam em muitos de seus aspectos sem respostas. Não se sabe ao certo aquilo que pode ser determinado como feminino e como masculino, o primeiro geralmente associado à mulher e o segundo geralmente associado ao varão. É e sempre foi um mistério desafiador. O que se sabe é aquilo que se mostrou concretamente em boa parte das culturas e da história da humanidade, dominada pelo varão por pelos menos nos últimos três milênios, contexto que ainda sobrevive nas experiências bem ou mal sucedidas reveladas em nossa sociedade.

Ainda que não seja exata a definição acerca do que é masculino e do que é feminino, pode-se “delimitar”, até mais para efeito didático, o que compete à esfera do masculino e à esfera do feminino. Apesar de algumas vertentes de pensamento, dentre elas a sociologia, considerarem que qualquer diferenciação é discriminação, pode-se considerar que há “verdades eternas” baseadas nos fatos da natureza, mesmo que as ideias do que é masculino e do que é feminino tenham passado por várias transformações. Assim sendo, a dimensão do feminino se manifesta através da

obscuridade, do mistério e da profundidade. Além disso, ela exprime a interioridade, a terra, o sentimento, a receptividade, o repouso, o poder gerador e a vitalidade. A dimensão do masculino, por sua vez, exprime o impulso, o poder suscitador, a ordem, a exterioridade, a objetividade e a razão. Acresce-se a isso, o movimento para a transformação, para a agressividade, bem como para a clareza que distingue e separa, e para a capacidade de ordenar.

Mas o que ocorreu equivocadamente através dos tempos foi a consideração de que determinadas características eram peculiares a somente um dos sexos. Como a tipificação sexual patriarcal na tradição judaico-cristã foi até pouco tempo atrás tradicionalmente rígida, dicotomizada, em geral tais aspectos estão carregados de obscuridades, porque reprimidos. Decorrente disso, o homem aprendeu a reprimir suas emoções, enquanto a mulher teve de ocultar sua “virilidade”. A identificação masculino-varão e feminino-mulher originou discriminações infundadas e uma compreensão das relações e da complementaridade varão-mulher num sentido superficial. Como consequência disso, coube ao varão exercer e se aproveitar de sua soberania viril para dominar sistemas políticos, sociais, econômicos e religiosos, restando à mulher a condição de dominada e subordinada em relação a todos esses aspectos.

Sendo assim, é um grande equívoco delimitar determinadas características como sendo específicas e sexistas, ou seja: a dimensão feminina como sendo exclusiva para a mulher, e a dimensão masculina como sendo exclusiva para o varão. Permite-se afirmar que Feminino não é sinônimo exclusivo de mulher, porque pode haver também feminilidade fora dela, isto é, no varão. Ao mesmo tempo, Masculino não é o mesmo que varão, porque pode existir masculinidade fora dele, isto é, na mulher.

Essas premissas foram efetivamente consideradas a partir da psicologia analítica, mais especificamente pela teoria arquetípica de Carl Gustav Jung, desenvolvida no início do século passado até meados desse mesmo século. Nela, o médico suíço, ancorado no fato de que o ser humano apresenta uma dualidade física, fez com que ele acreditasse também na existência de uma dualidade psicológica. A partir de seus conceitos de inconsciente coletivo – camada mais profunda da psique e relacionado às bases filogenéticas da raça humana – e de arquétipos que estão nele inseridos – marcas psíquicas preexistentes e comuns em todos os seres humanos e que também são reforçadas pela expectativa tradicional ou cultural -, Jung nomeia dois importantes arquétipos. O da *Anima* e do *Animus*, que seriam imagens sexualmente determinadas que derivam das tendências reprimidas do sexo oposto e que foram rejeitadas pela consciência através dos tempos. Além disso, essas imagens são oriundas também da vida emocional motivada pelas experiências concretas que ambos os sexos vão tendo entre si no decorrer de suas próprias vivências. A *anima* é a personificação dos aspectos femininos no homem, enquanto que o *animus* representa a personificação dos aspectos masculinos na mulher.

Com o passar do tempo, de fato, determinados pontos de vista em relação à dicotomia sexista passaram a ser efetivamente questionados, principalmente no que diz respeito à situação da mulher, durante séculos a vítima em potencial do domínio do varão. Essa mudança ocorreu com bastante ênfase a partir da década de 1960 e principalmente na de 1970, através do movimento feminista. Foi ele que esteve na linha de frente, inicialmente nos Estados Unidos e na Europa, na luta pela igualdade de direitos para ambos os sexos, e que primeiro questionou os papéis do homem e principalmente da mulher. Houve inicialmente uma atitude radical por parte das feministas em considerar que tudo o que envolve a diferenciação sexista se dá pelo

social, e por isso desconsideraram questões psicológicas, dentre elas a teoria dos arquétipos da *anima* e do *animus* propostos por Jung. Um exacerbado radicalismo por parte delas. Isso pelo fato de não darem crédito a essas questões relacionadas à mulher e ao homem, quando na verdade esteve nos estudos de Jung, e hoje está começando a ser reconhecido isso, inclusive na esfera das teorias de gênero, o germe daquelas reivindicações.

Em nosso país, nas décadas acima referidas, a mulher também passou a ser foco de interesse, em meios políticos, sociais e artísticos. Esses últimos foram fundamentais para que, juntamente com outros temas relevantes relacionados à problemática do período ditatorial – como a questão da repressão e das minorias sociais excluídas –, a questão feminina fosse posta em relevo. Nesse sentido, foram a música e o teatro os grandes meios utilizados para expor a “nova mulher”. A mais importante figura surgida naquele período e que soube representar as questões femininas foi Chico Buarque de Hollanda. Inicialmente, ele tratou disso através da música e, nos anos 1970 através do teatro.

Foi através das peças dramáticas que a figura da mulher passou a se tornar a grande marca temática da obra de Chico Buarque, permanecendo esse destaque até os dias de hoje através de suas canções. Tornou-se clichê comentar a questão feminina na obra do artista carioca, sendo que a maioria dos estudos corresponde às teorias feministas e de gênero, que quase sempre priorizam explicações socioculturais no que diz respeito ao comportamento da mulher. Nesse sentido, é pertinente uma análise acadêmica alicerçada em fundamentos teóricos oriundos do médico suíço Carl Gustav Jung, visto que ainda não foi realizado, sob essa perspectiva, um estudo similar no que diz respeito às personagens femininas do teatro de Chico Buarque. Sendo assim, serão analisadas duas personagens de duas peças distintas: Bárbara, da peça *Calabar: o elogio*

da traição (1973) e Joana, da peça *Gota d'água* (1975).¹ Por se tratar de mulheres, serão analisadas nelas a questão da contraparte masculina, ou seja, do arquétipo do *animus*, bem como de questões relacionadas também àquilo que pode ser considerado como pertencente à própria “essência” feminina. Isso tudo focando não somente em Bárbara e Joana, mas também em outras personagens femininas que com elas interagem. E como não se pode falar da mulher sem se mencionar a figura do varão, visto que ambos estão inevitavelmente ligados, por aproximação ou por oposição, serão também analisadas personagens masculinas. Nesse caso, será focado nelas a sua contraparte feminina, ou seja, o arquétipo da *anima*.

O presente estudo terá, portanto, como intenção maior, analisar tematicamente a questão do feminino a partir dos pressupostos junguianos, especialmente através do arquétipo do *animus*. Nesse sentido, será demonstrado de que maneira a constituição psíquica das personagens femininas é formada também por uma contraparte masculina – *animus* -, que possibilita à elas, através dessa “virilidade”, um melhor desenvolvimento (ou não) de sua personalidade total.

Mas abarcar o feminino no drama de Chico Buarque sob o ângulo dos estudos psicológicos, requer a inter-relação de outros eixos teóricos. O drama exige, em sua estrutura que se instaure um recorte do mundo a partir da composição interna do texto, onde um jogo de elementos linguísticos empresta significação à exterioridade a que se refere o texto dramático. A esfera do feminino necessita, portanto, ser compreendida, além do viés da psicologia e do social, a partir de elementos internos do próprio texto.

¹ Outra peça dramática de destaque na obra de Chico Buarque é *Ópera do malandro* (1977). Essa peça não será analisada, ainda que ela tenha personagens femininas que avultam, dentre elas e principalmente, a personagem Terezinha. Mas ela não oferece tantos subsídios para uma análise de seu perfil psicológico, visto que são destacadas outras questões que também merecem ser estudadas, como a questão do malandro e das prostitutas. Já em *Calabar* e *Gota d'água* as personagens Bárbara e Joana ocupam boa parte das ações e são as grandes personagens da história, o que permite analisar com profundidade o comportamento de ambas.

Nesse sentido, ainda que a intenção primordial relacionada ao drama de Chico Buarque seja a análise temática do feminino através de concepções psicológicas, e não a análise estrutural do drama, será utilizada como suporte secundário a teoria de Bertolt Brecht, a qual concebe a estrutura do texto dramático como um poderoso meio representativo do real. Adepto dos aspectos formais do teatro épico de Brecht, tão em voga na cena teatral da década de 1970, Chico Buarque produzirá um teatro dinâmico, crítico-social e valorativo no que diz respeito às personagens femininas, sendo essa última uma característica marcante também em Brecht.

Além de Brecht, e por estarem inseridas algumas canções nas peças, especialmente em *Calabar*, a análise delas estará condicionada às concepções do semiótico Iuri Lotman, visto que, pela riqueza estilística dessas canções, serão consideradas poemas. A poesia buarqueana, expressa pelas letras de música, sugere possibilidades de maior compreensão da questão poética, pelas características de construção da linguagem, que se valem dos recursos próprios desse tipo de texto. Nesse sentido, a estrutura do texto poético se constitui por *equivalências*, compreendidas segundo a relação mútua (de semelhança ou diferença) entre os níveis linguísticos que o compõem.² Por essas características de arte verbal, a obra do músico proporciona uma maior percepção estética do feminino, associada à esfera psicológica e social.

Sendo assim, o presente trabalho será desenvolvido a partir de uma fundamentação teórica correspondente ao seu enfoque temático, que atua como principal linha de orientação para a análise do *corpus* e para a consideração dos resultados desta. Nesse sentido, buscar-se-á, no primeiro capítulo, descrever a linha de

² Através do processo de transcodificação, expresso por Lotman em *A estrutura do texto artístico*, determinados elementos do texto podem interagir interna e externamente, nesse caso com o contexto social e histórico, fazendo com que novas possibilidades de entendimento venham a surgir. Segundo essa teoria, por exemplo, a sonoridade musical de um texto pode também transmitir informação e efetuar a transferência da estrutura do texto poético ao mundo. Nesse processo de transcodificação é que se permite interpretações de caráter social e psicológico, salientadas através dos componentes sensoriais e conceituais do texto, associando-os ao prazer estético e à informação do leitor.

pensamento de Carl Gustav Jung, que serve de apoio teórico para o enfoque do feminino. Esse primeiro capítulo trará uma síntese das ideias de Jung, sendo explicitados os conceitos de Inconsciente Coletivo, de Arquétipos, e mais detalhadamente dos arquétipos da *Anima* e do *Animus*. Em seguida, após as considerações teóricas de Jung, será abordada a visão de algumas teorias pós-junguianas em relação aos conceitos de masculino e de feminino e, respectivamente, da *anima* e do *animus*. Perspectivas que, em muitos pontos, em virtude da complexidade desses temas, re-avaliam algumas considerações de Jung, trazendo uma amplitude maior e mais atualizada acerca da visão pioneira do médico suíço.

Ainda no primeiro capítulo, será tratada a complexidade que envolve a feminilidade e a masculinidade. A partir desse novo tópico, será abordada, inicialmente, a questão do equilíbrio entre a esfera feminina e a esfera masculina. Nesse sentido, é destacada a possibilidade de os arquétipos da *anima* e do *animus* serem considerados representantes de uma alteridade a ser vivenciada por todo ser humano, visto que através da complementaridade e da reciprocidade das diferentes características, ambos, homem e mulher, podem se reencontrar em suas diferenças. Serão abordadas também as questões relativas ao domínio patriarcal, ancorado no domínio viril e egoísta do varão, que, sempre renegando emoções e sensibilidades, praticamente anula a mulher condicionando-a a um papel secundário, pois via nela um ser ausente de força e de autodeterminação. Concluindo o capítulo, serão vistos alguns tópicos do movimento feminista ocorrido nas décadas de 1960 e 1970, tanto em nível internacional quanto nacional, e que, pela primeira vez, organizou politicamente uma série de debates e reivindicações a respeito do papel da mulher na sociedade. Referindo-se ao Brasil, será mencionada a importância dos meios culturais como grandes trunfos de combate à ditadura e aos diversos problemas que assolavam o país, seja de ordem política,

econômica ou social. Dentre esses meios, o teatro e a música foram os grandes destaques dessa oposição, e que fizeram delatar os diferentes tipos marginalizados e excluídos do sistema, dentre eles a mulher, que vinha aos poucos buscando seu espaço.

Após a exposição da teoria psicológica e da questão da complexidade que envolve o feminino e o masculino, serão explicitadas, num segundo capítulo, as teorias que darão o aporte formal para a análise do feminino no drama de Chico Buarque. Primeiramente, discorre-se sobre o dramaturgo Bertolt Brecht, o contexto histórico do surgimento desse artista, bem como de sua inovadora teoria do teatro épico. Em seguida, apresentam-se os principais aspectos da estilística de Iuri Lotman, segundo a qual a estrutura do texto poético se constitui por *equivalências*, e de acordo com a relação mútua das semelhanças e das diferenças entre as suas partes componentes.

Seguindo a essas considerações estilístico-formais, descreve-se, já num terceiro capítulo, o surgimento artístico de Chico Buarque de Hollanda, um dos grandes nomes brotados à década de 1960. Será feita uma breve contextualização política da época em que ocorreu sua estreia artística, principalmente a de seu teatro. Será então feito um apanhado geral sobre as quatro peças teatrais do artista carioca: *Roda viva* (1967), *Calabar: o elogio da traição* (1973), *Gota d'água* (1975) e *Ópera do malandro* (1978). Além disso, discorre-se sobre a influência de Brecht no teatro brasileiro da década de 1970, bem como no drama do próprio Chico Buarque.

Em seguida, ainda no mesmo capítulo, será abordado o grande tema das peças dramáticas de Chico Buarque: o feminino. Serão feitas inicialmente algumas considerações a respeito das primeiras canções que retratam a mulher, anterior à peça *Calabar*, a primeira em que a esfera feminina foi destacada. O restante desse capítulo tratará da relação de Chico Buarque com a temática feminina. Para isso, e direcionado a sua personalidade, depoimentos do próprio autor explicarão a visão que ele tem em

relação à mulher, bem como de tudo aquilo que considera significativo, desde sua infância, para que ele desenvolvesse o interesse e aptidão para tratar de assuntos femininos. Associado a isso, será traçado um possível paralelo entre o arquétipo da *anima* manifesto no autor e sua conseqüente habilidade e maestria em traduzir o feminino através da arte.

Por fim, e para os últimos dois capítulos, serão feitas, através dos preceitos junguianos e pós-junguianos relativos ao arquétipo do *animus*, a análise das duas personagens femininas escolhidas; bem como, com menor destaque, a análise de personagens masculinas, consoante o arquétipo da *anima*. A primeira grande personagem a ser analisada será Bárbara e, na seqüência, Joana.

De que maneira a mulher pode integrar adequadamente (ou não) a sua contraparte “masculina”, que é o seu *animus*, a sua essência feminina, que lhe é mais inerente e peculiar, para que ela possa usar sua “virilidade” em relação ao conhecimento de si mesma e em relação ao enfrentamento do mundo? É o que o drama de Chico Buarque irá esclarecer.

Mas antes disso, ver-se-á o que tem a dizer o doutor Jung e seus seguidores.

1 MASCULINO E FEMININO : ALGUMAS LAPIDAÇÕES

1.1 *Memórias, sonhos, reflexões: o mundo de Jung*

“Sou eu próprio uma questão colocada ao mundo e devo fornecer minha resposta; caso contrário, estarei reduzido à resposta que o mundo me der”. – Jung

Muitos dos conceitos básicos consagrados em ciência e incorporados à linguagem comum foram criados por Jung que, injustamente, ficou mais conhecido pela índole supostamente mística de sua doutrina do que por sua contribuição à Psicologia. Desde que o próprio Freud qualificou a obra de Jung de ‘mística’ e a seu autor de ‘profeta’, os psicanalistas têm rejeitado o incômodo pensamento junguiano.

O pensamento de Jung permanece muito contestado, apesar dos anos que passam. É o quinhão natural desse caminho não linear, que anexa sem cessar domínios novos da vida interior, a fim de melhor compreendê-la em sua integridade e integralidade. À primeira vista, a maneira como esse psicanalista-filósofo realiza isso nada tem de ortodoxo, no sentido em que ele não segue um caminho teórico inteiramente traçado.¹

Toda essa não valorização ou não compreensão da obra de Jung se deve muito ao fato de os temas por ele levantados se prestarem a interpretações errôneas pela falta de se compreender qual seria o seu justo lugar, isto é, de se fazer uma diferenciação e confrontação prévias a qualquer direção para uma possível unidade. O próprio Jung assume uma possível dificuldade para que sua obra fosse aceita de imediato:

¹ TARDAN-MASQUELIER. Ysé. *C. G. Jung: a sacralidade da experiência interior*. São Paulo: Paulus, 1994. p. 177.

Nunca esperei que minha obra tivesse uma forte ressonância. Ela representa uma compensação frente ao mundo contemporâneo em que vivo e eu precisava dizer o que ninguém quer ouvir. É por isso que tantas vezes, principalmente no começo, sentia-me tão isolado. Sabia que os homens reagiriam pela recusa, pois é difícil aceitar a compensação de seu mundo inconsciente. Hoje posso dizer: é maravilhoso que tenha tido tanto sucesso, mais do que jamais esperei. Para mim, o essencial sempre foi dizer o que tinha a dizer. Minha impressão é a de que fiz tudo o que me foi possível.²

Em função dessas considerações, ele faz uma retrospectiva acerca de sua vida:

Não estou certo de nada. Não tenho mesmo, para dizer a verdade, nenhuma convicção definitiva – a respeito do que quer que seja. Sei apenas que nasci e que existo; experimento o sentimento de ser levado pelas coisas. Existo à base de algo que não conheço. Apesar de toda a incerteza, sinto a solidez do que existe e a continuidade do meu ser, tal como sou.³

Para se compreender melhor o método de Jung, é importante localizá-lo em seu tempo, 1875, ano de seu nascimento. Essa data e os anos subsequentes lhe foram o alicerce para a sua vasta produção bibliográfica, marcada pelas forças presentes na época e que foram importantes para a sua formação intelectual. Na Suíça de então, o cidadão comum, bem como as camadas mais cultas da população, eram influenciados pelas várias correntes filosóficas e científicas que disputavam a supremacia do pensamento daquele período.

Por um lado, os simpatizantes do positivismo dominavam amplos setores da cultura, principalmente o meio universitário. O empirismo inglês, cuja metodologia era exigente de provas e de métodos palpáveis, não só influenciara grande parte dos pesquisadores, como também mantinha imenso prestígio no meio filosófico. Jung, de fato, é influenciado por essa atitude em voga na época, adquirindo o hábito da dúvida e a atitude crítica perante toda e qualquer informação apressada. Antes de defender uma

² JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 195.

³ *Ibid.*, p. 310.

ideia, que obtinha via intuição, ele procurava materiais empíricos suficientes que corroborassem tais pressupostos.

Por outro lado, o Romantismo alemão marcou profundamente as gerações de língua germânica, que cultivaram desde a infância uma educação destacada por poemas de Goethe, Schiller, Hölderlin. O inconformismo com relação ao materialismo vigente impulsionava aquela geração em busca de algo além do plano concreto, na tentativa de salvaguardar o espírito e a alma. Sobre a influência desses artistas, comenta Ulson:

Jung aprendera com eles a valorizar a intuição, a reconhecer nos poetas a sua insuperável capacidade de penetrar no mais íntimo do ser humano, a duvidar da crença irrestrita nos sentidos e na razão. Desde cedo percebeu que os seus interesses o levaram para esse reino intermediário entre o espírito e a matéria, que chamaria de alma.⁴

No campo religioso, o protestantismo, que se havia separado do catolicismo, se renovara espiritualmente, mas seus seguidores ficaram marcados com a ferida do cisma, devido a separação de Roma. Além da cisão da Igreja, havia ainda na Suíça outros aspectos que estavam marcados por múltiplas fragmentações, dentre elas, o étnico e o linguístico. Todas essas divisões exigiam um esforço contínuo de seus cidadãos e uma prática constante dos princípios democráticos para que país sobrevivesse como nação.

Esses conflitos e fissuras que Jung percebia, desde a sua juventude, no mundo a sua volta, transformaram-se posteriormente em fendas profundas, que dividiram países, regiões, famílias. Presenciou duas guerras mundiais e a divisão entre dois universos: um capitalista e ocidental, outro comunista e oriental. Sempre se sentiu atraído por esse mistério da separação e união dos opostos.⁵

As mesmas contradições encontradas na sociedade de Jung eram refletidas dentro de seu âmbito familiar. Sua família reproduzia todos os dramas do tempo e da região em que o psiquiatra nasceu. Ele descendia de uma elite de intelectuais altamente

⁴ ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

diferenciados culturalmente: havia na família vários pastores, médicos, professores e linguistas. Devido a essa origem, Jung procurou uma abordagem diferente, com métodos próprios, que pudesse abarcar várias áreas, como a medicina, a antropologia, a filosofia, a história das religiões, como se ele aventasse sintetizar e encontrar uma saída para os problemas e conflitos vividos por seus contemporâneos.

Tudo isso fez de Jung uma figura bem à frente de seu tempo e, em consequência, pode-se aproximá-lo da época em que vivemos. Transportadas para nossos dias, percebe-se que as questões levantadas e analisadas por Jung naquele período, podem muito bem ser aplicadas em nosso presente. Com isso, nota-se que, gradativamente, está-se mudando o enfoque de apreciação sobre a obra junguiana. Muitos já a consideram como sendo portadora de todas as características daquilo que hoje se denomina “pós-modernidade”, revelada há pelo menos trinta anos. Pode-se mesmo afirmar que ele foi o único dentre os fundadores da psicologia profunda que previu esse acontecimento. Tal constatação está relacionada a sua originalidade em refletir intimamente as formas que o processo de individuação pode se efetivar nos indivíduos, através de experiências não tão convencionais, que ficavam a meio caminho da medicina, da filosofia e da direção espiritual.⁶ Jung soube dar à intuição, às associações de ideias, aos sonhos, e às novas noções sobre energia um enfoque inovador e profundo. Além disso, pode-se considerar modernos os seus diálogos com áreas diferentes da psicologia, como as aproximações com grandes físicos de seu tempo, no intuito de verificar possíveis ligações entre ciência da alma e ciência da matéria:

⁶ Para abarcar todas essas questões, Jung usou o termo “Psicologia Analítica” para caracterizar aquilo que acreditava ser uma nova ciência psicológica evoluída a partir da psicanálise. Esse novo ramo da psicologia criado por Jung foi desenvolvido a partir de suas experiências psiquiátricas, principalmente as realizadas através da alquimia, da mitologia e do estudo comparado da história das religiões, compreendidos como autorepresentações de processos psíquicos inconscientes.

(...) interesse pela globalidade (o “heloísmo”, como dizemos agora); pela polaridade enquanto lei da consciência, o que se exprime sob a forma de binários fortemente significativos (indivíduo/cosmo, individualismo/universalismo, alma/matéria). O pressentimento de que as sabedorias do Oriente seduziriam a juventude do Ocidente; a consagração da experiência pessoal num mundo fortemente institucionalizado, a prática do “deixar-se tomar”, do “deixar advir”, que permite a emergência da novidade, a intuição de outra dimensão, de outra percepção possível do tempo e do espaço; a exploração dos confins entre a vida e a morte.⁷

A atitude e a personalidade de Jung exigem, portanto, que ele seja situado hoje num contexto amplo. O momento desordenado que a humanidade está atravessando requer com urgência que se dê uma maior atenção para nossa interioridade, sempre ressaltada por Jung como muito mais atraente e fascinante do que a realidade exterior. Uma época em que nada vale por si, em que nossa existência não se concebe mais conforme uma certeza, e sim em torno de questões fundamentais a serem desvendadas: quem somos para nós mesmos e qual é nosso ser no mundo? O próprio Jung inferiu sobre essa temática, pouco antes de sua morte, numa entrevista para a BBC: “Temos necessidade de compreender melhor a natureza humana, pois o único perigo verdadeiro que existe é o próprio homem... Nada sabemos do homem. Sabemos demasiado pouco.”⁸

Quase todos os trabalhos de Jung estão direcionados no sentido de melhor compreender a alma humana e os problemas psicológicos a ela relacionados, cuja compreensão, o teórico considera essenciais para nossas vidas. Para o estudioso, é necessário que o indivíduo desça conscientemente às profundidades da própria alma, e reconheça nela os conteúdos que podem ser integrados à consciência para que o domínio de si mesmo possa ser um ideal a ser alcançado. Por isso, “a mensagem

⁷ TARDAN-MASQUELIER. C. G. *Jung: a sacralidade da experiência interior*. São Paulo: Paulus, p. 178-179.

⁸ JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 15.

junguiana direciona todos nós para o autoconhecimento e a plena realização da personalidade humana”.⁹

Ao dedicar-se a todos esses aspectos, Jung deu a sua mais notável contribuição ao conhecimento psicológico: visão e conceito sobre inconsciente. Ao estudá-lo, ele vai diferir da concepção até então vigente que o via somente como um quarto de despejos dos desejos reprimidos. Para Jung, o inconsciente é muito mais dinâmico e abrangente. “É a parte tão vital e real da vida de um indivíduo quanto o é o mundo consciente e meditador do ego. E infinitamente mais amplo e mais rico”.¹⁰

1.1.1 O Inconsciente

Jung considera os processos conscientes e inconscientes como sistemas ativos e autônomos, que intercambiam o sujeito e o coletivo. Para o teórico, é coerente pensar que existe um nível de comunicação humana inconsciente que se transmite através das gerações, manifestando-se sobretudo pela linguagem da mitologia, das religiões, dos sonhos, das fantasias, do imaginário, enfim, nas imagens que se apresentam de forma usual na vida das pessoas. Todas essas manifestações interagem de forma dinâmica com fatores intrapsicológicos e interpsicológicos do sujeito.

O médico suíço concebe o *Inconsciente Pessoal* como que pertencente ao indivíduo e constituído basicamente pelas inúmeras experiências esquecidas por ele. Essas experiências foram perdidas pela memória consciente durante o curso de sua

⁹ CARVALHO, Eide M. Murta. *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo: Martin Claret, 1986. p. 56.

¹⁰ FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. Carl Gustav Jung e Marie Louise von Franz ...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 77.

vida, por serem, muitas vezes, penosas de serem lembradas e incorporadas. O inconsciente pessoal diz respeito às camadas mais superficiais do inconsciente, cujas fronteiras com o consciente são bastante imprecisas. Compõe esse extrato as combinações de ideias ainda demasiado fracas e indiferenciadas, e “a soma das qualidades que nos são inerentes, porém que nos desagradam e que ocultamos de nós próprios, nosso negativo, escuro.”¹¹ Todas essas percepções dos sentidos que, por serem demasiado dolorosas e pouco intensas, podem com frequência aparecer nos sonhos, pelo fato de não terem condições de atingir a consciência.

Sobre o *Inconsciente Coletivo* é que Jung se debruça mais. Ao estudá-lo, talvez tenha dado o seu maior acréscimo a vários campos do conhecimento, dentre eles ao campo da psicologia e das relações humanas. Se a consciência corresponderia a tudo o que se percebe mais ou menos claramente, e o inconsciente pessoal são os restos e lembranças de nosso passado soterrados pelo esquecimento, fica então mais acessível a definição de inconsciente coletivo, ainda que seja árdua a tarefa de defini-lo, pois seus limites são geralmente desconhecidos, bem como desconhecida é a sua natureza. Mas ainda assim, é possível ao menos observar as suas possíveis manifestações, descrevê-las e tentar compreendê-las da melhor maneira possível.

Jung considera o inconsciente coletivo como sendo as forças da natureza que agem sobre nós e que se percebe apenas indiretamente. É o resíduo psíquico da evolução do homem que foi se acumulando em consequência das repetidas experiências que se sucederam durante várias gerações. É importante frisar que essas memórias ou representações não são herdadas como tais. O que se herda é a possibilidade de se

¹¹ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p. 63-64.

reviver experiências de gerações passadas, predisposições que nos fazem reagir seletivamente diante dos fatos e do mundo.

No inconsciente coletivo está o material desconhecido de onde emerge a nossa consciência, e que corresponde ao estrato do inconsciente mais profundo que o inconsciente pessoal, e que não tem sua origem em experiências pessoais.

Do mesmo modo que o corpo humano apresenta uma anatomia comum, sempre a mesma, apesar de todas as diferenças raciais, assim também a psique possui um substrato comum. Chamei a este substrato inconsciente coletivo. Na qualidade de herança comum transcende todas as diferenças de cultura e de atitudes conscientes, e não consiste meramente de conteúdos capazes de tornarem-se conscientes, mas de disposições latentes para reações idênticas. Assim o inconsciente coletivo é simplesmente a expressão psíquica da identidade da estrutura cerebral independente de todas as diferenças raciais. Deste modo pode ser explicada a analogia, que vai mesmo até a identidade, entre vários temas míticos e símbolos, e a possibilidade de compreensão entre os homens em geral. As múltiplas linhas de desenvolvimento psíquico partem de um tronco comum cujas raízes se perdem muito longe num passado remoto.¹²

De acordo com essas considerações, percebe-se que nossa estrutura psíquica, da mesma forma que a nossa autonomia cerebral, está impregnada de traços filogenéticos de uma lenta e constante edificação. Através desse aperfeiçoamento, a humanidade foi se moldando e se influenciando pelas experiências e pelos processos mentais de nossos antepassados, que imprimiram vestígios psicológicos para nossa herança. O ser humano foi então repetindo comportamentos em épocas diferentes, fazendo os mesmos discursos em tempos distintos. Isso não ocorre apenas por condicionamentos externos, mas por algo que o suplanta de forma mais profunda e arcaica: manifestações conscientes e inconscientes, pessoais e coletivas. Como exemplo, pode-se considerar o contato que todos têm com a mãe, fato perpetuado através dos tempos, numa relação que está alicerçada, obviamente, por condicionamentos que se fazem e se desfazem, que são reforçados e deixam de sê-los. Mas o fato é que cada criança nasce com uma

¹² JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Obras Completas. v. IX/1. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 53.

predisposição para perceber e reagir frente à presença materna. O conhecimento adquirido individualmente faz parte, portanto, da realização de uma potencialidade herdada, uma ideia coletiva da Grande Mãe. Essa concepção imagética é perpetuada mitologicamente através dos tempos no imaginário humano praticamente em todas as culturas, variando de uma ou de outra maneira.

Essa visão de Jung sobre o inconsciente coletivo recebeu (e ainda recebe) algumas críticas e ou reformulações. Fernando César de Araújo afirma que a noção junguiana de inconsciente coletivo, em sua primeira formulação, considerava somente os universais humanos. Sendo assim, ficava excluído o lastro cultural das experiências. “A noção junguiana tende a reduzir o cultural ao natural, considerando os componentes da psique como estritamente arquetípicos, não vislumbrando que sejam também estereotípicos.”¹³

Nesse sentido de crítica, Araújo soma a seu ponto de vista outros autores, como Andrew Samuels, que procura dar uma maior ênfase à dimensão multicultural nas ciências humanas¹⁴. Samuels argumenta que a “falha” da teoria junguiana que aborda o inconsciente coletivo não está relacionada à análise da diferença cultural, mas sim à absolutização da perspectiva psicológica nos estudos dos fenômenos culturais. Para o crítico, essa perspectiva privilegia o ponto de vista psicológico e desconsidera fatores econômicos, sociais, políticos e históricos que, segundo ele, complementam a visão da realidade individual e social. “Toda concepção do inconsciente que omita referir-se às

¹³ ARAÚJO, Fernando César de. Da Cultura ao inconsciente cultural. In: *Psicologia, ciência e profissão*. a. 22, n. 4, Posigraf, 2003.

¹⁴ Podem ser incorporadas aqui também diferentes visões de outros autores. Joseph Henderson (1984), ao introduzir o termo “inconsciente cultural”, assinala que muito daquilo que Jung considerava pessoal hoje é percebido como culturalmente condicionado. Adams, (1997), completa essa perspectiva de análise considerando que muito do que era considerado coletivo é também culturalmente condicionado, ou seja, para ele o “inconsciente cultural” abrange tanto fatores arquetípicos quanto estereotípicos. Esses diferentes pontos de vista não invalidam necessariamente a perspectiva de Jung sobre o inconsciente coletivo. O que ocorre é que essas visões, situadas na contemporaneidade, mudam um pouco alguns focos de análise, dando maior ênfase ao social do que ao subjetivo.

instituições sociais e processos políticos será inadequada. O indivíduo se desenvolve no terreno das relações sociais e políticas, há um nível político do inconsciente”.¹⁵ Nessa perspectiva, o que haveria, em síntese, seriam duas dimensões de coletivo. A primeira diria respeito ao “natural”, arquetípico; a outra refere ao histórico, cultural. O indivíduo vai realizar então tanto aquisições pela via inconsciente quanto pela consciência cultural, que diz respeito à história, à cultura e à etnicidade.

Apesar dessas diferentes visões críticas, que são também complementares, deve-se levar em conta o fato de que Jung, ao destacar o inconsciente coletivo, teve preocupação em demonstrar que o inconsciente era uma instância muito maior e de valor mais estimável do que se supunha àquela época. O próprio Samuel reconhece que havia no médico suíço uma inusitada modernidade em relação à questão da raça e da etnicidade, pois o mesmo questionou perspectivas eurocêntricas e demonstrou interesse pelo desenvolvimento de culturas diversas, numa abordagem compreensiva das diferenças. Araújo, dessa vez, também vai considerar a importância de Jung, que, “com a linguagem e a percepção de sua época, especulou sobre as origens da diferença, que derivariam de vários níveis: o indivíduo, a família, a nação, raça, clima, localidade e História.”¹⁶ E, para reforçar essa consideração, ele se vale das próprias palavras do psicólogo suíço, que, ao tentar resolver a questão das diferenças culturais, relacionadas a formulação do inconsciente coletivo afirma que “há diferenciações correspondentes à raça, tribo e família, além da psique coletiva 'universal’”.¹⁷

¹⁵ SAMUELS, Andrew. *A psique política*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 78.

¹⁶ ARAÚJO, Fernando César de. Da Cultura ao inconsciente cultural. In: *Psicologia, ciência e profissão*. a. 22, n. 4, Posigraf, 2003.

¹⁷ JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre psicologia analítica*. Obras Completas. v. VII. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 235

Devido a essas explicações, não se pode afirmar categoricamente que Jung não considerava o social em seus estudos sobre o inconsciente. Há de se considerar que, de certa forma, para ele o aspecto do coletivo estaria mais próximo de categorias naturais do que das categorias culturais. Isto pode ser justificado pelo fato de que, na época de Jung, era necessário que cada ciência respondesse por si só às questões que pesquisava.¹⁸ Mesmo assim, não se constata em sua obra a supremacia da psicologia sobre as outras ciências. Tanto é que, ao se dedicar a apreciar outras culturas, o psiquiatra indagou sobre as origens das diferenças dos indivíduos: aspectos individuais, familiares, sociais, raciais e históricos. Ele não considerava, portanto, a sua teoria como verdade única e inquestionável, simplesmente nos abriu uma porta, e não a fechou e nem a trancou para outras investigações. Tanto é que, recentemente, são descortinadas novas perspectivas para se entender o entrelaçamento entre inconsciente e cultura.

De tudo isso, talvez nos seja permitido inferir que os conteúdos do inconsciente não se mantêm necessariamente iguais para sempre. Ao passar por suas metamorfoses, o inconsciente sofre, produz mudanças, é influenciado, mas também influencia.

O inconsciente está em constante atividade, e vai combinando os seus conteúdos de forma a determinar o futuro. Produz combinações subliminais prospectivas, tanto quanto o nosso consciente; só que elas superam de longe a finura e o alcance das combinações conscientes. Podemos confiar no inconsciente a condução do homem quando este é capaz de resistir a sua sedução.¹⁹

Estes conteúdos só se tornam conscientes mediante experiências particulares adquiridas pelo indivíduo, oriundas de marcas preexistentes que fazem parte de uma camada psíquica comum a todos os seres humanos, e que vão durante os tempos

¹⁸ Nos dias de hoje é que as ciências, de modo geral, estão mais receptivas aos estudos interdisciplinares, fato esse que não invalida os estudos já desenvolvidos no passado.

¹⁹ JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre psicologia analítica*. Obras Completas. v. VII. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 106.

sofrendo transformações. A essas marcas Jung denominou de *Arquétipos*, que se tornaram em sua obra, alicerce característico de seus estudos.

1.1.2 Os Arquétipos

Como já foi mencionado, a definição de inconsciente coletivo nunca é exata, é somente algo aproximado. Os arquétipos, que estão inseridos no inconsciente coletivo, apresentam as mesmas características de dificuldade e complexidade para conceituá-las. O próprio Jung nos diz que “é absolutamente inconcebível que exista uma figura definida qualquer capaz de exprimir o indefinido do arquétipo.”²⁰ Mesmo assim, de acordo com o estudioso suíço, pode-se considerar a origem dos arquétipos relacionada ao depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais. Essas matrizes arcaicas, expressas através de configurações análogas ou semelhantes, não nos vêm somente através de imagens,

(...) mas também como emoções, e o seu efeito é particularmente visível em situações características e significativas para o homem, como o nascimento e a morte, o triunfo sobre os obstáculos naturais, as fases de transição na vida, como a adolescência, um perigo mortal, uma experiência inspiradora de um religioso temor.²¹

Tais vivências foram se repetindo através dos milênios e se tornando comuns a todos os humanos, como por exemplo, as emoções despertadas por fenômenos da natureza, as experiências com a mãe ou ainda os encontros do homem com a mulher. Imagens primordiais foram se formando até que o cérebro e a consciência do homem emergissem de seu estado animal. Sobre essas manifestações Jung nos diz que

²⁰ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. Obras Completas. v. XI/1. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 196.

²¹ FORDHAM, Frieda. *Introdução à psicologia de Jung*. São Paulo: Verbo, 1978. p. 26.

(...) a camada pessoal termina nas recordações infantis mais remotas; o inconsciente coletivo, porém, contém o tempo pré-infantil, isto é, *os restos de vida dos antepassados*. As imagens das recordações do inconsciente coletivo são imagens não preenchidas, por serem formas não vividas pessoalmente pelo indivíduo. Quando, porém, a regressão da energia psíquica ultrapassa o próprio tempo da primeira infância, penetrando nas pegadas ou herança da vida ancestral, aí despertam os quadros mitológicos: os arquétipos.²²

Foram os arquétipos as realidades vivenciadas e percebidas desde sempre, de maneiras complexas pelas culturas mais diferentes, mas contempladas quase sempre da mesma forma basal. Isso nos permite compreender, de acordo com Jung, porque em lugares e épocas distintas aparecem temas semelhantes, como por exemplo, nos mitos e contos de fada, nos dogmas e ritos religiosos, nas artes e na filosofia, enfim, nas produções do inconsciente de um modo geral. Esses temas semelhantes (arquétipos) postulam a existência de uma base psíquica comum a todos os humanos, que reproduzem imagens universais suscetíveis de variações entre sociedades, tempos e indivíduos, mas portadoras de uma mesma significação de base.

O exemplo da mãe pode aqui ser novamente mencionado. Depositária das mais remotas experiências do ser humano até nossos dias, a figura da mãe pode ser representada simbolicamente de múltiplos modos em inúmeras situações. Para Jung, todo arquétipo possui uma variedade incalculável de aspectos, e nesse sentido, a referência materna pode englobar algumas formas, dentre elas a própria mãe. Mas não somente. No contexto social-comunitário, outras formas podem ser expressas: a avó, a madrasta, a sogra, ou uma mulher qualquer com a qual o homem se relaciona e, num sentido mais elevado, pode-se encontrar a deusa, a Mãe de Deus. Na natureza, por sua vez, está a terra, a lua, as águas, a floresta. Alguns dos traços essenciais que estão relacionados com todas essas formas representativas da mãe podem ser a encantada autoridade do feminino, a fertilidade, o renascimento, o zelo, o instinto e a intuição, a

²² JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre psicologia analítica*. Obras Completas. v. VII. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 69.

sabedoria e a elevação espiritual. Além disso, pode-se mencionar, já num viés paradoxal, os aspectos ligados à sedução, à obscuridade, ao secreto e oculto, ao devorador, ao abissal, ao apavorante, enfim tudo que pode representar a terrível mãe.

É interessante que se tente diferenciar, ainda com relação ao exemplo da mãe, aquilo que pode ser considerado como pertencente à mãe pessoal e à Grande Mãe, ou seja, ao arquetípico. Ao buscarem-se qualidades que venham com espontaneidade à mente, em relação à rubrica “mãe” pessoal, provavelmente encontrar-se-ão características mais humanas, como por exemplo, “doadora”, “calorosa”, “crítica”, “exaurida”. Essas qualidades provêm de nossas experiências *conscientes*, ou seja, daquilo que representa a imagem cultural da mãe, como por exemplo, a percepção de nossa própria mãe. Entretanto sob a rubrica da “Grande Mãe”, provavelmente encontrar-se-ão características mais extremadas e de grandes dimensões ou intensidades, tais como “infinitamente sábia”, “a que tudo dá” “segura”, “atemorizante” e “devoradora”. Tais características expressam aquilo que pertence ao nosso conhecimento *inconsciente* das qualidades da Grande Mãe, ou seja, a maternidade poderosa, essencial, inata e arquetípica, de onde originará nossa maternidade mais consciente. Pode-se considerar questionáveis as possíveis similaridades e diferenças existentes entre o que se considera como sendo pertencente à “mãe” e como sendo pertencente à “Grande Mãe”. Sobre isso, Karen Signell nos esclarece:

Digamos que você seja uma pessoa que descreveu a mãe como “doadora” e a Grande Mãe como “a que tudo dá”. Isso demonstra a consequência natural do fato de o pessoal refletir o arquetípico de um modo modificado. A mãe doadora *provém* de sua fonte instintiva e arquetípica mais profunda, de maneira que a força do arquétipo da “que tudo dá” é sentido por trás de sua doação, mas ela intermedia sua força de uma maneira pessoal e é capaz apenas de uma doação limitada. Você conhece bem, e pode aceitar, aquele aspecto do arquétipo que foi passado para você em sua experiência pessoal. Você conhece a doação arquetípica, porém sabiamente apenas espera uma doação de dimensões humanas.²³

²³ SIGNELL, Karen A. *A sabedoria dos sonhos: para desvendar o inconsciente feminino*. São Paulo: Ágora, 1998. p. 63.

O arquétipo da mãe, portanto, enquanto potencialidade, enquanto forma que foi se formando ao largo do processo de conscientização humana, vai ser sempre o mesmo, pois ele não possui conteúdo. Ele simplesmente irá fornecer a condição para a formação desses conteúdos. Estes sim serão variáveis e históricos, ligados às culturas, mas moldados pela predisposição arquetípica. Isso faz com que os arquétipos tenham a propriedade de atualização de seus conteúdos conforme a época em que vão surgindo.

Por isso, é importante que se destaque o fato de que os arquétipos são sistemas dinâmicos que fazem parte da estrutura da personalidade. Essa, além da característica destacadamente coletiva, racialmente pré-formada, atua também seletivamente no mundo da experiência e é elaborada e modificada pela experiência que recebe. Uma personalidade individual é o resultado da interação de forças externas e internas:

É muito comum o mal-entendido de considerar o arquétipo como algo que possui conteúdo determinado; em outros termos, faz-se dele uma espécie de 'representação' inconsciente, se assim se pode dizer. É necessário sublinhar o fato de que os arquétipos não têm conteúdo determinado; eles só são determinados em sua forma e assim mesmo em grau limitado. Uma imagem primordial só tem um conteúdo determinado a partir do momento em que se torna consciente e é, portanto, preenchida pelo material da experiência consciente. Poder-se-ia talvez comparar sua forma ao sistema axial de um cristal que prefigura, de algum modo, a estrutura cristalina na água-mãe, se bem que não tenha por si mesmo qualquer existência material. Esta só se verifica quando os íons e moléculas se agrupam de uma determinada maneira. O arquétipo em si mesmo é vazio; é um elemento puramente formal, apenas possibilidade de pré-formação, forma de representação dada a priori. As representações não são herdadas, apenas suas formas o são.²⁴

Dentre os arquétipos mais adaptáveis, está a *persona*, referida também como o “arquétipo social”, pois é conduzido basicamente pelos processos externos. Para estabelecer-se contato com o mundo exterior, precisa-se adaptar às suas exigências. O homem então assume uma aparência que geralmente não corresponde ao seu modo de ser autêntico. Seu comportamento então se apresenta mais de acordo com o que os outros esperam que ele seja. Esta aparência artificial que assumimos perante os outros e perante nós mesmos, Jung chama de *persona*, cujos moldes são recortes tirados da

²⁴ JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 352-353.

psique coletiva. Essa designação adequa-se àquilo que os antigos nomeavam como sendo a *máscara*, artifício usado pelo ator nas tragédias gregas segundo o papel que ele iria representar. A *persona* pode ser considerada uma necessidade para o ser humano, uma possibilidade de relacionamento com o mundo que nos rodeia. Em virtude disso, quanto maior é o nosso autoconhecimento, mais facilmente distinguiremos o que somos na realidade daquilo que gostaríamos de ser ou que nos esforçamos para que os outros pensem que somos. Mas a *persona* na maioria das vezes, se apresenta negativa. Ao despirmos a máscara, descobriremos que ela é mais coletiva do que individual, e que representa um acordo entre o indivíduo e a sociedade acerca de uma aparência confiável e regulada. Todos nós exercemos papéis que nos são impostos pela vida social, pelos cargos e funções que desempenhamos, e que muitas vezes nos aprisionam tal e qual a uma armadura. Professores, médicos, militares e tantos outros são praticamente obrigados a manter uma postura de acordo com as convenções coletivas. Isso se manifesta no modo de vestir, de falar e também nas atitudes. Acerca disso, Jung nos diz que,

em certo sentido, tudo isso é real, porém, em relação à individualidade essencial da pessoa, trata-se apenas de uma realidade secundária, um arranjo conciliatório, no qual outros frequentemente podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão.²⁵

Por sua característica basicamente coletiva e de certa forma perceptível, a *persona* é dos arquétipos mais influenciadores de nosso modo de ser e de estar no mundo. Nesse sentido, uma análise e questionamento sobre nossa *persona* é fundamental para que se chegue a um esperado e benéfico *processo de individuação*.

Pelo menos dois equívocos frequentes devem ser de início esclarecidos em relação ao que Jung considerava como sendo o processo de individuação. Em primeiro

²⁵ JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. v. IX/2. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 78.

lugar, não pensar que individuação seja sinônimo de perfeição. Aquele que busca individuar-se não tem a mínima pretensão de tornar-se perfeito. Ele visa completar-se, o que é muito diferente. E para alcançar tal empreendimento terá de aceitar o fardo de conviver conscientemente com tendências opostas, tidas irreconciliáveis, inerentes à sua natureza, sejam estas, por exemplo, conotações do bem ou do mal, escuras ou claras. Outro erro grave é confundir individuação com individualismo. "Vindo a ser o indivíduo que é de fato, o homem não se torna egoísta no sentido ordinário da palavra, mas meramente está realizando as particularidades de sua natureza, e isso é enormemente diferente de egoísmo ou individualismo".²⁶

Deve-se atentar ao fato de que o sentido da individuação está relacionado aos componentes coletivos da psique humana (conteúdos do inconsciente coletivo), o que desde logo permite esperar que daí resulte um melhor acréscimo do indivíduo dentro da coletividade. Nessa travessia, ele aprende por experiência própria que a estrutura básica de sua vida psíquica é, em essência, a mesma estrutura semelhante da psique de todos os humanos. Um conhecimento dessa ordem decerto não fomenta sentimentos de orgulhosos privilégios individualistas. Em consequência disto, as projeções de dependência em relação ao outro passam a ser moderadas, para, gradualmente, modificarem-se e dar lugar a uma posição de respeito pelo mistério que é cada vida humana. Nesse sentido, o conhecimento sobre os arquétipos da *anima* e do *animus* são fundamentais para que o processo de individuação tenha êxito.

²⁶ JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Obras Completas. v. IX/1. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 289.

1.1.2.1 Os arquétipos da *Anima* e do *Animus*

Anima e *animus* são imagens sexualmente determinadas que derivam da vida emocional e também das tendências reprimidas do sexo oposto que foram rejeitadas pela consciência. O fato de o ser humano apresentar uma dualidade física fez com que Jung acreditasse na existência também de uma dualidade psicológica: a *anima* é a personificação arquetípica dos aspectos femininos no homem, enquanto que o *animus* representa a personificação dos aspectos masculinos na mulher.

Desde a origem, todo homem traz em si a imagem da mulher; não a imagem desta ou daquela mulher, mas a de um tipo determinado. Tal imagem é, no fundo, um conglomerado hereditário inconsciente, de origem remota, incrustada no sistema vivo, tipo de todas as experiências da linhagem ancestral em torno do ser feminino, resíduo de todas as impressões fornecidas pela mulher, sistema de adaptação psíquico herdado ... O mesmo acontece quanto à mulher. Ela também traz em si uma imagem do homem. A experiência mostra-nos que seria mais exato dizer: uma imagem de homens, enquanto que no homem se trata em geral da imagem da mulher; sendo inconsciente, esta imagem é sempre projetada inconscientemente no ser amado; ela constitui uma das razões essenciais da atração passional e de seu contrário.²⁷

Ao desenvolver psicológica e fisicamente o conceito de *anima* e *animus*, Jung retorna à ideia primordial encontrada em muitas mitologias. A importância delas está em conservar a sabedoria das realidades mais profundas do ser humano. O mito não é simplesmente primitivo no sentido cronológico, mas primitivo no sentido de atingir o âmago do conhecimento humano do homem atual, tanto em sua linguagem quanto na sociedade. A problemática do mito deve ser colocada não em termos racionais ou do *logos*, pois nesse caso ele surgiria como uma maneira deficiente e arcaica de conhecer. O mito é detentor de uma base mais vasta, com um modo de pensar diferente daquele da racionalidade. Por isso, ele representa um outro acesso à realidade.

²⁷ JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 351.

Nesse sentido, e recorrendo à questão mitológica, Jung se vale da história de Aristófanes no *Banquete*, de Platão, que menciona o fato de que o ser humano, em seus primórdios, ser redondo como uma bola, e com isso abarcar simultaneamente características masculinas e também femininas. O estranho aspecto desses seres significava a totalidade, na qual as características de ambos os sexos estavam ali reunidas num só corpo, formado por quatro pés, quatro mãos, um pescoço e duas faces; tudo duplo. Tais criaturas dotadas de enorme poder resolveram atacar os deuses. Zeus, como represália, dividiu cada um em duas partes individuais (masculina e feminina) para diminuir suas forças. Desde então, essas duas partes estariam na busca pela reunificação, a qual se daria através de Eros. “O homem e a mulher sofrem esse mesmo sentimento, expresso pelo mito, de serem incompletos quando sozinhos, pois a natureza do homem pressupõe a mulher e a natureza da mulher pressupõe o homem”.²⁸

Com relação ao campo científico, percebe-se também uma coerência no que diz respeito a alguns aspectos do mito de Platão. É sabido que no corpo de cada homem existe uma minoria de genes femininos que foram sobrepujados pela maioria de genes masculinos, e vice-versa. A ambivalência psíquica é reflexo de um fator biológico: “o maior número de genes masculinos (ou femininos) determina os sexos. Um número restrito de genes do sexo oposto parece produzir um caráter correspondente ao sexo oposto, mas devido a sua inferioridade, usualmente permanece inconsciente.”²⁹

A descoberta e, principalmente a aceitação desse “outro lado”, é geralmente um processo complicado e penoso. Ainda mais para o homem, quando tem de encarar e aceitar a sua *anima*, a “tecedeira” e “dançarina geradora de ilusões”.

²⁸ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p. 87.

²⁹ JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 351.

1.1.2.1.1 A *Anima*

“Viajar nessa procura toda
de me lapidar
neste momento agora de meu recriar
de me gratificar”

Anima – José Renato e Milton Nascimento

A *anima* é definida por Jung como sendo o arquétipo do feminino no homem, ou seja, a figura interior de mulher nele contida e que, sendo feminina, compensa a consciência masculina.³⁰ Compõem esse arquétipo as experiências fundamentais que o homem teve com a mulher através dos milênios, num aglomerado hereditário inconsciente de origem muito remota. São conhecimentos de linha ancestral com o ente feminino, fornecidos durante os longínquos e nebulosos tempos.

Mas que fator projetante é este? O Oriente dá-lhe o nome de “tecedeira” ou maia, isto é, a dançarina geradora de ilusões. Se não soubéssemos disto há bastante tempo mediante os sonhos, esta interpretação nos colocaria na pista certa: aquilo que encobre, que enlaça e absorve, aponta inelutavelmente para a *mãe*, isto é para a relação do filho com a mãe real, com a *imagem* desta, e com a mulher que deve tornar-se mãe para ele. Seu eros é passivo, como o é de uma criança: ele espera ser captado, sugado, velado e tragado.³¹

A *anima* se apresenta personificada, nos sonhos, nos contos de fada, no folclore de todos os povos, nos mitos, e também nas produções artísticas. As formas, “belas ou horríveis, de que se reveste são numerosíssimas: sereia, mãe-d’água, feiticeira, fada,

³⁰ Jung teria revelado que sua formulação a respeito do arquétipo da *anima* seria procedente de sua experiência médica junto às muitas mulheres que o procuravam para consultas, sendo que o número de pacientes mulheres que o requisitavam era muito maior que o de homens. Tornou-se notória e “lendária” essa aproximação de Jung com suas pacientes que, segundo ele, vieram a lhe despertar uma sensibilidade que até então ele não vislumbrara, fato esse que fez com visse suas pacientes de maneira extremamente receptiva e sensível. Maggy Anthony assim nos elucida: “Carl Jung foi um homem sedutor. Sua própria esposa, numa carta escrita a Freud, admitiu: ‘Todas as mulheres são naturalmente apaixonadas por ele’. Para Jung, as mulheres realizavam um trabalho importante e criativo junto a ele. Não eram apenas ajuda, e sim ampliação do conhecimento e compreensão da psicologia. Jung disse: ‘O que se pode fazer? Afinal a psicologia é a ciência da alma e não é culpa minha que a alma seja uma mulher.’ Menciona-se que ele era um perito em ajudar as pacientes mulheres a se encontrarem a si mesmas e às suas ‘personalidades maiores’. (...) Uma de suas mulheres teria dito: ‘Com Jung você não precisava ser alguém famoso, especial ou incomum. Ele a tratava como se você fosse especial’. Numa época em que se franzia o cenho diante de mulheres ambiciosas e elas se sentiam de algum modo fora do normal, Jung percebia que precisavam de saídas intelectuais.” 46 ANTHONY, Maggy. *As mulheres na vida de Jung*. Rio de Janeiro: Record, 1998. p. 35, 46.

³¹ JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. v. IX/2. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 9.

ninfa, animal, súcubo, deusa, mulher. O princípio feminino no homem poderá desenvolver-se, diferenciar-se, transpor estágios evolutivos”.³²

De acordo com Jung, a *anima* apresenta quatro estágios no seu desenvolvimento. A antiguidade, conforme o médico, já mencionava a escola erótica das quatro mulheres: Chawwa (Eva), Helena (de Tróia), Maria, Sofia. Na primeira figura encontra-se uma personificação puramente instintiva; em *Helena*, percebe-se a figura da *anima* através do romântico, do estético e dos elementos sexuais; em *Maria*, está a personificação de uma relação celestial (religiosa e cristã) em que o amor e a espiritualidade são destacados; e em Sofia depara-se com o *Eterno-Feminino* marcado pela sabedoria, aqui já numa espiritualização de Eros. Esses quatro estágios correspondem ao Eros heterossexual, ou seja, à própria imagem da *anima*, e, que, conseqüentemente, referem-se aos quatro estágios culturais do Eros. Jung nos esclarece:

O primeiro grau de Chawwa, Eva, Terra é apenas biológico, em que a mulher-mãe não passa daquilo que pode ser fecundado. O segundo grau ainda diz respeito a um Eros predominantemente sexual, mas em nível estético e romântico, em que a mulher já possui certos valores individuais. O terceiro grau eleva o Eros ao respeito máximo e à devoção religiosa, espiritualizando-o. Contrariamente a Chawwa, trata-se da maternidade espiritual. O quarto grau explicita algo que contraria as expectativas e ainda supera esse terceiro grau difícil de ser ultrapassado: é a “sapiência”.³³

Além do caráter inato e primordial da *anima*, compõem esse arquétipo as experiências concretas do homem com a mulher. Nas primeiras manifestações individuais, é a figura da mãe que determina o caráter da *anima* de um homem. Se a intervenção materna teve uma influência negativa, sua *anima* pode manifestar-se muitas vezes de maneira irritada, incerta, depressiva, susceptível e insegura. Nesse sentido, os aspectos negativos da *anima* masculina estão relacionados com a insegurança, com as

³² SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p. 83-84.

³³ JUNG, Carl Gustav. *Ab-reação, análise dos sonhos, transferência*. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 44.

incertezas, as variações de humor, as irritações e emoções incontroláveis. É, portanto, a mãe o primeiro receptáculo da *anima*.

Após a ênfase na projeção materna, a imagem é transferida, por exemplo, para a estrela de cinema, ou a cantora de rádio, mas, sobretudo, para aquela mulher que o homem venha a se relacionar amorosamente pela vida afora. De maneira normal, é através da projeção que o homem chega a aproximar-se de sua *anima*. É através dela que o homem forma suas imagens sobre a mulher e que o auxilia a escolher a parceira mais adequada para se relacionar. É a presença da *anima* que faz com que um homem, ao avistar pela primeira vez uma pessoa, venha a se apaixonar subitamente, tendo a sensação de conhecê-la já há tempos. A partir disso, e, naturalmente, infinitos equívocos farão parte das experiências dos homens com as mulheres, pois a maioria deles não se apercebe de que projeta a sua imagem interior de mulher em alguém muito diferente de si mesmo. Explica-se com isso, a maior parte dos conflitos relacionais:

A retirada da imagem da *anima* de seu primeiro receptáculo constitui uma etapa muito importante na evolução psíquica do homem. Se não se realiza, a *anima* é transposta, sob a forma da imagem da mãe, para a namorada, a esposa ou a amante. O homem esperará que: a mulher amada assuma o papel protetor de mãe, o que o leva a modos de comportamento e à exigências pueris gravemente perturbadoras das relações entre os dois.³⁴

Mas a *anima* não deve ser projetada somente num fator externo, ou seja, numa mulher real, até mesmo porque, não se pode controlar racionalmente uma projeção, pois ela não é feita pelo homem, ela simplesmente acontece. É também, - e talvez principalmente, - através da introspecção psicológica que o homem pode perceber que carrega alguma coisa dentro de si mesmo, uma imagem interior de um ser feminino verdadeiro ideal e que lhe pode servir como guia da alma. Quando “a *anima* procura unir e juntar,”³⁵ ela personifica a natureza feminina na personalidade masculina. E é

³⁴ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p. 83.

³⁵ JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002. p. 352.

exatamente quando não é projetada sobre a mulher, mas vive em seu próprio lugar na alma, que a *anima* é para o homem a intermediária dos conteúdos do inconsciente.

O mais importante disso tudo, porém, é que a *anima* precisa ser percebida como uma realidade em si mesma. Se ela gosta de vir do exterior, deve ser aceita dessa forma. Se porventura, ela gosta de vir de dentro, é aí que deve ser aceita:

o erro está em fazer qualquer diferença artificial e desajeitada entre esses dois domínios: a *anima* é um fenômeno único, o fenômeno da vida. Ela representa o fluxo da vida na psique masculina e ele deve seguir os seus caminhos tortuosos que se movem, de maneira bem específica, entre as duas margens, a do “interior” e a do “exterior”.³⁶

O problema realmente resulta, portanto, da incompreensão das manifestações da *anima*, ou o estabelecimento de uma *anima* negativa, que resultará em dissabores na relação com o gênero feminino. A intensidade do complexo da *anima*, como compensação de carga emocional, será determinada pelo grau de repressão dos sentimentos do homem, que será medida pela sua própria subjetividade e intimidade, geralmente rejeitadas por ele. E isso “é ainda mais verdadeiro na nossa cultura extrovertida e orientada para o masculino, com sua repressão coletiva do sentimento.”³⁷

O temor que o homem tem de que suas necessidades afetivas lhe tragam inconvenientes faz com que ele mais e mais se esquive delas. Isso diz respeito ao amor, o dom de si mesmo, a fidelidade, a confiança, a dependência afetiva, enfim, tudo aquilo que está subordinado às exigências de sua alma. Dominar a si mesmo é um ideal tipicamente masculino a ser alcançado, em troca de uma repressão e desconhecimento da sensibilidade, pois sentir ainda é tido como uma virtude eminentemente feminina. Devido a essas prerrogativas sociais, o homem, para atingir seu ideal de virilidade, reprime todos os traços femininos que possui, acumulando em seu inconsciente essa feminilidade que, ao eclodir, acaba atraindo nele a coexistência de um ser feminino.

³⁶ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 32.

³⁷ FRANZ, Marie-Louise von. *A tipologia de Jung*. São Paulo: Cultrix, 2002. p. 175.

Se esse lado for reprimido em favor de sua masculinidade, a *anima* então se manifesta em caprichos, humores irracionais devido a seu desenvolvimento emocional imaturo.

É até compreensível que um homem oponha resistência a sua *anima*, pois ela representa o inconsciente com todos os seus conteúdos excluídos da vida consciente.

Essas tendências recalçadas

não são necessariamente antissociais, mas também não são aquilo que se chamaria de convencional e ajustado às normas sociais. Igualmente duvidosa é a razão pela qual são reprimidas. Algumas pessoas o fazem por mera covardia, outras por uma moral convencional, e outras para resguardar sua reputação.³⁸

Passar para o território “inimigo” dominado pela *anima* é, portanto, realmente complexo e difícil. Mas ao se reconhecer “a dançarina geradora de ilusões” como um poder interior, ela poderá servir para fortalecer a masculinidade de um homem:

Esta função positiva ocorre quando o homem leva a sério os sentimentos, os humores, as expectativas e as fantasias enviadas por sua *anima* e quando ele os fixa de alguma forma, por exemplo, na literatura, pintura, escultura, música ou dança. Quando trabalha calma e demoradamente todas estas sugestões, outros materiais ainda mais profundos surgem do seu inconsciente, entrando em conexão com o material primitivo.³⁹

Atingido esse objetivo, a recompensa será grande a valerá muito a pena a empreitada. Marie-Louise Von Franz, que é uma das principais, senão a principal discípula e estudiosa da obra de Jung, considera a *anima*, quando em estágio evoluído,

a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, e por isso nem menos importante, o relacionamento com o inconsciente.⁴⁰

O homem que evoca em si e integra sua dimensão de *anima* irá emergir mais humano, relacional e liberto. Junto ao seu vigor será incorporada a ternura, lado a lado

³⁸ JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. Obras Completas. v. XI/1. Petrópolis: Vozes, 1999. p. 79-80.

³⁹ FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. Carl Gustav Jung e Marie Louise von Franz ...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 186.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 177.

com a razão estará a emoção, juntamente com o trabalho será criado um espaço para a gratuidade, e acompanhando o *logos* estará o *phatos* e o *eros*. Será, enfim um homem livre das malhas que desumanizou a si mesmo, a mulher e a natureza.

Não é fácil compreender e nem aceitar a companhia dessa “tecedeira” que vez e outra está a manobrar no interior da psique do homem. Jung afirma que estar numa situação que não tem saída, ou estar num conflito em que aparentemente não há solução é o começo clássico do processo de individuação. Um provável caminho a uma possível solução é procurar ser leais à realidade da psique, para que possa compreender e decifrar as intenções de sua *anima*. Procedendo dessa forma, muito mais fácil será também para que a mulher, através do outro arquétipo, o *animus*, possa também individuar-se e melhor relacionar-se com ela e com o homem.

1.1.2.1.2 O *Animus*

De acordo com Jung, *animus* é a natureza, o sinal masculino encontrado no inconsciente da mulher. É uma espécie de sedimento de todas as experiências ancestrais da mulher em relação ao homem. A importância desse arquétipo se iguala à importância da *anima* para o homem. Assim nos esclarece Jung:

Da mesma forma que a *anima* se transforma em um Eros da consciência, mediante a integração, assim também o *animus* se transforma em um Logos; da mesma forma que a *anima* imprime uma relação e uma polaridade na consciência do homem, assim também o *animus* confere um caráter mediativo, uma capacidade de reflexão e conhecimento à consciência feminina.⁴¹

As personificações que o *animus* assume nos sonhos, contos de fada, mitos e outras produções do inconsciente podem variar em larga escala: formas animais, selvagens, príncipes, criminosos, heróis, feiticeiros, artistas, homens brutos e homens

⁴¹ JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. v. IX/2. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 14.

requintados. O *animus*, tal como a *anima*, apresenta quatro estágios de desenvolvimento. Marie-Louise von Franz assim nos descreve:

O primeiro é uma simples personificação da força física – por exemplo, um atleta ou “homem musculoso”. No estágio seguinte, o *animus* possui iniciativa e capacidade de planejamento; no terceiro torna-se “o verbo”, aparecendo muitas vezes como professor ou clérigo; finalmente na sua quarta manifestação o *animus* é a encarnação do “pensamento”. Nesta fase superior torna-se (como a *anima*) o mediador de uma experiência religiosa através do qual a vida adquire novo sentido. Dá à mulher uma firmeza espiritual e um invisível amparo interior, que compensam a sua brandura exterior. O *animus*, na sua forma mais altamente desenvolvida, relaciona a mente feminina com a evolução espiritual da sua época, tornando-a assim mais receptiva a novas ideias criadoras do que o homem.⁴²

Semelhante ao caráter da *anima*, que é inato e primordial, o *animus* é formado também através das experiências concretas da mulher com o homem. Da mesma forma que o caráter da *anima* masculina é moldado pela mãe, o do *animus* é basicamente influenciado primeiramente pelo pai da mulher. É esse seu contato que, de maneira livre ou involuntária, acaba se tornando o modelo ou padrão pelo qual ela avalia o restante dos outros homens. Como complemento dessa fonte do lado masculino dela, há a impressão cumulativa resultante de conversas que ouve a respeito dos homens – conversas no lar, comentários da mãe, mexericos de meninos na escola. Tudo isso vai se somando à imagem de seu pai, mas não a desaloja.

Após a ênfase na projeção paterna, a imagem pode ser transferida, por exemplo, para o professor, para o ator de cinema, ou líder político. Em seguida, vai ser projetada em suas experiências pessoais com os outros homens, sobretudo com o homem amado. Nele é depositada uma imagem ideal a ser atingida, mas que muitas vezes é impossível de ser vivenciada e por isso difícil de resistir à convivência cotidiana. Tal e qual à *anima*, que faz com que o homem projete em alguém uma imagem que é de sua mulher interior, muitas vezes não compreendida, o *animus* também, senão bem aceito, pode

⁴² FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. Carl Gustav Jung e Marie Louise von Franz ...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p.

originar decepções inevitáveis. Ao criar expectativas em relação ao outro, a mulher acaba muitas vezes se frustrando, não percebendo que é o seu “homem” interior que tem de primeiro ser levado a sério para que esse outro seja por ela melhor tolerado.

Da mesma maneira que a *anima*, a função primordial do *animus* é estabelecer ligações entre a consciência e o inconsciente da mulher, personificando este último. Nesse processo de desenvolvimento psicológico, esse arquétipo é fator determinante para a construção da subjetividade, ainda que, em sua essência mais bruta, ele esteja em oposição à natureza feminina, que, antes de tudo, visa o relacionamento afetivo. A hipertrofia do arquétipo poderá resultar, por exemplo, em quebra de laços de amor ou fazer com que a mulher, que está sob um domínio descomedido corra o risco de perder sua feminilidade, ou aquilo que compõe sua *persona* adequadamente feminina. Essa transformação se deve ao fato de que uma função interior se volta para fora, devido ao desconhecimento do mundo interior que se ergue autônomo, oposto ao mundo exterior.

Considerando essas possibilidades, há de se ponderar que, semelhante à *anima* do homem, o arquétipo do *animus* na mulher deve tentar ser reconhecido e aceito. Quando a mulher não vive de forma íntima com as imagens do inconsciente, ela desconhece as faces de seu *animus*. É nesse estado de ignorância que as chances de emergirem os aspectos negativos são maiores. Uma capacidade destruidora passa a integrar as atitudes e o caráter do indivíduo possuído pelo arquétipo. Atributos cruéis, como a brutalidade, a indiferença, a tendência à conversa vazia, às ideias silenciosas, obstinadas e nefastas podem também se manifestar. Enquanto o ofuscamento animoso no homem é geralmente de caráter sentimental e ressentido, “na mulher ele se expressa através de conceitos, interpretações, opiniões, insinuações e construções defeituosas, que têm, sem exceção, como finalidade ou mesmo como resultado a ruptura da relação

entre duas pessoas”⁴³. Uma opinião do *animus* geralmente não pode ser contrafeita, é quase sempre uma opinião certa e razoável, mas que está fora de propósito.

Deixar-se tomar pelo *animus* de forma inadequada pode levar a mulher à uma estranha passividade, em que sentimentos “superiores” e positivos são paralisados. Com isso, uma insegurança profunda passa a despertar uma sensação de nulidade e de vazio, muitas vezes resultado de uma opinião inconsciente do *animus*. Ele pode, não raras vezes, despertar na mulher uma obsessiva e descontrolada paixão projetada num homem. Como consequência, através de seus planos e caprichos, o arquétipo passa a agir de maneira que a mulher seja levada pela dúvida, e, saindo de si mesma, exponha toda a sua natureza passiva e “feminina” diante das resistências do mundo. Por isso, “no mais íntimo de uma mulher murmura o *animus*: ‘Você não tem salvação. Para que lutar? Não vale a pena realizar nada. Não adianta querer fazer alguma coisa. A vida nunca há de mudar para melhor’.⁴⁴ A pessoa então passa a se sentir torturada, com uma incapacidade de continuar a existir. Esse sentimento de estorvo é um dos maiores desastres provocados pelo *animus* negativo, e que retira da mulher toda existência fecunda e criativa, matando toda vida que existe nela e ao seu redor:

Como uma forma de compensação para suas ambições desmesuradas, o *animus* frequentemente obriga a mulher a viver de uma maneira bem abaixo de sua real capacidade. Se ela é incapaz de se ajustar àquilo que não coincide com seus nobres ideais, então ela se entrega aos trabalhos mais baixos por puro desespero.⁴⁵

Todos esses desastres provocados pelo *animus* se devem ao desconhecimento que a mulher tem com relação a suas potencialidades inconscientes. Da mesma forma que a *anima* do homem, o *animus* da mulher produz também importantes e significativos acréscimos para a personalidade. Mas, para isso, se faz premente que ela busque

⁴³ JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. v. IX/2. Petrópolis: Vozes, 1988. p. 14.

⁴⁴ FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. Carl Gustav Jung e Marie Louise von Franz ...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 193.

⁴⁵ FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1990. p. 199.

conhecer e aceitar as imagens de seu inconsciente. Conhecendo o *animus* e delimitando-lhe a sua esfera de ação, a mulher pode aprimorar seu lado masculino interior, desenvolvendo a capacidade de produzir sementes criativas que têm o poder de fertilizar seu próprio eu, bem como sua relação externa com o homem.

Após ser assimilado de maneira harmoniosa, o *animus* personifica um espírito de energia e de entusiasmo. Os impulsos das mulheres que exprimem esse aspecto inconsciente são movidos pela força desse símbolo arquetípico, extremamente necessário para uma vida equilibrada e saudável. A força firme e inexorável, o vigor e a independência são características de um *animus* positivo, bem aceito e compreendido, e além disso ele pode “personificar um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, de grande profundidade espiritual”.⁴⁶

A esposa de Carl Jung, Emma Jung, dedicou o livro “*Animus e anima*” ao estudo desses arquetipos. O capítulo sobre o primeiro resultou de uma palestra feita em 1931, cujo título era “Uma contribuição ao problema do *animus*”; o capítulo sobre a *anima* foi publicado originalmente em 1955. Sobre os benefícios apresentados pelo *animus*, ou seja, pelo lado masculino que, segundo ela, a mulher necessita desenvolver para seu aprimoramento enquanto ser humano, ela nos diz que:

(...) pode-se muito bem supor que, em grande parte, as formas mais primitivas da masculinidade já foram assimiladas pela mulher. Falando-se de maneira geral, elas há muito encontraram sua utilização na vida feminina, pois já faz tempo que existem mulheres cuja força de vontade, objetividade, atividade e capacidade de atuação serviram como forças úteis em suas vidas, vividas por outro lado de forma completamente feminina (...) Permanece, entretanto, o fato de que uma determinada quantidade de espírito masculino amadureceu na consciência das mulheres e deve encontrar em suas personalidades seu lugar e sua atuação.⁴⁷

⁴⁶ FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. Carl Gustav Jung e Marie Louise von Franz ...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 195.

⁴⁷ JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 18-19.

Depara-se, através da ação do *animus*, com o mundo do discernimento, do espírito e da ordem, mas também da abstração. Além disso, através da representação confrontada em imagens simbólicas de figuras masculinas, como a do pai, do herói ou do companheiro, o *animus*, segundo Edward Whitmont

(...) apresenta as características de calor, estímulo, luz (sol, raio); é divisor fálico, como a espada, a lança ou o poder de penetração, e até mesmo despedaçador, ele se mostra do centro para fora, é representado como paraíso ou espírito, manifesta-se em disciplina e separação, e, portanto em individualização. Desperta, luta, cria e destrói, é positivo e entusiasmado, mas também restritivo e ascético (outra tendência separadora).⁴⁸

Abarcar e reconhecer todas essas potencialidades é essencial para a mulher desenvolver a sua subjetividade e, em consequência, suas relações externas. Ainda existem mulheres que consideram não feminino expressar opiniões ou debater algum assunto com mais tenacidade, bem como questionar demais ou seguir alguma carreira profissional que se afaste do feminino. Relacionado a isso, June Singer nos diz que

(...) muitos problemas das mulheres eram provenientes da depreciação e da repressão praticadas pela sociedade contra o assim chamado *animus*. Esse julgamento de cunho cultural fazia com que as mulheres se sentissem aturdidas, irrealizadas e insatisfeitas.⁴⁹

Com o auxílio de seu *animus*, a mulher elabora melhor as suas críticas, mas mantém suas opiniões com certa reserva. Isso não significa que a mulher deva reprimi-las, mas sim investigar suas origens, buscando o conhecimento e a verdade. Suas convicções não serão somente tradicionais, mas serão ideias dotadas de atitude inovadora, pois “se atentamente cuidado e integrado pelo consciente, traz à mulher capacidade de reflexão, de autoconhecimento e gosto pelas coisas do espírito”.⁵⁰

Por isso, não reprimir certas emoções, porque consideradas uma fraqueza de seu ser ou por possuírem traços masculinos fará com que a mulher tenha um conhecimento

⁴⁸ WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. São Paulo: Cultrix, 1969. p. 153-154.

⁴⁹ SINGER, June. *A mulher moderna em busca da alma: guia junguiano do mundo visível e do mundo invisível*. São Paulo: Paulus, 2002. p. 11-12.

⁵⁰ SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003. p. 86-87.

maior de seu “outro lado”. Em sua forma mais elevada de desenvolvimento do *animus*, percebe-se uma grande e intensa profundidade espiritual, que proporciona à mulher a consciência dos processos básicos de desenvolvimento da sua posição objetiva, tanto num nível pessoal quanto cultural. Nesse sentido, novamente reporta-se à Emma Jung, que, ao enfatizar o fato de que a mulher terá de desenvolver o que lhe é masculino em seu interior para que possa realmente se elevar, nos afirma que

O animus pode e deve ajudar também no conhecimento de ver as coisas e situações de um modo impessoal, objetivo e racional, isso de uma maneira geral, o que para a mulher, com seu interesse automático e muitas vezes demasiado subjetivo, significa uma aquisição valiosa e que lhe é muito útil também em sua área de atuação mais própria, e das relações.⁵¹

Ao adquirir sua própria sustentação interna, proveniente de seu lado masculino que está dentro dela, a mulher reconhecerá as necessidades masculinas que estão externadas, e que dizem respeito aos homens com quem ela venha a se relacionar, seja ele o marido, filho etc. “Assim como o homem faz brotar sua obra, criatura plena de seu desenvolvimento interior, assim também o masculino interior da mulher procria germes criadores, capazes de fecundar o feminino do homem”.⁵²

Somente homem e mulher buscando suas intimidades mais desconhecidas e rejeitadas é que essa atitude elevada pode ser concretizada. O próprio Jung concebe a *anima* e o *animus* como representantes de problemas bem mais amplos do que se possa imaginar, em virtude dessas figuras representarem as formas primitivas de fenômenos psicológicos que desde os tempos mais longínquos foram denominados de alma.

A síntese é esta: sendo o sujeito um homem, precisará entrar em contato harmonioso com sua *anima*. Sendo o sujeito uma mulher, necessitará da afinidade com seu *animus*. Essas duas trajetórias constituem para Jung o caminho necessário para uma

⁵¹ JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 52.

⁵² JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre psicologia analítica*. Obras Completas. v. VII. Petrópolis: Vozes, 1981. p.199.

individuação plena. Esse par de opostos, que se apresentam, quer em conjunção, quer em oposição, representa a busca do equilíbrio do “masculino” e do “feminino” e toda a complexidade que gira em torno.

1.1.2.1.3 A *Anima* e o *Animus* e sua complexidade

A complexidade em torno da assimilação *anima* / *animus*, como já mencionado, nunca foi negada por Jung. De fato, ele não foi muito claro em relação aos papéis correspondentes ao “masculino” e ao “feminino”, pois bem percebia a complexidade que girava em torno dessa temática. Para os pós-junguianos, em virtude de todas as dificuldades de se mover entre esses dois arquétipos, também não foi (e não é) diferente. Com o passar do tempo, críticas e ou reformulações em torno dos conceitos acerca da *anima* e do *animus* foram (e estão) sendo feitas. Vera Paiva, por exemplo, nos diz:

Entendo a *anima* e o *animus* menos como o feminino e o masculino e mais como um arquétipo cuja função preside a individuação, que leva as pessoas a procurarem a contraparte de sua consciência, buscando desenvolver o que até então não desenvolveram e a sua identidade profunda.⁵³

A crítica de Paiva – e de tantas outras mulheres psicanalistas -, reside no fato de Jung ter atribuído “qualidades” femininas para a *anima* e “qualidades” masculinas para o *animus*. Mas, ao mesmo tempo, ela compreende essa postura de Jung, devido às condições ainda muito rígidas de tipificação sexual na época do estudioso suíço. Naquele contexto, tão marcadamente ocidental, os aspectos da *persona* estavam muito ligados aos papéis sexuais definidos socialmente e cristalizados num padrão oficial de masculino (do homem) e feminino (da mulher). Para a psicóloga, o crescimento pessoal se dará se as forças arquetípicas *anima/animus* forem conscientizadas e não apenas

⁵³ PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths...*: As voltas do feminino. São Paulo: Brasiliense, 1993. pág. 50.

vividas como projeções apaixonantes e descontroladas. Para Paiva, tanto Jung, quanto sua mulher, Emma Jung, ao escreverem sobre o assunto, provavelmente fixaram os conteúdos da *anima* e do *animus* em qualidades já fixadas como sendo femininas e masculinas respectivamente.

Clarissa Pinkola Estés, outra pós-junguiana, segue uma linha semelhante de pensamento. Em sua obra *Mulheres que correm com os lobos: mitos e arquétipos da mulher selvagem* ela interpreta lendas e histórias antigas, identificando o arquétipo da Mulher Selvagem, ou aquilo que seria a essência da alma feminina, sua psique instintiva mais profunda. Nesse livro, ela assim se refere ao *animus*:

Muitas psicanalistas, entre as quais me incluo, através de suas próprias observações, chegaram a uma conclusão contrária ao ponto de vista clássico e afirmam, em vez disso, que a fonte de revitalização da mulher não é masculina e alheia a ela, mas feminina e bem conhecida. Seja como for, creio que o conceito masculino do *animus* tenha ampla aplicação. (...) O *animus* pode ser compreendido melhor como uma força que ajuda a mulheres a agir em sua própria defesa do mundo objetivo. O *animus* ajuda a mulher a expor seus pensamentos e sentimentos íntimos e específicos de um modo concreto – em termos emocionais, sexuais, financeiros, criativos e outros – em vez de expô-los numa imagem que se modele de acordo com um desenvolvimento masculino padronizado numa determinada cultura.⁵⁴

A psiquiatra Jean Shinoda Bolen elaborou em seu livro *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*, uma teoria baseada nos padrões arquetípicos de Jung. Nela é estabelecida uma analogia entre mitologia e psicologia. Bolen busca nas antigas deusas gregas, relacionar aos padrões de comportamentos (arquétipos) constantes na psique da mulher os quais moldam a sua existência. A analista considera como sendo sete as deusas inspiradoras, e que podem ser divididas em três grupos: deusas virgens, vulneráveis e alquímicas. Como parâmetros, ela usou os modos de consciência, os papéis preferidos, os fatores motivadores, as atitudes em relação aos outros e a necessidade de afetos como características distintas de cada grupo. As deusas virgens

⁵⁴ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 388.

são representadas por Ártemis, Atenas e Héstia. Essas deusas representam as qualidades de independência e de autossuficiência das mulheres. Afetos emocionais não as desviam daquilo que consideram importante. Como arquétipos, representam meta direcionada e pensamento lógico. As deusas vulneráveis, representadas por Hera, Deméter e Perséfone representam os papéis tradicionais de esposa, mãe e filha. São deusas-arquetípicas orientadas para o relacionamento, expressando necessidades que as mulheres têm de estabelecer vínculos. Além disso, são sintonizadas com os outros e a eles se mostrando muito sensíveis. A categoria de deusa alquímica é para Afrodite, a deusa do amor e da beleza. Está mais relacionada à atração erótica e à sexualidade. Em relação à questão do *animus*, Bolen considera que quando as deusas vulneráveis são os arquétipos dominantes nas mulheres, elas teriam a necessidade de desenvolvê-lo, ao passo que quando as deusas virgens são predominantes, a “virilidade” é inerente a essas mulheres, mas não estaria necessariamente ligada à ação do *animus*.

Como se percebe, Bolen vai além da psicologia feminina que Jung introduziu, a qual insere a presença “masculina” do arquétipo do *animus* na mulher, e que daria a ela mais “virilidade”. Para algumas mulheres, a psiquiatra considera adequada essa hipótese. Para outras, porém, ela afirma que força e determinação podem ser

aspectos bem desenvolvidos de sua personalidade, a mulher pode ser naturalmente positiva, raciocinar bem, saber o que almeja alcançar ou competir confortavelmente. Essas qualidades, longe de serem estranhas, são sentidas como expressões inerentes de quem ela é *enquanto mulher* e não se tem a impressão de serem qualidades de um *animus* masculino que age ‘por ela’.⁵⁵

June Singer, também pós-junguiana, até que concorda que existiam as diferenças de papéis - masculino e feminino -, e que eram bem acentuadas na época de Jung. Mas ela destaca que hoje as diferenças são muito mais díspares do que naquele período em que vivia o psiquiatra. Para ela, essas diferenças estão dinâmicas, fluidas e em contínua

⁵⁵ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 75.

mudança. Além disso, vão se realinhando conforme o organismo humano cresce, se desenvolve e se modifica, tudo de acordo com determinada cultura e época.

O que me incomodou ainda mais, hoje eu percebo, foi a visão que Jung tinha do Feminino. (...) Mas pensando bem, de que outra perspectiva Jung poderia escrever? Todos os ensaios e palestras que constituem as suas *Obras Completas* foram escritos entre 1902 e 1956. Jung morreu em 1961. Foi um homem numa sociedade centrada nos homens (...) O que Jung tinha a dizer sobre o sexo feminino nascia exclusivamente de um ponto de vista masculino. (...) Mas, assim como tantos outros em seu tempo, ele considerava muitos aspectos do inconsciente em homens e mulheres como essencialmente diferentes.⁵⁶

Nesse sentido, as críticas maiores sobre Jung diziam respeito a sua concepção sobre o feminino. As contestações, partidas de alguns teóricos da psicanálise e, nos últimos anos, das feministas, retratavam a não conformidade por verem a psicologia da mulher ser inferida a partir de analogias em relação à dos homens, ou seja, viam no médico suíço um certo conservadorismo. Com o advento do feminismo moderno, e dos estudos de gênero, teoria e política passaram por transformações nas duas últimas décadas. Essas teorias, tão em voga nas últimas décadas, tentaram, e ainda tentam à sua maneira responder intrigantes e seculares temas que dizem respeito à relação homem-mulher. Foi o que Jung fez na sua época, quando buscou através da psicologia analítica, sanar algumas lacunas e angústias encontradas naquele meio e contexto. Algumas respostas foram dadas a contento, outras não. O mesmo ocorre com as teorias feministas, que talvez ainda não conseguiram os esclarecimentos suficientes para parte de suas indagações. Novas perguntas, a partir de respostas dadas, talvez continuem por muito tempo à espera de conclusões.

O “masculino” e “feminino” são dos conceitos mais confusos em ciência. Mesmo quando definidos através da atividade ou passividade, através de postulações biológicas ou através de conceitos sociológicos, mostram delimitações muitas vezes pouco precisas.⁵⁷

⁵⁶ SINGER, June. *A mulher moderna em busca da alma: guia junguiano do mundo visível e do mundo invisível*. São Paulo: Paulus, 2002. p. 13.

⁵⁷ ULSON, Glauco. Ser homem nos dias atuais. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 149.

Essas (in)definições acerca do que pode ser “feminino” ou “masculino”, e que corresponderiam respectivamente aos conteúdos de *anima* e *animus* podem, portanto, provocar uma justa discussão entre os junguianos, os pós-junguianos, as feministas e também entre outros ramos do saber. A questão fundamental é (e sempre foi) saber se os atributos da psique do homem e da mulher são resultados de comportamentos culturalmente condicionados ou se estão relacionados a causas hereditárias.

Alguns problemas que se levantam é saber até que ponto tais atributos são puramente adquiridos, isto é, condicionados por fatores ambientais e culturais; ou se a base arquetípica lhes garante um estatuto hereditário. E nesse caso, admitindo-se que estejam adequadamente distribuídos entre os dois sexos, a questão é: podem eles ser derivados exclusivamente das diferenças biológicas entre os sexos?⁵⁸

Nesse sentido, muitos dos teóricos pós-junguianos, passaram a re-avaliar esse assunto, tentando atualizar algumas considerações de Jung sobre a ideia de “masculino” e de “feminino” que, conseqüentemente, está relacionada aos aspectos da *anima* e do *animus*. Seguindo essa linha de abordagem, esses arquétipos podem ser analisados com dois pesos bem equivalentes em sua composição: o biológico e o cultural.

(...) segundo nosso entendimento, as características comportamentais do que Jung eventualmente entendia por “feminino” e por “masculino”, por assim dizer, não fazem parte apenas da natureza biológica e das diferenças fisiológicas entre os sexos, embora as incluam. Estão, também, até certo ponto, condicionadas culturalmente e, portanto, não submetidas ao determinismo da natureza, mas à liberdade e variabilidade das formas culturais que vêm marcando a presença do Homem no planeta Terra.⁵⁹

Arquetipicamente, a *anima*, por exemplo, pode se deixar abater pelas influências externas, já que uma de suas funções é possibilitar ao ego interagir com os outros

⁵⁸ CARDOSO, Heloísa. O homem: sua alma, sua “Anima”. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 55.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 66.

complexos que se encontram autônomos na totalidade do seu ser.⁶⁰ O homem, sendo composto biológica e psicologicamente de aspectos masculinos e femininos, deve, para um desenvolvimento pleno, passar por fases: infância, adolescência, idade madura e velhice. É durante toda essa caminhada que ele necessita integrar partes essenciais de sua personalidade, como o seu lado guerreiro, seu lado sensível, seu lado legislador e líder. Ou seja, esse é o processo de individuação concebido por Jung, cuja principal tarefa é a assimilação e diferenciação de aspectos masculinos e femininos. Mas se a integração for apreendida como boa ou má, positiva ou negativa, isto dependerá tanto dos preconceitos sociais como dos valores morais vivenciados pelo indivíduo durante o processo. Nesse sentido, Heloísa Cardoso nos diz que “a *anima*, como o arquétipo da mulher na mente do homem, e o *animus*, como o arquétipo do homem na mente da mulher, serão preenchidos com os conteúdos simbólicos e variáveis da cultura, para formar as respectivas imagens arquetípicas”.⁶¹

A relação masculino / feminino e *anima* / *animus*, pode, portanto, apresentar semelhantes, complementares ou até mesmo alternantes perspectivas de interpretação e de críticas. A ótica de Carl Gustav Jung e de seus seguidores, que consideraram de maneira um tanto quanto “limitada” àquilo que corresponderia ao masculino / feminino e *anima/animus* não deve ser esquecida nem desprezada, pois ali nasceu a ideia-fonte.

Os pós-junguianos e as outras linhas de pensamento, que concebem, por exemplo, o *animus*, não como um lado masculino da mulher, e sim como uma contraparte ainda não desenvolvida de uma personalidade, também não deve ser desconsiderada. O mais importante dessas diversas visões é que, quando entrelaçadas,

⁶⁰ Jung considera o ego, ou o complexo do ego, como também costumava chamá-lo, como o centro da consciência. Diz respeito àquela parte da nossa personalidade com a qual mais nos identificamos, sendo ele, portanto, quem nos dá nossa identidade consciente. Nesse sentido, o ego não corresponde a nossa personalidade total. Ao arquétipo com essa característica Jung denominou *self*, que vem a ser o somatório de nossos componentes conscientes e inconscientes.

⁶¹ CARDOSO, Heloísa. O homem: sua alma, sua “*Anima*”. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 68.

possam demonstrar uma menor rigidez quanto às tipificações sexuais, ou seja, quanto aos papéis do “masculino” e do “feminino”, para que se enxerguem melhor as polaridades de cada lado. As motivações psicológicas são de extrema importância para que se possa compreender o comportamento do homem e da mulher. É necessário, porém, para que se alcance uma compreensão mais ampla, que se acrescente e articule também aspectos sociais, culturais e biológicos, dentre outros. Tudo isso, buscando apreender o possível equilíbrio entre o “princípio feminino” e o “princípio masculino”, ainda que muitas vezes isso possa se apresentar sob um manto nebuloso e incerto.

1.2 A busca do equilíbrio entre o feminino e o masculino

Byington, analista pós-junguiano, considera que os Arquétipos da *Anima* na personalidade do homem e do *Animus* na personalidade da mulher como sendo representantes por excelência de uma possível alteridade a ser vivenciada por todos. Esses arquétipos da Alteridade proporcionam a diferenciação e ao mesmo tempo o encontro do Eu com o Outro dentro do todo, numa atitude respeitosa das diferenças existentes. “Estes são os arquétipos do amor conjugal, da democracia e da ciência, pois neles, a relação Eu/Outro necessita de liberdade de expressão e de igualdade de direitos dentro da qual se vivenciam as diferenças.”⁶² A efetivação do padrão de alteridade é muito mais difícil para a aceitação do Eu do que o padrão patriarcal e matriarcal, devido à necessidade de despojamento. De um lado existe o apego à sensualidade matriarcal vinculada ao prazer imediato; de outro existe o apego ao poder patriarcal. Essa situação faz com que seja bloqueada a desvinculação do Eu necessária para sua interação igualitária com o Outro à cada nova situação da existência. Sendo assim,

⁶² BYNGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991. p. 24.

(...) a criatividade necessária ao Eu para o desempenho da alteridade exige liberdade e abertura para o novo, para se confrontar o mistério do mundo e da vida, incompatíveis com o apego matriarcal e patriarcal que tendem à generalizar e à estereotipar a conduta.⁶³

Nessa perspectiva, a diferenciação entre os gêneros⁶⁴ simboliza aspectos complementares e ou perfeitamente unificados do ser. Necessita-se ultrapassar a visão excludente e compreender a sexualidade num nível mais ontológico, e não tanto como algo que o ser humano tem, mas como algo que ele é. O equívoco que sempre permeou as relações homem-mulher diz respeito à polarização dos gêneros, ou seja, cada um com características próprias e irredutíveis. Segundo Badinter⁶⁵, somente com a reunião de Um e de Outro é que se terá a imagem da completude, caso contrário, Um separado do Outro é mutilado e inútil. Para que ambos os gêneros sejam complementares, é necessário que se imagine como as duas partes de uma totalidade. Nesse sentido, Badinter retoma⁶⁶ o mito de Platão, no qual afirma que homem e mulher devem participar igualmente na formação de uma unidade homogênea, ou seja a humanidade.

O complemento, no primeiro sentido de termo, é “aquilo que se deve acrescentar a uma coisa para que ela seja completa. Mas o ajustamento dos dois elementos, um ao outro, é impossível sem uma semelhança mínima. É preciso que as diferenças não abalem sua natureza comum, sob pena de nunca poderem se reunir. (...) Que um tenha atributos (e atribuições) diferentes do Outro, que cada um faça alguma coisa que o Outro não possa fazer, não deve ser encarado sob o ângulo da oposição, mas como uma troca mutua, que não deprecia.”⁶⁷

A questão da complementaridade dos gêneros pode ser ainda mais aprofundada. Se assim for pensado, ver-se-á que se pode considerar a relação homem-mulher num

⁶³ BYNGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991. p. 31.

⁶⁴ Considera-se mais adequada a nomenclatura “gênero” do que “sexo”, haja vista que o primeiro compreende todo o sistema das relações interpessoais que têm como referência a dimensão sexual.

⁶⁵ Elisabeth Badinter é escritora e filósofa francesa. Ela se tornou famosa na França por defender a igualdade entre sexos, e não o favorecimento da mulher, o que veio a provocar grande polêmica entre as feministas.

⁶⁶ É a mesma postura adotada por Jung quanto aos aspectos da *anima* e do *animus*.

⁶⁷ BADINTER, Elisabeth. *O um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 131-132.

sentido de reciprocidade, pois, nesse sentido, as diferenças entre os gêneros são mais quantitativas do que qualitativas. A diferença existe, obviamente, mas ao mesmo tempo existe uma fundamental reciprocidade. Durante muito tempo se aceitou o dimorfismo sexual como que pertencente à essência humana; quando na verdade, não se trata de realidades paralelas, mas sim recíprocas. Nesse sentido, o varão e a mulher não se encontram um ao lado do outro, mas um face ao outro. Através dessa faceta, conhecem-se a si mesmos e mutuamente na medida em que estabelecem uma relação efetiva de reciprocidade. As simetrias sexuais equivocadas sempre nos mostraram que ao varão coube exclusivamente a racionalidade, a objetividade, a agressividade, o trabalho, a criatividade, a exteriorização. Por outro lado, para a mulher, coube a emotividade, a subjetividade, o cuidado, a submissão, a irracionalidade, características essas que de certa forma a tornaram vítima em relação ao homem. Estes estereótipos de qualidades e de vícios, que coisificam e mecanizam as relações entre os gêneros, tornam impossível uma justa compreensão da reciprocidade homem/mulher.

Nos dias de hoje, para que se busque um provável entendimento sobre as ideias de “masculino” e de “feminino”, deve-se afastar de conceitos já gastos que norteiam essa discussão. É coerente que, a partir do pressuposto de que “masculino” e “feminino” não se limita somente à esfera da sexualidade. Porém, não se deve aderir ao radicalismo a ponto de não se considerar a variante biológica para a compreensão de alguns aspectos comportamentais do homem e da mulher. Existe uma inegável importância do biológico na determinação de certas atitudes. É sabido que os hormônios, mais especificamente os andrógenos pré-natais, são definidores da diferenciação masculina e feminina de alguns componentes do sistema nervoso central. A agressão é incentivada pelo androgênio, ao passo que o estrogênio a inibe. Os varões produzem uma quantidade maior de androgênio e, por isso, são mais predispostos à agressividade, inclusive até pelo fato de

possuírem massa muscular, coração e pulmões maiores. A elaboração social dessa diferenciação fez com que, por exemplo, aos homens fossem designadas tarefas ligadas ao perigo físico, à conquista de territórios, aos jogos de domínio e de poder. Para as mulheres, sua composição biológica hormonal direcionou mais às tarefas ligadas à produção, conservação e desenvolvimento da vida.

Essa reciprocidade não significa, portanto, que ambos possam desenvolver as mesmas qualidades nas mesmas proporções, ou seja, não se deve considerar que cada um é da mesma forma varão e mulher simultaneamente. Significa sim, que muitas das qualidades podem existir em ambos, mas em densidades diferentes, e que no fim devem participar da totalidade da realidade humana. É necessário, pois, para o homem, por exemplo, que assimile de maneira equilibrada – mas não tão acentuada, pois isso compete ao universo feminino – , características e qualidades da mulher. O varão possui a mulher dentro de si, mas ele é varão e não mulher; a mulher, por sua vez, possui o varão dentro de si mesma, mas é mulher e não varão. Isto significa que ser homem e ser mulher não são simplesmente realidades objetiváveis, circunscritas a nível físico ou psíquico. O varão não esgota em si a concreção e a virilidade. Estas também se encontram na mulher. E a mulher não encerra em sua realidade concreta a feminilidade. Esta se encontra também no varão. Mas a verdade é que ambos se manifestam de formas diferentes: no varão predomina a virilidade, por isso que ele é varão; na mulher prevalece a feminilidade, por isso que ela é mulher. Em razão disso tudo, ao invés de se considerar que são mutuamente incompletos, pode-se dizer que eles são relativamente completos. Cada qual possui tudo, mas com formas e proporções diferentes. Nesse sentido, ninguém se basta a si mesmo e nem pode limitar-se a sua própria concreção. É pelo fato de serem relativamente completos, que tanto o varão quanto a mulher estão dimensionados à relação, à reciprocidade e à complementação.

Dentro dessa perspectiva, cabe aos dois gêneros um novo reencontro. Para o homem, é necessário um reencontro com o feminino fora e também dentro de si, através da libertação do masculino das *personas* que foram sendo construídas ao longo da história da cultura ocidental. Devido a este equívoco, a questão do masculino nos dias de hoje é o feminino renegado ou não integrado. A plenitude será conquistada quando o homem reeducar o seu masculino e reanimar nele o seu feminino: o princípio de vida, de criatividade, de receptividade, de enternecimento, de interioridade e de espiritualidade na natureza.

A mulher, por sua vez, através de comportamentos considerados “masculinos”, como a extroversão, a objetividade, a racionalidade, tem a oportunidade de arriscar-se e de abrir-se mais para o mundo, sendo nele mais participativa. Se, adequadamente equilibrada essa contraparte - que também pode ser chamada de *animus* -, com o seu lado feminino que lhe é característico e predominante, as mulheres podem e devem amadurecer em muitos aspectos. Em consequência disso, será proporcionado um crescimento como mulher e como ser humano.

Não será o fato biológico, portanto, o fator preponderante e nem o determinante dos comportamentos. Juntamente com o aspecto biológico está o fator cultural que deve ser considerado atentamente. Nesse sentido, não se pode falar, propriamente, de uma programação genética fixa, correspondente a cada gênero, mas de matrizes diferentes no varão e na mulher, segundo as quais se realiza a síntese com o meio sócio-histórico. Pode-se investir sobre cada um dos polos, tudo dependerá das intenções e motivos que possam estar em jogo. Assim, por exemplo, se determinado meio sócio-histórico favorece a competitividade aberta e desigual, pode-se inferir que nela o homem domine em quase todos os campos, reprimindo a figura da mulher.

Foi o que ocorreu com o sistema patriarcal mantido em nossa cultura durante séculos e séculos. Nesse sentido, pode-se reportar novamente à Byington, segundo o qual são os Arquétipos Matriarcal e Patriarcal os dois arquétipos básicos da psique. O poder psicológico a eles atribuídos é tão grande que o domínio de um tende a desequilibrar o *Self Individual* e ou *Cultural*⁶⁸ às expensas das características do outro. Na história da personalidade e da cultura, determinados padrões de funcionamento da consciência que são arquetípicos se tornam dominantes e depois cedem sua hegemonia a outros. A duração desse processo é variável, pois depende da sua carga arquetípica.

Os arquétipos, como padrões de funcionamento, nunca se esgotam, mas sua ativação para a elaboração de determinados símbolos tem uma duração proporcional à importância do símbolo e às dificuldades de sua elaboração. Assim, a elaboração de um símbolo pode durar momentos, dias, anos ou milênios...⁶⁹

O dinamismo matriarcal, ou Arquétipo Matriarcal, que é regido pelo princípio do prazer, da sensualidade e da fertilidade, faz com que nas culturas ele seja geralmente representado pelas deusas das forças da natureza. Por outro lado, o dinamismo patriarcal ou Arquétipo Patriarcal é caracterizado pelo princípio da ordem, do dever e do desafio.

Foi essa dinâmica patriarcal, a estrutura psicossocial que predominou por pelo menos os últimos três ou quatro mil anos. Sua estrutura montada durante esse período alicerçou-se nos moldes capitalistas e altamente competitivos. Uma das principais vítimas desse sistema excludente foi a mulher. Somente nos últimos quarenta anos é que

⁶⁸ Enquanto Jung introduziu o conceito de *Self* - interação das forças conscientes e inconscientes da psique. -, Byington, por sua vez, analogamente, introduziu o conceito de *Self Cultural*. Para ele, essa designação diz respeito às forças conscientes e inconscientes nas instituições, nos costumes, nas leis etc. Cada parte, por menor que seja, é sempre expressão de um todo. Nesse sentido, os eventos históricos podem ser percebidos como vida e transformação desse todo, o que permite que se conceba uma teoria simbólica da história. e assim símbolos de transformação do *Self Cultural*. Byington conceitua “história simbólica” como sendo “aquela que percebe os acontecimentos históricos como símbolos da transformação do *Self Cultural*. Como no *Self Individual*, a Sombra do *Self Cultural* é formada por símbolos e complexos (conjunto de símbolos) que não foram devidamente elaboradas e permaneceram inconscientes durante a história de cada indivíduo e de cada cultura.” (Byington, 22).

⁶⁹ BYINGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991. p. 30.

a situação começou a modificar-se, quando então o Patriarcalismo começou a ruir, ao mesmo tempo em que a mulher ressurgiu das cinzas. Compreender como se deu a queda do primeiro e a ascensão da segunda é de primordial importância para que se possa situar nas últimas quatro décadas e também hoje em relação ao comportamento psicossocial do homem e da mulher. Especialmente dessa última, que durante séculos esteve à mercê de um sistema que a marginalizou e a tratou de forma inferiorizada e equivocada.

1.2.1 O Patriarcalismo

O poder imposto pelo patriarcalismo fez dividir a vida em polaridades altamente desiguais, e exclusivamente opostas, como as noções de certo ou errado, forte e fraco, sucesso e fracasso, bonito e feio, reunidas em sistemas lógicos e racionais.

Foi este dinamismo que codificou os papéis sociais rígidos do homem e da mulher, atribuindo à ela uma condição inferior junto com a maioria das funções matriarcais. Seus deuses, deusas e ideais são conquistadores e legisladores. Este dinamismo é característico das guerras de conquista, das sociedades de classe com acentuada hierarquia social e rígida codificação ideológica da conduta.⁷⁰

É inegável, historicamente, que nos últimos milênios o mundo pertenceu ao varão. Mas é difícil determinar causas exatas que levaram o varão ao domínio da natureza e, com ela, da mulher. Revoluções ecológicas, econômicas, ideológicas ou científicas podem constituir pontos marcantes de referência para que esse contexto fosse instaurado e mantido por longo tempo. Mas ainda assim, estão encobertos outros fatos imponderáveis que nos escapam à razão, tais como os desejos que não podem mais ser analisados, ou então os múltiplos não-ditos, que continuarão para sempre obscuros.

⁷⁰ BYNGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991. p. 24.

Através do patriarcado, poder, competitividade, conhecimento, controle, manipulação, abstração e violência vêm juntos e agregados à esfera masculina. Por sua vez, o amor, a integração com o meio ambiente e com as próprias emoções, características essas associadas às mulheres passariam a ser os elementos mais desestabilizadores e perigosos para a manutenção da ordem vigente.

Para o resto da sua vida, conhecimento e prazer, emoção e inteligência são mais integrados na mulher do que no homem e, por isso, são perigosos e desestabilizadores de um sistema que repousa inteiramente no controle, no poder e, portanto, no conhecimento dissociado da emoção e, por isso mesmo, abstrato.⁷¹

Como consequência desse contexto, durante toda a efetivação das sociedades patriarcais, essa lógica dos contrários frequentemente se transformou em lógica da exclusão, colocando aos extremos as hierarquias.

Ela dava a vida e Ele a protegia. Ela cuidava das crianças e do lar, Ele partia para a conquista do mundo e guerreava quando necessário. Essa divisão das tarefas tinha o mérito de desenvolver em cada um características diferentes, que contribuía, com muita força, para formar o sentimento de identidade.⁷²

Essa oposição tornou-se tão radical e cheia de tensões que a ideia de comunidade gregária, de semelhança dos gêneros ficou profundamente ameaçada. Segundo Badinter, esse privilégio biológico permitiu aos homens se afirmarem como seres superiores, levando o patriarcado ao seu triunfo. Para a teórica, o patriarcado não diz respeito somente a uma forma de família baseada no poder paterno, mas também a toda uma estrutura social que nasce de um poder do pai. Em razão disso, surgirão os traços estereotipados masculinos e femininos. Numa pesquisa realizada em 1964, portanto num tempo não tão distante, verificou-se que a presença de estereótipos ainda era bem marcante na lógica dos contrários: quanto à estabilidade emocional, o homem é

⁷¹ BYNGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991. p. 11.

⁷² BADINTER, Elisabeth. *O um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 13.

decidido e firme; a mulher caprichosa, emotiva, e pueril. Nos mecanismos de controle o homem é disciplinado e organizado; a mulher é tagarela, incoerente. No que diz respeito à autonomia, o homem é independente; a mulher submissa. Quanto à afetividade e sexo, o homem é obsceno e a mulher tem necessidade de amor e de filhos.

Para que essa dialética explorador / explorado pudesse ser mantida, foi necessário que o poderio masculino introjetasse na mulher uma ideologia que a convencesse de sua própria inferioridade em relação ao homem, o que de certa forma foi relativamente bem aceito por ela. Para que isso perdurasse, o absolutismo patriarcal fez impor um certo número de condições ideológicas que tinham por finalidade estabelecer o poder masculino. A partir daí, o estrito controle da sexualidade feminina passou a ser a característica mais marcante da sociedade patriarcal em sua forma mais absoluta, pois para o marido, a mulher teve triplamente, o *status* de objeto. “Ao mesmo tempo, é um instrumento de promoção social, eventualmente um objeto de distração, e um ventre do qual se toma posse.”⁷³

A mulher foi a grande vítima de toda essa atitude egoísta do homem que, durante séculos, não soube vê-la como um ser complementar a ele e de recíproca totalidade enquanto ser humano. Ela, na relação com ele, foi a grande oprimida.

O oprimido tem um privilégio histórico e epistemológico pelo fato de possuir uma percepção mais alta que inclui o opressor enquanto ser humano. O opressor exclui o oprimido, pois o considera uma coisa ou um ser humano menor, subordinado e dependente. A libertação deve começar no oprimido para terminar no opressor. Só então ambos se encontram sobre o mesmo chão comum, como humanos, construindo juntos, em igualdade e na diferença, a sociedade e a história.⁷⁴

Está na mulher, portanto, mais do que no homem, uma maior atenção no que diz respeito a uma eventual busca de novos paradigmas para uma nova realidade. Deve-se

⁷³ BADINTER, Elisabeth. *O um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 125.

⁷⁴ CARDOSO, Heloísa. O homem: sua alma, sua “Anima”. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 103.

avaliar nela o seu feminino que lhe é característico, que provem de um inconsciente coletivo longínquo. Mas por outro lado, precisa-se aceitar que também ela possui uma faceta que lhe pertence e que lhe acrescenta muito, que é dito “masculino”, ou também chamado de “*animus*”. Seja qual for a denominação, está na análise da mulher e de sua subjetividade o grande desafio proposto nos dias de hoje para uma possível mudança.

O fato de o feminino ter sido colocado em segundo plano durante a sociedade patriarcal faz com que se debruce sobre ele com mais interesse. Não nos resta dúvida de que a mulher concreta historicamente valoriza principalmente o feminino. É com ele que a mulher mais se identifica, pois para ela a racionalidade e o masculino constituem o inconsciente. O grande equívoco do patriarcalismo é que ele deturpou esse feminino, relegando-o somente à mulher, quando na verdade tudo o que possui caráter elementar, tudo quanto evoca natureza, vitalidade lasciva é vivenciado como feminino na mulher, mas também no homem. O varão, por sua vez, tematiza de modo mais intenso o masculino; já que seu inconsciente possui caráter feminino. Em consequência disso, tudo o que é vivenciado como desenvolvimento, ordenação, racionalização, divisão vem expresso pelo masculino no varão, características essas, porém, que podem adequadamente ser desenvolvidas na mulher. O ideal humano deve ser concebido a partir da integração do feminino com o masculino, na busca de um equilíbrio próprio ao varão e à mulher.

A duração do sistema patriarcal pode ter prevalecido por três ou quatro milênios. E basta a condenação à morte de um sistema de poder, ainda que numa única região do globo, para se constatar a sua fragilidade. A agonia do patriarcado durou praticamente dois séculos, mas foi preciso esperar até o século XX para que a igualdade dos gêneros fosse realmente colocada na ordem do dia. Somente a partir dos últimos quarenta anos é que foi, em muitas de suas facetas, extinto esse sistema que permitia aos homens sobre a

mulher um poder milenar. A partir do momento em que essas certezas começaram a ser abaladas, inúmeras tentativas de re-aproximação entre homem/mulher foi buscada.

A mais importante alavanca para a nova concepção da mulher se deu nos anos 1960 através do movimento feminista, ocorrido principalmente na Europa e nos Estados Unidos, o qual propugnou a libertação e emancipação da mulher. Emancipar era proporcionar a ela uma equiparação em direitos políticos, econômicos e jurídicos. Libertar-se, por sua vez, era procurar marcar a diferença, realçar as condições que regem a alteridade nas relações de gênero, de modo a reconhecer a mulher como um sujeito também autônomo dotado de plenitude humana tanto quanto o homem.

Ainda que num primeiro momento possa parecer contraditória a relação entre as feministas mais radicais e a teoria junguiana dos arquétipos, fato esse atestado por várias delas, deve-se considerar também uma outra perspectiva possivelmente conciliatória. É o que nos salienta Andrew Samuels, que, mesmo divergindo (atualizando) alguns conceitos junguianos, reconhece nos estudos primordiais de Jung uma importância na contemporaneidade no que diz respeito às questões do feminismo e do gênero. Os arquétipos *anima* e *animus* podem ser considerados sim, uma das ideias precursoras daquilo que viria a compor os estudos dessas referidas instâncias:

Uma outra área em que o discurso contemporâneo está tomando o caminho “junguiano” é no que se refere ao papel desempenhado pelos gêneros. Por um lado, Jung era um tanto conservador no que diz respeito ao que ele considerava comportamentos apropriados para mulheres e homens. Por outro lado, com a sua teoria de *animus* e *anima* (algo que veio a ele durante seu relacionamento com Sabina Spielrein), ele nos oferece um caminho para expandir o que é possível para ambos os sexos. Para uma mulher, seu *animus* não é um mero homem em sua memória, mas um sinal da capacidade dela em ser e fazer cada vez mais coisas além das que comumente eram pensadas para uma mulher. Para o homem, a confrontação com a *anima* pode levar à mesma expansão de papéis. Como muitas escritoras feministas apontam - a exemplo da crítica literária Susan Rowland - *animus* e *anima*, podem ser ideias anti-culturais e profundamente radicais.⁷⁵

⁷⁵ SAMUELS, Andrew. *A psique política*. Rio de Janeiro: Imago, 1995. p. 74.

1.2.2 O feminismo

O traço marcante do movimento feminista, estava centrado na reivindicação da igualdade, para que as mulheres pudessem também participar da vida pública. Seu principal foco estava no questionamento da oposição binária homem/mulher, refletida numa sociedade dominada pela figura masculina, considerada o princípio fundamental, enquanto a mulher era relegada à posição de oposto desse sistema.

Betty Friedan, uma das primeiras lideranças do movimento, recolhe nos Estados Unidos depoimentos de mulheres de classe média que corresponderiam ao ideal da “rainha do lar”. Sua intenção era rever o papel tradicional a que a mulher estava sujeita. Em 1966, Friedan fundou o NOW (National Organization of Women), que, em 1971, já reunia 10 mil mulheres, em sua maioria grande parte casadas e com filhos. Este grupo, através da pressão política, almejava emprego, igualdade de salários, direitos na família e abolição da publicidade sexista.

Em 1967, as mais jovens e as solteiras se separaram no NOW para criarem um Women Liberation Movement (WLM), movimento mais radical e que não se caracterizava como organização. Uma das grandes vitórias de ambos os movimentos foi a obtenção do ressarcimento de muitos milhões de dólares a operárias e empregadas de grandes companhias, que recebiam seus salários abaixo do que recebiam os homens.

Mesmo considerando-se sua complexidade de definição, o feminismo busca repensar a identidade de sexo, em que tanto o homem como a mulher, tidos como indivíduos, não tenham que se adaptar a modelos hierarquizados, para que o ser humano possa então ser concebido em sua globalidade, não diferenciados os atributos masculinos ou femininos. Nesse sentido, a afetividade, a emoção e a ternura poderiam aflorar sem constrangimentos nos homens e, nas mulheres, seriam atributos não

desvalorizados. Assim, as diferenças sexuais não se manifestariam nas relações de poder que norteiam a vida humana em todas as suas esferas.

Essas questões foram disseminadas praticamente em todo o mundo, apesar de alguns lugares e culturas ainda não darem um mínimo de espaço à figura feminina. No período fervoroso da década de 1960, marco inicial das reivindicações feministas, percebe-se que também o Brasil não ignorou a problemática questão da mulher na sociedade, seja relacionada à esfera político-econômica, seja relacionada à esfera moral. Em meados dessa década, a mulher constituía, nas grandes cidades, menos de 20% da força de trabalho remunerada. Ela tinha em média seis filhos e só saía da casa paterna para se casar. Além disso, a mulher era reprimida sob os fundamentos conservadores daquela época, visto que o prazer sexual era condenado e conseqüentemente o casamento tido como indissolúvel. Pelo fato de o divórcio ainda não existir, as mulheres separadas eram estigmatizadas e o grande pavor de qualquer mulher era cair na boca do povo, pois sua reputação colocaria em risco sua carreira ou a guarda dos filhos.

Aos poucos, o movimento organizado das mulheres foi sendo reprimido e desarticulado pelo governo militar, fechadas as federações, assim como outras organizações populares. Como consequência disso, a luta passou para a clandestinidade e muitas mulheres foram atingidas. Algumas foram perseguidas, torturadas, estupradas e mortas; outras lamentaram por seus filhos e companheiros “desaparecidos”.

Mas na década de 70, o processo de (re)organização do movimento feminista no Brasil, foi retomado, período em que teve sua maior expressão e inegável força política. É, na primeira metade dessa década, no chamado “milagre brasileiro”, que a sociedade passa por transformações profundas, tanto de ordem econômica quanto comportamentais. Acerca desse período, Rose Maria Muraro, assim esclarece:

Foi nesse contexto que, pois, explodiu no Brasil, em termos de opinião pública, o problema da mulher em inícios de 1971. Todos os *media*: televisão, revistas, jornais, a grande imprensa, envolvem-se no debate do feminismo, geralmente, assumindo as posições conservadoras importadas dos países dominantes, o que gera grande polêmica, especialmente entre a juventude. A partir daí, até quando surgem os primeiros grupos organizados, os meios de comunicação não mais deixaram de trazer contínua e surpreendentemente os vários problemas de sexualidade e comportamento da mulher em suas manchetes.⁷⁶

Diversas organizações passaram a desenvolver atividades permanentes de debates, pesquisas, cursos, publicações sobre o feminismo, além de participarem de campanhas de massa em conjunto com outras minorias sociais. Toda essa mobilização fez com que, a partir daquela época, fosse se formando uma consciência a respeito da condição das mulheres, ampliando seu espaço em nível político e social.

Em 1975, declarado pela ONU como Ano Internacional da Mulher, ocorreu no México o Congresso Internacional da Mulher, evento esse de que o Brasil também participou. Em nosso país, foi organizada a *Semana de Pesquisa Sobre o Papel e Comportamento da Mulher Brasileira*. Como resultado desse movimento criou-se, em setembro de 1975, o *Centro da Mulher Brasileira*, um órgão institucionalizado que era responsável pela articulação dos objetivos feministas em torno de uma linha de ação coletiva. Além disso, o CMB propôs um centro de estudos que promoveu importantes seminários e pesquisas sobre a condição da mulher, resultando daí várias publicações em jornais e revistas, além da produção de livros.

Toda essa mobilização revigorou o movimento das mulheres e expôs questões até aquele momento abafadas: a sexualidade, os direitos reprodutivos e a família. Além dessas, outras problemáticas como a igualdade salarial, o acesso profissional e a representação política foram também discutidas e reivindicadas pelas organizações feministas.

⁷⁶ MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 14.

Mas a luta das mulheres não se limitou somente à questão da reivindicação de direitos. Embora uma confluência de fatores tenha contribuído para uma retomada mais intensa do movimento feminista brasileiro — como o impacto do feminismo internacional e mudanças efetivas na situação da mulher, que punham em discussão a tradicional hierarquia de gênero —, o movimento militante da década de 1970 no Brasil surge também como consequência da oposição das mulheres à ditadura militar. Paralelo a ela, alguns países da América Latina também estavam sob comando amargo de governos ditatoriais, que calavam, implacáveis, as vozes discordantes.

Os anos setenta foram marcados como sendo os piores anos da repressão que havia se instaurado no governo brasileiro desde 1964, ocasionando a partir daí um duro controle em relação às lutas da esquerda contra o regime. A tortura e algumas vezes a morte de militantes ou simpatizantes dos militantes eram uma presença constante na vida cotidiana. Diante desse quadro, o movimento feminista aparece ligado à luta pelas liberdades democráticas e inicia, em 1975, em São Paulo, a campanha nacional pela anistia através do *Movimento Feminino pela Anistia*, com organizações semelhantes em todos os Estados. Tal movimento representou, no auge da ditadura militar, uma referência para a redemocratização do país. A atitude das feministas, nos meados dos anos setenta, foi uma das grandes forças progressistas de oposição à ditadura militar e de defesa dos direitos humanos. Sobre a postura “guerreira” e participativa, Cynthia A. Sarti nos diz que

A presença das mulheres na luta armada, no Brasil dos anos 60 e 70, implicava não apenas se insurgir contra a ordem política vigente, mas representou uma profunda transgressão ao que era designado à época como próprio às mulheres. Sem uma proposta feminista deliberada, as militantes negavam o lugar tradicionalmente atribuído à mulher ao assumirem um comportamento sexual que punha em questão a virgindade e a instituição do casamento, "comportando-se como homens", pegando em armas e tendo êxito neste comportamento.⁷⁷

⁷⁷ SARTI, Cynthia A. Feminismo e contexto. *Cadernos Pagu* (16). Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero. Campinas: UNICAMP, 2001. p. 33-34

Devido às restrições impostas pela ditadura militar ao direito de organização política e sindical, a oposição viu-se obrigada a limitar seus objetivos a questões locais, como os movimentos contra o custo de vida, os clubes de mães, movimentos por creches e postos de saúde. Dentro desse contexto todo, o movimento libertário das mulheres somou-se às lutas por melhores condições de trabalho e igualdade sexual, e à luta pela redemocratização do país. Esse movimento esteve, de acordo com Cynthia Sarti

intimamente articulado com outros movimentos sociais da época: movimentos populares — que iam desde a luta por moradia, passando por melhores condições de vida (água encanada, luz, transporte), até a luta pela criação de creches nas fábricas e universidades (o que era uma lei antiga, mas não cumprida); movimentos políticos — aí incluídos os movimentos pela anistia aos presos políticos, pela luta contra o racismo, pelos direitos à terra dos grupos indígenas do país.⁷⁸

Portanto, concomitante à resistência das mulheres à ditadura militar, outras mudanças somaram-se para que a mulher adquirisse uma nova postura perante ela mesma e perante o homem e à sociedade. A expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional que estava se instaurando num país que se modernizava, ocasionou, ainda que de maneira excludente, novas oportunidades para as mulheres. Além disso, novas experiências cotidianas entraram em conflito com o modelo tradicional de valores nas relações familiares. Relacionado a isso, os comportamentos afetivos e sexuais oriundos do acesso a métodos anticoncepcionais e ao recurso às terapias psicológicas e à psicanálise, influenciaram decisivamente a relação entre o homem e a mulher.

Tudo isso fez com que novos parâmetros fossem adotados para se conceituar a nova mulher que estava surgindo. Nesse sentido, se nos reportarmos ao terreno

⁷⁸ CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu* (16). Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero. Campinas: UNICAMP, 2001. p. 13.

arquetípico, percebe-se que ele também passou por significativas mudanças perante essa nova situação. O inconsciente coletivo (sua parte maleável), bem como os arquétipos do masculino e do feminino, que durante muitos anos ficou praticamente imutável nas psiques de homens e de mulheres durante o patriarcalismo, passam a partir da década de 70, por uma profunda transformação.

O conceito de arquétipo abre uma perspectiva de análise, tanto no plano psicológico quanto no plano sociológico, em épocas e culturas diversas. Neste sentido poderíamos dizer que o arquétipo do masculino e do feminino contém em si algo de atemporal e universal, ao mesmo tempo em que sua expressão no aqui-e-agora varia segundo o local e a época em que se manifesta. Enquanto no plano biológico os instintos se desenvolvem de uma forma automática, desencadeada, tão-somente, por processos orgânicos, geneticamente determinados, no plano psicológico o arquétipo precisa de estímulos específicos para que possa ser constelado.⁷⁹

A transformação da mulher, que passou inicialmente por uma experiência subjetiva, possibilitada pelo feminismo, gerou um processo necessariamente coletivo. Isso fez com que

esta experiência tivesse uma existência e um significado social e, assim, configurasse uma nova referência de ser mulher. Este é o sentido radical do movimento feminista como manifestação coletiva das mulheres, formulado como politização do mundo privado.⁸⁰

Toda essa reviravolta política, econômica e social, na qual o movimento das mulheres estava inserido, se manifestou também no meio cultural em nosso país. A contrapartida à violenta ditadura militar foi a explosão de uma vigorosa cultura da resistência, que se expressou na crítica política ao regime. Assim, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se vivia aqui uma violenta repressão política e cultural, que

⁷⁹ ULSON, Glauco. Ser homem nos dias atuais. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 73.

⁸⁰ SARTI, Cynthia A. Feminismo e contexto. *Cadernos Pagu* (16). Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero. Campinas: UNICAMP, 2001. p. 45.

afetava radicalmente a vida pública, rompendo com os antigos espaços de sociabilidade, assistia-se à emergência de novas formas de produção cultural. Isto se deu tanto nos setores ligados às lutas da resistência, quanto entre os mais indiferentes, ou mesmo ligados à ditadura militar.

Inicialmente dirigida ao regime militar, a revolução cultural iniciada na década de 60 e estendida pela década de 70 em nosso país, se deu principalmente através da música e do teatro, sendo o último bastante influenciado pela temática crítico-social do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. As vertentes musicais e teatrais, direcionadas a diversas intenções, focalizaram com destaque a questão dos indivíduos oprimidos resultantes daquele sistema político, dentre eles, a mulher, que estava emergindo com bastante força e intensidade.

2 ELEMENTOS POÉTICOS DO DRAMA E DA POESIA

2.1 O teatro épico de Bertolt Brecht

Os primeiros trabalhos de Brecht foram concebidos à época do movimento expressionista na Alemanha. O expressionismo¹, com suas imagens propositadamente distorcidas, exprimiam um mundo sombrio e cinzento, com figuras torturadas e inseridas em paisagens desoladoras.² Essa atitude artística manifestou uma dimensão do humano relacionada ao sentido impessoal da subjetividade. Ainda que de certa forma, o expressionismo confessava algo que era autobiográfico, esse confessado não era de ninguém, era um autobiográfico que não tinha rosto. Nesse sentido, Gerd A. Bornheim

¹ O expressionismo foi um movimento artístico que surgiu no final do século XIX e início do século XX. Com características que ressaltavam a subjetividade, a visão expressionista estava ligada à expressão do irracional e aos impulsos, à imitação das artes primitivas, ao uso de traços e cores fortes. Além disso, exprime uma deformação emocional da realidade, mediante o caráter expressivo dos meios plásticos, que buscavam uma significação metafísica, abrindo os sentidos para o mundo interior. O Expressionismo instaurou-se destacadamente na Alemanha, especificamente no período após a Primeira Guerra Mundial, quando a partir daí foi um importante instrumento para a realização de denúncias sociais, num momento em que, politicamente, os valores humanos eram de ínfima importância.

² Após o fracasso alemão na Primeira Guerra Mundial, o país mergulhou em um caos devastador. O Tratado de Versalles, assinado pelas potências europeias em 1919, que impunha um acordo de paz e encerrava oficialmente a guerra, dera a Alemanha implacáveis consequências. O principal ponto desse tratado exigia que a República de Weimar – novo regime instaurado na Alemanha –, aceitasse todas as responsabilidades por causar a guerra e que, como represália, teria de fazer reparações a algumas nações envolvidas no conflito. Alguns dos termos impostos incluíam a perda de parte de seu território para determinado número de nações fronteiriças, perda das colônias sobre os oceanos e sobre o continente africano, além da redução do tamanho do exército alemão. Além disso, o país teve de arcar com uma indenização pelos prejuízos causados durante a guerra e, como se não bastasse, a Alemanha teve de reconhecer a independência da Áustria, o que veio a causar choque e humilhação para a população.

afirma que a grande influência para os expressionistas vem da psicologia, mais especificamente a de Carl Gustav Jung. Ao criar sua teoria sobre o inconsciente coletivo, - que considera a subjetividade como sendo impessoal, fugindo daquilo que se considerava sendo a pessoa -, a subjetividade passa a torna-se mais anônima. Para Bornheim, existe claramente uma relação entre a concepção de inconsciente coletivo de Jung com a atitude do movimento expressionista:

O problema se faz mais claro para o nosso tema se passarmos a C. G. Jung, o principal discípulo de Freud. Para Jung, o inconsciente passa a ser considerado dentro de uma perspectiva coletiva; haveria forças coletivas comuns a todos, cristalizadas em arquétipos, que determinam o homem desde o seu inconsciente. Precisamente esses aspectos da psicanálise (...) exerceram poderosa influência sobre os expressionistas, são precisamente esses aspectos que permitem compreender o sentido daquela subjetividade impessoal. Evidentemente não se deve entender o expressionismo como uma espécie de aplicação cultural da psicanálise. Trata-se muito mais de certas coordenadas que permitem falar em influência.³

Na arte expressionista, pode-se deparar com personagens destituídas de identidade; ou então a identidade se fragmenta, chegando até mesmo a plurificar-se em diversas outras personagens. Uma arte frequentemente dominada pelo sentimento do desmedido, da exacerbação que se achega ao simbólico. O combatente morto na guerra, por exemplo, nunca é simplesmente tal combatente: ele é própria guerra e seu horror.

Foi exatamente a partir dessa perspectiva expressionista que as primeiras peças de Brecht foram geradas. Manifestas através de uma linguagem exacerbada, com certo tom destrutivo e um idealismo ingênuo, elas propunham uma renovação no teatro. Para manifestar suas intenções, o dramaturgo alemão partiu em busca da concretização de imagens óbvias, marcadas muitas vezes de uma brutalidade que beirava o grotesco. Essa

³ BORNHEIM, Gerd. A. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS, 1965. p. 66.

atitude de Brecht derivou também, em boa parte, de suas próprias experiências vividas na Alemanha daquele período pós-guerra⁴. Sobre isso Luiz Carlos Maciel nos diz que

De suas noites boêmias, nos bares e cabarés de Berlim, trouxe a experiência de uma comunicação fácil, direta, imediata e popular, ainda que sob o risco do vulgar e do grosseiro. Tudo isso lhe dava a certeza de que o velho teatro burguês não era eterno e de que os elementos capazes de forjar o novo teatro que deveria superá-lo já existiam.⁵

Em decorrência disso, os escritos e formulações iniciais de Brecht acerca do teatro, ainda em sua juventude, tiveram um ponto de vista predominantemente negativo. Do expressionismo, Brecht descobriu uma maneira artística de desprezar a sutileza psicológica, a mediação da complexidade das psicologias individuais. Dessa forma, a individualidade passa a se transformar em algo de coletivo. O dramaturgo alemão objetivou, inicialmente, atingir uma arte o mais direta, o mais intuitiva e primitiva possível, em que a expressão da subjetividade passasse a pertencer ao grupo. Bornheim reconhece em Brecht, na perspectiva coletiva da psicologia de Jung, um grande representante do expressionismo:

O que domina, e sempre mais intensamente, a arte expressionista, o seu horizonte social, é o homem-massa, isto é, o homem que não é por si, mas que vive por contágio. Faz-se mister, portanto, expressar pela arte aquela região última, coletiva, do homem. E daqui se desprende, sobretudo na fase final do movimento, uma dimensão social e mesmo socialista. Nesta linha, Brecht é o mais ilustre filho do expressionismo.⁶

⁴ Paralelamente a todo esse caos vigente, quando, em meio ao sangue e à pólvora impregnados no ar, tudo parecia explodir em Berlim, o campo das artes seguia por um outro caminho. Esse é considerado um dos períodos mais ricos, mais efervescentes e mais criativos da Alemanha em termos de produção artística. A desmoralização do povo alemão, a instabilidade política e a miséria econômica propiciaram um amplo campo para a ação dos diferentes meios artísticos. Isso se manifesta nos mais diversos campos: pintura, arquitetura, literatura, cinema e teatro. As casas de diversão prosperavam e se enchem de boêmios dispostos a aproveitar seus minutos como se fossem os últimos de suas vidas. Jazz, tango, o trompete, o piano e bandoneón eram tocados até o amanhecer. Os teatros populares, alocados em enormes espaços para diversões, atraíam multidões que, por poucos centavos, penetravam numa névoa de fumaça de tabaco e torpor alcoólico, embalados por bandas dos mais variados tipos. Berlim se tornou o reino do exagero, da audácia estética, numa clara sensação de que os alemães não haviam perdido somente a guerra, mas também o bom senso das coisas.

⁵ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 7-8.

⁶ BORNHEIM, Gerd. A. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS, 1965. p. 67.

Nessa fase, Brecht revela um ser humano ciente de que está à mercê de compulsões e impulsos irracionais vindos do interior e que muitas vezes fogem ao seu controle consciente. Mas por outro lado, existe a percepção de que também existem forças poderosas vindas de fora, das condições sociais que também condicionam o caráter e o viver de um homem. Nesse sentido, para que se compreenda o desenvolvimento de Brecht como escritor e de sua necessidade de engajamento político, deve-se considerar o fato de que sua obra está arraigada no conflito entre o impulso subconsciente e o controle consciente que permeia o indivíduo. Em última análise, pode-se considerar que forças irracionais no próprio Brecht necessitavam de uma disciplina mais rígida e positiva, e nisso o engajamento político cumpriu o seu papel. Acerca disso, o diretor teatral e teórico Martin Esslin nos diz que:

A constante luta entre o impulso subconsciente e o desejo de estabelecer controle absoluto por intermédio da eliminação do sentimento por meio da razão é que produziu a personalidade profundamente contraditória de Brecht. (...) Para vencer a tentação de se deixar flutuar passivamente ao sabor das emoções, Brecht teve de se tornar ativo, duro, cínico, cerebral, de assumir a *persona* de um ser totalmente cerebral.⁷

O estilo antilúdico inicial marcado pela negatividade torna-se, no decorrer da carreira artística de Brecht, um pouco menos radical. Em seu lugar, entra em vigor um teatro com intenção pedagógica e que, de certa forma, vai abranger quase que toda a carreira artística de Brecht.⁸ No início de suas peças pedagógicas, Brecht tende a riscar a palavra arte de seu programa de trabalho. Agora sua intenção é retratar os profundos conflitos sociais existentes em seu tempo, tão acentuados naquele período pós-guerra. Os elementos que compõe tais conflitos polarizam-se em marcadas distinções, como por

⁷ ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 252.

⁸ O sentido da pedagogia para Brecht é, em muitos aspectos, similar àquilo que Jung compreendia como sendo a função do teatro. Para Jung, o teatro é 'educativo' à medida que facilita e provoca o autoconhecimento e o conhecimento do outro, sendo a educação (teatral) um processo de autoconstrução da humanidade do sujeito, tanto em sua dimensão individual quanto social. Além disso, o 'pensamento pedagógico' de Jung está bastante próximo do teatro devido à questão da máscara: a personagem ali individualizada é construída a partir do todo. Essa personagem ali retratada é a expressão de um determinado segmento que constitui aquela fábula, mas ela está, simultaneamente, representando um macro texto universal.

exemplo, “brancos”, e “negros”, “bons” e “maus”, sendo que a dimensão coletiva ainda sobrepuja e determina a pessoa e sua iniciativa individual. “Da nova sociedade sem classe, isenta de contrastes entre exploradores e explorados, vem sempre acompanhada da perda da personalidade humana, de seus precisos contornos individuais.”⁹

Mais tarde, a consciência estética é revalorizada e Brecht, no auge de sua maturidade artística, “devolve” à arte o que é dela. A pedagogia passa a ser então, não mais uma categoria absoluta destinada a suprimir todas as categorias estéticas, transforma-se, ao contrário, numa delas. Ela continua, porém, a ocupar um lugar privilegiado que pudesse assegurar a eficiência do âmbito artístico, em meio à uma época de pleno triunfo do conhecimento científico. O teatro de Brecht ainda continua ensinando, mas isso é feito de maneira leve, interessante e divertida. Ele próprio vacilou muito durante a sua carreira artística entre esses dois polos: o teatro com dimensão pedagógica e o teatro como diversão. O teatro tem de ser pedagógico por natureza, mas se tornará bom se proporcionar diversão:

O desejo de aprender depende, assim, de várias coisas e, portanto, existe a possibilidade de aprender com gosto, alegria e luta. (...) Se não houvesse essa possibilidade de aprender divertindo-se, o teatro, por sua própria estrutura, não estaria em condições de ensinar.¹⁰

Essa contradição – processo dialético da arte que diverte e faz pensar -, passa a ser então a mola da evolução do pensamento teórico de Brecht sobre o teatro. Naquilo que ele denomina “o prazer próprio da idade científica”, ou seja, o prazer do aprendizado, não deve ser suprimida a diversão da experiência estética, mas que se deve distinguir os prazeres mais fracos e simples dos prazeres mais fortes e complexos. Os

⁹ CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 33.

¹⁰ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 99.

últimos, que incluem o gozo de saciar a sede de conhecimentos e de adquirir outros novos, são os prazeres estéticos da idade científica e os que devem ser perseguidos pelo novo teatro. Todos os pressupostos fundamentais de Brecht são produtos da tentativa de síntese dessa contradição entre a diversão e a instrução.

Mas para que sua intenção pedagógica e de diversão tenha resultados satisfatórios, Brecht propôs uma revolução na dramaturgia clássica. Para isso, ele contra-atacou aquele que é considerado o primeiro grande teórico da arte dramática, Aristóteles. A escolha de tão ilustre nome como vilão responde a objetivos polêmicos. Para o dramaturgo alemão, o teatro precedente a ele pode ser classificado como “aristotélico”. Naturalmente que o filósofo grego foi o primeiro a descrever os momentos essenciais da estrutura dramática e a relacioná-la numa experiência de ordem emocional - a *catarsis* - como sendo a função fundamental do teatro. Entretanto, para Brecht, “o que preocupava não eram essas categorias como descrição conceitual do fenômeno teatral, mas sua degenerescência concreta no teatro burguês que conheceu.”¹¹

É a função da catarse - purgação das emoções de piedade e terror -, o que Brecht mais ataca na tradição aristotélica. Se o espectador deve ser expurgado de certos sentimentos, ele então passa a ser “tragado” pelo espetáculo, no sentido de que a sua atividade é nula. O importante, contudo, não seria aliviar ou melhorar a alma do homem, envolta numa manta emocional subjetiva e pessoal, mas sim despertar nele uma consciência e atividade, enquanto ser social que ele é. A catarse, para Brecht, tornava o homem pacífico em relação a fatos que o rodeavam. Era função do teatro mostrar que o mundo, longe de ser eterno, é mantido por valores que podem e devem modificados.

¹¹ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 12.

A nova estrutura dramaturgica proposta por Brecht é por ele denominada “teatro épico”¹². Numa conhecida tabela comparativa elaborada por ele, é contraposto o teatro épico com o teatro “aristotélico”, em que algumas diferenças são bastante significativas. Na forma dramática, existe o interesse pelo desenlace da história; na épica o interesse está voltado para o desenvolvimento da ação. Na forma dramática, predomina a ação e uma cena está em função da outra, numa progressão e desenvolvimento linear; enquanto na forma épica, domina a narração e cada cena vale por si, numa construção articulada e com desenvolvimento retilíneo que pode ocorrer “aos saltos”. Nesse sentido, “uma obra épica deixa-se cortar, como com uma tesoura, em partes capazes de continuarem a viver a sua vida própria.”¹³

Essas são algumas das diferenciações propostas por Brecht entre o teatro épico e o dramático. O importante, porém, é não se ater tanto a essas caracterizações e nem tentar-se averiguar as possíveis consequências da denominação “teatro épico” inserida em um possível gênero literário, pois o próprio Brecht tendia, no fim da vida a abandonar o termo. É interessante que se frize que, como teórico, Brecht não se preocupou tanto por uma coerência na construção de sua obra. Tanto é que muitas de suas notas e textos explicativos de suas peças alteravam ou até mesmo contradiziam parte de suas ideias anteriores sobre um mesmo tema. O fundamental, entretanto, é que se focalizem os objetivos da renovação estrutural proposta por Brecht, para melhor compreender-se o porquê das mudanças estruturais e formais.

¹² O Teatro Épico é resultado do marcante desenvolvimento teatral na Rússia, após a Revolução de 1917 e na Alemanha, durante o período da República de Weimar. Os principais iniciadores foram o diretor russo Meyerhold e o diretor teatral alemão Erwin Piscator. Por essa época as cenas épicas alemãs recebiam o nome de cena Piscator, devido ao extensivo uso de cartazes e projeções de filmes nas peças dirigidas por Piscator. Contudo, o grande propagandista do teatro épico foi mesmo Bertolt Brecht. Ele e Piscator, portanto, aprenderam o teatro épico de Meyerhold, que todos nós o conhecemos através de Brecht. Esse termo foi usado por ele a partir de 1926.

¹³ BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: FSG, 2004. p. 468.

Em essência, o teatro épico se diferencia do dramático pela temática. Enquanto este se detém à esfera do privado, com questões pessoais ou familiares, aquele aborda questões da vida pública, problemas relacionados a toda a sociedade, e que dizem respeito à coletividade. Sobre isso, Luiz Carlos Maciel afirma que

O que Brecht pretendia era dar à estrutura dramática um caráter *cognoscitivo*. As forças sociais, verdadeiros protagonista e antagonista dos conflitos dramáticos para Brecht, seriam melhor apreendidas por uma estrutura ampla capaz de representar a sequência de seus movimentos dialéticos. A estrutura cerrada, com uma pequena parte de exposição e complicação colada no clímax, não permite a indagação e o exame das causas sociais do conflito. Sua função está limitada à mera *diversão*.¹⁴

Para Brecht, portanto, essa estrutura tradicional do drama estaria fadada a extinguir-se, pois não seria capaz de fornecer a análise necessária das tensões sociais tal como elas ocorrem na realidade. Sobre isso, nos esclarece Bornheim:

A ideia aristotélica de que o drama deva ser um todo fechado, harmônico, perfeito, dotado de princípio, meio e fim, como composição uniforme, linear, necessária, é recusada por Brecht; ele quer montagem, ausência de harmonia estética, independência das cenas, recusa por isso a coerência da intriga. Recusa também as famosas unidades de ação, espaço e tempo. Ação, espaço e tempo devem ser fragmentados, e passam a ser tratados por Brecht de diversas maneiras, evitando o mais possível o princípio de unidade. Aristóteles pede ainda unidade dos caracteres, coisa que Brecht também não pode aceitar, e por uma razão suficientemente radical: não existe personalidade; o homem é compreendido tão-só como o “conjunto de todas as relações sociais”.¹⁵

No teatro burguês, denominado por Brecht como “culinário”, o público comprava emoções e sentimentos e, num estado de torpor, eliminava todo e qualquer juízo crítico. Era um teatro de evasão, escapista, que se destinava ao gozo imediato. Nele, a plateia, de forma tensa e contrita, mergulhava na hipnose de uma doce ilusão que fizesse esquecer a própria existência e então imergir na transe de uma vida fictícia. Contrapondo a tudo isso, Brecht propunha negar a afetação, o formalismo místico e a grandiloquência dessas encenações. O próprio Brecht nos diz que

¹⁴ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 14.

¹⁵ BORNHEIM, Gerd. A. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS, 1965. p. 27-28.

O teatro, tal como conhecemos atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (representada no palco), como incapaz de ser modificada pela sociedade (representada na sala) (...) Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos dentro do respectivo contexto histórico das relações humanas (em que as ações se realizam), mas também que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que ajudem a transformação desse mesmo contexto.¹⁶

O teatro épico está interessado, antes de tudo, no comportamento que os homens adotam entre si, comportamentos de ordem social e histórica. As cenas desse teatro são desenvolvidas visando a demonstração das leis sociais que regem os indivíduos. O comportamento humano é mostrado como alterável; e o próprio homem como dependente de certos fatores sociais e econômicos, mas, ao mesmo tempo, capaz de modificá-los. Para Brecht, portanto, ao leitor e espectador deve ser oferecida a oportunidade de criticar o comportamento humano sob um ponto de vista social, e a peça é interpretada como uma pequena parte da história.

Para que esses objetivos sejam satisfatoriamente alcançados pelo drama épico, Brecht propõe que se adote uma nova postura no que diz respeito ao papel das emoções e dos sentimentos ali manifestos. Nesse sentido, o alemão valoriza um maior apelo à razão em detrimento dos sentimentos. Para Brecht, esses últimos seriam mais limitados e privados, ao passo que a razão pode ser mais compreensível e oferecer mais credibilidade. Mas o dramaturgo alemão não visava, de certa maneira, a eliminação da emoção na experiência dramática, mas, ao contrário, a sua salvação. Brecht não suportava a orgia de emoções forçadas, sentimentalizadas ao extremo e dominadas pelo irracionalismo, uma atitude apreciada no teatro burguês e espelho da sociedade de que era produto. A emoção irracional, desumanizada por sua insubordinação à razão, tem de ser substituída pela emoção que leva ao esclarecimento, iluminada pela razão.

¹⁶ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 196-197.

A partir desse desapego do sentimentalismo burguês, depara-se com outra grande formulação teórica de Brecht, e que é fundamental para a eficácia do seu teatro épico: a *teoria do distanciamento*. Pelo fato de Brecht querer provocar um tipo específico de discussão que viesse a se tornar atuante enquanto perspectiva artística e de mundo, se fez necessário a criação de uma teoria que instigasse leitores e ou espectadores de teatro, estimulando-os à reflexão e tomada de atitude. Tal façanha se dará a partir de intervenções e mudanças cruciais nos elementos componentes da arte dramática, tais como o texto, interpretação e cenário. Essas partes integrantes sofrerão distorções para se conseguir esse efeito de distanciamento, que ocasionará, por sua vez, o estranhamento indispensável à análise crítica do leitor e espectador.

A técnica de distanciamento faz com que fatos e personagens possam ser vistos como eventos históricos, isto é, efêmeros. Nesse sentido, os processos a serem representados passam a ter a capacidade de colocar homens em conflito com outros homens, pois tudo o que é óbvio deixa de o ser, uma vez que agora necessita de uma explicação. Nas palavras do próprio Brecht, “‘distanciar’ um fato ou caráter é, antes de tudo, simplesmente tirar desse fato ou desse caráter tudo o que ele tem de natural, conhecido, evidente, e fazer nascer em seu lugar espanto e curiosidade.”¹⁷

Com relação a esse último recurso mencionado, Brecht se vale particularmente dele para exemplificar a técnica do distanciamento, e diz respeito à encenação propriamente dita. Não é mais permitido ao espectador que, de boa fé, se identifique com as personagens representadas no palco e se abandone acriticamente às emoções, das quais não vêm retirar nenhuma consequência de ordem prática. A representação deve submeter os sujeitos e os procedimentos a um processo de distanciamento, que é indispensável para que a peça seja compreendida. A finalidade

¹⁷ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 137.

deste efeito “é fornecer ao espectador a possibilidade de exercer uma crítica fecunda, colocando-se do lado de fora da cena para que adquira um ponto de vista social.”¹⁸ Anatol Rosenfeld nos diz que “o ator épico deve ‘narrar’ o seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distancia dele.”¹⁹ Para isso se faz necessário que ele mantenha frieza e autocontrole para evitar misturar as emoções da personagem por ele representada com as do espectador. O ator, ao não se identificar e preservar certa distância, passa a manter certo espaço de liberdade em relação ao seu papel e, portanto, em relação à ordem social que está sendo mostrada ali em cena. Ao se desvincular de determinada ordem social, e ter esse tanto de distância em relação a ela, o ator aponta para a possibilidade de uma outra mais justa, dando acesso então ao novo.

Brecht opõe o ator que encara o seu papel com distanciamento ao ator identificado ao seu papel. De um lado fica o teatro que procura automatizar as condutas, tanto as teatrais como as da vida comum, de modo a explicitar o seu funcionamento social e mutável, e de outro fica o teatro que considera a natureza humana como algo de natural e imutável.²⁰

Seguem a mesma linha do *distanciamento* os outros elementos que compõem os recursos cênicos. Maquiagem e figurino vão pelo mesmo caminho, não se limitando à fidelidade de uma época ou a uma caracterização que reproduz fielmente o real. Distorções servem como efeito de estranhamento e, da mesma forma, servem para expressar uma opinião sobre o espetáculo ou um determinado personagem caracterizado. Busca-se com isso, um tipo específico de comentário que estimula a crítica ao grupo social que ele representa.

Uma outra grande inovação em termos formais do teatro épico de Brecht e que também colaborou para o desejado efeito de distanciamento foi a inclusão da música em

¹⁸ BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: FSG, 2004. p. 474.

¹⁹ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965. p. 162.

²⁰ *Ibid.*, p. 21.

suas peças. Foi através da parceria com o compositor Kurt Weill que a canção veio a ser elemento decisivo na produção teatral de Brecht. O trabalho da dupla teve notoriedade tanto na Alemanha quanto em outros países da Europa na década de 1920. Isso ficou evidente, por exemplo, no sucesso das peças a *Ópera de três vinténs* (1928) *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1928-1929), em que os méritos se deram em boa parte à incorporação da música como elemento novo ao teatro. O uso das canções no teatro brechtiano rompe com o convencionalismo do teatro dramático, dando uma maior leveza ao texto bem como ao espetáculo. Além de o texto e a representação teatral ganharem esse outro cunho artístico, a própria canção terá um valor próprio e indiscutível. Brecht propõe que se conceda à música uma maior independência, devendo ela comunicar, comentar e pressupor o texto e ou cena, assumindo e revelando comportamentos e fatos. O próprio dramaturgo alemão nos dá um pequeno histórico de como ele iniciou a utilização da música em suas peças, a ponto de, com o passar do tempo, concebê-la como arte autônoma:

Nas primeiras peças, a música foi usada de uma maneira bastante convencional; eram canções e marchas (...) Mesmo assim, a introdução da música provocava uma certa ruptura com as convenções dramáticas da época; o drama era suavizado e tornado mais elegante: o espetáculo adquiria um cunho de virtuosismo. (...) Ao mesmo tempo, a música tornou possível algo que há muito tempo deixáramos de considerar natural, isto é, o teatro poético”. Em princípio, eu próprio fiz a música. Cinco anos mais tarde, para a segunda edição em Berlim da comédia *Um homem é um homem*, no Staatstheater, foi escrita por Kurt Weill. Daí por diante, a música no teatro adquiriu as características de uma arte (podia ser avaliada em si mesma).²¹

Ainda que Brecht e a sua teoria de teatro épico e do efeito de distanciamento venham geralmente associadas à parte prática do teatro, ou seja, à encenação, não se deve desconsiderar um outro elemento que é de fundamental importância para a dramaturgia brechtiana: o texto. Brecht, de certa forma, sempre reconheceu que a dramaturgia não é uma criação tão-somente literária ou cujo valor possa ser expresso

²¹ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 82.

predominantemente na escrita. A elaboração da palavra deve ser feita, segundo o dramaturgo, simultaneamente à pesquisa formal do espaço cênico, para ali ser devidamente adequada. Para Brecht, o texto, então, não se reduzindo apenas a uma feição literária, deve funcionar também como elemento cênico, como por exemplo, através da utilização de faixas, cartazes, tabuletas e projeções que comentam e explicitam a cena. Torna-se, nesse sentido, material cênico, um adereço que compõe e cenografia e que permite ao público visualizar a maquinaria e o funcionamento técnico do espetáculo.

Mas, ao se considerar o texto somente enquanto escrita, ou então enquanto objeto literário, percebe-se que também ali Brecht proporciona interessantes aspectos a serem considerados. De acordo com Paolo Chiarini, para que a pesquisa linguística se dê de forma concreta, ela tem de partir do próprio material existente, sem deixar de pressupor a língua, a organicidade léxica como ponto de partida. Nesse sentido, Brecht “foi determinado, no próprio ofício de escritor, pelo material existente, pelo dado linguístico concreto, isto é: pela literatura”.²² Ainda que de certa forma, muitas das obras de Bertolt Brecht sejam re-leituras de outras, é no material linguístico que Brecht investiu, adequando-o a novos contextos, explorando toda a riqueza semântica que a língua pôde lhe oferecer.

Fala-se muito na teoria do teatro épico, no estilo brechtiano de teatro, e ele é realmente importante porque influenciou o estilo dramático de nosso tempo. Mas não reside aí a principal contribuição de Bertolt Brecht para as artes de nossa época; essa vamos encontrá-la em sua produção literária. Suas peças que, para o leitor desatento, podem apresentar-se como fruto de uma concepção esquematizada, ingênua ou simplista do mundo, apresentam uma riqueza de aspectos que nos surpreende a cada nova leitura ou representação.²³

²² CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 88.

²³ RODRIGUES, Vilma. *Introdução à obra de Bertolt Brecht*. São Paulo: USP: 1968. p. 9.

O caráter didático da teoria brechtiana precisa de uma utilização bastante verbal do teatro. As reflexões e críticas são feitas mediante a participação ativa da escrita, que serve como instrumento de análise da própria cena. Ainda de acordo com Chiarini,

O interesse de Brecht para com os problemas teatrais é, pois, desde o início eminentemente “linguístico”, isto é: interesse dirigido para os problemas da técnica e do discurso dramático não enquanto modelos exteriores e formalistas de comunicação, mas enquanto busca de substancial e profundo equilíbrio entre “sinal” e “significado”, de uma semântica plenamente aderente ao mundo ideal de que se faz portadora.²⁴

A linguagem de Brecht é clara, objetiva, ainda que muitas vezes marcada pela simplicidade, características que são combinadas de modo eficiente e genial. Para ele, a linguagem patética e comovida não mais causa efeito sobre o homem moderno. Por isso, ao lado da atitude narrativa preponderante associada à própria estrutura da peça, Brecht faz uso, por exemplo, da ironia. Construções irônicas, expostas nas falas das personagens ou nas narrações, desempenham a função de expor a crítica do que está sendo desenvolvido no texto e ou em cena.

Além disso, podem ser mencionadas a paródia e as piadas como elementos fundamentais que acrescentam muito tanto ao texto quanto ao espetáculo. De fato, são incontáveis os paralelos e os exemplos de imitação encontrados na obra de Brecht, que compartilha sua preferência por alusões literárias com escritores como James Joyce, Ezra Pound ou T. S. Eliot. Isso reflete a intelectualidade de Brecht, apesar de suas declaradas e bem sucedidas intenções de escrever para e pelo povo. Foi exatamente através da paródia que Brecht teve a oportunidade de satisfazer seu desejo inconsciente de seguir tais exemplos. Disfarçado no ridículo, Brecht se permitia almejar impulsos mais elevados, algo que seu eu reacional não lhe permitia.

Mas tudo isso foi realmente com o intuito de atingir o povo. Foi nele que Brecht buscou uma linguagem mais direta, real e verdadeira. As baladas de rua, por exemplo,

²⁴ CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 88.

foram influência marcante em sua obra. Ele se inspirava nos cantadores de feiras campestres, que proferiam relatos horripilantes de assaltos e de execuções, tudo expresso numa linguagem sentimental e lacrimosa, marcada pelo mais ingênuo horror. Brecht se aproveitou desse estilo “vulgar” para transformá-lo num protesto contra o charme e a respeitabilidade da sociedade burguesa. Esslin nos diz que, “desgostoso com a insípida poesia clássica ensinada no colégio, ele se regozijava com as emoções fortes e as cores das empregadas domésticas e os prazeres oferecidos pelas barracas de “atrações” das feiras e das cervejarias ao ar livre.”²⁵

Através dessas inspirações e figuras encontradas na rua, Brecht criou notórias personagens que, independente da encenação, já nos dão, enquanto elementos do texto escrito, uma riqueza de aspectos a serem vislumbrados. O importante, para Brecht, é que suas personagens sejam retratadas mediante as atribuições sociais em que as mesmas se vêem envolvidas, “daí a importância que atribui à fábula e ao seu desdobramento num plano largo, épico, capaz de explicar o seu comportamento, suas ações e reações individuais, em função das condições sociais.”²⁶

Brecht, ao simpatizar com personagens excluídas e marginalizadas do âmbito social, toma partido claro em favor dos oprimidos e menosprezados pela sociedade. Dentre eles, é direcionado um olhar especial à figura da mulher. Brecht concentrou-se na força dramática das personagens femininas. Claus Peymann, diretor da Companhia Berliner Ensemble, fundada pelo próprio Brecht, quando questionado sobre qual a citação de Brecht que ele mais apreciava, assim responde:

Não tenho citações na cabeça. Me apaixono muito mais pelas maravilhosas figuras que Brecht criou, principalmente pelas mulheres sensacionais. São elas que sempre me fascinam, com as quais sonho e que me fazem chorar. Brecht criou algumas das mais belas personagens femininas da história do teatro alemão.²⁷

²⁵ ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 118.

²⁶ ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965. p. 172-173.

²⁷ PEYMANN, Claus. *Brecht é o único dramaturgo alemão de prestígio internacional*. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article>. Acesso em 18/02/2010.

“Sem as mulheres, não existe movimento de massas.” Por solicitação de Brecht, essa frase de Lênin ficava exposta numa das salas de espetáculos sempre que era apresentada sua peça *A Mãe*. A arte dramática brechtiana esteve a serviço da emancipação da mulher, criando com isso, algumas das mais complexas personagens femininas do teatro de todos os tempos. *A Mãe*, *Santa Joana dos Matadouros*, *Os fuzis da Senhora Carrar* e *A alma boa de Setsuan* são peças que representam mulheres empenhadas em um papel social decisivo, conscientes desse fato ou em processo de conscientização.

A mãe é Pelageya Vlasova, uma mulher alemã que, envolvida numa luta de classes, por influencia do filho, acaba se tornando símbolo dessa mesma luta. Vlasova, que inicialmente, não aprovava o trabalho do filho vai, gradativamente, no intuito de protegê-lo, mergulhando nesse mundo. Ela então aprende a ler e escrever, influencia os vizinhos e divulga a mensagem do partido para os que moram no campo. Mesmo depois que seu filho é fuzilado, ela continua a sua nobre tarefa e, às vésperas da Revolução de Outubro, participa da marcha dos operários de munições que estavam em greve. *A mãe* é a história de um aprendizado, da transformação da consciência de uma mulher, que, no começo, age apenas por solidariedade humana, mas, num segundo momento, é guiada pelo ímpeto e pelo desejo revolucionário oriundo da aprendizagem, do confronto com o mundo e com a morte do próprio filho.

Santa Joana dos Matadouros nos apresenta Joan Dark, uma moça simples que pertence a uma corrente evangélica, inspirada no Exército da Salvação. Buscando amenizar a miséria dos trabalhadores dos matadouros de Chicago, ela descobre que a pobreza e o desemprego são causados pela atitude de Pierpont Mauler, o grande industriário da carne enlatada. Joan, daí por diante, compartilha do sofrimento da classe operária e também dos que estão desempregados, lutando junto deles contra o

monopólio da carne, embora, em seu íntimo, essa luta não apresente muita perspectiva. Ao final, mesmo derrotada, e à beira da morte, preserva a convicção de seus ideais e reconhece que o mundo só pode ser melhorado através de muita luta, ainda que muitas vezes, isso venha a incitar a violência.

Teresa Carrar, em *Os fuzis da Senhora Carrar*, é a viúva de um pescador, morto no levante das Astúrias. Após esse fato, ela está determinada a manter seu filho Juan distante da luta, ainda que agora estejam no auge da Guerra Civil Espanhola. Sua opção de neutralidade é para que ela, juntamente com sua família, possa sobreviver. Até que um dia, o irmão da Senhora Carrar, vem pedir uns fuzis que foram escondidos pelo finado marido de Teresa. Ela hesita em entregar, mas a neutralidade não será mais possível: os pescadores trazem o corpo de seu filho, metralhado enquanto pescava. Diante dessa tragédia, a própria Teresa Carrar resolve seguir também para lutar contra o ditador Francisco Franco.

Por fim, a mulher ainda é protagonista na peça *A alma boa de Setsuan*. Ambientada na China, a história relata a descida de três deuses a Terra, os quais estão a procura de pelo menos uma alma boa. Quem os acolhe é a prostituta Chen Te, que lhes dá pouso por uma noite. No dia seguinte, os deuses concluem ser ela a alma boa que tanto buscavam e decidem lhe pagar pela hospedagem. Com o dinheiro, Chen Te abre uma tabacaria e muda de vida. Dona de seu próprio negócio, ela percebe que os miseráveis da cidade começam a abusar de sua generosidade. Sem conseguir dizer não, resolve usar a máscara do mal, travestindo-se então em uma figura masculina, seu primo Chui Ta, que teria vindo de longe para temporariamente tomar conta de seu negócio. Essa artimanha serve para que Chen Te possa dizer não a quem a absorve, ou seja: o mundo, no qual os justos não podem viver, tem de necessariamente ser mudado.

São marcantes as personagens no teatro de Brecht, tanto as masculinas quanto as femininas, sendo que essas últimas são ainda mais intensas, como foi descrito sucintamente através de alguns exemplos. Da mesma forma, são também memoráveis as situações vividas por essas personagens, que nos revelam ser um instrumento de conscientização e de transformação da sociedade, e para isso, o autor utiliza material extraído da vida real.

A visão de mundo manifesta no teatro de Brecht nos direciona a uma necessidade de mudança radical nas relações humanas. Embora seu teatro tenha sido pensado em uma determinada época, e voltado para àquele contexto, deve-se considerar que ele não se encontra superado. Sendo ferramenta de contestação e ligado às lutas revolucionárias, a arte brechtiana pode servir de inspiração aos nossos dias. Os efeitos pensados por Brecht em sua época podem ser hoje efetivos em direção a uma sociedade melhor e mais justa, mediante uma constante readaptação e seguimento de suas ideias e ideais.

2.2 Lotman e a semiótica da poesia

De linhagem estruturalista russa e tcheca, Iuri Lotman analisa a função poética da linguagem no texto artístico. Partindo de R. Jakobson, segundo o qual a estrutura do verso está ligada, dentre outros, com os elementos fonológicos, Lotman procura dar um sentido mais original e aprofundado ao estudo da poesia.

Para o teórico, o verso é que distingue o poema do texto não artístico. Na sua organização há uma tendência constante para a colisão, para o conflito entre os seus diferentes princípios constitutivos. Assim, os limites da palavra podem ter função desorganizadora na construção do ritmo do verso, bem como a sintaxe pode entrar em

conflito com movimento rítmico do poema. O texto poético, segundo Lotman, pode ser analisado a partir da consideração de que qualquer parte sua se correlaciona (por similaridade ou oposição) com as outras partes e com o próprio texto como um todo. Além disso, o texto artístico não depende exclusivamente do verso, e sim das relações que estabelece com peculiaridades do meio social, da época em que se encontra inserido, das leis do gênero e com os hábitos de leitura de um determinado período.

Lotman explicita que determinado texto é considerado artístico através de um sistema de “transcodificação”. Através desse processo, fundamentado em sua obra *A estrutura do texto artístico*, determinados elementos do texto podem interagir interna e externamente, nesse caso com o contexto social e histórico, fazendo com que novas possibilidades de entendimento venham a surgir. Segundo essa teoria, por exemplo, a sonoridade musical de um texto pode também transmitir informação e efetuar a transferência semântica da estrutura do texto poético para a realidade externa ali retratada. Nesse processo de transcodificação é que se permite interpretações de caráter social e psicológico, salientadas através dos componentes sensoriais e conceituais do texto, associando-os ao prazer estético e à informação do leitor.

De acordo com Lotman, codificam-se os elementos de um poema por meio de:

1) *Transcodificação interna*: ocorre no plano interno da obra. Elementos do próprio texto são compreendidos pelas semelhanças e também diferenças entre eles. Destaca-se também a significação do aspecto gráfico no poema, que, além de reforçar o texto internamente, sugere possibilidades de compreensão extratextuais.

2) *Transcodificação externa*: advêm da relação de elementos internos da obra com outros de nível externo, como aspectos do meio social, pois “a parte extratextual da

estrutura artística constitui um componente perfeitamente real (por vezes muito significativo) do todo artístico”²⁸.

Quanto mais transcodificações proporcionar um texto, tanto mais artístico e complexo ele o é. Na *Ilíada*, por exemplo, precisa-se de transcodificações várias para que se possa compreender a obra, como o entendimento de aspectos da cultura e da mitologia gregas.

A estrutura do texto poético se constitui por “equivalências”, sendo o texto compreendido segundo a relação mútua das semelhanças e também das diferenças entre as partes componentes. Como todo texto é formado da combinação de um número limitado de elementos, a presença de “repetições” é aí inevitável. Na construção do texto artístico essas organizações têm significância incontestável. Nenhuma repetição é vista como mera causalidade e sua presença torna-se uma das características determinantes da estrutura do texto. Nessa perspectiva, Lotman considera basicamente três níveis de fundamentação para a análise correlativa das partes constituintes do poema: nível fonológico, nível gramatical e nível léxico-semântico.

1º Nível: Fonológico

Os fonemas pertencentes à determinada palavra adquirem o semantismo dessa expressão, mas a significação dos sons não pode ser compreendida independente da aceção da própria palavra formada por esses sons. Sendo assim, de forma separada,

²⁸ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 186.

nenhum som no discurso poético tem significação independente, e por isso a sua interpretação não deriva de sua particularidade, e sim por um processo relacional. Mesmo sendo “palavras vazias” ou “ocasionais”, os fonemas constituem particularidade importante no texto artístico, tornando-se uma estrutura de conteúdo.

Abarcando o nível fonológico, pode-se encontrar as seguintes características tópicas:

O ritmo

O ritmo do poema se agrega à sonoridade do texto para produzir semantismo. A divisão rítmica faz com que o verso se correlacione com outros versos, as estrofes com outras estrofes. É na repetição dos segmentos rítmicos que se cria a equivalência recíproca de todos os elementos do poema, constituindo fator de percepção do texto como sendo poético. Mesmo quando separadas por pausas rítmicas, as palavras continuam sendo palavras. São elas em seu léxico a integridade do texto poético. Será o verso então “simultaneamente uma sequência de unidades fonológicas percebidas como divididas, existindo distintamente, e uma sequência de palavras, compreendidas enquanto unidades soldadas de combinações fonemáticas”²⁹.

Mesmo não sendo portador de significação autônoma, o ritmo do verso pode ser portador de uma informação determinada que se relacione à temática do poema. Para a percepção do ritmo, pode-se substituir a entoação semântica (utilizada no discurso

²⁹ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 245.

vulgar) por uma entoação rítmica que lhe seja correlativa e evidenciada com igual destaque, pois uma leitura monótona, em poesia, destaca apenas a semântica.

Descobrir a cadência ou condicionar o contorno rítmico de um poema tem sido um dos problemas mais discutidos e controvertidos da teoria do verso. O pulsar rítmico de um poema é dos elementos estruturais mais flutuantes que a análise tenta fixar, pois a verdade é que ele depende mais do fator psicológico existente no leitor que propriamente do seccionamento formal da frase poética. É como se fosse literalmente um ímã que atrai o leitor. As pausas de um poema podem ser alteradas e diferentes leituras rítmicas podem ser feitas. Sem dúvida, é essa possibilidade que torna o ritmo poético um dos elementos estruturais mais subjetivos e mais fluídos do poema. Apesar, porém, dessa fluidez e dessa dificuldade em ser determinado, o ritmo é o elemento-chave do fenômeno poético.

Geralmente, as palavras finais dos versos de um poema são as mais importantes, as mais acentuadas. Através da métrica, onde é verificado o acento de intensidade das sílabas, pode-se perceber muito de seu aspecto rítmico. Importante valor expressivo tem o acento no verso, como fator rítmico, marcando as tônicas poéticas, e também dando relevo às palavras em que recai.

A rima

A rima, basicamente, possui duas qualidades: a da organização rítmica, pois marca o fim dos versos, e a da consonância. É caracterizada, portanto, como repetição fonética que desempenha um papel rítmico. São as repetições sonoras fatores determinantes para o envolvimento do leitor com o texto. Contudo, a sonoridade musical da rima é criada não só pela fonética, mas também pelo semantismo da palavra.

Gramaticalmente, a maioria das rimas pode ser classificada como “rimas pobres”, que são as mais usadas, as mais corriqueiras, pois surgem do relacionamento de palavras com terminações comuns ou da mesma categoria morfológica. Mas existe a presença de uma “rima rica”, que é a mais rara de ser encontrada nos poemas, pois ela ocorre entre palavras de diferentes categorias gramaticais.

A consonância do discurso poético difere do discurso em prosa ou do discurso da conversação. O poema é melodioso e em consequência facilmente declamável. E é pela existência de sistemas entoacionais próprios do verso que é possível tratar da *melodia* do discurso poético. Nesse sentido, tem-se a impressão de que dois elementos independentes estão presentes no verso: o semântico e o melódico. O primeiro deles estaria identificado com uma causa racional, o outro com uma causa emocional. Lotman, porém, considera impossível a distinção entre o som e o sentido:

A sonoridade musical do discurso poético *é também um modo de transmissão da informação*, ou seja, do conteúdo, e neste sentido não pode ser oposta a todos os outros modos de transmissão da informação que são próprios da linguagem enquanto sistema semiótico. Este modo – a musicalidade – não surgiu senão quando da grande coordenação da estrutura verbal, em poesia.³⁰

A melodia

Outro aspecto relacionado ao nível fônico é a melodia. A linha melódica da frase resulta das variações de altura do tom laríngeo que incidem sobre uma sequência de sílabas – palavra ou sequência de palavras. É só na frase que a entoação tem seu valor próprio, não na palavra isolada, pois esta possui o acento de intensidade. Entende-se como a curva melódica aquilo que a voz descreve ao pronunciar palavras, frases, orações. Resulta da variação da altura musical dos sons, dependendo essa altura do

³⁰ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 211.

número de vibrações das cordas vocais por segundo. Os movimentos da entoação constituem fenômeno de extrema delicadeza e complexidade, correspondendo às mais variadas emoções.

Para a obtenção da melodia do verso, a repetição dos fonemas é que deve ser observada. Por não terem na linguagem uma significação própria (lexical e gramatical) é que eles são reserva fundamental para a pré-regulação semântica do texto:

As repetições fônicas possuem também um outro sentido semântico que permite uma maior análise objetiva. As repetições fônicas podem estabelecer ligações complementares entre as palavras, introduzindo na organização semântica do texto composições menos claramente expressas ou geralmente ausentes ao nível da língua natural.³¹

Em português a extensão predominante de uma unidade melódica está por volta de sete sílabas. As frases simples, de sete, oito sílabas constituem uma só unidade, a menos que se faça uma pausa expressiva ou enfática. Se num poema, uma única unidade melódica for a predominante, isso significa que cada segmento melódico termina por uma inflexão de voz, que pode ser de tom mais ou menos elevado ou mais ou menos grave. Isso porque as unidades melódicas podem ser marcadas por pausas lógicas, respiratórias ou expressivas.

2º Nível: Gramatical

O valor representativo das classes de palavras é um dos elementos constitutivos do fenômeno poético. É preciso ser conhecido esse valor a fim de que se possa explorar todas as virtualidades do texto. Usa-se o rótulo “valor representativo” para designar a natureza das realidades do universo humano, representadas no universo da linguagem pelas palavras correspondentes.

³¹ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 192-193.

O sentido do poema se constitui pelas diferenças que apresenta em relação ao uso comum das formações gramaticais, e que se mostram basicamente pelas repetições. É na tendência ao conflito linguístico que se dá a força do verso. O poeta pode, nesse nível, manipular as expectativas do nível gramatical.

Nesse nível, as repetições ocorrentes no texto podem ser de duplo entendimento. Primeiro, em função da organização visível complementar do poema, no qual as posições inseridas são equivalentes ou antitéticas. Segundo, os elementos gramaticais do texto começam a chamar atenção, pois “subtraem determinados elementos gramaticais do texto do estado de automatização da língua.”³² Há, portanto, inevitavelmente, uma semantização dos elementos postos em evidência no texto, já que tudo o que é nele manifesto é percebido como portador de um sentido. Então,

o semantismo que lhes é atribuído pode ser portador de uma informação sobre determinadas relações, próximas das ligações relacionais da gramática. Assim, o sistema dos tempos verbais organiza frequentemente o lado temporal da imagem artística do mundo; as categorias do número são incluídas nas oposições do tipo “singular, único-plural”, etc.³³

As categorias gramaticais, na poesia, sugerem significações relacionais. São essas categorias, que criam uma identificação com uma visão poética do mundo: “vê-se claramente como é errôneo reduzir a especificidade da poesia à ‘imagem’, rejeitando aquilo *a partir do qual* o poeta constrói seu modelo do mundo.”³⁴ São, portanto, as relações gramaticais um nível importante da estrutura poética e remetem a toda a construção do texto, não podendo ser compreendidas de maneira isolada ou fora dela.

³² LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 270.

³³ *Ibid.*, p. 270-271.

³⁴ *Ibid.*, p. 279.

3º Nível: Léxico-Semântico

A palavra é a unidade básica do texto poético, mesmo destacada a importância de cada nível (fonológico e gramatical) que se evidencia no texto artístico. Ela pode ser examinada em seus segmentos internos: prefixos, sufixos e outros, ou na relação com outras palavras, mas é no nível léxico que a estrutura do texto artístico é fundamentada, nele é construída sua base semântica.

No texto poético, a palavra é ligada pelo fato de encontrar-se em correlação com outras palavras, colocada numa posição paralela a elas, pois “se as ligações contextuais da língua natural são determinadas pelo mecanismo da reunião gramatical das palavras em sintagmas, então o mecanismo de base da língua poética será o paralelismo.”³⁵ Devido a esses paralelismos estruturais, qualquer palavra, a princípio, pode ser sinônimo ou antônimo de qualquer outra.

Palavras diferentes podem estar em posição de equivalência, pois entre elas existe uma correlatividade semântica complexa, devido a um núcleo semântico comum e um par contrastado de marcas semânticas diferenciais. Assim também a mesma palavra pode, em posições estruturalmente diferentes, ser diferente de si própria. É essa dúbia situação entre estes dois sistemas semânticos que determina a riqueza e complexidade de um texto poético.

A poesia cria aproximações semânticas, analogias, oposições, que não coincidem com o sistema semântico da língua natural, pois com ele entram em conflito e lutam:

O efeito artístico é criado precisamente na realidade da luta. A vitória total desta ou daquela tendência, a intangibilidade das significações que existe no sistema antes do aparecimento do texto dado e a sua total destruição permitindo, sem qualquer resistência, criar algumas combinações textuais são, de igual modo, contraindicadas para a arte.³⁶

³⁵ LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978. p. 282.

³⁶ *Ibid.*, p. 323-324.

É no nível léxico-semântico, portanto, que se configura o mundo do texto poético. Um poema pode ser criado sem o destaque para as rimas ou para a métrica, mas não se manifestar sem aquele aspecto mágico que brota do interior de uma alma inspirada e treinada no fazer poético. E isso geralmente se dará sob a forma de imagens ou de metáforas, pois é no nível léxico-semântico que surgem as figuras de linguagem. Mas isso não significa que devem ser desconsiderados os níveis fonológicos e gramaticais. É na interação de todos entre si e com o que está fora do texto, pelo princípio da transcodificação, que o poema adquire estatuto artístico e pode ser pensado como forma de expressão social e ao mesmo tempo individual. Nesse processo de transcodificação é que ele permite interpretações de caráter social e psicológico, salientadas através de seus componentes sensoriais e conceituais, associando-os ao prazer estético e à informação do leitor.

Os processos transfiguradores da realidade jogam sempre com dois elementos – um termo real e outro ideal. O primeiro, aquele do mundo real que toca o espírito do poeta; o segundo, aquele elemento que ele vai buscar em sua imaginação criadora para expressar a emoção sentida e combiná-la em palavras. Por isso, um dos recursos estilísticos mais importantes é o que decorre da transfiguração da realidade em arte, ou melhor, do elemento real em figura ou imagem. É uma área extremamente complexa e controvertida, devido à multiplicidade de interpretações e terminologias registradas pelas várias poéticas; mas nem por isso deixa de ser fascinante e aprazível essa tarefa.

3 CHICO BUARQUE DE HOLLANDA: AQUELE QUE NÃO TEM MEDIDA

3.1 O teatro de Chico Buarque de Hollanda

No complicado período ditatorial compreendido entre 1964 e 1984, o Brasil vivenciou uma das fases mais turbulentas de sua história. Perseguições, sequestros, exílios, censura à imprensa e à produção artística, controle da produção intelectual e supressão do processo eleitoral direto faziam parte do cotidiano da nação.

Uma das mais destacadas e atuantes frentes de oposição ao regime militar instalado no país em abril de 1964 foi a classe artística, principalmente a musical, formada especialmente por jovens surgidos na década de 60. Um desses principais grupos de artistas era oriundo dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes ou influenciados por esses CPCs. No decorrer de suas carreiras, concernentes ao período da ditadura, eles desenvolveram uma arte de profundas implicações políticas e sociais. Através de posicionamentos político-rebeldes, tais artistas se tornaram, ao menos durante o regime militar, opositores em potencial àquele sistema de governo.

No entanto, existia um outro grupo, que talvez não se portasse tanto como frente de oposição, mas que também aborreceu bastante o *establishment* da ditadura. Essa

vertente era formada por aqueles artistas cujas obras e atitudes não estavam caracterizadas por conteúdos político-sociais claramente explícitos. As influências assumidas, porém, eram das mais diversas, com pensamentos e ações rebeldes que propunham novos modos libertários de conceber a realidade. Essencialmente, esse grupo era distinguido pela antropofagia cultural e pelo movimento da contracultura, cujo representação máxima foi a Tropicália. Affonso Romano de Sant'Anna assim comenta sobre a proposta tropicalista:

O Tropicalismo dentro do “caos” teórico em que se fundamentou foi um esforço de atualização da linguagem musical brasileira em relação ao que se vinha fazendo especialmente na Europa e nos Estados Unidos. Surge como uma proposta dionisíaca em confronto com uma atitude mais clássica e fechada.¹

Nesse contexto histórico, mas bastante próximo dos artistas do primeiro grupo, pode-se situar a figura de Chico Buarque de Hollanda, cujas primeiras canções datam de 1964. Ele cria um estilo próprio: influenciado pela Bossa Nova, assimila elementos da vertente nacional-popular com a música de protesto. Ele não se filiou aos tropicalistas, nem esteve a serviço de qualquer movimento específico. Seu perfil diferia e muito da performance de Caetano Veloso e sua trupe, pois o apelo visual nunca foi o seu forte. Mas ambos compartilhavam uma semelhança: expor através da música a realidade social em que estavam inseridos na época da ditadura militar, iniciada em 64.

Como estudante de arquitetura, o filho de Sérgio Buarque de Hollanda foi participante intenso da vida universitária. Sua projeção foi ampla e engajada através dos festivais de música popular, sendo ele um dos que teve participação efetiva nesses

¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 236.

eventos, tendo inclusive se consagrado vencedor ou sendo um dos principais concorrentes.²

A partir de então, uma das produções artísticas mais ricas e variadas surgiu em nosso país. Músico, poeta, dramaturgo e escritor, ele construiu uma obra bastante vasta e de grande repercussão na cultura brasileira. Mesmo que, ao longo de quatro décadas, tenha-se procurado fragmentar os estudos da obra de Chico Buarque em aspectos temáticos, como por exemplo, o da malandragem, da exclusão social ou da repressão, dentre outros, verifica-se já no início de sua carreira uma identificação do poeta com a marginalidade. Marginalidade essa relacionada não somente aos excluídos economicamente, mas também aos não valorizados dignamente como seres humanos em sua totalidade.

Foi mais especificamente através do teatro, produzido durante o regime militar, que Chico Buarque difundiu uma crítica humana e social mais incisiva, procurando nela retratar diferentes tipos marginalizados. Com referência a esse aspecto, Antonio Candido salienta que “como homem de teatro, poucos foram capazes, como ele, de fundir harmoniosamente a maestria artística e a consciência social, completando um perfil de cidadão serenamente destemido e participante, sempre na linha da melhor orientação política.”³

Vale ressaltar que, durante o regime militar, o panorama da dramaturgia nacional, em virtude das mudanças políticas, econômicas e sociais, passou por uma transformação radical nos anos 60, e que influenciou também a década seguinte. Um teatro que passou a ser motivado pelas ideias de Brecht que vinham, já desde os anos

² Chico Buarque foi vencedor dos festivais com as seguintes canções: *A banda*, com a qual divide o primeiro lugar com *Disparada*, de Geraldo Vandré e Théo de Barros (II Festival da Música Popular Brasileira, TV Record, 1966); *Benvida*, melhor canção eleita pelo júri popular (IV Festival da Música Popular Brasileira, TV Record, 1968); *Sabiá* (III Festival Internacional da Canção, TV Globo, 1968).

³ CANDIDO, Antonio. Louvação. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004. p. 19.

cinquenta, exercendo grande influência sobre nossa cultura teatral. Brecht, em virtude do caráter político de sua obra, “caiu como uma luva” nos novos intentos artísticos.

Sartingen, sobre àquela época, nos diz:

O teatro já não é mais a instituição que oferece diversão estética para o consumo de um público burguês. Ao contrário, a efervescência política e intelectual produz um teatro de luta contra a miséria social, de revolta e de revolução, da mesma forma como, no início dos anos 20, o teatro popular de Brecht conscientemente se contrapunha ao teatro tradicional, ao teatro da burguesia. No Brasil, sob a influência de Brecht, novas formas de expressão e novas estéticas também são experimentadas e descobertas.⁴

As reflexões de Brecht, portanto, injetaram inquietação e movimento no sistema teatral brasileiro. O que se buscava era que, através de uma inovadora prática dramaturgica, pudessem ser discutidos os problemas políticos e sociais então vigentes no Brasil. Foi um período em que o Teatro de Arena, o Teatro Oficina e o Teatro Opinião caracterizaram a cena teatral e puseram em prática os pressupostos de Brecht através de sucessivas encenações do dramaturgo alemão.⁵

A recepção de Brecht em nosso país não é, portanto, passiva, ou seja, uma simples tomada de conhecimento. Antes pelo contrário, é instaurado um confronto intenso com Brecht, no sentido de desfrutá-lo, aplicá-lo politicamente, e até mesmo transformá-lo e ou ampliá-lo. Brecht se tornou acessível, pois sua proposta era

⁴ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 133.

⁵ O Teatro de Arena, marcado por temas predominantemente políticos, fez surgir pela primeira vez o teatro independente no Brasil. Promovendo espetáculos num teatro em forma de arena, o interesse principal era apresentar os problemas de fundo social. Daí o seu interesse em fazer suas apresentações em fábricas, escolas, sindicatos, etc. O Teatro Oficina, que não tinha um caráter tão popular quanto o Arena, era mais direcionado à camada intelectual. Seu estilo era mais provocativo-agressivo, se ocupando sobretudo com questões relacionadas à ameaça contra a existência, como a violência e a brutalidade. Ao fazer para o povo um teatro de provocação e de agressão, eram recorrentes palavrões e obscenidades, tudo num clima bastante ousado e agressivo. O Teatro Opinião, que reunia ex-integrantes dos Centros Populares de Cultura, promovia peças de agitação política em bairros da periferia, onde se encontravam, sobretudo, grandes massas de trabalhadores. O protesto do Opinião se apresentava principalmente em forma de *slogans* e de canções, que procuravam manifestar no povo o desejo de liberdade e de conscientização política.

socialmente relevante e, nesse sentido, adequada ao nosso contexto histórico de ditadura militar.

Ocorre uma recepção produtiva [de Brecht] de efeito duradouro sobre o teatro brasileiro. Seu potencial ideológico contribuiu construtivamente para o desenvolvimento da cultura teatral do Brasil. (...) E porque não Brecht, justamente fazendo propostas para superar o subdesenvolvimento? E porque não Brecht, para auxiliar na tão almejada instituição democrática? (...) O teatro faz por assim dizer a mediação entre os acontecimentos e a sociedade, pois, comentando e analisando, ele atravessa todas as fases políticas. A escolha [por Brecht] reflete a respectiva situação político-social. A decisão de [encená-lo] atesta a pluralidade dos estratos e a multiplicidade de facetas de uma obra que, em tantos momentos, oferece às aspirações do universo teatral brasileiro um rico material para construir sua reação aos acontecimentos em curso.⁶

Em meio a esse contexto político-cultural todo é que surge a primeira peça de Chico Buarque de Hollanda. Sua trajetória como dramaturgo inicia-se efetivamente em 1967⁷, quando ele escreve *Roda viva*. Montada no ano seguinte, sob a direção de José Celso Martinez Correa – importante líder do Teatro Oficina -, a peça, que delatava os bastidores do *show business*, causou estrondoso escândalo, devido ao apelo anárquico e virulento da encenação, tão característico do Oficina. Sugerindo elementos autobiográficos, *Roda viva* proporcionou a Chico Buarque “exorcizar” a imagem de “bom moço da música popular brasileira”, alcunha dada em função de suas músicas “despretensiosas” do início de sua carreira. Semelhante ao protagonista da obra, em meados dos anos 60, muitos músicos populares, através dos festivais da canção e de outras modas lançadas pela indústria cultural, alcançam repentinamente a fama, ao mesmo tempo em que eram descartados com a mesma velocidade de ascensão. Na peça,

⁶ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 61-62.

⁷ A primeira experiência de Chico Buarque no teatro se deu em 1965. Ele compôs a música para o espetáculo *Morte e vida severina*, poema dramático de João Cabral de Melo Neto, montado em São Paulo pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA).

Benedito Silva é um músico sem nenhum talento, mas que é tragado pela indústria do entretenimento. Ele se torna, em pouco tempo, um ídolo festejado por um grande séquito de fãs, tem de mudar duas vezes de nome e ao final de sua trajetória é levado a cometer suicídio. A partir de então, sua esposa o substitui, também numa condição de produto pré-fabricado, e que dará continuidade aos interesses mercenário-financeiros do *show business*.

Em 1973, em parceria com Ruy Guerra, Chico Buarque escreveu *Calabar: o elogio da traição*. A peça buscou reinterpretar a ocupação do Nordeste açucareiro pelo holandeses, durante o século XVII. Nesse episódio, o Major Calabar, antes aliado dos portugueses, passa a defender os interesses dos holandeses, pois viu neles melhores intenções em relação ao Brasil. Relacionado a isso, os autores procuraram, através de ênfase naquela nascente consciência nacional, demonstrar que praticamente todos os envolvidos no referido acontecimento histórico foram, de alguma maneira, traidores. Nesse sentido, não foi Calabar o único traidor por excelência, como apregoa a maior parte dos livros de história escritos sob a ótica dos portugueses. Além dessa questão, a peça abordou outros temas polêmicos, e procurou desmistificar a história oficial, expondo metaforicamente situações características do Brasil do então presidente Médici: tortura, colonização, autoritarismo. Tendo sido liberada pela censura no princípio de 1973, um elenco e equipe técnica formados por profissionais de destaque no teatro brasileiro foram reunidos para dar sequência ao projeto, sendo que um grande investimento financeiro foi feito pelos produtores para a realização do espetáculo. Mas a censura, ciente de alguns “perigos”, vitimou a encenação da peça. Às vésperas da estréia, o espetáculo foi notificado, diante da alegação de que o texto teria de ser reexaminado. Diante da demora indefinida em relação à decisão final sobre a liberação ou não da montagem, a equipe que levaria *Calabar* ao palco teve de ser dispensada e o

espetáculo não se realizou naquele ano. Somente em 1980, a peça pôde ser levada aos palcos.

Após *Calabar*, a próxima peça teatral de Chico Buarque se deu em 1975, agora em parceria com o dramaturgo Paulo Pontes. A partir de uma concepção do dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, eles escrevem *Gota d'água*, uma recriação da tragédia *Medeia*, de Eurípidés.⁸ Transposta para um conjunto habitacional de um subúrbio do Rio de Janeiro, a peça conta com dois enredos paralelos. Um é de natureza passionnal – relativo ao amor-ódio de Joana, abandonada por seu companheiro, o sambista Jasão de Oliveira, que decide se casar com Alma, filha do poderoso Creonte. O outro diz respeito à temática social – relativo à exploração dos moradores do conjunto habitacional da Vila do Meio-dia pela especulação imobiliária de Creonte. Chico Buarque e Paulo Pontes procuraram, conforme eles mesmos explicitaram no prefácio do livro, se dedicar a três preocupações básicas em seus trabalhos: refletir sobre a concentração de riquezas no país bem como da marginalização política existente, tornar o povo como sendo novamente o centro da cultura brasileira e revalorizar a palavra como essência da expressão teatral.⁹ Rabelo nos explicita melhor o papel desempenhado por *Gota d'água*:

⁸ Com relação à autoria das duas últimas peças acima referidas, ainda que elas tenham sido compostas em parceria – *Calabar*, com Ruy Guerra e *Gota d'água* com Paulo Pontes –, considera-se, para este trabalho, a autoria de Chico Buarque. Isso se deve ao fato de que, por não haver uma especificação clara no que diz respeito a essas parcerias (o que competiria a um ou a outro autor), todos os estudos acadêmicos que envolvem essas obras mencionam como autor principal Chico Buarque.

⁹ Essa postura era semelhante a do Teatro do Oprimido, cujas teorias derivam de Augusto Boal, elaboradas durante o seu exílio nas décadas de 1960 e 1970. Um de seus principais objetivos era o acesso das camadas sociais menos favorecidas aos meios de produção teatrais. SARTINGEN nos diz que para Boal, “a opressão ocorre em toda e qualquer circunstância social: na família, no círculo de amigos, no restaurante, na rua, no trabalho, na política, no teatro. Oprimido é, para Boal, o povo inteiro. O teatro burguês produz os mecanismos opressivos na degradação do espectador em mero consumidor, relegado a uma recepção passiva, em lugar de se incluir produtivamente nos processos que se desenrolam no palco. Daí decorreria também a mesma postura em face dos processos sociais. (...) O que se pretendia era colocar nas mãos do povo, além dos meios linguísticos, também os meios artísticos, para que aprendesse a se expressar. O teatro, usado como linguagem, cumpre a função de levar o povo à maioria, não passando, no caso, de um instrumento político a ser usado pela libertação, ou, na luta da oposição latino-americana contra a opressão política.” SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 135-137.

Em 1975, no momento em que o fracasso da política dos militares que governavam o Brasil com mão de ferro desde 1964 se tornara evidente, com enorme insatisfação de ampla maioria da população, o governo do general Ernesto Geisel assumia a direção de um processo de “distensão lenta, gradual e segura”. No plano cultural, a maior liberdade de expressão e a busca de novos caminhos para o país geraram, na produção intelectual brasileira, uma tendência marcante para o debate dos problemas nacionais, com destaque para a análise da realidade do povo. A peça *Gota d'água*, cujos autores, em suas obras anteriores, já haviam demonstrado grande preocupação em tematizar Brasil, participa do movimento que se operava na cultura brasileira à época. É uma obra de arte com implicações políticas que, pelas preocupações pelas quais se guiaram Chico Buarque e Paulo Pontes, instiga o debate e a reflexão sobre caminhos para o enfrentamento dos nossos dilemas de país subdesenvolvido.¹⁰

Ao contrário de *Calabar*, *Gota d'água* não encontrou maiores problemas com a Censura e pôde estrear em dezembro de 1975, permanecendo durante anos encenada e com extraordinário sucesso de público, sendo que à época teriam sido contabilizados quase duzentos mil espectadores para os primeiros seis meses da temporada carioca.

A última criação dramaturgica de Chico Buarque foi *Ópera do malandro*, de 1978. A peça foi inspirada na *Ópera do mendigo* (1728), de John Gay, e na *Ópera dos três vinténs* (1928), de Bertolt Brecht. O contexto da peça se dá em meados dos anos 40, no término do Estado Novo, e se desenrola na Lapa carioca, nicho de velhos malandros. É retratado o final de uma era e o início de outra, em que a industrialização do país fez extinguir a malandragem artesanal, fazendo com que essa passasse a ser exercida em grande escala. Para o malandro da velha Lapa, restaram duas possibilidades diante dessa nova ordem: ou se marginalizar completamente e em consequência ser eliminado por um sistema que não mais o tolera ou então se aburguesar e entrar nos novos tempos. *Ópera do malandro* é uma sátira corrosiva sobre determinado segmento social dominante num momento histórico da sociedade brasileira. Ainda que direcionasse sua

¹⁰ RABELO, Adriano de Paula. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008. p. 112.

crítica àquele momento da década de 1940, a peça refere também sobre os tempos finais da década de 1970, época em que ela foi escrita. Essa analogia não é gratuita, visto que, em ambos os períodos históricos, o Brasil estava saindo de períodos ditatoriais e buscava a normalização do processo político em bases democráticas.

Fundamentalmente, as peças de Chico Buarque buscaram representar a realidade brasileira.¹¹ Ainda que relacionadas a momentos específicos, muitas questões transpassaram suas respectivas épocas e ainda se tornam atuais em muitos de seus aspectos. Declaradamente seguidor das concepções teóricas de Bertolt Brecht, Chico Buarque buscou, através de trabalhos em parcerias, recriar clássicos da literatura ocidental e reinterpretar momentos importantes da história do Brasil. Em suas peças são buscados, mediante um procedimento épico-narrativo, a reflexão e o debate que expõe determinados problemas a serem discutidos. Ao invés de um rígido encadeamento de cenas, cada cena praticamente tem valor independente, com acontecimentos que frequentemente não se processam de maneira linear, mas em curvas, com indas e vindas.

¹¹ Além dos mencionados textos dramáticos, Chico Buarque lançou, em 1977, o disco infantil *Os saltimbancos*, adaptação de um musical dos italianos Sergio Bardotti e Luiz Enriquez, inspirado no conto infantil *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Grimm. Nessa nova versão, o que se concebe é uma fábula contra a opressão, cantada pela voz dos animais. Foi uma maneira lúdica de enfrentar o Brasil dos militares, de “enganar” ou minimizar a realidade totalitarista e sufocante. Vale ainda mencionar que Chico Buarque teve também várias participações como compositor de canções para textos e espetáculos alheios. Dentre essas participações destacam-se *O rei de ramos* (1979), de Dias Gomes, *O corsário do rei* (1985), de Augusto Boal e *Suburbano coração* (1989), de Naum Alves de Souza. Para o palco, compôs ainda a música para o balé *O grande circo místico* (1983).

As peças de Chico Buarque, à maneira de Brecht, são musicais¹², uma concepção rara em toda a trajetória da dramaturgia brasileira. Um recurso que se justifica pelo fato de a música ser, no Brasil, um dos meios populares preferidos, além do que ela serve também como maneira lúdica de tratar de conteúdos crítico-sociais e humanos.

Sua dramática se faz por meio de uma mistura ou mesmo síntese entre o trágico e o cômico, muitas vezes bem sucedida. Assim, grandes temas da humanidade são tratados em linguagem popular, às vezes francamente chula, na boca de personagens rebaixados, ainda quando mitificados. Possuindo sérias implicações políticas, a obra teatral de Chico Buarque toma um posição claramente favorável aos interesses populares e às liberdades democráticas, inserindo-se nas manifestações de resistência contra o regime que se instalou no Brasil em 1964.¹³

São evidentes, portanto, no drama de Chico Buarque, as questões relativas ao contexto político-histórico e também as que dizem respeito aos aspectos formais do teatro épico de Brecht, questões essas que serão confirmadas no decorrer de nosso trabalho. Mas existem igualmente outros aspectos que são também ricamente passíveis de serem explorados em sua arte dramática. Um grande, e talvez o mais importante assunto da obra do artista carioca e que era também destaque na obra de Brecht, diz

¹² Muitas das canções compostas por Chico Buarque que foram criadas originalmente para peças, quando gravadas em disco ganharam vida própria e hoje circulam independentemente. Mesmo que letra e música na obra de Chico Buarque algumas vezes nasçam juntas, e na grande maioria das vezes a letra surge *a posteriori*, a crítica de modo geral concebe seus textos como sendo poéticos, devido a sua qualidade literária. Portanto, sejam considerados poemas ou letras de música, o fundamental é termos como indicativo o aspecto da função poética da linguagem: recursos gráficos, visuais, imagísticos e sonoros que contribuem para a poeticidade dos versos. Daí a sinonímia de expressões como canção, texto poético, poema, para referirmo-nos às músicas ou letras de Chico Buarque. Nossa intenção não é a análise da parte musical. Reconhece-se a autonomia das letras em seu valor literário, mas em alguns casos, obviamente, a musicalidade é fator de destaque no contexto de análise. Por isso, a audição das gravações poderia motivar, em alguns casos, a observação de alguns aspectos melódicos, que ditam, por exemplo, a métrica, a acentuação e divisão de sílabas. Mas isso não se torna requisito para se estudar literariamente os textos de Chico Buarque. Tal é a riqueza dos recursos estilísticos em seus textos, que eles próprios se sustentam. Há teóricos, como Affonso Romano de Sant'Anna, que admitem o estudo das letras de música na órbita das manifestações poéticas. Em Chico Buarque, essas letras de música adquirem estatuto de poesia pelos recursos próprios desse tipo de texto, o que pode, nesse sentido, ser fundamentado na teoria semiótica de Iuri Lotman. Nela, a estrutura do texto poético se constitui por "equivalências", compreendidas segundo a relação mútua (de semelhança ou diferença) entre os níveis linguísticos que o compõem. Em função das razões apresentadas, no decorrer de nosso trabalho, algumas das canções inseridas nas peças vão ser analisadas de forma minuciosa, pois serão consideradas, mediante a função poética da linguagem, poemas.

¹³ RABELO, Adriano de Paula. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008. p. 174.

respeito à questão do feminino. Chico Buarque se debruçou sobre a mulher e nela buscou arrancar-lhe as mais íntimas confissões. Mas antes de destacá-la em seu teatro, foi através das canções do início de sua carreira que ele primeiro manifestou um interesse e “perícia” sobre o assunto.

3.2 “Paratodas”: as mulheres dentro de Chico Buarque de Hollanda

Na primeira fase da carreira artística de Chico Buarque, cujas primeiras canções remontam aos meados da década de 60, a mulher é retradada sobretudo sob uma perspectiva mais intimista, ausente de qualquer conotação que fuja do campo sentimental. De um lado, ela é a mulher distante, que está muitas vezes além-mar, e de outro, ela é a mulher bem próxima, que está em casa, escorada à janela. Ambas são referenciadas, em sua maioria, por um eu-lírico masculino.

A primeira, quase sempre tem uma atitude de ascendência sobre o homem, que lamenta o fato de ter sido abandonado pela amada. Nesse caso, a presença do mar pode simbolizar a distância entre o eu-poético e a mulher, envoltos em relacionamentos amorosos desfeitos. É o que se configura com o marido abandonado de *Madalena foi pro mar* (1965), que clama, não somente em nome dele como dos filhos, pela volta da mulher:

*Madalena foi pro mar
E eu fiquei a ver navios
Quem com ela se encontrar
Diga lá no alto mar
Que é preciso voltar já
Pra cuidar dos nosso filhos*

(p. 138)

Essa questão do abandono por parte da mulher é, de fato, recorrente nas primeiras canções de Chico Buarque, ainda que não haja necessariamente a imagem simbólica do mar. É o que se verifica em *Desencontro* (1965):

*Não sei se você ainda é a mesma
 Ou se cortou os cabelos
 Rasgou o que é meu
 Se ainda tem saudades
 E sofre como eu
 Ou tudo já passou
 Já tem um novo amor
 Já me esqueceu*

(p. 135)

- e com o homem abandonado pela famosa *Rita* (1965), que leva embora não somente pertences materiais, como também afetivos:

*A Rita levou meu sorriso
 No sorriso dela
 Meu assunto
 Levou junto com ela
 E o que me é de direito
 Arrancou-me do peito
 E tem mais
 Levou seu retrato, seu trapeço, seu prato
 Que papel!
 Uma imagem de São Francisco
 E um bom disco de Noel*

(p. 143)

Com relação à mulher que está confinada à esfera do lar, é evidenciada uma atitude passiva diante de si mesma e dos fatos ao redor. Correspondendo a essas considerações, num capítulo denominado “Uma evolução: da janela para a vida”, Adélia

Bezerra de Meneses¹⁴ observa que nos primeiros discos de Chico Buarque as personagens femininas estão frequentemente na janela – literalmente ou não –, como alguém que ficasse à margem das coisas, somente observando os fatos. Do lado de dentro de sua casa, do lado de dentro de si mesma, esquecida da própria vida que ela deixa de desfrutar.

Alienação: uma palavra-chave nos estudos sobre comportamento feminino. Pode-se acompanhar, a respeito, uma nítida evolução da mulher na canção de Chico Buarque. De início, suas personagens femininas estão com bastante frequência na janela e, portanto, na posição de quem fica à margem das coisas, vendo a vida e a banda passarem.¹⁵

Uma atitude de inércia diante de possibilidades e de riscos afetivos faz com que a antológica *Carolina* (1967), se recolha em seu mundo limitado de medos e incertezas:

Carolina
Nos seus olhos tristes
Guarda tanto amor
O amor que já não existe
Eu bem que avisei, vai acabar
De tudo lhe dei para aceitar
Mil versos cantei pra lhe agradar
Agora não sei como explicar
Lá fora, amor
Uma rosa morreu
Uma festa acabou
Nosso barco partiu
Eu bem que mostrei a ela
O tempo passou na janela
Só Carolina não viu

(p. 150)

¹⁴ MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 87-118.

¹⁵ *Ibid.* p. 91.

- e com que a moça de *Ela e sua janela* (1966) se contente em apenas observar o seu amor passando e passeando pelo lado de

Ela e sua menina
Ela e seu tricô
Ela e sua janela, espiando
Com tanta moça aí
Na rua o seu amor
Só pode estar dançando
Da sua janela
Imagina ela
Por onde ele anda

(p. 149)

Concernente a essa esfera da janela, que alude simbolicamente à mulher inserida até onde vão os domínios da parede da casa, encontra-se a mulher de *Com açúcar, com afeto* (1966), que inaugura a grande capacidade de Chico Buarque em escrever utilizando um eu-lírico feminino:

Com açúcar, com afeto
Fiz seu doce predileto
Pra você parar em casa
Qual o quê
Com seu terno mais bonito
Você sai, não acredito
Quando diz que não se atrasa
Você diz que é operário
Vai em busca do salário
Pra poder me sustentar
Qual o quê
No caminho da oficina
Há um bar em cada esquina
Pra você comemorar
Sei lá o que

(p. 148)

O casal aqui representado correspondia ao modelo estrutural da sociedade brasileira e também patriarcal e que, até bem poucos anos atrás era o mais comum de ser visto. Para a mulher, o domínio do lar, aqui representado pelos dotes culinários capazes de seduzir o amado com o “seu doce predileto”. Para o homem, enquanto a mulher “descansava” em casa, a obrigação de mantê-la:

*Você diz que é operário
Vai em busca do salário
Pra poder me sustentar*

- ao mesmo tempo em que a ele era concedida a possibilidade de aproveitar o domínio da rua, sempre com o “terno mais bonito” e “um bar em cada esquina” a sua disposição para “comemorar sei lá o que”.

Como se não bastasse a vida reclusa do lar, a mulher tinha, após as andanças boemias de seu companheiro, de cumprir uma outra rotina: recebê-lo calorosamente:

*E ao lhe ver assim cansado
Maltrapilho e maltratado
Ainda quis me aborrecer
Qual o quê
Logo vou esquentar seu prato
Dou um beijo em seu retrato
E abro os meus braços pra você*

(p. 148)

A reclusão ao âmbito doméstico fazia da mulher um ser alienado também no campo sentimental, controlado e dominado pelo homem. É o que se verifica com a mulher que acaba rebaixada e caída, aos prantos, *Atrás da porta* (1972):

Quando olhaste bem nos olhos meus
E o teu olhar era de adeus
Juro que não acreditei
Eu te estranhei
Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito (Nos teus pelos)¹⁶
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama
Sem carinho, sem coberta
No tapete atrás da porta
Reclamei baixinho

Novamente, através de um eu-feminino, agora é retratada a falta de autoestima e o conseqüente rebaixamento que fazem dessa mulher uma vítima em potencial perante a dissolução amorosa. Inconformada diante do abandono, ela dilacera-se perante o homem que a está deixando. Uma humilhação expressa na própria reação da mulher, que perfaz um movimento em declínio, que vai desde o debruçar-se diante do corpo do amado até o instante de literalmente rastejar diante dele:

Me debrucei sobre teu corpo e duvidei
E me arrastei e te arranhei
E me agarrei nos teus cabelos
No teu peito (Nos teus pelos)
Teu pijama
Nos teus pés
Ao pé da cama

O que resta em termos de reação para essa mulher rejeitada é a sua voz:

¹⁶ Entre parênteses, verso original, vetado pela censura.

*Dei pra maldizer o nosso lar
 Pra sujar teu nome, te humilhar
 E me vingar a qualquer preço
 Te adorando pelo avesso
 Pra mostrar que inda sou tua
 Só pra provar que inda sou tua...* (p. 196)

- que, desesperadamente, já numa mescla de amor e de ódio, procura rejeitar o seu amor, quando na verdade a rejeição se dirige a ela mesma, que não se pertence (“Te adorando pelo avesso / Pra mostrar que inda sou tua”)

Tanto a mulher que não está próxima, que faz o homem abandonado lamentar a sua ausência, quanto aquela que está na reclusão do lar ou que foi desprezada pelo amante são mulheres que ainda não interferem verdadeiramente nos acontecimentos, aqui num sentido mais concreto e social. Essa estirpe de mulher está, de fato, bastante presente nos primeiros anos da produção artística de Chico Buarque, ao menos até o final dos anos 1960. Mas aos poucos, a mulher na obra do compositor sai de trás da porta, escancara sua janela e resolve respirar um pouco de ar puro. Numa progressiva gradação, a partir dos anos 1970, ocorre uma mudança na representação buarqueana sobre a postura da mulher, que se realiza no sentido de dentro para fora. Ao sair do interior do lar, espaço a ela destinado pelos cânones convencionais, a mulher passa a se projetar no espaço ilimitado da rua. Essa mudança ocorre em dois níveis: tanto na esfera sentimental e emotiva, quanto na esfera político-social, num percurso que delineia a libertação da mulher que sai de sua “casa” – moradia e o próprio corpo e alma - para viver a vida. Uma produção artística marcada, portanto, pela lírica amorosa concomitante com a temática de teor político-social.

Mas ao se referir às mulheres, Chico Buarque não apenas as menciona numa situação em que elas são apenas referentes. Ele extrapola essa relação, a partir do

momento em que ele cria vários eus-líricos femininos para diferentes manifestações. Mas diferentemente de *Com açúcar, com afeto* e *Atrás da porta*, é dada, a partir de agora, autonomia e voz às mulheres menosprezadas pelo universo machista e pelo sistema. Com uma exacerbada sensibilidade, o poeta deixa de lado seu subjetivismo como eu individual e se lança, num protesto veemente, sob a perspectiva do outro. Não é somente uma questão de solidariedade, pois se trata de um eu pungente que sente e se despedaça em múltiplas faces de um mesmo indivíduo. Nessa postura de assumir a voz de uma mulher, diminui-se consideravelmente o distanciamento que havia nos textos em que a mulher era apenas referente, quase que uma figura idealizada. Ao assumir um outro eu, Chico Buarque passa a experimentar essa outra identidade, os sofrimentos e as alegrias nela existentes. Daí a naturalidade do compositor em transitar por vários eus, conforme nos assegura Maria Helena Sansão Fontes:

Esse dado, muito importante na primeira fase da obra buarquiana (“Januária”, “Carolina”, “Madalena foi pro mar”, “Morena dos olhos d’água” entre outras) cede lugar cada vez mais à mulher “de carne e osso”, que, vista sob seus conflitos existenciais e necessidades afetivas, revela a preocupação visceral do poeta com a existência feminina em toda sua plenitude de esposa, mãe, amante, amada, traída, abandonada, desrespeitada ou marginalizada.¹⁷

Na esfera sentimental, quando o eu-feminino se torna o emissor, percebe-se, ao nível das vivências afetivas, uma intensificação no lirismo e no dilaceramento amoroso, em confronto com os poemas em que a mulher é apenas referente ou destinatária. É representada a mulher capaz de reação perante uma dissolução amorosa, em que prevalecerá a capacidade feminina de se sobressair perante o homem que a ultrajou. Nesse sentido, é muitas vezes destacada a transgressão erótica como uma das formas de a mulher se libertar de certos modelos comportamentais determinados e cuidados a sete chaves pela sociedade patriarcal.

¹⁷ FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. p. 46-47.

Mas é na esfera político-social que a figura da mulher dará o seu grande salto. Os signos habituais relacionados à ela, como a passividade, a docilidade e a dedicação ao lar acabam sendo questionados e substituídos por atributos mais “viris”, como racionalidade, força e determinação. Toda essa mudança de ponto de vista em relação à temática da mulher na obra de Chico Buarque acompanhava a revolução que estava ocorrendo na esfera das questões femininas da década de 70, questões essas já apresentadas anteriormente. Ocorre com sua obra, portanto, uma maturidade de expressão em relação ao período anterior.¹⁸ Nessa fase é que surgiram algumas músicas que têm como temática não somente papéis convencionais como o de mãe e de esposa como também a da mulher transgressora da moral convencional. É revelada, em ambas as situações, uma preocupação com a mulher marginalizada e esquecida socialmente. Dentre os vários eus-líricos que o poeta assume, são destacadas algumas identidades da mulher, até então nunca bem discutidas pela sociedade: a amante, a prostituta, a esposa traída e vingativa, a mulher do malandro, entre outras.

Nessa medida, a transgressão, tanto ligada à prostituição quanto a qualquer tipo de “desordem” feminina, recebe por parte do poeta a adesão irrestrita, seja de maneira solidária, revelando uma inquietação social através da denúncia, seja simplesmente fruto de uma admiração sem limites pela mulher e pelas causas femininas.¹⁹

A mulher de “carne e osso”, nem tanto idealizada ou perfeita, mas nem por isso ausente de encanto, irá se manifestar, como já foi antecipado anteriormente, com bastante intensidade a partir do teatro de Chico Buarque produzido na década de 70. É no teatro que a mulher se desvelará por inteiro, numa nudez explícita de anseios, medos, fragilidades, força e coragem. Essa mulher desnuda passa a ser um dos temas

¹⁸ Isso não diz respeito somente a mulher, mas também a outros atuantes. Como já foi mencionado, várias figuras marginais passaram, a partir dos anos 70, a serem destacados na obra de Chico Buarque. O pivete, o favelado, o malandro, o trabalhador da construção civil, enfim toda uma galeria de oprimidos passa a ser exposta e defendida. É nesse sentido que a mulher é também ressaltada como sendo mais um dos elementos marginais denunciados.

¹⁹ FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. p. 90.

aprofundados na década de 70 e vai se estender durante toda a carreira do artista. Acerca disso, ele assim define sua trajetória criativa sobre a temática feminina:

Nos anos 70 a mulher deu um salto incrível em direção a sua própria liberdade. Quando a Nara me pediu uma canção em 66 [*Com açúcar, com afeto*], era da mulher submissa, não é à toa. Mais tarde a mulher começou a sair e vieram os movimentos feministas, etc. Mas eu acho que essas canções são mais consequência do meu trabalho pra teatro, onde por algum motivo as mulheres sempre foram muito fortes. (...) As mulheres são muito fortes nesse meu trabalho pra teatro. E eu compus para essas personagens femininas. Então era natural que as canções refletissem essa força da mulher, da mulher independente.²⁰

Foi a partir do teatro, portanto, que se tornou conhecida a capacidade de Chico Buarque de representar a figura feminina, sobretudo, como já foi destacado, quando ele usa a voz da mulher para se manifestar.²¹ Sobre essa celebração em torno de Chico Buarque em “captar” a alma feminina, Meneses nos diz que “Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam o feminino e o exprimem, traduzindo-o em palavras e música. Em sua lírica entranhadamente corporal, emerge o ser e a fala da mulher.”²² A jornalista e crítica teatral do jornal *O Estado de São Paulo*, Beth Néspoli, assim se manifesta a respeito de *O que as mulheres vêem nele?*

²⁰ LEITE, Geraldo. Semana Chico Buarque. *Rádio Eldorado*, 1989. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Textos> Acesso em 15/03/2010.

²¹ Há de se considerar que as canções inseridas nas peças, e que cujo emissor é um lírico feminino, tornaram-se notórias em termos de desvelamentos sobre questões íntimas do feminino. A maioria delas, se consideradas fora do texto dramático, teriam uma força de significado que se auto-sustentariam devido a transcendência que vai além dos limites da própria peça. Sobre isso, Sansão Fontes nos diz: “O que se assinala é que não importa o foco poético assumido ou a natureza do gênero literário-musical adotado, o importante é que em todos os casos a mulher será sempre valorizada na obra buarquiana, e jamais será enfocada de maneira preconceituosa, moralizante, pejorativa ou desqualificadora.” FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003. p. 178.

²² MENESES, Adélia Bezerra de. *Orelha de Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001.

Já se tornou folclórica a sedução que Chico exerce sobre as mulheres. Mas agora falando sério, por que ele é tão atraente? (...) Um dos aspectos fundamentais - para além da evidente beleza de sua poética e de seus olhos - é a sua discrição, a forma elegante como preserva sua vida privada, qualidade atualmente rara entre famosos, cada vez mais falastrões, exibicionistas, prepotentes e tolos. (...) A experiente atriz e diretora Denise Weinberg concorda. "Ele nunca está envolvido em fofocas, sabe preservar sua dignidade. Aquele jeitinho contido cativa as mulheres, sobretudo as fortes, é uma atração fatal", brinca. (...) Se a discrição é a qualidade mais apontada no 'homem' Chico, a obra é admirada sob muitos ângulos. Porém, o que mais seduz as mulheres é a forma como ele as retrata em suas músicas. "Nenhum outro compositor compreende a alma feminina como ele. Ele tem uma capacidade ímpar de traduzir poeticamente as coisas cotidianas do amor", diz Walderez de Barros. (...) Bem semelhante é o pensamento da atriz Denise Weinberg. "Ele lida com o prosaico de forma tão poética que o transcende. Por exemplo: 'todo dia ela faz tudo sempre igual'. É simples demais, porém a gente ouve isso e chora." (...) Fernanda D'Umbra não fica atrás em sua admiração ao compositor. "Chico escreve muito bem e isso é extremamente sedutor. Nenhuma mulher fica imune a seus versos. Ele é um poeta sensível e um profundo conhecedor da língua portuguesa."²³

Poder-se-ia, enfim, ilustrar inúmeros depoimentos femininos acerca da atração que Chico Buarque exerce sobre as mulheres, sejam elas relacionadas a personalidade do artista ou a sua obra. Mas essas declarações compiladas por Beth Néspoli são, por si só, bastante significativas e sintetizam esse grande poder buarqueano. Elas revelam o quanto Chico Buarque inspira as mulheres que tem contato com sua obra, fazendo com que a grande maioria dos homens, se comparada a ele, seja colocada numa situação subalterna.

De onde vem a interpretação tão fiel dos sentimentos femininos? A pergunta, que ele já deve ter ouvido milhares de vezes, é por ele respondida, mas de maneira um pouco vaga:

²³ NÉSPOLI, Beth. O que as mulheres veem nele? *O Estado de São Paulo*. 2004. Disponível em: <<http://www.chicobuarque.uol.com.br> - Chico – Artigos> Acesso em 20 jan. 2010.

Há sempre pra mim um grande mistério na alma feminina. Eu tenho uma grande curiosidade com relação à mulher, como ela pensa, como ela age. Eu sou um espectador, um *voyeur*, um vedor de mulher. Gosto de ver como elas se movem, ver como elas raciocinam, ver como elas reagem diante das coisas. É sempre uma surpresa pra mim, que não acaba. Conversa não resolve nada, você fala, fala, fala, mas há coisas que permanecem numa zona de mistério. Eu me considero um grande desconhecedor da alma feminina, ao contrário do que se fala, virou um lugar comum por causa das canções. Eu sou um ser muito curioso exatamente por desconhecer, por querer saber, por querer entender, e não entender nunca, por admirar as mulheres. Há mulheres terríveis que fazem coisas horrorosas, mas um amigo que faça alguma coisa terrível você rompe com ele pra sempre. Uma mulher que faça você releva um pouco porque ali há um motivo de mulher que talvez você não entenda: isso se deveu mais a um motivo feminino, essa coisa que aconteceu, essa coisa que ela falou, essa coisa que ela fez, deve ter alguma coisa por trás.²⁴

Numa postura um tanto quanto comedida, Chico Buarque renega o título de “grande conhecedor da alma feminina”. Ao considerar que é um eterno observador curioso da mulher, ele justifica que é exatamente isso que o fez querer descobrir sempre mais e mais sobre ela; e por vezes, chegar à conclusão de que aquilo que sabe ainda é pouco, tamanha a complexidade, os mistérios e a riqueza de descobertas acerca da alma feminina. Em se tratando de observação, Chico Buarque também considera que o seu próprio ambiente familiar sempre lhe propiciou essas suas divagações, conforme depoimento do próprio artista, datado de 1990:

[Na infância] eu era cercado por minhas irmãs (...) Eu tive três filhas mulheres e isso me ajuda a compor (...) E como eu trabalho muito por encomenda, eu sou obrigado a fazer música pras mulheres. E às vezes me inspiro nas minhas filhas pra cantar a alma feminina. Eu tenho lá em casa várias almas pra me inspirar.²⁵

O *voyeurismo* e alumbramento diante da mulher, aqui já num sentido erótico, teve início ainda bem cedo, durante a infância do artista. Isso se deu por volta dos dez anos de idade, quando então Chico Buarque, acompanhado de seus pais, esteve em Paris. Na capital da França, que à época era também a capital das mulheres, ele foi apresentado às atrizes nuas. Elas lhe iam surgindo despidoradamente penduradas nas

²⁴ HOLLANDA, Chico Buarque de. *À flor da pele*. São Paulo: EMI, 2005. DVD.

²⁵ HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico ou o país da delicadeza perdida*. Rio de Janeiro: BMG, 2003. DVD.

bancas de jornais e revistas, em pôsteres colados nas paredes. Além dessas imagens estáticas, Chico Buarque teve ainda, um pouco mais tarde, na adolescência, a possibilidade de assistir a filmes eróticos proibidos para menores de dezoito anos, mas ele sempre arranjava um jeito de assistir às sessões. Sobre essa época, e também, comparando com a de hoje, Chico Buarque comenta:

Havia sempre uma ligação da mulher francesa com a luxúria, a libertinagem, mas isso até os anos 50, onde os filmes franceses eram os mais ousados nesse sentido. (...) Hoje em dia é difícil de imaginar, para um garoto que aos dez anos já viu tudo, na internet vê o que quer. A vida sexual hoje começa mais cedo, pra nós não. Por outro lado, esse fascínio de ver a mulher pelada, mesmo que de passagem, saindo do banho, se enrolar na toalha, era maravilhoso. Esse prazer, a garotada de hoje não conhece. (...) Acho ótimo que haja educação sexual nas escolas, que os jovens tenham essa facilidade, por outro lado tenho a impressão que se cria uma certa preguiça, (...) antigamente era tudo meio roubado.²⁶

Essa visão já aguçada em perceber de relance uma mulher saindo do banho a se enrolar rapidamente numa toalha já merecia, por parte de Chico Buarque, um olhar poético. Ainda que tenha ocorrido em sua infância e adolescência, esse fato já prenunciava uma grande habilidade e sensibilidade em tratar da questão feminina de uma forma diferenciada. Sempre ancorado no detalhe daquilo que passa despercebida para a grande maioria dos homens e, por incrível que pareça, muitas vezes para as mulheres, o olhar que Chico Buarque projeta sobre a mulher é sempre penetrante e cauteloso, vai além daquilo que olhares superficiais simplesmente são capazes de captar. Como resultado disso, o artista tem a percepção do ente feminino como um ser humano integral, sempre repleto das mais variadas e autênticas emoções: desejos, angústias, amores, tristezas, humores. Marieta Severo, com quem ele esteve casado durante trinta anos, assim explica essa argúcia do ex-marido: “Chico é sensorial”, explica Marieta. ‘Ele representa o que não vivenciou, e com a maior propriedade’.²⁷

²⁶ HOLLANDA, Chico Buarque de. *À flor da pele*. São Paulo: EMI, 2005. DVD.

²⁷ ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999. (Col. Perfis do Rio). p. 196.

Interessante observar que Chico Buarque justifica, em parte, que a sua “habilidade” em revelar a intimidade feminina se deve ao seu convívio com as mulheres durante sua vida, extraindo dele grandes observações. Dentre essas convivências, e como já mencionado, estão, nas reminiscências de sua infância, as suas irmãs e o fascínio pelas atrizes francesas, além da inspiração proporcionada, quando adulto, pelas suas próprias filhas. Mas por outro lado, sua sensibilidade em revelar a mulher é, para ele, em alguns aspectos, intrigante. Numa antológica conversa com Caetano Veloso, em 1978, Chico Buarque comenta com ele: “Eu gosto agora de cantar em show essas músicas do feminino, porque parece que a gente é outra pessoa, que diz coisas diferentes”²⁸. O compositor baiano, por sua vez, assim se manifesta:

Isso é uma revelação incrível da pessoa, e você e todas as suas letras do feminino são geniais, são impressionantes. Falam que é a *anima* da pessoa. É bonito isso, porque você revela um outro negócio teu, que não é ego, que é do *self* grande. É lindo isso. Suas mulheres, essas mulheres de dentro de você são lindas.²⁹

Primeiramente, é interessante observar a declaração de Chico Buarque a respeito de sua *performance* ao cantar no feminino, já que sempre foi divulgado, inclusive pelo próprio artista, o quanto ele não se sente à vontade no palco. Sobre isso, comenta Werneck:

Chico nunca se sentiu [à vontade] no palco. O correr dos anos aliviou, mas não resolveu de todo sua penosa relação com a plateia. A certa altura, tornou-se capaz de ousar uns passos de dança, ele que nunca foi de dançar. No final da década de 1970, dizia que para encarar o público precisava estar não bêbado, mas “trinta por cento movido a álcool” – e acrescentava que isso de forma alguma lhe parecia natural. (...) O Chico Buarque que sobe ao palco está longe de ser um bicho-do-mato. O que se passa ali é algo bem diverso: “Eu percebo que me exponho muito, fico muito vulnerável”. Ele explica: “Quase todo artista está lá como personagem, e esse personagem o protege – a própria roupa de artista é uma máscara. Eu, não, eu estou no palco como pessoa física”.³⁰

²⁸ HOLLANDA, Chico Buarque de. *À flor da pele*. São Paulo: EMI, 2005. DVD.

²⁹ *Ibid.*, DVD.

³⁰ WERNECK, Humberto. Entre inferno e paraíso. In. _____ *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 95-97.

Mas, estranhamente, ao cantar no feminino, Chico Buarque confessa gostar de fazê-lo, “porque parece que a gente é outra pessoa, que diz coisas diferentes”. Como se ele literalmente estivesse assumindo um “outro eu”, com diferentes pontos de vista. Caetano Veloso, surpreso com tal afirmação, vê no inconsciente coletivo de Jung uma explicação plausível para essa sensação manifestada por Chico Buarque. O artista baiano – deve-se a ele esse extraordinário “gancho” temático para os nossos propósitos de estudo -, vê a *anima* como esse “outro lado” que propicia a Chico Buarque expor, através das canções, seu lado “feminino”, que não estaria ligado ao ego e sim ao self. “Essas mulheres de dentro de você”, maneira poética e magistral com que Caetano Veloso se refere à *anima* de Chico Buarque, alude às diversas e complexas maneiras com que Chico Buarque expõe sua sensibilidade em favor de retratar artisticamente a figura da mulher.

O estranhamento de Chico Buarque diante de sua postura para cantar no feminino se dá também em nível de ato criativo:

O ponto de partida pode ser até uma mulher existente, uma mulher real, como pode ser uma personagem de uma peça de teatro, de um filme. A partir do momento que você está escrevendo, já não é você que está escrevendo. (...) Nunca eu vi, nunca eu li uma explicação convincente nesse sentido. Há um momento que você pegou o caminho, e depois escreve como quem lê. Muitas coisas que eu não sei eu começo a entender depois de escrever um texto, uma canção. (...) Às vezes são coisas que você não entende, ou coisas que não quer encarar, e então você põe no papel, você escreve e depois entende melhor.³¹

Percebe-se que tanto as mulheres reais quanto as ficcionais são motivos de inspiração para o gesto criador de Chico Buarque, são o seu ponto de partida. Mas quando o escritor inicia efetivamente o seu processo de escrita, elas acabam se dissipando. Como se algo brotasse quase que de maneira incontrolada e fosse guiando,

³¹ HOLLANDA, Chico Buarque de. *À flor da pele*. São Paulo: EMI, 2005. DVD.

misteriosamente, o artista em sua criação. Concernente a esse “dom”, Meneses nos acrescenta:

Com efeito, o poeta é aquele ser a quem é dado, mais do que aos outros, o poder de manifestar a vida dos afetos; é como se ele tivesse uma maior possibilidade de contato com o próprio inconsciente (pessoal e filogenético...) e a poesia é um espaço em que se permite ao inconsciente aflorar. Diz Baudelaire que o Poeta dispõe do privilégio de ser ao mesmo tempo ele próprio e o outro. Eu diria: ou outra. É assim que nas canções de Chico Buarque emerge a fala da mulher, de uma perspectiva, por vezes, espantosamente feminina.³²

Essa “vida dos afetos” que, a princípio, emana do inconsciente, revela esse outro lado de Chico Buarque e que, Caetano Veloso, considerou como sendo a *anima*, pertencente ao *self*. O fato de, aparentemente, sobreviver no poeta arquétipos inconscientes e primordiais relativos ao feminino faz com que haja nele a necessidade de, através de seu gesto crítico, revelar em sua obra a valorização da mulher externa em suas diferentes facetas.

A “análise junguiana” feita pelo artista baiano acerca da sensibilidade de Chico Buarque, bem como também as ponderações do próprio a respeito de, em alguns aspectos, não encontrar uma justificativa plausível sobre como lhe advém suas “mulheres de dentro dele”, nos direcionam com a devida segurança para as intenções de nosso trabalho. Nesse sentido, pode-se considerar que a questão da “aptidão” de Chico Buarque em “captar” o feminino está relacionada, em muitos de seus aspectos, ao arquétipo da *anima* e da forma como ele se desenvolve: esse lado mais sensível se originou tanto das observações astuciosas do artista e de seu convívio com as mulheres

³² MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001. p. 20.

quanto da própria questão do feminino nele inerente e deixada vir a tona brilhantemente através de sua arte.

O “polo feminino” do autor – a *anima* – fez com que ele se despojasse de sua “masculinidade” mais “inata” em favor de uma sensibilidade que dissesse tanto e tão bem sobre o feminino. Nesse sentido, nos cabe uma opinião feminina na área da psicologia. E Isabel Labriola nos fala não somente como analista, mas principalmente como mulher:

Certamente, é respondendo ao chamado interno da sua própria *anima*, do seu eu lírico feminino, que Chico Buarque projeta sobre nós a erotização do encontro homem-mulher. Não teme dar voz a um feminino que também pede reconhecimento das suas expressões. Assim, coloca-se no lugar da mulher, experimenta a alma - mulher e por isso é capaz de criar falas para os seus desejos. Por isso, penso que ele sabe, como poucos, o que quer uma mulher.³³

É importante ressaltar que a intenção primordial não é que se confronte Chico Buarque de Hollanda, enquanto pessoa física, com a sua produção artística, para que, eventualmente, se pudesse encontrar semelhanças ou diferenças. A verificação temática na obra de um artista quase que independe da relação dele com sua produção. Mas considerou-se por bem mencionar alguns fatos que, além de curiosos, poderiam justificar, ao menos em parte, a visão de Chico Buarque acerca do universo feminino. É interessante, ainda que não essencial, que algumas informações auto-biográficas antecipem a análise dos textos, pois só vão alicerçar nossa perspectiva de análise. Isso se deve ao fato de que, à luz da psicologia analítica, serão analisadas personagens femininas concebidas por um autor masculino que, conforme consenso geral, “espantosamente” consegue revelar a alma feminina.

Se fosse entregue para uma mulher ler algum texto de Chico Buarque escrito no feminino, sem que ela soubesse a verdadeira autoria, provavelmente diria se tratar de

³³ LABRIOLA, Isabel. F. R. *As mulheres em Chico ou As mulheres do Chico?* Disponível em <[http://www.salves.com.br/virtua/mulheres em chico.htm](http://www.salves.com.br/virtua/mulheres%20em%20chico.htm)> Acesso em 31/07/2010.

algo escrito por mulher, tamanha a intensidade psicológica feminina ali exposta. Uma analogia semelhante a isso foi feita por von Franz, quando se referiu aos contos de fadas. Sobre eles, ela nos afirma que a procedência não é exata no que diz respeito a quem os produziu:

Alguns editores, preocupados com a precisão científica, fornecem indicações sobre seus “informantes”. Os contadores de histórias com quem as narrativas foram recolhidas são ou camponeses, pessoas perfeitamente normais, ou velhos estranhos, ou ainda pessoas neuróticas com tendência esquizoide; o que quer que sejam, podem pertencer tanto a um quanto a outro sexo.³⁴

- e que, sendo assim,

a mulher pode ter uma influência educadora e transformante sobre o Eros do homem. (...) o que nos leva, tanto da parte de um como do outro parceiro, a um nível de Consciência muito primitivo, coletivo e indiferenciado, em que não se pode mais distinguir o que pertence à *Anima* do que é característico da personalidade da mulher.³⁵

Ancorados nessa premissa, reitera-se que tudo o que se disse a respeito da “pessoa” Chico Buarque e de sua relação com o feminino, foram mais num sentido de ilustrar e enriquecer a temática concernente à mulher.³⁶ Mas, além disso, é claro, tentou-se explicitar, - ainda que para muitos não houvesse necessidade, - uma provável ligação coerente entre a visão do artista carioca acerca do feminino e a nossa análise psicológico-literária sobre esse mesmo tema desenvolvido em sua obra. Mas a partir de agora, analisar-se-ão duas personagens femininas como sendo um objeto autônomo de análise. A primeira a ser despida é Bárbara, viúva de *Calabar*, e em seguida será a vez de Joana, em sua *Gota d’água*, se desnudar.

³⁴ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 12.

³⁵ *Ibid.*, p. 16.

³⁶ Para esta análise, e pelo fato de serem personagens femininas, o enfoque maior será dado ao arquétipo do *animus*, mais do que propriamente da *anima*. Se ainda quiséssemos justificar uma analogia derradeira entre autor e obra, podemos considerar que quando forem enfocadas questões “imanescentes” em relação ao feminino, elas derivarão da *anima* de Chico Buarque. Quando aflorar a questão do *animus*, pode-se supor como sendo a “virilidade” consciente e “inata” do artista colocada “a serviço” de suas personagens.

4 BÁRBARA: *NUNCA É TARDE, NUNCA É DEMAIS*

O major Domingos Fernandes Calabar foi um senhor de engenho nascido na vila de Porto Calvo, em Alagoas, que no século XVII lutou com os portugueses contra a invasão holandesa, mas que repentinamente muda de lado. A opção a favor dos holandeses proporcionou a eles que conquistassem áreas rurais de Pernambuco e das imediações, pois ele era conhecedor da região onde se desenrolava a guerra. Sua adesão foi fundamental para as conquistas da Holanda no Brasil-Colônia. O motivo que levou Calabar a essa suposta traição a Portugal seria, de acordo com a historiografia oficial, o interesse por um melhor soldo e outras vantagens pecuniárias. Mas, além dessa justificativa, teria um interesse maior e que estaria voltado para a questão patriótica, pois ele vira no governo holandês uma melhor e mais justa intenção para o povo brasileiro no que dizia respeito à colonização e desenvolvimento do Brasil. Mais tarde, acusado de alta traição pelo governo português, Calabar foi condenado à forca e esquartejado.

Na peça *Calabar: o elogio da traição*, de 1973¹, Chico Buarque e Ruy Guerra, através de uma revisão historiográfica, relativizam a posição de Calabar nesse episódio histórico. Ao abordar um momento específico de nosso passado, e a consequente formação de nossa memória enquanto nação, os autores pretendem refletir sobre dois grandes temas: a colonização e a traição. Em consequência, se torna instigante saber quem merece ser lembrado pela História e quem são, de fato, os heróis e os vilões. Acerca disso, Peixoto nos diz que “Chico Buarque e Ruy Guerra desmistificaram, com inteligência e sensibilidade, o conceito de traidor. E o conceito, vazio e abstrato, de ‘traição’”.² A intenção dos autores, porém, não era necessariamente denunciar erros históricos, e sim fazer reflexões acerca do que deve ser considerado como sendo verdade.

O texto não pretende ser uma peça histórica, ou seja, reconstituição minuciosa de uma época, suas motivações, contradições etc. A história é utilizada como matéria para uma reflexão que ultrapassa os limites de determinadas circunstâncias político-econômicas já superadas.³

Nesse sentido, o contexto histórico em que Domingos Fernandes Calabar estava inserido é somente pano de fundo para fazer referência a outro momento contextual. Foi

¹ A edição do livro utilizada para esse trabalho é a de 1980, e não a original. Isso se deve ao fato de que, à época de seu lançamento, em 1973, o regime militar proibiu a encenação da peça, considerando-a subversiva. Em função disso, somente em meados de 1979, com o princípio da chamada “Abertura Política”, *Calabar* pode ser retomado. Em função disso, Chico Buarque e Ruy Guerra refizeram criticamente a estrutura do texto, desenvolvendo melhor conflitos e personagens, e elucidando trechos demasiado datados ou confusos contidos na primeira versão. Fernando Peixoto, que assumiu a direção do espetáculo em 1980 e também na peça proibida em 1973, assim justifica a reescrita do texto: “Parece possível conquistarmos novos critérios, certamente mais brandos, para a censura. É a ocasião de retomar um projeto que foi interrompido nos difíceis anos da repressão. Mas encenar *Calabar* agora não significa refazer o espetáculo anterior. Nem mesmo partir do texto original. Tudo se transformou: o país, nós mesmos, a linguagem teatral, as exigências culturais, a forma de encarar a temática, ainda que esta nos pareça essencial.” Cf. PEIXOTO, Fernando. *Dois vezes Calabar (datas)*. In. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: O elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 15. Essa justificativa é plausível para que fosse escolhida a edição reformulada, até mesmo porque as alusões referentes à ditadura militar de *Calabar* não serão o principal motivo de análise. Quanto à questão temática que trata da construção do perfil psicológico feminino, que é sim, o objetivo do trabalho, tanto a nova versão quanto a anterior fornecem os mesmos subsídios para análise.

² PEIXOTO, Fernando. Uma reflexão sobre a traição. In. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 19.

³ *Ibid.*, p. 19.

a ditadura militar da década de 70 um dos alvos mais visados do texto, especialmente a censura e os veículos de comunicação a ela subordinados. Era necessário (re)avaliar os fatos e as (in)verdades que eram divulgadas para o povo e que geralmente o eram de acordo com o que melhor convinha para o sistema. Sob essa ótica de contestação, *Calabar* foi uma grande metáfora que buscou burlar a censura rigorosa do governo, no intuito de denunciar a situação da época. Essa busca e ou reflexão acerca da veracidade dos acontecimentos histórico-sociais é uma tarefa complexa para o artista, fato esse assinalado por Brecht:

Uma vez que é difícil escrever a verdade porque em toda parte ela vem sendo suprimida, muitos pensam ser questão de fôro íntimo escrever a verdade ou não. Acreditam que somente é necessário coragem. Esquecem a Segunda dificuldade: A do descobrimento da verdade. De forma alguma pode-se dizer que é fácil encontrá-la. (...) Para começar, já não é fácil decidir qual a verdade que merece ser dita. Para o escritor é importante encontrar o tom da verdade. (...) A verdade é combativa. Não luta somente contra a inverdade, mas também contra certos homens que a divulgam.⁴

Essa afirmação tanto é verdadeira que, se for analisada a maioria dos livros didáticos de História do Brasil das décadas de 1960 e 1970, constata-se que o que era divulgado a respeito de Calabar, era apresentado de forma bastante tendenciosa. Em *História do Brasil*, por exemplo, Victor Mussumeci nos diz que

A deserção de Calabar favoreceu os holandeses. Até o ano de 1632, a situação dos dois grupos opostos manteve-se indecisa. Nesse ano, Domingos Fernandes Calabar abandonou as *nossas fileiras* e transferiu-se para os holandeses. Conhecedor das terras pernambucanas e do sistema de emboscadas, Calabar conduziu *o inimigo* à conquista de toda a região situada entre o Rio Grande do Norte e Recife.⁵

Chico Buarque e Ruy Guerra não buscaram necessariamente a verdade, e sim foram em busca desse “tom” mencionado por Brecht. Nesse sentido, a atitude teatral

⁴ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 21-26.

⁵ MUSSUMECI, Victor. *História do Brasil*. São Paulo: Editora do Brasil. 1969. p. 149.

dos autores de *Calabar* está de acordo com a perspectiva brechtiana de que uma das funções do teatro deve ser a de tentar reconstruir recreativamente a imagem viva de acontecimentos históricos, para que possam ser confrontados com a realidade. Nesse sentido, Meneses considera que Chico Buarque se portou como um

agente ativador da memória nacional, da memória histórica – e isso numa época em que tudo se faz para matar e memória, para sepultar o passado, mergulhando-nos num presentismo devorador, em que qualquer manipulação se torna mais viável. Assim, quando Chico se volta, nas suas peças, para o passado, não será para mergulhar nele, mas para entender melhor o presente.⁶

Os autores de *Calabar* conseguiram recriar um momento específico do passado de nosso país, sendo que os fatos são todos históricos e quase todas as personagens o são, em última análise, também. A exceção seria Anna de Amsterdã, mas que ainda assim representa as várias prostitutas vindas nos navios holandeses. Contudo, na peça, as personagens servem apenas como ponto de partida para uma recriação livre e criativa por parte dos seus autores. O próprio Calabar, em tese a personagem principal, não surge no texto senão no momento de sua execução, o que nos é indicado por uma rubrica: “enquanto se ouvem, entremeados na canção, a sentença do OFICIAL e o rufar dos tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem para a execução”. (p. 55)⁷

Calabar não é ouvido em nenhuma ocasião durante a peça, mas ele é a todo momento descrito pela voz de outras personagens. É através delas que o conheceremos, principalmente por sua mulher, Bárbara. É ela a grande “intérprete” de Calabar, e que

⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002. p. 169-170.

⁷ As citações retiradas do livro *Calabar: o elogio da traição* (2006), serão seguidas dos números das páginas em que se encontram: HOLLANDA, Chico Buarque de; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

nos fará saber tanto sobre ele quanto ou mais sobre ela mesma, o que a torna a personagem mais marcante da peça.

O texto de *Calabar*, com inspiração épica brechtiana, é apresentado ora em prosa, ora em verso, com falas bastante variadas formalmente, que englobam diálogos prosaicos, canto, declamação e discursos. Os dois atos da peça são basicamente constituídos de cenas curtas e descontínuas, o que as tornam praticamente independentes entre si. Sobre essa organicidade, Adriano de Paula Rabelo considera que “essa estruturação escolhida para o texto, se por um lado lhe confere maior abertura e é coerente com o antiilusionismo de sua proposta de construção épica, por outro faz com que lhe falte maior organicidade.”⁸

A cena inicial mostra o momento de execução de Domingos Fernandes Calabar, atado a um instrumento de tortura. Paralelamente, duas outras cenas independentes se desenrolam. Numa delas, Frei Manoel, acompanhado de um coro de moradores faz um sermão no qual descreve as belezas do Brasil antes da chegada dos holandeses. Na outra cena, o comandante do governo português Mathias de Albuquerque dita uma carta ao escrivão, a qual é destinada ao Capitão Calabar. Num momento de divagação, ele afirma:

*Era um mulato alto, pelo ruivo, sarará.
Guerreiro como ele não sei mais se haverá.
Onde punha o olho, punha a bala.
Lia nas estrelas e no vento.
Sabia dos caminhos escondidos,
Só sabidos dos bichos desta terra* (p. 31)

A atitude bravia e guerreira de Calabar é expressa pelo sema da força: “mulato alto”, “guerreiro”, “onde punha o olho punha a bala”, o que de certa forma expressa

⁸ RABELO, Adriano de Paula. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008. p. 54.

uma admiração de Mathias por Calabar. Sugere também o reconhecimento por uma outra capacidade nele existente, agora já não mais relacionada ao aspecto físico, e sim a uma sensibilidade voltada para a natureza (“Lia nas estrelas e no vento”).

Após essa descrição, Frei Manoel, na outra cena, também dá seu parecer a respeito de Calabar, caracterizando-o de maneira semelhante a Mathias:

Nesse tempo estava metido com os holandeses um mestiço mui atrevido e perigoso chamado Calabar. Conhecedor de caminhos singulares nesses matos, mangues e várzeas, levou o inimigo por esta terra adentro, rompendo o cerco lusitano, para desgraça e humilhação do comandante Mathias de Albuquerque. Esse Calabar carregava consigo uma mameluca, chamada Bárbara, e andava com ela amancebado.
(p. 32)

Concomitante a essa fala do Frei e aos cantos religiosos, uma rubrica nos indica uma mudança inusitada de cena:

Corte brusco na música religiosa. Primeiros acordes dolentes para uma nova canção. Luz isolando a silhueta de uma mulher, cujos gestos simulam o ato do amor. (...) Plenamente iluminada, BÁRBARA levanta-se veste-se, calmamente. BÁRBARA canta

Cala a boca, Bárbara.

Ele sabe dos caminhos

Dessa minha terra.

No meu corpo se escondeu,

Minhas matas percorreu,

Os meus rios,

Os meus braços,

Ele é o meu guerreiro

Nos colchões de terra.

Nas bandeiras, bons lençóis,

Nas trincheiras, quantos ais, ai

(...)

*Ele sabe dos segredos
 Que ninguém ensina:
 Onde guardo o meu prazer
 Em que pântanos beber
 As vazantes
 As correntes
 Nos colchões de ferro
 Ele é o meu parceiro,
 Nas campanhas, nos currais,
 Nas entranhas, quantos ais, ai.* (p. 32-33)

A mudança da indicação “Corte brusco na música religiosa” para “Luz isolando a silhueta de uma mulher, cujos gestos simulam o ato do amor” revela, além da ruptura de cena que visa dar ênfase ao efeito buscado, a ruptura de dois discursos distintos: o plano da ordem e o plano da transgressão. Nesse último, é a figura feminina que insurge com toda a sua sensualidade para então, plenamente iluminada, apresentar-se. A forma com que nos é apresentada Bárbara, e que se detalha inicialmente através de uma canção⁹ - procedimento do teatro épico de Brecht, que confere à canção um estatuto próprio e de destaque em relação ao próprio texto dramático -, já traz uma prévia daquilo que se pode esperar dessa personagem.

Paralelamente às descrições feitas por Mathias de Albuquerque e pelo Frei Manoel, e que já deram um perfil geral sobre Calabar, agora Bárbara apresenta seu ponto de vista e suas impressões acerca do militar brasileiro. Ainda que o discurso seja similar aos dois anteriores, quanto à exaltação do poderio e da força de Calabar, Bárbara, porém, evoca um ponto de vista feminino e sensual, marcado por sua relação amorosa-política com o companheiro. É o corpo feminino e a terra conjugados num

⁹ A canção é elemento central em *Calabar*. Servirá para, de acordo com os pressupostos épico-brechtianos, contribuir para o tema, facilitar a compreensão do texto, interpretando e pressupondo-o. Além disso, a canção assumirá uma posição e revelará um comportamento.

mesmo plano semântico, e ambos marcados por acentuado erotismo e sensualidade. A terra, enquanto metáfora de corpo se deixa interpenetrar através de dois sentidos que, inevitavelmente, pela associação de imagens, sobrepõem-se uns aos outros.

“Dessa minha terra” é referência ao corpo de Bárbara, conhecido e “explorado” pelo “guerreiro” Calabar de maneira sensível e prodigiosa (“No meu corpo se escondeu”). A simbologia existente entre o corpo feminino e as formas geográficas fica evidente em “Os meus rios! / Os meus braços”, que sugere a catacrese “braço de rio”, e em “minhas matas percorreu” que alude à intimidade sexual de Bárbara, a sua genitália. A parceria amorosa entre Bárbara e Calabar ocorre em inusitados lugares (“Nas campanhas, nos currais”), em que o próprio solo serve para a prática amorosa, em que as bandeiras acabam se transformando em “bons lençóis”. Nas manifestações de Bárbara em que ela se mostra receptiva em relação a Calabar (“quantos ais, ai”), infere-se que o mesmo possuía sensibilidade em relação ao corpo, aos desejos e a sensualidade de sua companheira. Ele sabia dos caminhos e das trilhas que deviam ser percorridos com bastante esmero, até atingir as trincheiras e entranhas erótico-corporais de sua mulher, vasculhando sua intimidade “subterrânea” com primazia:

Ele sabe dos segredos

Que ninguém ensina:

Onde guardo o meu prazer

Ao “desbravar” terreno tão fecundo, o “guerreiro” descobre pântanos, vazantes, correntes, aqui uma clara referência à esfera sexual de Bárbara, cujo manancial de fluidos e gozos são explorados por Calabar. Sobre essa associação metafórica entre o sexo feminino e a natureza primordial, Ginette Paris nos diz que “se o sexo nos faz lembrar de odores, de umidade e do ritmo original do oceano; se sempre soubemos, inconscientemente, que foi no oceano que a vida começou, então, agora, sabemos disso

conscientemente.”¹⁰ É a terra-fêmea e as suas possibilidades de sensualidade, que em analogia com a mulher, também necessita de afago para que se descubram “os desejos” que lhe vem de suas profundidades e entranhas, conforme nos elucida Erich Neumann:

A ordenação teleológica de pulsões e instintos autodependentes , para a qual o corpo humano serve de protótipo, é experimentada como “natureza”. (...) Até mesmo pela história das ciências pode-se comprovar que a concepção que o homem faz da natureza se desenvolve em paralelo ao que experimenta acerca de sua própria natureza.¹¹

Por outro lado, nos é permitido considerar todo esse campo semântico erótico-sexual através de uma outra faceta de Bárbara, agora não mais voltada para a sensualidade e o prazer. Essa receptividade, característica do feminino em diversas de suas abrangências, agora empresta lugar a uma feição de cunho político e guerreiro. A parceria com Calabar agora pode ser considerada através da luta em que ambos estavam engajados, pois ela estava junto de seu homem nos combates. Terra, matas, rios, campanhas, currais, trincheiras, entranhas e pântanos de onde emergiam vazantes e correntes aqui não mais se referem à geografia corporal de Bárbara, mas assumem seu sentido literal: paisagens geográficas pelas quais o casal se aventurava durante as batalhas. Nesse sentido, junto ao espírito guerreiro de Calabar, pode-se também inserir Bárbara nessa mesma condição de bravura e de audácia diante dos enfrentamentos.

São duas, portanto, as posturas de Bárbara. A primeira, dizendo respeito à sua receptividade erótico-sexual, e a segunda, a sua atitude político-guerreira. É esboçado, como se percebe, o perfil de uma mulher consciente de suas diferentes potencialidades, tanto as de cunho mais elementar e corporal do universo feminino, quanto as de cunho mais “viris”, geralmente associadas ao universo masculino.

¹⁰ PARIS, Ginette. *Meditações pagãs: os mundos de Afrodite, Ártemis e Héstita*. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 28.

¹¹ NEUMANN, Erich. *A grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 244.

Após o encerramento da canção *Cala a boca, Bárbara*, a mulher de Calabar se dirige ao público. (“Terminada a canção, Bárbara encara o público”):

Se os senhores quiserem saber por que me apresento assim, de maneira tão extravagante, vão ficar sabendo em seguida, se tiverem a gentileza de me prestar atenção. Não a atenção que costumam prestar aos sábios, aos oradores, aos governantes. Mas a que se presta aos charlatães, aos intrujões e aos bobos de rua.

(p. 33)

Aqui novamente a utilização de efeito épico brechtiano, em que o estranhamento se dá a partir do momento em que a canção termina e dá lugar a um discurso metateatral. O leitor /espectador então “acorda” para refletir sobre o que está se passando. Essa ação procura inserir o leitor / espectador junto à peça, e o convida a direcionar um olhar para a história. Mas a perspectiva a ser adotada por eles não deve ser aquela costumeira atenção que se dá aos sábios, aos oradores, ou aos governantes. O ponto de vista a ser adotado agora é o dos excluídos, dos marginalizados, aqui representados por charlatães, intrujões e bobos de rua. Ou seja, é o próprio povo e seus interesses a serem ali representados para serem refletidos e discutidos. Nessa postura reacionária, Bárbara continua dando indícios de uma personalidade forte e também desafiadora, conforme indica a rubrica (“encara o público”).

Após a fala de Bárbara e o término do sermão do Frei, o tempo retrocede a momentos anteriores ao martírio de Calabar.¹² Os holandeses e seus aliados celebram a conquista da região de Pernambuco e arredores. Um chefe holandês argumenta ao Frei Manoel e a alguns moradores sobre a capacidade holandesa em garantir aqui no país uma vida melhor a todos. Enquanto comemoram, subitamente entra o soldado Sebastião do Souto, que antes servia a bandeira lusitana, mas que agora está aparentemente ao lado dos holandeses. Ele fornece falsas informações sobre o estado das forças

¹² Esse procedimento em que cenas recuam / avançam tanto a nível temporal quanto espacial, vai ocorrer com frequência em *Calabar*. Essa certa independência das cenas é mais uma faceta do teatro épico, que com isso busca ao máximo a recusa ao princípio de unidade do drama.

portuguesas. Essa atitude de traição é bem sucedida, pois é enviado um destacamento insuficiente para dar combate aos portugueses e, além disso, Calabar fica vulnerável para ser capturado por Mathias de Albuquerque e seus soldados.

Após Souto dialogar com o chefe holandês, a cena recebe *black-out*, e a luz agora incide sobre Mathias de Albuquerque. Mesmo após uma série de derrotas de suas tropas, ele fica exultante diante da possibilidade de se vingar daquilo que, na sua perspectiva, significava uma imperdoável traição: a adesão de Calabar para o lado dos holandeses, fato esse que foi decisivo para os rumos tomados pela guerra. Enquanto planeja praticar sua vingança, ele dialoga com o Frei – agora está do lado dos portugueses –, e com seus homens sobre a emboscada que será feita para os holandeses. Mathias, comendo bacalhau, ressalta o tema da traição, que aparece em todos os níveis no Brasil colonial: “Terra engraçada, esta. Em nenhuma outra parte verás tantos sorrisos. Tantos sorrisos e tantas trapaças. Muito engraçada, esta guerra. Tantas raças, tantos idiomas, mas só se entendem claramente as palavras da traição.”(p. 40) Depois de fazer as últimas tratativas a respeito da emboscada com os seus subalternos, o negro Henrique Dias e o índio Felipe Camarão, Mathias, ao som de guitarras ao fundo, fala com emoção:

Sabe, no fundo, eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora. (p.40)

Nessa confissão, percebe-se surpreendentemente o quanto as atitudes de Mathias não revelam quem realmente ele é ou que gostaria de ser. Ele convive com uma contradição: ainda que durante a batalha ele tenha que “torturar, esganar, trucidar”, no fundo ele não passa de um sentimental. Os verbos trissílabos, bem como a semelhança sonora das rimas desses verbos sugerem a mecanicidade e racionalidade com que essas

ações são cumpridas por Mathias. Mas essa sua atitude exterior não revela parte de sua essência que tem de ser encoberta, fato esse que será confirmado no soneto seguinte, recitado por ele próprio após a sua fala:

*Meu coração tem um sereno jeito
E as minhas mãos o golpe duro e presto
De tal maneira que, depois de feito
Desencontrado, eu mesmo me contesto*

*Se trago as mãos distantes do meu peito
É que há distância entre intenção e gesto
E se o meu coração nas mãos estreito
Me assombra a súbita impressão de incesto*

*Quando me encontro no calor da luta
Ostento a aguda empunhadura à proa
Mas o meu peito se desabotoa*

*E se a sentença se anuncia bruta
Mais que depressa a mão cega executa
Pois que senão o coração perdoa.*

(p. 40-41)

O soneto todo é construído em torno da antítese “coração / mãos”, na qual Mathias justifica suas intenções e atitudes. Na primeira estrofe, já se percebe o enfoque que será dado em relação a essa oposição: o adjetivo “sereno jeito” caracteriza coração, contrapondo a “golpe duro e presto” do verso seguinte que se refere às mãos de Mathias. A partir dessa diferenciação, pode-se constatar que “coração” abarcará a interioridade do comandante, enquanto “mãos” será a metonímia para caracterizar as atitudes exteriores desse homem. Ao final da estrofe, as marcas desse conflito são

evidentes, pois é explícito o arrependimento por parte de Mathias (“Desencontrado eu mesmo me contesto”).¹³

A presença da conjunção subordinativa condicional “se” no primeiro e no terceiro verso da segunda estrofe denota um comportamento que se apresenta justificável perante uma determinada situação que é imposta. A atitude contraditória – de um coração sereno e mãos de golpe duro -, e que foi por Mathias refletida será agora melhor explicitada. Se suas mãos (atos) não estão próximos de seu peito (intenções) é porque seus gestos estão em desacordo com aquilo que ele verdadeiramente sente. Se porventura o coração estiver próximo de suas mãos, tal ato acarretará “impressão de incesto”, ou seja: uma união não lícita, pois atitudes e emoções devem ser, para Mathias, inconciliáveis.

As circunstâncias pelas quais ele se vê “obrigado” a agir de maneira insatisfatória consigo mesmo se dão em meio às batalhas. É no “calor da luta” que tem de ser manifesta toda a valentia no cumprimento dos deveres (“Ostento a aguda empunhadura à proa”), fazendo então o coração lamentar tal atitude (“O peito se desabotoa”). Numa situação extrema de vida ou morte durante o conflito, na eminência de uma decisão rápida é a mão, a que tem o “golpe duro e presto”, que deve agir. Assim cumprido o dever de forma cega, abrupta e impensada, o coração pode então perdoar, sem que com isso haja tempo ou possibilidade para reflexões ou arrependimentos.

Ainda que não haja necessariamente remorsos, existem, contudo, questionamentos. A nível fonológico, pode-se constatar isso através da consoante oclusiva /t/, presente no final de praticamente todos os versos do poema. A presença dessa consoante forma uma cadência que evoca um incessante bater, como que se a própria consciência estivesse a lhe chamar atenção ou o acusando de algo. Essa analogia

¹³ A presença dessas antíteses é marca também do estilo artístico Barroco, ocorrido em nosso país no mesmo contexto histórico em que ocorre a história de *Calabar*, ou seja, no século XVII. A arte barroca é caracterizada, dentre outras coisas, pela ênfase ao contraste, ao conflito e ao dramático.

fono-semântica presente no soneto nos permite considerar que esse algo interiormente sentido, mas não vivenciado por Mathias, pode dizer respeito ao seu aspecto da *anima*, seu lado “feminino” ainda não desenvolvido. “No fundo eu sou um sentimental” dito ainda na fala anterior ao soneto, revela essa outra potencialidade existente no militar e que lhe é íntima (“No fundo”), e voltada para a pacificidade, o sentimentalismo e a serenidade. Mas, diante daquele contexto de guerra, tinha de ser a “virilidade” a marca indiscutível daqueles homens. Se for considerada a questão da traição, tão em voga naquele contexto em que Mathias estava inserido, pode-se aferir que agora a traição não se dá em âmbito coletivo. A traição agora se dá em nível individual: Mathias trai a si mesmo. Sobre esse acobertamento sentimental, Jean Shinoda Bolen nos diz que

Qualquer coisa “inaceitável” aos outros ou a padrões de comportamento pode se tornar uma fonte de culpa e vergonha para o homem. (...) O que os homens amputam, em geral, são os aspectos emocionais, sensuais, vulneráveis ou instintivos. Não obstante, tudo o que foi amputado ou enterrado continua vivo no seio da psique.¹⁴

Ao negligenciar sua *anima*, é a *persona* de Mathias quem lhe dita as regras, pois a esfera sentimental não é manifesta em favor de suas obrigações militares enquanto subordinado do governo português. Acerca desse acobertamento da *anima*, Marie-Louise von Franz considera que o homem,

somente ao fechar os olhos para o mundo exterior e, provavelmente, ao refrear a sua tendência a ser o senhor, poderá enfim unir-se à sua *Anima*. (...) Na Psicologia masculina, podemos falar que a *Anima* leva o indivíduo a se enredar na vida e seus problemas, o põe em relação com instintos e impulsos, e o confronta assim com um problema ético. (...) ela o coloca de preferência, e de maneira indireta, numa situação exterior tal, que ele se vê obrigado a reconsiderar toda a sua atitude face à vida.¹⁵

A ação dramática avança no tempo, dando um “salto” posterior à emboscada dos portugueses aos grupos da Holanda. Com o domínio parcial da situação, Mathias faz um acordo com os holandeses – traição por parte deles –, para que Calabar lhe seja

¹⁴ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 34-35.

¹⁵ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 135.

entregue, e em troca ele poupa o ataque a Porto Calvo. Os holandeses concordam desde que o condenado seja enviado à mercê d’El Rey Dom Felipe de Espanha e Portugal para então ser julgado. Os holandeses rendidos depositam armas e alguns despojos de guerra. Entram em cena Dias, Camarão e Souto, arrastando, dentre os holandeses rendidos, a prostituta Anna de Amsterdã, que acaba sendo agredida por Souto e é humilhada por Mathias que, com os seus pés, a “bolina”.

Mathias de Albuquerque decide trair o acordo proposto com os holandeses e com isso acha por bem executar Calabar, o que, naturalmente, recebe o apoio dos seus comparsas. Após essa resolução, Anna acorda e começa a mencionar todos os lugares em que esteve em seu ofício de prostituta. Em seguida, ela canta *Anna de Amsterdã*, uma canção em que ela se autodescreve.

*Sou Anna do dique e das docas,
Da compra, da venda, da troca das pernas,
Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das fichas.
Sou Anna das loucas.
Até amanhã
Sou Anna
Da cama, da cana, fulana, bacana, sacana
Sou Anna de Amsterdam.*

(p. 51)

Essa canção, com estatuto próprio, nos mostra o perfil de Anna. É quase que uma denúncia da subvida a que se sujeitavam as mulheres vindas da Holanda para se prostituírem no Brasil. Ainda que a prostituição não seja referida explicitamente, a condição a que Anna está submetida é apenas sugerida. Anna vem do “dique e das docas”, sujeitando seu corpo ao caráter pecuniário e mercantilista (“Da compra, da venda, da troca das pernas”). Através do efeito metonímico, são denunciadas as partes mercantilizadas do corpo (“Dos braços, das bocas”), colocando Anna à pertença degradada “do lixo, dos bichos, das fichas”. Numa analogia fono-semântica, percebe-se

que o efeito sonoro produzido pela repetição das preposições, a cadência das consoantes oclusivas /d/ e /b/, bem como a rapidez com que são pronunciadas as palavras dissílabas do segundo e terceiro versos do poema, remetem à aceleração de movimentos que evoca um incessante bater, como se esse corpo fosse mecanizado.¹⁶

Encerrada a canção de Anna, Mathias, se dirigindo ao Frei, expressa seu desejo de querer se confessar. O comandante português novamente manifesta suas contradições: “Eu Mathias, de sangue e nome português, mas brasileiro por nascimento e afeição, às vezes tenho pensado neste meu país. (...) E em meu devaneios, imagino-me colocando o amor à terra em que nasci acima dos interesses do que rei que me governa” (p. 54). Mas antes de se deixar levar pela emoção – por sua *anima* -, ele ordena que se incendeie Porto Calvo e que Calabar seja executado. Na cena em que ocorre a execução, são interpostos dois planos e dois discursos distintos: “Subitamente iluminada, BÁRBARA canta Tatuagem, enquanto se ouvem, entremeados na canção, a sentença do OFICIAL e o rufar dos tambores. Em claro-escuro, soldados trazem um homem para a execução” (p. 55):

BÁRBARA. *Quero ficar no teu corpo feito tatuagem*

Que é pra te dar coragem

Pra seguir viagem

Quando a noite vem.

E também pra me perpetuar em tua escrava

Que você pega, esfrega, nega

Mas não lava.

OFICIAL. ... *Que seja morto de morte natural para sempre na forca... (Rufos) ... por traidor e aleivoso à sua Pátria e ao seu Rei e Senhor... (Rufos)... e seu corpo esquartejado, salgado e jogado aos quatro cantos ... (Rufos)*

¹⁶ Conforme Iuri Lotman, em seu *A estrutura do texto artístico*: “A sonoridade musical do discurso poético é também um modo de transmissão da informação, ou seja, do conteúdo, e neste sentido não pode ser oposta a todos os outros modos de transmissão da informação que são próprios da linguagem enquanto sistema semiótico. Este modo – a musicalidade – não surgiu senão quando da grande coordenação da estrutura verbal, em poesia.” (p. 211).

BÁRBARA. *Quero brincar no teu corpo feito bailarina*
Que logo te alucina,
Salta e se ilumina
Quando a noite vem
E nos músculos exaustos
Do teu braço
Repousar frouxa, murcha, farta
Morta de cansaço. (p. 55-56)

O efeito épico alcançado pela intersecção ente as duas cenas simultâneas, uma em que o oficial vai ditando a sentença de Calabar, ao som de tambores, e a outra em que Bárbara, iluminada, canta Tatuagem, é de destacado estranhamento e perplexidade diante dos contrastes apresentados entre as duas situações. Ao mesmo tempo em que emerge a coexistência da esfera pública e da esfera privada, respectivamente representados pelo carrasco e pela esposa, é contraposto também o discurso amoroso diante da retórica da morte, marcada pelo rufar dos tambores.

Através do discurso de Bárbara, percebe-se a necessidade de completude amorosa através do outro. Estão explícitos desejos femininos de permanecer de forma consciente no corpo do amante. A intenção de Bárbara é transmitir forças a Calabar, deixando nele uma marca. Essa intenção é representada pela metáfora da “tatuagem”, que, enquanto uma forma de *narrativa*, grava aquilo que determinada pessoa pensa sobre o mundo e também sobre como ela gostaria que o mundo pensasse sobre ela. No caso de Bárbara e de Calabar, não é o tatuado que expõe algo de si, mas é Bárbara quem quer dar ao marido uma identidade que possa representar a relação entre ambos. A presença do elemento feminino, simbolicamente representado pela tatuagem, além do aspecto da pura lembrança, diz respeito também ao que essa imagem pode trazer enquanto símbolo de sentimentos e motivações para o tatuado. Para Calabar, a presença imagética de Bárbara pode lhe dar ânimo “pra seguir viagem, quando a noite vem.”,

aqui podendo referir-se à proximidade de sua morte. A disposição de Bárbara em se vincular em Calabar é por ele aceita de maneira recíproca, pois a presença dela é como algo de que ele não quer se desfazer (“Que você pega, esfrega, nega / Mas não lava”).

Na segunda parte da canção, é explícita a conotação marcadamente erótico-corporal. Bárbara, ao mencionar a sua postura durante o ato sexual, usa a imagem da bailarina, cuja performance sugere a mesma desenvoltura dela diante de Calabar. O verbo “brincar” remete a uma prática amorosa impregnada de leveza e de satisfação, cuja gradação dos verbos sugere o percurso do ato sexual em direção ao êxtase orgástico “se alucina, salta e te ilumina”. Novamente, o desejo de Bárbara em transmitir, a nível simbólico, forças a Calabar, sendo guia e luz para o seu amante. Essa postura revela o fato de que, quando um homem chega ao ponto de sentir-se desencorajado, a simples presença de uma mulher e de sua “luz” pode levá-lo a recuperar seu senso de valor e mostrar o caminho a ser tomado. Acerca desse “milagre”, Robert Johnson nos comenta:

Parece haver aqui um estranho vácuo na psicologia masculina. A maioria dos homens consegue seu autoprojeção através de uma mulher, (...) que vê e mostra ao homem seu valor ao acender a lâmpada. O homem depende bastante da mulher pela capacidade que ela tem de trazer a luz (...), pois ele não consegue bem encontrar um significado real para si mesmo. (...) Em poucas palavras a mulher pode dar uma razão para a luta diária do homem, e ele lhe será então profundamente grato.¹⁷

Atingido o êxtase após o ato amoroso, o eu lírico feminino vai aos poucos repousando, cujo reflexo está na própria seleção gramatical: agora já não há mais o movimento expresso pelo sema verbal do ato sexual, e sim a presença de adjetivos que evidenciam o repouso (“frouxa”, “murcha”, “farta”, “morta de cansaço”). A aliteração advinda do fonema /x/ de “frouxa” e “murcha” sugere, através de seu efeito sonoro dilatado, fluído e quase silencioso de um prolongamento expansivo, o próprio relaxar e bem-estar da mulher após o êxtase decorrente do ato sexual.

¹⁷ JOHNSON, Robert A. *She: a chave do entendimento da psicologia feminina*. São Paulo: Mercuryo, 1993. p. 45-46..

A estrutura formal do poema também nos dá essa ideia de prosseguimento. As símileas que indicam essa intenção de continuidade:

Feito tatuagem

Feito bailarina

- bem como as rimas consoantes que estão presentes nas duas estrofes

Tatuagem / coragem / viagem

Bailarina / alucina / ilumina

- só fazem reforçar, a partir da insistência na semelhança sonora, o quanto Bárbara pretende se vincular a Calabar de corpo e alma.

Encerrada a canção *Tatuagem*, o último rufar de tambor vai se misturar ao grito lancinante de Bárbara. Ao mesmo tempo, o Frei faz a seguinte declaração, explicitamente a favor do *status quo*: “(Fazendo o sinal-da-cruz). Viremos a página e tratemos de nos mirar no exemplo dos grandes heróis da nossa história”. (p. 56)

Na cena seguinte, Dias, Camarão e Souto se autodefendem. A falta de dignidade e de comprometimento por parte desses homens é evidente:

DIAS. *Eu acabei de chegar. Não vi nada.*

CAMARÃO. *Do que é que você está falando? Eu também não ouvi nada.*

SOUTO. *Eu gostaria de poder dizer alguma coisa, mas não sei o quê.* (p. 58)

Em seguida, Bárbara começa a despertar de seu estado de torpor. Ela então passa a discutir com os três homens. Ela quer saber os reais motivos pelos quais eles foram levados a trair seu marido, já que em determinado momento da guerra eles haviam lutado juntos com Calabar. Bárbara não se conforma com o fato de seu companheiro ter sido levado à forca e executado sem julgamento:

BÁRBARA. *Não lhe deram nem a satisfação de morrer na guerra. Ele morreu na forca. Não foi julgado nem nada, não pôde reagir, não teve defesa nem foi condenado. Foi executado e ponto final.*

SOUTO. *Foi um cilada. Cilada também faz parte da guerra.*

BÁRBARA. *Havia um acordo. Todo mundo sabe que foi feito um acordo para a rendição da cidade. Toda a cidade sabe disso.*

CAMARÃO. *Parece que houve uma contraordem, um desacordo, não sei.*

BÁRBARA. *O que houve foi um assassinato! Um prisioneiro de guerra morto a sangue-frio! Vocês são soldados e sabem muito bem disso. Tem aí um capitão-mor não sei de quê, um governador da negas dele, mas não tem um homem pra abrir a boca numa hora dessas. Nem digo abrir a boca pra salvar a vida de ninguém. Eu digo abrir a boca pra resguardar a própria dignidade. Não tem um homem nesse exército!*

(p. 60-61)

Essa é o primeiro momento da peça em que Bárbara interage diretamente com outras personagens. Nessa sua primeira interferência, percebe-se uma atitude de desafio que se dá através de seu discurso, marcado por uma postura coerente de contestação em relação àquilo que os soldados sequer conseguiam esmiuçar uma explicação. Ao pregar que ao menos eles sejam dignos em assumir a verdade, Bárbara os rebaixa em sua própria condição de “homens” (“Não tem um homem nesse exército”). Com isso, denota-se que dignidade e valentia eram para ela atributos da verdadeira virilidade, e que nela estavam presentes, ao contrário dos delatores de Calabar, marcados por corrupção e covardia.

Após uma pausa, Bárbara se dirige ao negro Henrique Dias:

O que é que você sabe, Henrique Dias?

DIAS. *Eu sei o suficiente.*

BÁRBARA. *O suficiente para quê?*

DIAS. *Para não ser um desertor, por exemplo. Eu sei qual é o meu lugar. Sei a quem devo as armas que manejo, os coturnos que calço e tudo o que sou. Eu lutei, matei, perdi um olho, engoli em seco e, de tanto ser comandado, eu sei o suficiente para poder comandar. E o suficiente para não cuspir no prato em que comi.*

BÁRBARA. *O suficiente para não se importar de ser negro?*

DIAS. *Ora, essa. Por que iria me importar de ser negro?*

BÁRBARA. *Os outros negros são escravos.*

DIAS. *Pois eu não sou, eu sou chefe. A guerra me libertou e me engrandeceu. Nesta terra, seja preto, índio ou alemão, quem não nasce senhor de engenho é mal nascido. Então eu estou aqui para provar que há sempre um lugar ao sol para quem levanta cedo.*

BÁRBARA. *E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito.*

(p. 61)

A argumentação convincente de Bárbara em favor dos negros se sustenta no próprio fato de Dias também ser negro, porém, diferentemente dos outros, ele é livre. E isso se deve ao fato dele ter-se vendido ao poder dominante que o forçou a renegar seus próprios valores e sua identidade. Dias, além de tudo, enaltece o branco (português) por tê-lo transformado numa outra pessoa, com armas e coturnos para comandar, pois “há sempre um lugar ao sol para quem levanta cedo”. Bárbara, ao contestá-lo (“E um lugar na forca para quem não pensa do mesmo jeito”), usa essa contra-argumentação para fazer referência ao marido morto na forca.

Camarão então intervém na conversa:

CAMARÃO. *Sabe, o erro do teu homem foi desrespeitar a lei das coisas. As letras que ele aprendeu, os números, a inteligência, tudo isso foi obra de jesuíta português. Teu homem recebeu a cama feita e mijou em cima.*

BÁRBARA. *Certo, Dom Camarão. É escusado perguntar por que é que você luta ao lado do branco.*

CAMARÃO. *De todos os lados é uma guerra de brancos. Mas foi o português quem me deu o uniforme, o mantimento e o Evangelho. E daqui eu saio com ele até o fim da guerra.*

BÁRBARA. *Eu sei de índios que lutam a luta dos índios. A luta contra os brancos. (...) Você também é um belo exemplo para o seu povo...*

CAMARÃO. *Não, acho que não sou. Meu nome não vai entrar nos contos que o índio pai conta pro índio filho, e este pro seu curumim, e deste pro curumim do curumim, até que não vai ter mais curumim nenhum pra escutar esses contos. Não. O meu nome vai ficar nos livros que o branco manda imprimir para sempre.*

(p. 62-63)

Da mesma maneira que Bárbara “jogou na cara” do negro Dias o fato de ele não defender os interesses de sua raça, a mulher de Calabar agora usa o mesmo argumento

contra o índio Camarão, justificando que ele também egoisticamente não batalhava a mesma “luta dos índios”, que seria contra os brancos. Camarão, ao considerar que Calabar fora um ingrato por não reconhecer que foi o português quem lhe deu “as letras que ele aprendeu, os números, a inteligência”, está aqui sintetizando o quanto a cultura branca invadiu e deturpou a cultura indígena, tanto é que Camarão quer deixar seu nome, nos “livros que o branco manda imprimir para sempre”, e não nas histórias contadas de pai para filho.

Ainda faltava Bárbara tirar satisfações com Souto:

BÁRBARA. Escuta, Sebastião do Souto, eu preciso entender uma coisa. Você não é comandante, não está todo espetado de medalhas, não senta à mesa das autoridades, você é um subalterno. É pouco mais que um menino, tem toda a vida pela frente. Então, me explica. Você que marchou com Calabar, conviveu, compreendeu, imitou Calabar, ouviu os sonhos dele, que motivo o levou a trair Calabar? (...)

SOUTO. Motivo forte? Eu? Eu não tenho um motivo sequer para estar nesta guerra. Quando eu me dei por gente, já era um praça do exército holandês combatendo na Paraíba. (...) Achei normal me bandear, com todo um batalhão de flamengos, pro lado dos portugueses, porque os portugueses estavam pagando em dia. Um ano depois, quando o mesmo batalhão desertou de volta pros holandeses, a troco de perdão e de um soldo dobrado, achei normal voltar também. (...) Achei bem normal que as grandes nações disputassem o mundo entre si, que alianças se fizessem e se desmanchassem, contanto que os florins, os escudos, as libras e as pesetas continuassem dançando nos cofres da nobreza, dos acionistas, dos agiotas, dos grandes soberanos dessas nações. E continuo achando normal que, qualquer que seja o resultado de todas as guerras, no lixo dessas guerras sobre escravos e miseráveis., gente sem juízo e gente sem princípios, subalternos desleais, como eu, e visionários como ele, na forca.

BÁRBARA. Ah, agora está explicado. Você nunca entendeu a luta de Calabar. Nem podia entender, porque você está louco.

(...)

BÁRBARA. Estão todos proibidos de pronunciar esse nome! Fora, covardes! Fora!

(p. 64-66)

À semelhança de Dias e Camarão, a explicação de Souto também está impregnada de motivos interesseiros. Percebe-se nele uma falta de sentido para a sua

luta, que é movida somente em troca de melhores soldos e de pagamentos em dia. Diante do conformismo e passividade de Souto em considerar normais os motivos e as conseqüências absurdas da guerra (“sobrem escravos e miseráveis, gente sem juízo e gente sem princípios”), Bárbara se revolta contra o soldado. Ela vê nele uma postura diferente daquela de Calabar, que estava orientada para uma finalidade coletiva, pois via nos holandeses melhores intenções no que dizia respeito ao desenvolvimento da colônia e do povo. Ao final da conversa com os três homens, ela não considera digno que nem mesmo eles pronunciem o nome de Calabar, e, de forma autoritária manda-os calarem a boca. Uma manifestação “viril” e corajosa de Bárbara, se comparada à fraqueza e fragilidade dos três homens, o que a distingue notadamente deles.

A postura discursiva de Bárbara após a morte de Calabar é crítica, firme e dotada de bastante ética e comprometimento com causas que lhe parecem ser verdadeiras e justas, aqui no caso mais específico, à defesa do marido e de seus princípios. Isso já nos fora antecipado em sua fala metateatral do início da peça quando então ela se dirige austeramente ao leitor / público. A nível psicológico, essa boa capacidade de manifestação externa que faz com que Bárbara aja em sua própria defesa naquele mundo hostil em que estava inserida, pode, de acordo com concepção de Jung, ser atribuída ao arquétipo do *animus*, nela bem integrado. Sobre essa função psíquica (e necessária) que, ao facilitar a exposição de opiniões e encorajar a mulher diante das dificuldades, Marie-Louise von Franz faz a seguinte explanação:

Um mundo em que não se admite nada de rude não corresponde à realidade da vida, e é aqui que tocamos num problema caracteristicamente feminino. Quanto mais uma mulher é feminina, menos seu *Animus* é agressivo e mais a vida tende a passar por cima dela. (...) Se não é justo para uma mulher copiar o homem, é igualmente malsão que ela seja, por demais unilateralmente feminina, pois corre o risco de ficar à margem da vida e ser incapaz de enfrentá-la.¹⁸

¹⁸ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 94-95.

Após o diálogo com os três soldados, Bárbara, amparada por Anna, se senta e fica remexendo o sangue de Calabar numa bacia. Anna então comenta sobre o primeiro amor que teve, mas que nem lembrava mais. A holandesa expõe sua visão a respeito dos homens, marcadamente vivenciada sem muito significado, devido ao seu ofício de prostituta: “Eu amo quem me paga”(p. 67). Nesse sentido, oriunda da necessidade de ela exercer sua atividade de meretriz, está a falta de amor próprio, o que nos foi comprovado através da canção *Anna de Amsterdã*. Essa ausência de valorização pode, segundo Nancy Qualls-Corbett, se justificar pela “possessão” de um *animus* negativo:

Mulheres sexualmente “promíscuas”, a quem falta laço emocional ou até que abrigam ressentimento profundo em relação ao parceiro, encontram-se desvinculadas de sua natureza feminina essencial. Essa é precisamente a situação que alimenta o *animus* negativo. O *animus* é tão negativo na vida interior dessa mulher quanto o é o modo como ela vê o homem em sua vida externa.¹⁹

Bárbara, por sua vez, ainda que seu amado esteja morto, reafirma seu amor por ele. E confidenciando a Anna sobre Calabar, ela profere aquele que pode ser considerado o seu discurso mais elevado de toda a peça:

BÁRBARA. Anna, eu vou contar uma coisa só pra você. Sabe, é até bom eles pensarem que mataram Calabar. Esquartejaram Calabar e espalharam por aí os seus pedaços. Mas Calabar não é um monte de sebo, não. Eu sei que Calabar deixou uma ideia derramada na terra. A gente da terra sabe dessa ideia, colhe essa ideia e gosta dela, mesmo que ande com ela escondida, bem guardada, feito um mingau esquentando por dentro. A ideia é dessa gente. Os que não gostam da ideia, esses vão se coçar, vão fazer pouco dela, vão achar que é um bicho-do-pé. Depois essa ideia maldita vai começar a aperrear a aperrear o pensamento desses senhores, vai acordar esses senhores no meio da noite. Eles vão dizer: que porra de ideia é essa? Eles então vão querer mata a ideia a pau. Vão amarrar a ideia pelos pés e pelas mãos, vão pendurar a ideia num poste, vão querer partir a espinha dessa ideia. Mas nem adianta esquartejar a ideia e espalhar seus pedaços por aí, porque ela é feito cobra-de-vidro. E o povo sabe e jura que a cobra-de-vidro é uma espécie de lagarto, que quando se corta em dois, três, mil pedaços, facilmente se refaz. (p. 68)

¹⁹ QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p. 100.

O que vinha se delineando em relação à capacidade de Bárbara expor e defender coerentemente suas convicções, por quiçá um *animus* bem assimilado, atinge agora o seu ápice. Ela agora passa a tratar com Anna não mais confidências amorosas, e sim relacionadas à dimensão política e social-coletiva de Calabar. É a herança que ele deixou, seus ideais que Bárbara insiste que deverão permanecer, e que pertencerão a toda a gente que se deixará seduzir pelo exemplo dado por seu homem. Ela considera que somente “eles” - uma referência ao governo de Portugal e Holanda – deveriam pensar que acabaram definitivamente com Calabar, pois só assim ele cairia no esquecimento de todos, sem representar com isso, perigo algum. Mas, para Bárbara, o que o poder dominante não sabia é que Calabar ainda e sempre estaria vivo enquanto ideia, enquanto exemplo de luta contra aqueles que estavam aniquilando o Brasil. Na profecia da mulher de Calabar, quando essas ideias tiverem a oportunidade de ressurgir, os opositores “acordarão” frente ao perigo e, atônitos, tentarão retalhá-las. Mas eles desconhecem o fato de que elas têm a capacidade de ressurgirem e de se afirmarem novamente em outros “Calabares” que levarão adiante essas e também outras ideias – e essa constatação é alicerçada também no fato de que a palavra “ideia” é enfaticamente repetida doze vezes nessa fala de Bárbara.

A ideia, subentendida como uma feição transfigurada da figura de Calabar e que Bárbara toma para si, acaba se tornando, inclusive a nível linguístico, motivo também de estranhamento, através da figura de linguagem hipálage. A função gramatical do substantivo abstrato “ideia” acaba perdendo a sua função lógica para então, semanticamente, ganhar um novo sentido, se tornando substantivo concreto de vários complementos verbais, cuja relação estabelecida remete às partes de um corpo humano:

matar a ideia
amarrar a ideia pelos pés e pelas mãos
pendurar a ideia num poste
partir a espinha dessa ideia
esquartejar a ideia
espalhar seus pedaços por aí

Ou seja: a nível linguístico, essa inovação e “esquartejamento” sintático-semântico que ocorreu com a expressão “ideia” é a própria manifestação da nova personificação de Calabar e causará perplexidade aos donos do poder, que farão de tudo para aniquilar e jogar aos quatro cantos essa “ideia”, quando ela reiniciar a sua manifestação. É o esquartejamento em sua dimensão interpretativa e também linguística, mas que acaba sendo reconstruído e condensado através da metáfora cobra-de-vidro. É ela que tem o poder de agregar e refazer a “ideia”, em direção ao seu sentido primordial linguístico e ao mesmo tempo coletivo de conscientização.

Ao final do primeiro ato, Bárbara se dirige novamente ao público de forma desafiadora, à maneira do que aconteceu no início da peça: “Não posso deixar nesse momento de manifestar um grande desprezo, não sei se pela ingratidão, pela covardia ou pelo fingimento dos mortais.” (p. 69) Essa forma inusitada de provocar o estranhamento é uma maneira de ela referir-se aos homens fracos e indignos com quem ela convivia. Mas não somente. Num nível metateatral, a intenção é provocar o próprio leitor / público, fazendo-os questionar sobre o que se está lendo / assistindo e questionarem também sobre o comportamento de si mesmos, enquanto personagens históricos. A busca dessa efetividade é essência básica do teatro épico que

faz do espectador uma testemunha e desperta-lhe a atividade; força-o a tomar decisões; proporciona-lhe visão do mundo; é colocado diante da ação; é trabalhado com argumentos; são impelidos para uma conscientização; o homem é objeto de análise; o homem é suscetível de ser modificado e de modificar.²⁰

²⁰ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. p. 31.

O segundo ato agora estará mais direcionado à colonização holandesa fixada em nosso país. Num efeito épico-brechtiano, ele inicia em *off*, quanto então Maurício de Nassau, ao som do hino holandês, recita alguns versos que dizem respeito à morte de Calabar, afirmando que o sacrifício do guerreiro não fora em vão. Em seguida, acompanhado de um séquito de pintores, astrônomos, naturalistas e médicos, ele se dirige aos moradores de Recife e a eles apresenta o seu programa de governo:

Quero provar que a colonização holandesa é mais benéfica. (...) Apoiado na unidade das nossas forças armadas, que estão com seu soldo em dia, vim disposto à confraternização e à colaboração mútua. Reduzirei os impostos. Garantirei a portugueses igualdade de direitos com os holandeses. E os moradores e senhores de engenho que, por desgraça de guerra, tiverem perdido as suas casas e plantações, têm a minha autorização para reocupá-las.

(p. 74-75)

Como se percebe, o projeto de colonização dos holandeses parece, ao menos teoricamente, satisfatório para o Brasil, o que de certa forma pode justificar a opção de Calabar em “trair” os portugueses para então se juntar aos holandeses. Ao final de seu discurso, Nassau ordena aos seus comandados que se dirijam a Bahia para conquistá-la, para que assim todo o norte do país viesse a pertencer a Holanda.

Após essa investida dos holandeses, ocorre mudança de cena. O destaque agora é para Bárbara e Souto, que acabam se reencontrando, depois de três anos, em Recife. Ele se tornara capitão, devido a seu bom comportamento na guerra, enquanto ela se tornara prostituta. Ele tenta convencê-la a acompanhá-lo de volta para o sertão, pois ele se diz agora bastante transformado, tendo inclusive mudado sua visão acerca de Calabar, passando a admirá-lo: “Eu lembro que quando ele entrava nesse sertão, o sertão virava de cabeça pra baixo. (...) Um brasileiro, porra, um nativo. Um brasileiro guiando o exército da Holanda, que era um país muito distante.” (p. 82)

BÁRBARA. *Muito interessante essa tua fase revolucionária, Souto. Quer dizer que você e os seus comandantes vêm aí para libertar meu povo? Assim sendo, fico calada. Só acho uma pena que agora há pouco estava aqui uma pessoa que poderia discordar de você. Essa pessoa talvez desconfiasse dessa tua fala bonita. Mas essa pessoa, você e seus comandantes enforcaram.*

SOUTO. *Coitado do Calabar... É, ele não podia adivinhar o que seria feito da sua gente. Ele não imaginou que fim iria levar sua própria mulher. Ela arrebitada, jogada pelos cantos, parecendo uma puta...*

BÁRBARA. *Parecendo uma puta, não! Puta. Mas não te invejo não, seu verme! Não sou capacho de galego, não! Não sou escrava de ninguém! Larga o meu braço! Você está me machucando!*

(p. 82-83)

O que vinha se destacando como uma característica marcante em Bárbara continua, depois de três anos, se manifestando, que é a sua atitude contestatória em defesa de Calabar e aos ideais por ele defendidos. Mas agora, e de maneira até surpreendente, ela se tornara, em face das circunstâncias, prostituta. Declínio por parte dela, quiçá agora possuída por um *animus* negativo que a tornou “arrebitada, jogada pelos cantos”, a semelhança de Anna de Amsterdã? Com relação a sua “compostura feminina”, assim pode ser considerado. Mas a nível de lealdade a seus princípios e aos de Calabar, ela continuou agindo com dignidade. (“Não sou capacho de galego”). Ao chegar ao extremo de se prostituir, ela demonstrou uma vez mais sua coragem e força direcionadas à não subordinação ao português (“Não sou escrava de ninguém”). Ela demonstra, através da recusa ao convite de Souto, uma atitude libertária e autônoma, permanecendo com isso “uma-em-si-mesma”. Para a mulher “uma-em-si-mesma” existe a necessidade de seguir valores e fazer o que tem sentido, não se deixando afetar psicologicamente pelas expectativas coletivas culturais e sociais. Mary Esther Harding, em *Os mistérios da mulher*, nos esclarece melhor:

Uma-em-si-mesma faz o que ela faz não por causa de qualquer desejo de agradar, não para ser amada ou aprovada, não por causa de nenhum desejo de obter poder sobre o outro, nem para atrair seu interesse ou amor, mas porque o que faz é verdadeiro. Suas ações podem, de fato, ser não convencionais. Pode dizer não, quando seria mais fácil, mais adaptado, convencionalmente falando, dizer sim.²¹

Mulheres que permanecem uma-em-si-mesma, que contrariam expectativas – como no caso de Bárbara ter-se prostituído -, caracterizam, se forem considerados os padrões arquetípicos de comportamento, à presença da deusa Ártemis. Conhecida pelos romanos como Diana, Ártemis era a deusa da caça e da lua. A alta e adorável filha de Zeus e Leto percorria a região da floresta, da montanha, da campina e da clareira com seu bando de ninfas e cães de caça. Vestida com uma túnica curta, equipada com arco de prata e aljava de setas ao ombro, era a arqueira de infalível pontaria.²² Ainda que o fato de ter andado pelas matas e pelo sertão com Calabar, assemelharia Bárbara a Ártemis, as coincidências se dão por outros motivos mais significativos, como por exemplo, a coragem, a independência, a questão da objetividade, a firmeza a respeito de causas e princípios a serem defendidos e a vontade incondicional de viver e de lutar. Mulheres desse tipo são as que, à semelhança de Bárbara, quando “tornam-se cientes das limitações injustas da sociedade, (...) elas reagem com intensa hostilidade, muitas vezes sem proporção.”²³

O que vinha se delineando até aqui como sendo a presença de um *animus* positivo que possibilitava à Bárbara uma atitude “viril” diante dos outros e diante das dificuldades, agora nos dá a impressão de tratar-se da própria essência comportamental de Bárbara, quiçá forçosamente assimilada por sua convivência com Calabar e também pelas exigências daquele contexto histórico. Até porque a sua postura argumentativa, que pode ser creditada à ação de um *animus* bem integrado, é também característica do

²¹ HARDING, Mary Esther. *Os mistérios da mulher*. São Paulo: Paulus, 1985. p. 174.

²² Cf. BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. (p. 75-78)

²³ *Ibid.*, p. 108.

padrão Ártemis, pois a mulher assim focada, “tem a tendência de se sentir firme a respeito de suas causas e princípio. Ela pode defender alguém menor ou afirmar que ‘isso não está certo!’”²⁴

Voltando ao diálogo entre Souto e Bárbara, ele agora tenta agarrar Bárbara, e insiste para que ela o acompanhe:

SOUTO. *É o seguinte, Bárbara. Eu tenho quarenta soldados dispostos a tocar fogo nesse Pernambuco. Não vai sobrar um pé de cana pra contar a história. Só que... Acontece que nós estamos avançando numa área que... Enfim, por onde Calabar foi, nós estamos voltando. Por umas várzeas onde ele andou muito... E você com ele. Quer dizer, você conhece aquilo melhor do que eu, melhor do que todos nós...(...)*

BÁRBARA. *Você devia era ter dito logo pra que é que me queria. Não perdia o meu tempo e talvez eu nem lhe cobrasse os dois florins.*

SOUTO. *É claro que não era só por isso... Eu queria que você viesse comigo, Bárbara, porque você é uma mulher forte, uma companheira...*

(p. 84-85)

Aqui uma vez mais tem-se a plena convicção da atitude forte e guerreira de Bárbara, e isso reconhecido pela voz de um homem. Souto revela necessitar de Bárbara, pois a considera uma companheira, aqui sugerindo não somente a esfera amorosa, mas também o sentido de apoio para acompanhá-lo pelos territórios que ela tão bem conhece. Em determinado momento, no intuito desesperado de possuir Bárbara, ele chega ao extremo de amesquinhar-se e solicitar a ela que finja estar se deitando com Calabar: “Fica quieta Bárbara. Fecha os olhos. Pensa nele, Bárbara, pensa nele. Se quiser, pode gritar pelo nome dele...” (p. 86) O mundo interior de Souto, a se considerar por essa humilhação, é confuso e vulnerável, o que já fora confirmado em sua justificativa para Bárbara a respeito do que ele pensava sobre a guerra. Esse comportamento pode estar associado, a nível psicológico, a sua *anima* mal assimilada, cuja “possessão” reduziu as profundezas emocionais de sua personalidade. Nessa

²⁴ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 88-89.

circunstância, quando esse arquétipo se manifesta, ele é para o homem “a fonte da maior parte do seu descontentamento, solidão, sensação de falta de sentido e mau humor. Para um homem é um choque descobrir que seus humores e grande parte de sua natureza sentimental são “femininos”.”²⁵

Bárbara, então como resposta a Souto, canta *Tira as mãos de mim*:

*Ele era mil
Tu és nenhum
Na guerra és vil
Na cama és mocho
Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim
E vê se o fogo dele
Guardado em mim
Te incendeia um pouco.*

*Éramos nós
Estreitos nós
Enquanto tu
És laço frouxo.
Tira as mãos de mim
Põe as mãos em mim
E vê se a febre dele
Guardada em mim
Te contagia um pouco*

(p. 86-87)

Construído através de paralelismos oposicionais, o poema traça comparações entre Calabar e Souto. Para o primeiro, uma única referência, mas dotada de grandiosidade: “mil”. Para o segundo, porém, as referências são três: “nenhum, vil, mocho”, cuja intenção é dar ênfase às suas negatividades. São características de um homem fraco e incapaz tanto na guerra quanto em seu desempenho sexual (“mocho”). Bárbara, através dessa ofensa, toca na ferida daquilo que o machismo mais valoriza

²⁵ JOHNSON, Robert A. *Feminilidade perdida e reconquistada*. São Paulo: Mercúrio, 1991. p. 09.

enquanto comprovação de masculinidade: a performance sexual. A presença dos homônimos “nós” em dois versos subsequentes denota a perfeita conexão entre Bárbara e Calabar. A grafia e a pronúncia idênticas dessas expressões remetem à própria intimidade formada entre o casal. Ainda que em sua origem, os “nós” tenham significados diferentes, pois o primeiro diz respeito ao pronome pessoal (Bárbara + Calabar) e o segundo refere a laço apertado e unido, ao nível semântico-contextual dos versos, eles fundem-se numa mesma ideia de significação: Bárbara e Calabar, enquanto junção de duas pessoas, formavam uma única essência. No verso seguinte, agora se dirigindo a Souto, Bárbara o qualifica de maneira totalmente oposta: ele é laço frouxo, aludindo fonológica e semanticamente ao “mocho” do terceiro verso.

O tratamento na segunda pessoa dos versos “Tira as mãos de mim” e “Põe as mãos em mim” reforça o imperativo do eu-emissor (Bárbara), retratando com isso a ascendência feminina sobre o destinatário (Souto). Colocados em sequência, esses versos cujos verbos têm sentidos opostos, destinam-se também a cumprir o papel de diferenciar Souto e Calabar. Contrapondo a sua atitude de desprezo, quando Bárbara solicita que Souto ponha as mãos nela é para que esse pressinta o quanto o outro estava ali presente a nível sensorial-erótico. Mas não somente. O sema do calor “fogo, incendeia, febre, contagia”, sugere a força de Calabar nela interiorizada, fazendo com que o ímpeto erótico transcendesse e culminasse numa união também política. Os verbos “incendeia” e “contagia” traduzem a força de Calabar em contraponto à fraqueza de Souto, que, deve ser contaminado por essa energia que Bárbara está apta a lhe “doar”.

A cena seguinte novamente dá um salto e avança para o ano de 1640, e mostra agora Portugal em situação de autonomia em relação a Espanha, devido aos investimentos da nobreza e o apoio da Companhia de Jesus. Extinta a União Ibérica, D.

João IV foi aclamado novo rei. Uma das primeiras medidas tomadas pelos lusitanos após libertarem-se do domínio espanhol, foi a assinatura de um acordo propondo uma trégua no conflito com a Holanda.

Novamente outra mudança de cena. Outra vez Souto procura Bárbara, buscando abrigo em sua casa por uma noite. Ainda que esteja transcorrendo um tempo de paz, que é provisório e falso, os senhores de engenho voltam a se aliar com as forças lusitanas na preparação de um ataque derradeiro aos holandeses. Em meio a essa indefinição toda, Souto agora também já não é mais o mesmo, pois ele perdera o seu posto de capitão e já não é mais comandante de seu destacamento. Encontra-se sem rumo, sem ter com quem contar, pois fora traído pelos portugueses e agora sua cabeça estava a prêmio entre os holandeses. Com um novo conflito a se desencadear entre portugueses e holandeses, Souto está agora desesperado, sem saber que posição tomar. Em virtude disso, ele tenta reafirmar a Bárbara que sua visão em relação à guerra e a Calabar se modificou:

Calabar servia ao holandês, por isso foi enforcado pelo português. Eu servi ao português, por isso sou caçado pelo holandês. Agora que os exércitos holandês e português estão de mãos dadas e casamento marcado, como é que nós ficamos, hein? Ficamos mal com todos, seremos sempre malditos. Olha, se Calabar estivesse vivo, marcharia comigo, não sei pra onde mas marcharia.(...) Mas então me diga o que é que eu faço, Bárbara?

- ao que Bárbara lhe responde:

Por mais que se esforce, você ainda não compreendeu o Calabar. Calabar não marcharia contigo, Sebastião, porque ele dava um sentido à guerra. Calabar lutava pra vencer, entende? Você gosta de caminhar para a morte.

Bárbara, percebendo uma mudança significativa em Souto, bem como o seu desespero diante daquela guerra sem sentido, resolve acolhê-lo:

Quando a gente não vê saída pra uma situação, não adianta bater com a cabeça na parede. É melhor esperar. E enquanto espera, a gente pode pensar noutras coisas. Pensar em sair daqui, mudar de nome, arranjar um emprego, encontrar uma casa... (...) Estou te dizendo que a guerra acabou. Despe essa fantasia, vende o teu fuzil e vai ficando por aí mesmo que ninguém vai te incomodar.

(p. 96-97)

Mas ele não acredita no gesto de Bárbara, pois pensa que ela o está atraindo em uma cilada para entregá-lo aos holandeses. Souto então fica perturbado e começa, aos brados, a chamar pelos holandeses para que venham enfrentá-lo. Com o alarde, os holandeses surgem e fuzilam-no. Antes de morrer, ele faz duas declarações:

Sou ele mesmo, o Capitão Sebastião do Souto! O que é que há, estão com medo? Eu sei que vocês estão aí (Vão aparecendo alguns soldados holandeses) Sou ele mesmo ele mesmo aquele que matou Calabar! Sou aquele que tem os culhões de Calabar! Sou aquele que tem o tesão de Calabar! (...) E se morro sem poder trair no meu último instante, ainda assim não me desmereço, e morro me traindo, porque morro dizendo que te amo, Bárbara. (Morre)

(p. 98-99)

Uma atitude surpreendente de Bárbara: ela acolhe Souto, o homem que levou seu marido à força. As próprias declarações dela na canção *Tira as mãos de mim*, em que compara os dois homens, podem contribuir nessa aparente contradição por parte da moça. Como que aquela mulher combatente e guerreira pensa agora em casamento, em ter casa, um trabalho? Uma fraqueza dela, uma traição aos seus princípios e aos de Calabar?

Não necessariamente. Deve-se levar em conta a atitude de Souto. Ele comprovadamente arrependeu-se de ter entregue Calabar, ao mesmo tempo, em que percebe-se o quanto ele no fundo admirava seu antigo parceiro de guerra. E Bárbara percebe essa tentativa de mudança em Souto, e vê nisso uma oportunidade de

reconsiderar sua opinião sobre ele, vendo quem sabe ali o próprio Calabar. Ao nível dos padrões psicológicos de comportamento, pode-se buscar uma justificativa para essa atitude. Bárbara sempre se comportou de forma “viril” diante de tudo e de todos. Ela soube, de fato, sempre ser fiel si mesma, as suas próprias características que lhe eram inerentes. Mas já que agora a guerra estava praticamente resolvida, e Bárbara em parte desacreditada, pois a Holanda estava aparentemente de bem com Portugal, surge a oportunidade de outros interesses serem despertados, dela poder “pensar noutras coisas”, como por exemplo, casar, ter uma casa e um trabalho. A revolução cede lugar para uma outra faceta, agora sob os domínios da sentimentalidade e da passividade voltados para o compromisso amoroso. Essa própria mudança se manifesta na atitude de Bárbara diante do desespero dele, quando ela considera que “é melhor esperar”. Ou seja, de maneira reflexiva, ela reavalia seu próprio comportamento e necessidades. Um momento em que ela “pode voltar-se para seu interior, a fim de refletir sobre o que é importante para si mesma, e tornar-se intimamente dirigida tanto quanto exteriormente focalizada. Torna-se ciente de que tem necessidade tanto de intimidade quanto de independência.”²⁶ Essa atitude de Bárbara revela a possibilidade que toda mulher tem de mudar alguns paradigmas no decorrer de suas vidas, o que não é necessariamente fraqueza ou traição. Sobre essa possibilidade psicológica, Bolen assim nos elucida:

Uma vez que a mulher pode focalizar os diferentes aspectos de si mesma e pode ouvir, observar, ou sentir suas prioridades divergentes e responsabilidades competidoras, pode depois escolhê-las e medir sua importância para ela. Pode então fazer escolhas conscientes: quando surgem conflitos, ela decide que prioridades colocar acima de outras, e que curso de ação tomará. Como resultado, suas decisões resolvem conflitos internos em vez de instigar guerras interiores. Passo a passo, ela se torna então uma selecionadora que continuamente decide por si mesma.²⁷

²⁶ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 114-115.

²⁷ *Ibid.*, p. 378.

Após a morte de Souto, Anna se aproxima de Bárbara com uma cesta para enfeitá-la, ao que essa, de início, não dá muita importância. Ao mesmo tempo em que Anna vai pintando Bárbara, se desenrola um diálogo entre ambas. Tons e cores vão se misturando às palavras e reflexões. Anna, se referindo a Souto, considera não haver necessidade de tantas mortes, e que grandes gestos e intenções não têm valor nenhum. Bárbara parece concordar com Anna, e conclui que nem sempre vale a pena lutar por dignidade, pois o preço pode ser alto demais.

Pois é, às vezes dá vontade de pensar assim também, Anna. Juro que dá vontade de pensar desse seu jeito. E pensar de outro modo, dá até um pouco de vergonha (...) Com o tempo a gente vai sendo acostumada a ter vergonha de muita coisa. Vergonha de acreditar que vale a pena lutar por alguma coisa que preste. Algum veneno vai fazendo a gente desacreditar que, afinal de contas, é bonito ver um homem jogar toda a sua força e todo o seu amor numa luta dessas. Fica melhor acreditar que esses homens morreram porque eram desprezíveis. Ou eram uns desajustados, uns loucos, uns idiotas(...) E o meu caminho seria o mesmo caminho escuro que engoliu Calabar e Sebastião. (...) A verdade é que eu não sou mais nada, me sugaram tudo, eu não quero mais essas mortes tão perto de mim.

(p. 101-102)

Bárbara pretende recomeçar uma nova vida, afinal aqueles homens e suas guerras lhe sugaram tudo. Para isso tem de assumir uma nova postura, simbolizada através da pintura que lhe vai sendo feita por Anna, e que vai aos poucos modificando seu rosto. Ou seja, é literalmente a máscara de uma nova mulher que vai se configurando, e que terá de assumir uma outra *persona*. Mas num determinado momento, Bárbara começa a se pintar de maneira desordenada. Anna então lhe fala:

Não adianta, você não vai conseguir. Não há pintura que te faça igual a mim. Teus olhos... Olha aí, teus olhos ainda são capazes de se assustar com alguma coisa. A tua boca ainda arranja um jeito de dizer uma verdade. Olha os meus olhos, a minha boca...

- e divertindo-se com a pintura exagerada de Bárbara, Anna, segurando o rosto daquela, afirma desejá-la:

Teu rosto... Olha só o que você fez com o teu rosto, mulher, você borrou tudo... (Começa a rir)... Estragou todo o meu trabalho... (Sempre rindo)... Você não tem jeito, Bárbara, você... (Segura o rosto dela e fica séria)... Mesmo assim você está linda. E eu te quero muito, mulher!

(p. 102)

- e uma relação lésbica entre elas é sugerida através da canção *Anna e Bárbara*:

ANNA. *Bárbara,*
Bárbara
Nunca é tarde,
Nunca é demais.
Onde estou?
Onde estás?
Meu amor
Vou te buscar.
 BÁRBARA. *O meu destino é caminhar assim*
Desesperada e nua
Sabendo que no fim da noite
Serei tua
 ANNA. *Deixa eu te proteger do mal,*
Dos medos e da chuva
Acumulando de prazeres
Teu leito de viúva

(p. 102-103)

A nível simbólico, essa intimidade sexual entre as duas mulheres pode sugerir um afastamento ou repulsa em relação ao degradado universo masculino em que elas estavam inseridas. A nível psicológico, sugere uma busca, por parte de ambas, enquanto prostitutas, de seus aspectos femininos mais elementares, ou melhor dizendo, de uma melhor receptividade e valorização no que diz respeito à esfera emocional. Nesse sentido, de acordo com Qualls-Corbett, “relacionamentos lésbicos passageiros ou

temporários, ou desejo erótico por outra mulher, são muitas vezes expressões de busca de relacionamento amoroso com o feminino.”²⁸ Anna, por sua longa trajetória de prostituta, que nas mãos dos homens tinha quase sempre uma postura degradante, pois ela era “do lixo, dos bichos”, agora assume diante de Bárbara um papel protetor (“Deixa eu te proteger do mal / Dos medos e da chuva”). Bárbara, por sua vez, após a morte de Calabar, com quem manifestava sua faceta sensual-receptiva junto à predominância de sua virilidade, distanciou-se de seus aspectos mais íntimos voltados à sentimentalidade. Esse fato foi intensificado ao ter se tornado prostituta, e ter de se portar de maneira hostil frente aos acontecimentos que lhe ocorreram, o que conseqüentemente a deixaram afastada de sua receptividade emotiva. Tanto é que agora sua posição diante de Anna é de passividade, de espera, contrariando sua atitude costumeiramente pujante (“Sabendo que no fim da noite / Serei tua”) Para ambas - principalmente para Bárbara -, a necessidade de amparo emocional foi amenizada através da relação íntima entre elas.

Ainda que estejam praticamente num mesmo paralelismo quanto à exposição de suas carências afetuosas, elas diferem consideravelmente uma da outra. E isso dito na voz da própria Anna, pouco antes da canção. Ao perceber que Bárbara começa a se pintar de maneira desordenada, pois não consegue assumir sua nova *persona*, Anna então comenta o quanto a outra é diferente. Mesmo que Bárbara se sujeitasse à prostituição,²⁹ e após a morte de Souto deixasse transparecer certo conformismo em relação ao fracasso dos ideais por que sempre defendera, e que estavam relacionados à luta de Calabar em prol da Holanda, ela ainda guardava resquícios de sua verdadeira identidade guerreira. Devido a isso, essa nova pintura proposta por Anna, não se

²⁸ QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p. 167-168.

²⁹ Metaforicamente, essa atitude de Bárbara em se prostituir, pode remeter à questão de nossa pátria. A decadência de Bárbara era a própria decadência da pátria e da defesa de seus ideais. Estando ora à mercê de interesses portugueses, ora à mercê de interesses holandeses, o Brasil estava sem perspectiva de sustentação própria e de soberania.

adequará jamais ao verdadeiro rosto de Bárbara. A diferenciação, a nível metafórico, é dita por Anna quando ela se refere a duas partes do rosto de Bárbara: os olhos e a boca. Os primeiros, “capazes de se assustar com alguma coisa”, sugerem que ainda existe nesse olhar vestígios de energia e de não-conformismo, e quanto à boca, “que ainda arranja um jeito de dizer uma verdade”, é capaz de brigar por aquilo que os olhos percebem.

Essa mesma boca que, ao reencontrar com o Frei, questiona o religioso, na última cena da peça, que é paralela a partida de Nassau para a Holanda, quando então ele profere seu discurso de despedida, fazendo uma síntese a respeito de seu governo, por ele considerado satisfatório. Bárbara assim se dirige ao Frei:

BÁRBARA. Eu precisava de uma informação... É muito importante para mim... Como é que o senhor faz para ser sempre o mesmo, hein? Que diabo de molejo é esse que o senhor arranjou? Com os portugueses, depois com os holandeses, com os portugueses, outra vez com os holandeses, mais parece uma mala diplomática...

FREI. Você está bêbada.

BÁRBARA solta uma gargalhada.

BÁRBARA. E Deus proíbe falar com uma bêbada... É isso, Padre?

FREI. Não, Deus não proíbe, mas o bom senso, sim. Você...

BÁRBARA. Eu sei... estou bêbada. O mundo é perfeito, e eu estou bêbada. E Calabar morto.

FREI. Porque merecia.

BÁRBARA. É... porque acreditava no holandês... E agora o Padre aí com ele pra cima e pra baixo, bem alimentado e em paz com a sua consciência...

FREI. Calabar traiu...

BÁRBARA. Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída.

(p. 104-105)

A postura crítica-revolucionária, como se percebe, volta à tona em Bárbara. De maneira transgressora, pois ela está bêbada diante de um religioso, que representa o discurso oficial, aqui novamente se coloca a supremacia argumentativa e ética de

Bárbara diante do cinismo de outrem. De maneira franca e espontânea, ela quer compreender de que forma o frei conseguia se portar sempre de maneira ambivalente diante dos governos português e holandês, sendo que esse último é agora considerado também como responsável pela morte de Calabar. Por isso, a luta pelo reconhecimento da memória de seu herói, que ao final das contas, estava fadado ao esquecimento, conforme declaração do próprio frei:

FREI. (Para BÁRBARA). *Calabar é um assunto encerrado. Apenas um nome. Um verbete. E quem disser o contrário atenta contra a segurança do Estado e contra as suas razões. Por isso o Estado deve usar do seu poder para o calar. Porque o que importa não é a verdade intrínseca das coisas, mas a maneira como elas vão ser contadas ao povo.*

(p. 106)

Essa última frase do frei esbarra na declaração de Bárbara, que ao defender Calabar, afirma: “Para se ver o traidor é preciso mostrar a coisa traída”. Nessa, que é das últimas frases de Bárbara na peça, e das de maior efeito, remete à questão da opção feita por Calabar em se aliar aos holandeses, pois ele via nesses uma melhor possibilidade de crescimento e progresso da colônia e do povo. Essa que seria a “verdade intrínseca”, e que por si só justificaria a “traição” de Calabar, tendo ela valido a pena ou não.

O enfrentamento de Bárbara diante do Frei nos mostra que, através de sua força e determinação, ela continuou até o final dando forma ao sonho de Calabar. Ela se transformou na “cobra-de-vidro” que, ao juntar seus cacos, se recompõe e segue a sua jornada. Vitoriosa? Em termos de idealismo sim, pois ela sobrevive e defende aquilo que Calabar considerava o melhor para o país, em termos de dignidade e independência, ainda que esse objetivo tenha se transformado em utopia.

Uma atitude comportamental, a se considerar toda a trajetória de Bárbara, marcada por um não convencionalismo não somente em relação àquela guerra e seus comandantes, mas também em relação àquilo que normalmente se esperaria de uma mulher naquelas circunstâncias. Nesse sentido, o perfil psicológico de Bárbara, ao ser investigado através dos padrões arquetípicos de comportamento, poderia ser justificado, seguindo a perspectiva tradicional de Jung, pela presença de um *animus* bem atuante. Existe na companheira de Calabar uma coragem, garra, exacerbada força e bons argumentos que demonstrariam a manifestação desse arquétipo.

Mas essa hipótese pode também ser mais ampliada (não contrariada), se for considerado que a postura “viril” de Bárbara é uma marca que permanece praticamente o tempo todo em sua trajetória. Ao menos daquilo que se tem sabido sobre a esposa de Calabar, ou seja, sabe-se acerca do tempo da guerrilha junto com o marido e o que se sucedeu após o assassinato deste.

Parece-nos também aceitável, portanto, em termos de um possível entendimento sobre o perfil psicológico de Bárbara, considerá-lo, agora aludindo às perspectivas dos pós-junguianos, como sendo de uma mulher que foi se tornando naturalmente ativa, e não marcada pela “domesticidade”. Nesse padrão de conduta feminino - que pode ser emoldurado no da deusa Ártemis -, prevalece uma rigidez diante das circunstâncias, bem como uma capacidade de as mulheres se moverem sozinhas, sem o amparo dos homens. Além disso, é sua característica a coragem para defender os próprios interesses e também dos outros, através de uma consciência enfocada e hostilidade marcantes. Nesse sentido, pode-se considerar ser essa a essência básica que se emoldurou em Bárbara, e não necessariamente uma contraparte sua, ou um *animus*. Por outro lado, como uma porção sua e que deixou de ser vivida em face de todos aqueles acontecimentos, estaria aquilo que, para boa parte das mulheres, seria a essência

considerada mais “feminina”: a receptividade, a dependência e a subjetividade. Para a mulher de Calabar, o que lhe era mais encoberto e pouco manifesto era a sua atitude mais receptiva e emocional diante das circunstâncias, o que naturalmente poderia ser justificado pela necessidade de se fazer forte naquele mundo degradado em que vivia. Para mulheres com o perfil de Bárbara, suas tarefas heroicas são, de acordo com Bolen, “arriscar-se à intimidade no relacionamento ou tornar-se emocionalmente vulneráveis. Para elas, a escolha que requer coragem é confiar em alguém, necessitar de alguém ou se tornar responsável por alguém.”³⁰

Seguindo essa perspectiva, pode-se compreender o porquê Bárbara “vacilou” diante de Souto e também, de certa forma, diante de Anna. Ao se dar conta de que a guerra estava sem um verdadeiro sentido, devido à união entre Portugal e Espanha, ela percebe que pode então se voltar para suas outras potencialidades que até então haviam sido negligenciadas, ou vividas somente com Calabar, a se considerar a pungente canção erótica *Cala a boca, Bárbara*. No novo Souto, surge então a possibilidade de comprometimento afetivo, de desenvolver outras vocações e sentimentos. Mas com a morte dele, e uma conseqüente reflexão acerca da validade de todas aquelas lutas, Bárbara manifesta a necessidade de se deixar recolher e de se deixar proteger, conforme explicitado com Anna, numa maneira de se esquivar daqueles homens “desajustados”.

Ainda que ela tenha “recaído”, Bárbara personifica as mulheres que em sua trajetória se portaram como heroínas e não como vítimas das circunstâncias, pois

não foi exatamente o que lhes aconteceu que deu forma ao que elas são. O que aconteceu nelas fez a diferença. O que sentiram e como reagiram interiormente e exteriormente determinou quem se tornaram, muito mais do que o grau de adversidade que encontraram.³¹

³⁰ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 384.

³¹ *Ibid.*, p. 380.

Ao final da peça, depois do discurso de Nassau, Bárbara se dirige ao público (“Luz em BÁRBARA”):

Esperais um epílogo do que vos foi dito até agora? Estou lendo em vossas fisionomias. Mas sois verdadeiramente tolos se imaginais que eu tenha podido reter de memória toda essa mistura de palavras que vos impingi. A história é uma colcha de retalhos. Que importa o que Mathias cantou, o que Anna debochou, o que Bárbara esbravejou, o que Souto pentelhou... O que importa é o resto, que é tudo, e o resto somos nós. Por isso, em lugar de epílogo, eu quero vos oferecer uma sentença, à guisa de charada: odeio o ouvinte de memória fiel demais.

Por isso sede sãos, aplaudi, bebei, vivei, votai, traí, ó celebérrimos iniciados nos mistérios da traição.

(p. 109)

Em mais um efeito épico marcado por uma fala metateatral, Bárbara, novamente de maneira desafiante, diz considerar inútil um epílogo. Ao se dirigir ao leitor / plateia – e aqui a luz incidindo sobre ela é outro recurso épico que serve para destacar a personagem e sua fala –, a viúva de Calabar desvaloriza tudo o que foi dito, pois ela odeia “o ouvinte com memória fiel demais”. O que foi visto já não mais merece tanta importância. Reter nomes de personagens e seus feitos em nada agrega, pois a história, sendo uma “colcha de retalhos”, pode ser contada, recontada, adulterada, e por isso vai depender dos interesses de quem irá contá-la. Bárbara considera que o mais importante é o que sobra: o leitor / plateia. Eles, enquanto seres históricos e atuantes, podem refletir sobre o passado que se é transmitido, e com isso modificar o presente e também do futuro, a guisa de novos pontos de vista, que não os oficiais. Bárbara consegue mais uma vez e pela última, se sobressair, agora diante do leitor / público, incitando-os a questionamentos acerca da (i)rrealidade que nos cerca, pois “nunca é tarde, nunca é demais”.

5 JOANA: SEMPRE NA VÉSPERA DO FIM DO MUNDO

“Se a *Medeia* de Eurípides era uma história de reis e mágicos, *Gota d'Água* é uma história de pobres e macumbeiros.”¹ Com a parceria de Paulo Pontes, Chico Buarque transformou *Gota d'Água* (1975) em uma *Medeia* moderna e brasileira, revitalizando o clássico texto de Eurípides, concebido praticamente há 2500 anos atrás.

Medeia agora é Joana, uma pobre favelada que mora num amontoado de barracos no Rio de Janeiro e que, na maturidade de seus 44 anos de idade, é mãe de dois filhos. Seu companheiro, Jasão, é um sambista ainda muito jovem, possuidor de um caráter fraco, mas ao mesmo tempo ambicioso e oportunista. Ainda que não sejam casados oficialmente, Jasão e Joana vivem juntos durante dez anos, sendo que nesse tempo todo ela dedica toda a sua capacidade de ação e energia ao marido. Quando a música de Jasão, o samba *Gota d'Água* vira sucesso, seu criador esquece a mulher, os filhos, os amigos e tudo o que havia vivido na favela, para então ir morar com Alma, filha do poderoso Creonte. Este, proprietário dos imóveis do conjunto habitacional em que Joana morava, detinha o poder através da corrupção e da força. A atitude de Jasão repercute em toda a Vila, mas o apoio em relação à Joana se divide: as mulheres tomam o partido da amiga, principalmente Corina; os homens, por sua vez, se mostram

¹ ALVES, Eduardo Francisco. Uma tragédia brasileira. Orelha de BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'Água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

orgulhosos diante da prosperidade de Jasão. Uma das poucas exceções no universo masculino que esteve ao lado de Joana foi o eletricitista Mestre Egeu, marido de Corina, e figura mais intelectualizada da Vila.

Ao saber que Jasão e Alma iriam se casar, Joana, de forma cada vez mais desesperada, descarrega sua dor e sua raiva não apenas sobre Jasão, insultando-o, mas também sobre Alma e Creonte. Isso tudo era feito publicamente na Vila do Meio-Dia e também em rituais de macumba. O dono da Vila, por sua vez, com todo o seu poderio, para livrar-se dessa problemática inquilina e conter sua revolta, resolve despejá-la, ao mesmo tempo em que quer dar exemplo para todos os outros moradores.

Creonte, a princípio, repassa essa responsabilidade de expulsar Joana ao seu genro Jasão, que deve convencer sua ex-mulher a deixar o bairro. Na disputa que se segue entre Jasão e Joana, será percebida a grandeza da personalidade desta, contraposta a mediocridade e oportunismo egoísta daquele, que acaba retornando derrotado de sua inglória tentativa de retirar Joana de sua casa. Em virtude desta frustrada tentativa, Creonte ainda concede a Joana, a pedido desta, um dia de tolerância para que ela saia da Vila. É suficiente esse único dia para que ela ponha em prática a sua vingança.

No dia seguinte, dia do casamento de Jasão e Alma, Joana manda os filhos levarem um presente para os noivos: bolos de carne temperados com ervas venenosas. Creonte, desconfiado, manda-os de volta para casa. Diante desse insucesso, Joana, agora totalmente perturbada, decide comer o bolo envenenado, mas não antes de oferecer aos próprios filhos. Ao final do último ato, Corina, com as duas crianças em seus braços, e Egeu carregando Joana, se dirigem a festa de casamento e depositam os três cadáveres em frente a Creonte e Jasão.

A transformação de um tema *histórico-clássico* da tragédia grega, aqui no caso a *Medeia* de Eurípides, é um claro artifício originado do teatro épico de Brecht. Ao

transformarem *Medeia* num acontecimento contemporâneo, Chico Buarque e Paulo Pontes visualizaram a possibilidade de, através desse evento histórico, demonstrar também a verdade sobre o próprio presente. Para esse intento, os autores operaram uma transformação nas personagens, isto é, efetivaram uma sincronização delas com a sua época, desenvolvendo novas camadas e adequando-as também à questão temática: o subúrbio do Rio de Janeiro dos anos 1970. Acerca dessa “operação” feita pelos autores brasileiros, assim nos comenta a estudiosa teatral Kathrin Saringen:

Reis se transformam em ricos proprietários de imóveis, camareiras e criadas viram em lavadeiras, o meio ambiente, como um todo, se transpõe para uma favela num morro carioca. O famoso toção de ouro da tragédia grega, que Medeia ajuda Jasão a conseguir, é agora o samba *Gota d'água*, que também auxilia o Jasão brasileiro em sua ascensão social e econômica. Os poderes mágicos da Medeia clássica são agora os rituais, as danças dos terreiros de macumba, exorcismos. O clímax da tragédia clássica aqui também se desloca. Carregada de efeitos, a refeição que Medeia, sedenta de vingança, prepara para Jasão com a carne de seus dois filhos assassinados, assume, em *Gota d'água*, uma outra forma ainda muito mais trágica e macabra, a do suicídio de Joana e de seus dois filhos. Um ato de vingança, conforme noticiam os jornais, parte do cotidiano das camadas mais pobres do Rio de Janeiro. É perfeita a adaptação do tema de uma cultura estranha para o repertório da cultura própria.²

Chico Buarque e Paulo Pontes procuraram mostrar, através de circunstâncias econômicas, sociais e políticas, o *seu* Brasil, mais especificamente o *seu* Rio de Janeiro. Submetidos a novas influências histórico-culturais e estéticas, nossos escritores acabam se distanciando de uma recepção imanentista do texto clássico, instituindo assim um produto autônomo.³ Sob esse prisma, à maneira de Brecht, é ressaltada em *Gota d'água* a questão da luta de classes e da corrupção, bem como da alternância do poder e da opressão. Para isso, são destacadas as personagens das camadas mais baixas da população, no caso uma vila do Rio de Janeiro. Sobre esse resgate dos marginalizados a ser feito pela classe artística, assim se pronunciava o próprio Brecht:

² SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p. 279.

³ Nesse sentido, a intenção de nossa análise não é traçarmos parâmetros de comparação entre a *Medeia* de Eurípedes e *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes. Nosso foco será único e exclusivamente a verificação analítica de *Gota d'água*, naquilo que a peça oferece em termos de compreensão atualizada de seus propósitos contemporâneos.

Vocês artistas, que fazem teatro em grandes casas, sob a luz de sóis postiços, ante a plateia em silêncio, observem de vez em quando esse teatro que tem na rua o seu palco: cotidiano, multifário, inglório. Mas tão vivido e terrestre, feito da vida em comum dos homens – esse teatro que tem na rua o seu palco.⁴

E Chico Buarque e Paulo Pontes foram eficientes em resgatar aquilo que do povo lhe é mais peculiar: a sua linguagem. Utilizando o falar simples da classe mais marginalizada, os autores brasileiros, de forma inusitada e contrastante, vão empregar frequentemente em *Gota d'água*, a forma do verso baseado no esquema de rimas da tragédia clássica, dentre eles o alexandrino e o decassílabo. São alternadas, portanto, expressões de uso coloquial e muitas vezes obscenas com versos ornamentais, de efeito solene e formalmente estilizados. Nesse sentido, surgem, concernente à esfera teórica do teatro épico brechtiano, quebras estilísticas pouco usuais, mas produtivamente instigantes, que colaboram no rompimento consciente da unidade característica das peças clássicas. É que ocorre na fala de Cacetão, conversando com seus amigos no bar sobre a situação contrastante entre o pobre e o rico. Mesmo expressa em versos alexandrinos, sua fala é marcada por expressões bastante “obscenas”:

*Aqui, ó! Fodido, quando dá uma cagada,
 Progride, vai ao futebol de arquibancada,
 Já senta, se bem que co'a bunda quadrada
 E fica ao lado da tribuna especial
 E fica olhando pra cadeira almofadada
 Fica odiando aquela gente bem sentada
 E no auge da revolta, faz o quê? Faz nada,
 Joga laranja na cabeça da geral* (p. 35)

Foi através do poder das palavras a serem proferidas pelo povo, portanto, que Chico Buarque e Paulo Pontes conseguiram criar uma nova obra de arte, através de uma

⁴ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 49.

inovação linguística e formal. Segundo os próprios autores, uma das grandes preocupações da peça estava intimamente relacionada a sua forma:

A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alçada ao nível que lhe permita captar e revelar a complexidade de nossa situação atual. A palavra, portanto, tem que ser trazida de volta, tem que voltar a ser nossa aliada. Nós escrevemos a peça em versos, intensificando poeticamente um diálogo que podia ser realista, um pouco porque a poesia exprime melhor a densidade de sentimentos que move os personagens, mas quisemos, sobretudo, com os versos, tentar revalorizar a palavra. Porque um teatro que ambiciona readquirir sua capacidade de compreender, tem que entregar, novamente, à múltipla eloquência da palavra, o centro do fenômeno dramático.⁵

- o que vai encontrar eco (nesse caso anterior) nas palavras do próprio Brecht: “temos apenas um aliado na luta contra a barbárie: o povo sobre o qual ela impõe esses sofrimentos. Somente o povo oferece perspectivas. Assim, é natural que se recorra a ele e mais necessário do que nunca falar a sua linguagem”.⁶

Ainda que *Gota d'água* tenha uma linguagem mais especificamente voltada para determinado segmento social, e *Medeia* retratasse outro, uma nítida semelhança perceptível entre as duas versões é de que elas abordam as forças motrizes interiores humanas, independente de época ou de classe social: ciúme e vingança (Joana), ambição e oportunismo (Jasão), poder e opressão (Creonte), mas também solidariedade e amizade (a vizinhança, principalmente Corina e Egeu). São sentimentos e atitudes que permanecem imutáveis como características básicas do ser humano.

Em *Gota d'água*, a grande personagem que irá abraçar ambíguos, poderosos e inesperados sentimentos e atitudes será Joana, detentora de uma personalidade forte e marcante. À maneira de Brecht, Chico Buarque e Paulo Pontes destinam a uma personagem feminina o grande destaque em sua obra. Joana, por um lado, é lutadora, corajosa, intrépida e obstinada, mas por outro lado é ostensivamente ciumenta e

⁵ BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 18.

⁶ BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. p. 116.

vingativa. Munida de reflexões racionais e realistas para bravamente enfrentar a dura realidade do subúrbio, Joana só vai abandonar essa postura no momento em que enfraquece e desaba diante de uma infelicidade pessoal.

Quem primeiro nos dará uma impressão a respeito de Joana são as suas amigas vizinhas, no momento em que elas estão estendendo roupa, conforme nos é explicitado na rubrica inicial da peça:

O palco vazio com seus vários *sets* à vista do público; música de orquestra; no *set* das vizinhas, quatro mulheres começam a estender peças de roupa lavada, lençóis, camisas, camisolas etc.; tempo; CORINA chega apressada, sendo recebida com ansiedade pelas vizinhas.⁷ (p. 25)⁸

A esta altura, a canção *Gota d'água*, composta por Jasão, é um estrondoso sucesso que está tocando no rádio e sendo cantado e apreciado pelos moradores do conjunto habitacional. Enquanto estendem peças de roupa lavada, as vizinhas vão comentando a separação de Jasão e Joana. O foco do assunto é a respeito da situação da amiga:

CORINA. *Não é certo...*

ZAÍRA. *Como é que foi?...*

⁷ Interessante, já nessa primeira rubrica, observarmos a disposição do cenário que, constituído de vários *sets*, será fundamental para o entendimento formal e das intenções de fundo da peça. A cena inicial vai se desenrolar nesses espaços nos quais se alternarão subcenas breves. Num deles estarão as mulheres da Vila do Meio-dia; e no outro, representado pelo botequim do Galego, estarão os amigos de Jasão, também moradores da Vila. Essa montagem de cenário em vários *sets* cumpre a finalidade de evocar uma complexidade temporal e local. Já neste início, todas estas “vitrinas” são visíveis ao mesmo tempo, para que depois, no transcorrer da peça, a iluminação salte de um *set* a outro, iluminando a ação respectivamente dominante. Essa técnica obedece plenamente às ideias de um teatro aberto, caracteristicamente dentro dos moldes brechtianos, que estivesse ao alcance do público de forma palpável, visível enquanto teatro. A estrutura em forma de mosaico faz com que a ação possa transcorrer aos saltos e em curvas, sem jamais evoluir de forma linear e progressiva. Decorrente dessa técnica, ocorrerão em *Gota d'água* constantes mudanças de cena, passando de um *set* a outro por meio de uma iluminação ágil e precisa, e que resulta num verdadeiro entrecruzamento de falas mutuamente contraditórias. Um processo dialético brechtiano que estará presente nas sequências argumentativas, e de tal forma que se iluminam os diversos pontos de vista, que fará o leitor / espectador necessariamente se sentir estimulado para estabelecer uma discussão autônoma com o material que lhe está sendo ali apresentado.

⁸ As citações retiradas do livro *Gota d'água*, (2002), serão seguidas dos números das páginas em que se encontram: HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ESTELA. *Foi lá?*

CORINA. *Não é certo...*

MARIA. *Ela não melhorou, não?*

CORINA. *É de cortar o coração...*

NENÊ. *Mas, e então?*

CORINA. *Não sei, não dá, certo é que não está*

E olhe bem que aquilo é muito mulher

ZAÍRA. *Ela é bem mais mulher que muito macho*

ESTELA. *Joana é fogo...*

MARIA. *É fogo...*

NENÊ. *Joana é o diacho*

(p. 25)

Os primeiros dizeres sobre Joana e seu caráter já sugerem tratar-se de uma mulher de personalidade bastante intensa. As referências à força, destacadamente repetidas (“aquilo é muito mulher”, “mais mulher que muito macho”, “Joana é fogo”, “é fogo”) enfatizam essa nossa primeira impressão. Ao mesmo tempo em que as roupas vão sendo estendidas, vão se desdobrando também os comentários a respeito da situação de Joana em virtude da separação com Jasão. Como se literalmente as vizinhas fossem, através das roupas que iam sendo postas nos fios, expondo e enlaçando seus próprios comentários a respeito da amiga:

CORINA. *Pois ela está como o diabo quer*

Comadre Joana já saiu ileso

de muito inferno, muita tempestade

Precisa mais que uma calamidade

pra derrubar aquela fortaleza

Mas desta vez... acho que não aguenta,

pois geme e treme e trinca a dentadura

E, descomposta, chora e se esconjura

E num soluço desses se arreventa

Não dorme, não come, não fala certo,

só tem de esperto o olhar que encara a gente

e pelo jeito dela de olhar de frente,

quando explodir, não quero estar por perto

ESTELA. *Culpa daquele muquirana*

ZAÍRA. *Tudo por causa dum Jasão*

(p. 25-26)

A menção à força de Joana ainda persiste, agora manifesta na expressão “fortaleza”. Porém agora, as referências à força estão em paralelo com as do desespero: geme, treme, trinca, descomposta, chora, esconjura, soluço, arreventa. O total descontrole e falta de motivação (“Não dorme, não come, não fala certo”) se deve, e nos é confirmado pelas vizinhas, a Jasão. A própria repetição da conjunção “e” como da negativa “não” só faz reforçar a ênfase do estado deplorável em que se encontra Joana em virtude de sua separação, que não está sendo bem assimilada por ela. Mas o que chamou a atenção de Corina foi o olhar de Joana, aquilo que no corpo geralmente traduz com maior fidelidade nossa essência interior, essa “lâmpada” que traduz a luminosidade ou as trevas de nosso ser. E era um aspecto soturno o que Corina vislumbrou no olhar desafiador da amiga (“esperto” e “com jeito de olhar de frente”), prenunciando algo bastante tenebroso.

Os comentários a respeito de Jasão e de Joana prosseguem. Além das vizinhas, os amigos de Jasão, agora no *set* do botequim, também fazem seus comentários. Cacetão lê para os seus companheiros a seguinte notícia de jornal:

“Jasão de Oliveira, novo valor

De emepê, promissor autor

Do êxito Gota d’água vai casar

Co’a jovem Alma Vasconcelos, filha

Do grande comerciante benfeitor

*Creonte Vasconcelos...”*⁹

(p. 30)

⁹ Sobre o artifício épico empregando o uso de jornal utilizado pioneiramente por Brecht, ele faz com que o leitor / espectador tenham constantemente consciência de estar sendo confrontados com um acontecimento recortado nos moldes do seu próprio mundo e realidade cotidiana. Aqui em *Gota d’água*, a utilização do jornal, tanto no botequim quanto no agrupamento das vizinhas, sugere que ele é um dos poucos meios disponíveis das camadas mais pobres para o acesso à informação – ao menos na década de 1970.

- em que, além da notoriedade do samba *Gota d'água*, fica destacado Jasão como futuro genro de Creonte, dono da maioria das casas da Vila.

A partir desse momento, tanto os homens quanto as mulheres estarão lendo o jornal que noticia sobre Jasão. Simultaneamente à conversa das vizinhas, os vizinhos também “tecerão” seus comentários:

BOCA olha o jornal com interesse enquanto o primeiro plano passa
para as vizinhas

ESTELA. *Mas quem diria! A boneca... a pinta do divo...*

Levou dez anos para fazer uma canção,

de repente é o compositor-revelação...

Antes de Joana ele era a merda em negativo

Primeiro plano para o botequim

BOCA. *Eu sempre disse: esse menino é positivo*

Tem simpatia, bossa e comunicação (...)

Primeiro plano para as vizinhas

ZAÍRA. *Não fosse um dia Joana lhe dar uma mão*

E ele seria um pobre-diabo inofensivo (...)

Primeiro plano para o botequim

XULÉ. *Tirar*

os pés da lama, ele está certo, já tirou

É moço, tem que aproveitar a ocasião

Se não, fica afundando aqui o resto da vida

Quem nasce nesta vila não tem mais saída,

tá condenado a só sair no rabeção

ou no camburão (...)

AMORIM. *Trepado nas ancas de mãe Joana ele ia*

ser o quê? Outro mestre Egeu? (...)

(p. 41-42)

A presença de expressões de uso coloquial é bastante marcante nestes diálogos, seja entre os vizinhos, seja entre as vizinhas, fato esse, aliás, característico em toda a peça e mantido também pelas outras personagens. Através de um expediente épico, similar ao que Brecht utilizava para romper bruscamente determinadas expectativas

formais, é contrastado o esquema dos versos alexandrinos em contraponto à utilização de um vocabulário que retrata o falar do povo simples da Vila do Meio-Dia: merda em negativo, pobre-diabo, afundando, tirar os pés da lama, rabecão, camburão, trepado nas ancas.

Mas, quanto à questão ideológica, nos diálogos dos amigos do bar e no das vizinhas, percebe-se o quanto eles diferem entre si¹⁰. O fato desses diálogos se entrecruzarem é um artifício épico crucial para estabelecer as diferenças entre a opinião dos amigos de Jasão e a opinião das amigas de Joana acerca do comportamento de Jasão. Essas diferentes concepções, de certa forma, representam distintos pontos de vista daquilo que representa a postura de homens e de mulheres em nossa sociedade. As amigas, de maneira mais sensibilizada, criticam a postura aproveitadora e mal-agradecida de Jasão, que antes de Joana era “merda em negativo”, ou que sem ela seria “um pobre-diabo inofensivo”. Isso pode ser justificado pelo fato de que as mulheres, quiçá por uma tendência mais “natural” - ou então quem sabe pelo fato de terem sido forçadas, durante séculos, pelo universo masculino a se acostumar ao ambiente doméstico -, tendem a se inteirar dos acontecimentos de ordem mais íntima que envolvem as pessoas que as cercam. Ao olhar as situações mais de perto, de maneira pessoal, as mulheres conseguem criar liames com todos aqueles que vivem ao seu redor, a princípio, característica de um estado “mais evidente” de percepção. No caso das vizinhas, as reflexões de cunho mais pessoal estão relacionadas, de acordo, com von Franz, não somente a estereótipos das chamadas intrigas ou fofocas feitas pelas mulheres, mas também a aspectos positivos:

¹⁰ É importante destacarmos que a presença dos vizinhos e vizinhas, emitindo comentários e opiniões, e que serão constância durante a peça, adquirem a atualização daquilo que seria o coro tradicional dos dramas clássicos.

De fato, a curiosidade das mulheres é geralmente dirigida de maneira indiscreta para o que está acontecendo na casa do vizinho, para as maledicências; elas se interessam, por exemplo, por brigas, divórcios. Se observarmos mais de perto, perceberemos que esse interesse esconde o gérmen de um pensamento filosófico, como: “Por que os homens e as mulheres brigam?”¹¹

Os amigos, por sua vez, sob um ótica mais superficial e fria, consideram Jasão um homem “positivo”, e que fez bem em tirar inteligentemente o “pé da lama” da Vila, ao aproveitar a oportunidade para sair daquela situação. Essa atitude é a representatividade da classe de homens que, quando em seus momentos de “fofocas” – pois eles também os têm –, se limitam aos interesses pelo que se passa do “lado de fora”, alimentando pontos de vista sem muita profundidade. Ao enxergarem as situações sob um ângulo mais restrito, os homens revelam uma visão limitada e que é incentivada pela cultura, que propõe ao universo masculino um distanciamento de sua sensibilidade. Daí os amigos de Jasão não se deterem complacentemente em relação à situação em que se encontrava Joana. (“Trepado nas ancas de mãe Joana ele ia ser o quê?”). É uma manifestação fria e egocêntrica, uma “deficiência” masculina que se justifica, em nível psicológico-arquetípico, a *anima* mal assimilada. Para von Franz, essa fraqueza coletiva-cultural se deve ao fato de o homem não reconhecer a “necessidade de desenvolver sua *Anima*, suas qualidades ‘femininas’ e seu Eros; [e nem] aprender a levar em conta as relações individuais e concretas [para] não se perder em seu mundo racional e abstrato”¹²

Se no princípio da peça eram retratados os representantes da esfera proletária, agora nos é apresentado o universo burguês da mansão de Creonte. Numa sala da casa, Jasão aparece deitado no colo de Alma, que está sentada no chão. No centro da sala, uma imponente e muito bem trabalhada cadeira, quase um trono. Numa atitude

¹¹ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 230.

¹² *Ibid.*, p. 89.

maternal, Alma, olhando para o rosto de Jasão, passa a descrever possíveis marcas de sofrimento. Alma enfatiza o fato de ele ser privilegiado em se casar com ela:

*Você tem que chorar e rir e se entregar
 Você não tem o direito de se esconder
 da felicidade, que ela não aparece
 todo dia, nem pra qualquer um. Vou cuidar
 de você, tá?...*

- e indiretamente justifica isso através da descrição sucinta do novo apartamento em que irão morar depois de casados, repleto de confortos burgueses:

*Já colocaram todos os vidros fume
 nas esquadrias de alumínio. E a fachada
 do prédio ficou bem moderna, liberty,
 colonial e clássica. Puseram lambri
 de madeira com mármore no hall de entrada
 O elevador todo forrado de veludo
 (...)
 [Tem] tudo que é eletrodoméstico: gravador
 e aspirador, e enceradeira, e geladeira.
 televisão em cores, ar condicionado*

(p. 44-46)

- e cujos pormenores e anglicismos dessa descrição visam impressionar a Jasão, o que, estilisticamente, é destacado pela repetição da conjunção aditiva “e”, cuja finalidade é enfatizar a infinidade de objetos ali disponíveis.

Jasão, por seu passado vivido na Vila do Meio-dia, se sente um pouco desconfortável diante de tanto luxo, e alega que isso tudo seria até um pouco de exagero. Ele não queria se desfazer de tudo aquilo que lhe pertencia e que foi deixado naquele “fim de mundo”:

*Uma alegria ou outra, um pouco de saudade,
 Meus filhos, minha carteira de identidade,
 Cada bagulho, meu calção, minha chuteira,
 A mesa do boteco, o time de botão,
 Tanto amigo, tanto fumo, tanta birita
 Que dava pra botar na sala de visita
 Mas ia atrapalhar toda a decoração...* (p.47)

Como se percebe, são dois mundos e duas vivências totalmente em oposição. A começar, o próprio nome da noiva de Jasão, “Alma”, é bastante sugestivo, pois refere a algo sacro, valoroso e profundo, e que coloca, simbolicamente, a filha de Creonte numa situação elevada diante do submundo da periferia. Ainda que Jasão já esteja de casamento marcado, o que lhe proporcionará uma nova vida, ele não deixa de manifestar certa dose de sentimentalismo em relação ao seu passado vivido na Vila. São recordados, de maneira emotiva, aspectos de ordem mais pessoal, como os filhos e os amigos, e também de ordem trivial, como calção, chuteira e o time de botão. Ou seja, a integralidade de seu jeito de ser que foi formada na Vila, e que aqui é sugerida pela “carteira de identidade”. O confronto entre o mundo luxuoso que Alma está apresentando a Jasão e o passado dele vivido no condomínio popular faz revelar, em nível psicológico, a manifestação da *anima* de Jasão. O arquétipo tenta resgatar toda a esfera emocional ligada aos valores antes vivenciados pelo futuro esposo de Alma. Ele até que gostaria de levar consigo todos os seus pertences afetivos, mas reconhece que “ia atrapalhar toda a decoração...” da nova casa, aqui numa referência aos valores diferentes e superficiais da classe burguesa. Uma constatação que faz com que a *anima* de Jasão saia derrotada pela nova *persona* que ele está a partir de agora assumindo.

Durante o diálogo entre Jasão e Alma, subitamente entra em cena Creonte. Ele se dirige ao futuro genro e começa a lhe falar de negócios, de como se deve bem administrar astuciosamente para se obter sucesso. Passa a ensinar a Jasão a “cartilha da

filosofia do bem-sentar”. Essa cartilha é uma referência à imponente cadeira de Creonte, também caracterizada na peça como “trono”. A cadeira, aqui metáfora do poder, é alvo da ambição de Jasão, que deve aprender as lições de Creonte para um dia merecer sentar nela.

O sogro de Jasão aproveita a oportunidade e pede que seu genro interfira junto a Mestre Egeu, pois este estaria encabeçando movimentos de moradores contra a usura imobiliária cobrada por Creonte nas prestações das casas. Jasão hesita em cumprir com esse pedido, pois Egeu é um grande amigo e também padrinho de um de seus filhos. Além desse argumento, ele tenta alegar que o problema estava na correção muito alta dos juros e que o povo da Vila do Meio-Dia já não estava mais conseguindo acompanhar esses aumentos. Creonte, por sua vez, alega de forma incisiva que é dever de Jasão cumprir essa tarefa, já que as casas futuramente também irão pertencer a ele. Além disso, comunica que pretende despejar Joana da Vila, pois tem muito receio dela, que, segundo ele, seria “dada à macumba”¹³ e teria um “gênio de cobra”. Jasão, dissuadido por Creonte, decide ir conversar com Mestre Egeu e com Joana, o que deixa claro as circunstâncias mesquinhas de ascensão social em que Jasão estava mergulhado.

Após a conversa entre Creonte e Jasão, a cena agora vai se desenrolar novamente entre as amigas de Joana:

Luz no *set* das vizinhas; uma lava roupa, que entrega pra outra que estende e que entrega pra outra que passa etc... Seguindo o grito, um coro começa a cantar o samba, na coxia

VOZES OFF. Deixa em paz meu coração

Que ele é um pote até aqui de mágoa

E qualquer desatenção

- faça não

Pode ser a gota d'água

¹³ Popularmente, a palavra *macumba* designa genericamente os cultos sincréticos afro-brasileiros oriundos de práticas religiosas e divindades dos povos africanos trazidos ao Brasil pelos escravos, tais como o candomblé e a umbanda.

NENÊ. *O sujeito é um grande safado*
Mas fez um sambinha arretado

(p. 57-58)

Aqui novamente o ato de lavar a roupa e entregá-la uma a uma entre as vizinhas sugere, a nível de efeito épico, os boatos a serem comentados entre elas, aqui mais especificamente os comentários a respeito do sucesso da música de Jasão que estava sendo tocado no rádio, representado pelas vozes *off*. É nesse momento que Joana finalmente entra em cena:

NENÊ começa a cantar; em seguida, uma a uma, todas cantam o samba; vão cantando e realizando seu trabalho num esboço coreográfico; estão no centro do palco, dominando toda a zona neutra não ocupada pelos *sets*; no fundo do palco vai aparecendo JOANA, vestida de negro, em silêncio, lentamente, os ombros caídos, deprimida, mas com o rosto altivo e os olhos faiscando; NENÊ percebe primeiro a entrada de JOANA e cutuca a vizinha ao lado pra parar de cantar; uma vai advertindo a outra até que aos poucos ficam todas em silêncio, permanecendo apenas a orquestra desenhando no fundo.

(p. 58)

O efeito brechtiano prossegue no momento em que cada uma, a partir de Nenê, começa a cantar, até que todas, enquanto estendem roupa, formam um uníssimo coral. Quando percebem a presença de Joana, elas param progressivamente de cantar. É como se aquele fio que foi preenchido pelas roupas e pela música cantada pelas vizinhas, fosse agora se desenrolando até finalmente se desfazer, que é quando então a amiga entra em cena.

Essa primeira aparição de Joana na peça é, de fato, bastante marcante. De maneira sinistra e fúnebre, contrastando com a euforia das vizinhas, ela adentra em cena, denotando uma aura de obscuridade que só faz evidenciar o estado deprimido e macabro em que ela se encontrava. Tanto é que, sugestivamente, é do fundo do palco que ela adentra:

*vestida de negro
em silêncio
lentamente
os ombros caídos
deprimida*

- sugerindo uma presença lúgubre, cujo olhar era o único aspecto vívido, pois estava “faiscando”, remetendo ao tom ameaçador de uma bruxa.

Inicia-se então um diálogo entre Joana e suas amigas vizinhas. Vislumbra-se um tom queixoso e de ódio desmedidos por parte de Joana em relação a sua separação de Jasão e à atitude deste para com ela:

*Ninguém vai sambar na minha caveira
Vocês tão de prova: eu não sou mulher
pra macho chegar e usar como quer,
depois dizer tchau, deixando poeira
e meleira na cama desmanchada
Mulher de malandro? Comigo, não
Não sou das que gozam co’ a submissão
Eu sou de arrancar a força guardada
cá dentro, toda a força do meu peito,
pra fazer forte o homem que me ama
Assim, quando ele me levar pra cama,
eu sei que quem me leva é um homem feito
e foi assim que eu fiz Jasão um dia* (p. 60)

Está claramente manifesta a revolta de Joana em relação a sua situação de esposa rejeitada. (“Ninguém vai sambar na minha caveira”). Seu discurso confirma as impressões feitas pelas vizinhas acerca de Joana: de uma mulher forte e insubordinada em relação aos homens, e cuja ênfase na força só faz confirmar sua firmeza:

*Eu sou de arrancar a força guardada
cá dentro, toda a força do meu peito,
pra fazer forte o homem que me ama*

Joana procura defender sua própria dignidade e autonomia (“Não sou das que gozam co’a submissão”). Atitude essa que, se for considerado o contexto da década de 70, estava começando a se manifestar, mediante a necessidade de as mulheres contrariarem o estereótipo demasiado dócil e submisso a elas atribuído. Para Joana, o papel de mulher-objeto tão arraigado no inconsciente coletivo de homens (e também de mulheres) é tratado por ela de modo fortemente hostil (“eu não sou mulher pra macho chegar e usar como quer”). Para isso, se opõe ao estereótipo da “mulher de malandro”¹⁴, que tão bem sintetiza a atitude compassiva e inferiorizada da mulher submissa em relação ao comportamento egoísta do universo masculino. Joana prossegue sua fala:

*Agora, não sei... Quero a vaidade
de volta, minha tesão, minha vontade
de viver, meu sono, minha alegria,
quero tudo contado bem direito...
Ah, putinha, ah, lambisgóia, ah, Creonte
Vocês não levaram meu homem fronte
a frente, coxa a coxa, peito a peito
Vocês me roubaram Jasão co’o brilho
da estrela que cega e perturba a vida
de quem vive na banda apodrecida
do mundo... Mas tem volta, velho filho
da mãe! Assim é que não vai ficar
Tá me ouvindo? Velho filho da puta!
Você também, Jasão, vê se me escuta
Eu descobro um jeito de me vingar...* (p. 60-61)

¹⁴ Um exemplo de visão predominantemente mantida até aquela década de 1970, em que o papel da mulher era de sujeição ao arbítrio masculino, pode ser exemplificado no samba *Mulher de Malandro*, composto por Heitor dos Prazeres e Francisco Alves. Ainda que tenha sido composto na década de 30, essa visão machista e limitada ainda era, nos anos 1970, o reflexo de um modo patriarcalista de conceder ao homem total autonomia sobre suas atitudes, restando à mulher compreender e resignar-se a sua condição de submissa: “Mulher de malandro sabe ser / carinhosa de verdade. / Ela vive com tanto prazer / quanto mais apanha, a ele tem amizade / (longe dele tem saudade). (...) Muitas vezes ela chora / Mas não despreza o amor que tem / Sempre apanhando e se lastimando / Perto do malandro se sente bem / (êh! meu bem, o malandro também tem seu valor)”. Em: <http://www.lettras.com.br/francisco-alves/mulher-de-malandro>.

Joana manifesta um grande ressentimento, para não dizer ódio, em relação ao abandono de Jasão. Uma mulher ferida que, ao não aceitar a separação, está planejando sua vingança. Sua amargura se dá, portanto, principalmente a toda essa dedicação empreendida por ela durante a relação com Jasão, e que, nesse sentido, considera ter sido em vão. Ao se sentir assim lesada, ela quer recuperar aquilo que, no seu entendimento, lhe eram de direito e que lhe foram suprimidos: a tesão, a vontade, o sono, a alegria, e tudo “contado bem direito”.

Ao direcionar sua raiva não somente a Jasão, mas também a Creonte e sua filha Alma, Joana sai um pouco de seu drama pessoal para coletivizar sua revolta, pois vê no desprovido, naquele que “vive na banda apodrecida do mundo”, uma vítima fácil para se deixar levar pelo brilho sedutor da riqueza. Ela considera a forma com que Creonte e Alma “seduziram” Jasão, como inescrupulosa, pois usaram da riqueza para levá-lo junto deles. O sema do ódio, bem como o emprego de expressões depreciativas, exemplificam esse sentimento de repúdio em relação a esses dois: “Ah, putinha, ah, lambisgóia, ah, Creonte”; “velho filho da mãe! / Velho filho da puta!”. Ao passo que ela, Joana, considera muito mais leal a sua forma de conquistar Jasão. Ela o seduziu através de seus próprios méritos pessoais, pelas próprias “armas femininas” aqui oriundas da esfera erótica, “fronte a frente, coxa a coxa, peito a peito”.

Enquanto as vizinhas tentam minimizar a situação, Joana continua seu desabafo:

Eu fiz ele pra mim

Não esperei ele passar assim

já pronto, na bandeja, qual o quê.

Levei dez anos forjando meu macho

Botei nele toda a minha ambição

Nas formas dele tem a minha mão...

E quando tá formado, já no tacho,

vem uma fresca levar, leva não...

(p. 61)

Nesses argumentos de Joana, fica enfatizada uma vez mais a não conformidade dela em relação à separação com Jasão. A presença dos verbos “Levei, botei, quando tá formado” indica, além de uma atitude energicamente ativa por parte de Joana, uma gradação no que diz respeito à forma como ela conduziu sua relação com Jasão: a “iniciação” dele se deu através das mãos de Joana.¹⁵

Mas por outro lado, essa “virilidade” aparenta certo sentimento exacerbado de posse por parte de Joana em relação a Jasão, e que por isso vê em Alma alguém que está lhe roubando algo de muito precioso (“vem uma fresca levar, leva não...”) Ferida e humilhada pela perfídia de Jasão, Joana reclama, ainda que de forma constrangedora, por seus “direitos” em relação ao ex-companheiro. Devotada a um intenso e verdadeiro sentimento, ela empenhou nele boa parte de si e de sua vida. Sobre esse perfil de atitude que domina uma mulher, Bolen nos diz que “o afeto que ela sente por ele é uma conexão profunda, instintiva. Quando informada de que ele é infiel, sente mágoa no coração e se enraivece com a outra mulher, que assume grande importância aos seus olhos.”¹⁶ As expressões relativas à posse vêm reforçar essa postura de Joana:

*Eu fiz ele pra mim
forjando meu macho
Nas formas dele tem a minha mão*

As vizinhas tentam comover Joana em relação a seus dois filhos, que também se encontram numa situação caótica por causa do descontrole de sua mãe. Uma rejeição que fica evidente nas declarações que a própria Joana faz para suas vizinhas:

¹⁵ Uma atitude que, à época da década de 1970, ainda soava como estranha e incomum, pois Joana era uma mulher a guiar o seu homem, a forjar o “seu macho” através de uma atitude forte e “viril”. Ela saía do cânone convencional que geralmente destinava ao homem o papel de mantenedor e alicerce da mulher em todas as suas esferas, seja de ordem emocional ou social.

¹⁶ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 200-201.

Entra percussão; ritmo frenético; as cinco vizinhas, em coro, começam a entoar o refrão.

Comadre Joana

Recolhe essa dor

JOANA. (Falando com ritmo no fundo)

Ah, os falsos inocentes!

Ajudaram a traição

São dois brotos das sementes

traíçoeiras de Jasão

E me encheram, e me incharam,

e me abriram, me mamaram,

me torceram, me estragaram,

me partiram, me secaram,

me deixaram pele e osso

Jasão não, a cada dia

parecia estar mais moço,

enquanto eu me consumia

VIZINHAS. *Comadre Joana*

Guarda o teu rancor

(p. 62)

Além de Jasão, Creonte e Alma, Joana canaliza sua frustração também nos seus filhos. A dor da rejeição e o desespero fazem com que ela veja neles a continuidade do marido (“São dois brotos das sementes / traíçoeiras de Jasão”), e por isso transfere às crianças a culpa do pai. Contrariando o devotado amor materno, que confere à mulher como nutridora e defensora incondicional de seus filhos, Joana se despe dessa consagração, demonstrando uma contraface raivosa do enlevo maternal. É a demonstração de uma mulher atormentada diante do fato de que os próprios filhos (“falsos inocentes”) lhe tiraram parte significativa de sua vida. Joana chega à constatação de que foi um equívoco direcionar seus esforços aos filhos, pois agora se depara com as marcas visíveis de sofrimento que a vida foi lhe deixando. A evidência dessa trajetória, considerada por Joana como inútil, é expressa pela própria gradação dos

verbos presentes nos versos: a conotação verbal vai desde o momento da fecundação e gravidez, período em que a mulher está mais nutrida e “cheia”, até o momento da vida em que a penúria, o empenho e absorção de energia impostos na criação dos filhos levam à exaustão:

*encheram, incharam,
abriram, mamaram,
torceram,estragaram,
partiram, secaram,
deixaram pele e osso*

- o que sugere, a nível metafórico propiciado por essa conotação verbal, que a própria vida de Joana foi aos poucos se esvaindo em prol da dedicação e sofrimento dispensado aos filhos.

Na própria rubrica, anterior a fala, está refletido um poderoso efeito épico que nos dá a dimensão da intensidade emotiva da fala de Joana e também das vizinhas: o recurso musical expresso pela percussão convulsiva e agitada (“Entra percussão; ritmo frenético”). Esse adereço musical reflete a angústia das palavras de Joana, e também, simultaneamente, os pedidos das vizinhas, aqui explicitamente no papel de coro, para que ela recolha a dor e o rancor.

Joana prossegue seu delírio diante das amigas:

*Pra não ser trapo nem lixo,
nem sombra, objeto, nada,
eu prefiro ser um bicho,
ser esta besta danada
Me arrasto, berro, me xingo,
me mordo, babo, me bato,
me mato, mato e me vingo,
me vingo, me mato e mato
VIZINHAS. (Com força)
Comadre Joana
Bota panos quentes*

CORINA. *Comadre, fala mais nada!*

(Breque na percussão)

JOANA. *Me mato, mato e me vingo,*

me vingo, me mato e mato

(JOANA está caída no chão)

CORINA. *Me ajuda aqui co'a coitada*

(p. 63-64)

A atitude de não conformidade de Joana passa a beirar agora o total descontrole. O sema do desequilíbrio comprova esse desespero (“Bicho, besta danada”), que, segundo Joana, deve prevalecer sobre a postura de passividade e humilhação (trapo, lixo, sombra, objeto, nada). A sequência verbal formada praticamente por palavras dissílabas expressa, através dessa rapidez sonora, uma falta de reflexão, como se tudo viesse à tona como compulsivamente. Denota-se uma perturbação psicológica expressa no próprio sema verbal, tanto referindo a uma autodestruição (“me arrasto, berro, me vingo, me mordo, me bato, me mato”) quanto a uma intenção direcionada a outrem (“mato, e me vingo”). A repetição e alternância dos verbos (me mato, mato e me vingo / me vingo, me mato e mato) refletem ao mesmo tempo fixação em torno de uma ideia e também descontrole emocional por parte de Joana em torno de seus objetivos de vingança. Toda essa anarquia psíquica culmina com Joana caída no chão tendo que ser amparada pelas vizinhas. Essa cena é novamente auxiliada pelo recurso épico musical, que agora se manifesta na interrupção brusca da percussão. Ela que antes vinha acompanhando freneticamente as palavras descontroladas de Joana, agora vai, ao breicar, anunciar as últimas palavras da mesma nesta cena, antes de ela desmaiar. É o ritmo da percussão acompanhando o ritmo descontrolado de Joana.

Essa mulher agora caída, vítima de descontrole e de demasiada agressividade, contradiz a Joana de personalidade forte e decidida, conforme nos apregoaram as vizinhas. Essas duas facetas podem ser justificadas, como evento psíquico, à ação do arquétipo do *animus*. Essa poderosa força interior está relacionada tanto ao

comportamento equilibrado e corajoso de Joana que, de acordo com suas amigas eram características marcantes dela antes da separação, quanto ao desequilíbrio e desespero desencadeado após o afastamento de Jasão.

De fato, a partir do rompimento com Jasão, essa força interior tomou outros rumos no comportamento de Joana. O que se tem claramente percebido é que a perda do amor de Jasão foi de grande valor emocional para Joana. Era ele o grande estímulo e sentido para tudo ao seu redor. Nesse sentido, Joana se fazia forte principalmente por e para Jasão, e ao perdê-lo, ela sentiu-se de mãos vazias, fato esse que veio a desorganizar toda a sua Psique. Mulheres com “padrão” de comportamento que devotam muito de si para um homem, ainda que sejam fortes e tenham atitude, geralmente não dão a atenção suficiente para si mesmas e com isso negligenciam seu amor próprio e outras potencialidades. Acerca disso, von Franz vê a faceta negativa do *animus*, em que ele age destrutivamente no psíquico da mulher, “possuindo-a” com

sentimentos feridos e acres (o leite materno tornado acre). Ela [a mulher] encarna o orgulho ferido e o rancor. Esse traço pode esclarecer um campo que tem muito a ver com os problemas das mulheres (...) A fonte de muitos males e de muitas dificuldades na vida de uma mulher está em sua dificuldade em integrar e superar as feridas afetivas; os sentimentos feridos provocam por sua vez os ataques negativos do *Animus*. Em grande número de casos, os sofrimentos da mulher provêm dessa reação arquetípica que consiste em não saber enfrentar uma ferida, um rancor ou o mau humor devidos a uma decepção no campo do sentimento. Essa reação submerge a pessoa que se encontra invadida por uma perturbação emotiva ou um estado de possessão.¹⁷

Um abismo de sentimentos feridos, de desânimo e de rancor aflorou em Joana. Determinada pessoa que é presa de um afeto violento passa a incorporar um sentimento de plenitude e de poder. Na linguagem mitológica - que é também a do Inconsciente e dos sonhos -, isso corresponde à possessão de um deus, aqui mais especificamente no caso de Joana, de seu *animus*. Ser possuído por um deus significa adaptar-se a ele, sentir-se sobre-humano. É extremamente perigoso alguém sentir-se sobre-humano, pois

¹⁷ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 49-50.

perde com isso a noção de seus limites e da sua pessoa individual. Relacionado a isso, von Franz nos diz que

Cada deus arquetípico representa uma carga dinâmica explosiva relativamente autônoma, logo, incontrolada, e, nesse estágio, incontrolável. (...) A deusa mãe e os outros deuses provocam formidáveis desprendimentos de energia lá onde o dinamismo da vida se manifesta de forma mais intensa e mais fantástica. Irrupendo no consciente, que tende sempre a se tornar demasiadamente estreito, estático e petrificado, lhes trazem a torrente da vida, mas à maneira de águas revoltas. Existe, portanto, algo como o direito à autodefesa e à contraofensiva quando se trata de evitar de ser derrubado pelo *Animus* ou pela *Anima* negativos, ou qualquer outro mal que nos ronde; aquele que é incapaz disso, está realmente doente.¹⁸

Joana não estava sabendo defender-se desse seu *animus* destrutivo, desse mal que a estava consumindo. Outrora possuidora de um *animus* atuante e que lhe proporcionava “virilidade”, agora abandonada, ela pretende usar dessa mesma força até as últimas consequências. Após dez anos de dedicação incondicional a Jasão, Joana se mostra agora, em relação a ele, subitamente demasiado agressiva e intolerante, como por uma compensação. Sobre essa atitude compensatória que pode se manifestar numa mulher, von Franz considera que

isso ocorre porque ninguém consegue atingir o centro de um alvo da primeira vez, a não ser que tenha treinado antes: a princípio ficamos muito longe do objetivo. O que explica os exageros característicos que sucedem a cada vez que (...) uma adaptação insuficiente [passa] a ser substituídas por explosões afetivas e outras atitudes desagradáveis. É como a abertura de uma barragem: o que ficou por longo tempo retido, recalçado, começa a precipitar-se com violência antes de acalmar-se e encontrar seu curso normal.¹⁹

Portanto, e de acordo com a principal estudiosa junguiana, pode-se considerar que essa atitude vingativa e descontrolada de Joana se deve à ação negativa de seu *animus*, ainda que, a princípio, toda essa revolta fosse justificada. Essa “possessão” arquetípica, que ocorreu depois da traição e do abandono, fez com que Joana se tornasse então amarga e negativa ao extremo. Relacionado a esses episódios afetivos, von Franz nos diz que “é muito complexo suportar a solidão sem se deixar submergir no

¹⁸ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 92-94.

¹⁹ *Ibid.*, p. 92.

Inconsciente e, conseqüentemente, em se tratando de uma mulher, no *Animus*.”²⁰ Nesse sentido, o *animus*, como qualquer outro arquétipo, se apresenta ambivalente, pois conserva as experiências boas e más que o ser humano fez ao longo de sua história psíquica.

Após as manifestações de fúria de Joana, a segunda metade do primeiro ato se concentra na ida de Jasão à Vila do Meio-Dia. Sob as ordens de Creonte, Jasão passará pela oficina de Egeu, pelo botequim do Galego e pela casa de Joana.

Em sua primeira parada, na oficina, Jasão tem um diálogo com Mestre Egeu, tentando convencê-lo a deixar de influenciar o povo da Vila para que esse não mais pague as prestações atrasadas dos apartamentos. Fica evidente nessa atitude de Jasão o quanto ele havia se submetido às vontades de seu sogro e, em consequência, negligenciado seu passado na Vila, bem como as dificuldades de quem lá vive. Mestre Egeu, perplexo diante de tal solicitação, passa a criticar duramente Jasão por sua atitude egoísta, principalmente em relação à Joana e aos filhos:

*Ouçã, rapaz, você vai sentar
E consertar o rádio, entendeu?
E já. Pelo menos pra pagar
O leite dos seus filhos, que se eu
Não tou dando, eles morrem de fome
(Fulminado, JASÃO mais cai do que senta)
Desculpa. Joana é como se não
Vivesse mais, não dorme, não come,
Não sai, parece uma assombração
Desde o dia em que esse casamento
Foi marcado, ela não quer falar
De mais nada. E nesse desalento
Não pode trabalhar, nem olhar
Pelos seus filhos...* (p. 67-68)

²⁰ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 94.

- visto que Joana também, a exemplo dos outros moradores, não estava conseguindo pagar as prestações atrasadas:

*Então, Jasão, se você quiser,
Já pode começar resolvendo
O problema da tua mulher
E teus filhos que não tão podendo
Pagar...*

(p. 72)

Percebe-se nessa atitude de Egeu o quanto ele toma as dores de Joana e dos filhos desta, ao mesmo tempo em que responsabiliza Jasão pela desdita da ex-mulher e das crianças. Diferentemente da maioria dos parceiros de Jasão que o vangloriavam devido ao sucesso de sua ascensão, e que viam em Joana um entrave para que ele atingisse seus objetivos, Egeu critica Jasão pela negligência em relação à companheira e aos filhos, que até fome estariam passando, se não fosse pelo marido de Corina. Se for feito um paralelo entre Egeu e o outro grupo de amigos de Jasão, percebe-se que o primeiro tem uma atitude sensibilizada e de preocupação em relação à tragédia de Joana, ao contrário do segundo, que se mostrava indiferente. Se for considerada a questão arquetípica da *anima*, percebe-se em Egeu uma manifestação diferenciada e bastante positiva, se comparada aos outros amigos, que detinham uma postura machista e equivocada, conforme já foi assinalado anteriormente.

O encontro de Jasão com seus amigos no botequim do Galego ocorre de maneira bastante farrista e regada à cachaça. Seus companheiros dão o maior apoio a Jasão nessa sua nova “empreitada”, admirando e incentivando a sorte do amigo em poder agora ascender socialmente. Por outro lado, no *set* das vizinhas, Joana é consolada pelas amigas que tentam reanimá-la, através da justificativa de que Jasão está na Vila, e provavelmente para reatar o casamento.

Por fim, Jasão vai ao apartamento de Joana para conversar com ela. De início, ele tenta amenizar a situação buscando convencê-la, sem muito sucesso, de que ela ainda é bonita e que pode, inclusive, encontrar uma outra pessoa. A conversa, que até então foi iniciada em tom ameno, parte imediatamente para tom ofensivo. Ciente de que esses “elogios” não são verdadeiros, Joana os repudia, contrapondo então a sua situação com a de Jasão.:

*Me deixa em paz
 Jasão, você tá com trinta anos, pau duro,
 samba nas paradas de sucesso, o futuro
 montado no dinheiro de Creonte, enfim,
 Jasão, o que é que você inda quer de mim?*

Joana não vê apenas as vantagens financeiras destinadas a Jasão, mas também a vantagem decorrente da mocidade que ele ainda dispunha, pois ainda está “com trinta anos, pau duro”. De maneira irônica, sua fala agora é articulada como se fosse ponderações (reais) do próprio Jasão em relação ao que ele pensa a respeito dela.

*JOANA. (...) E agora que eu tou cheio
 de vida, tou com samba em primeiro lugar,
 Jasão de Oliveira, conhecido no meio
 artístico e social, enquanto eu tou eufórico
 você, infelizmente, tá co'a alma entrevada,
 bunda tombada pelo patrimônio histórico,
 museu, ruína, arquivo, carne congelada
 Mas fica aí calma, boba, feliz e solta
 os cabelos que alguém pode inda te querer,
 que talvez um coitado te aceite de volta
 Aqui, ó, Jasão, me esquece...*

(p. 86)

Ao se portar dessa forma irônica, ela está sugerindo também aquilo que de fato pensa sobre si própria. Contrapondo o fato de que Jasão está de “pau duro”, ou seja, está literalmente por cima, em alta em relação a tudo (“samba em primeiro lugar, conhecido

no meio artístico”), Joana se autodescreve numa situação totalmente oposta: tudo está sugestivamente em baixa, em queda e sem perspectiva de se levantar. O sema da baixa autoestima configura essa perspectiva:

*alma entrevada,
bunda tombada pelo patrimônio histórico,
museu, ruína, arquivo, carne congelada*

Essas considerações refletem a condição de muitas mulheres que se encontram na fase de mudança que ocorre na “metade da vida”, e que é complexa em muitos de seus aspectos, principalmente se comparada à situação de seus companheiros. As perdas a serem defrontadas pelas mulheres são mais acentuadas, visto que elas não dispõem de algumas compensações do mundo exterior. Sobre isso, Olga Rinne nos diz que a mulher, nessa transição,

está de mãos vazias, olhando com inveja para os privilégios do homem. (...) Quando, nesse momento, o homem se volta para outra mulher, isto significa, da perspectiva dela, que ele não apenas lhe nega o amor e a dedicação, mas também a defrauda dos direitos do seu trabalho e empenho.²¹

Com sua força e empenho voltados praticamente para Jásão, Joana não soube, em muitos de seus aspectos, desenvolver uma autovalorização. Ao se sentir abandonada, ficou então a mercê da ação de sentimentos negativos, mais especificamente sobre a ação de um *animus* negativo, que, além de “sobrecarregá-la virilmente” em direção a uma vingança, também lhe tira sua autoestima, provocada principalmente pelo ciúme. Sobre a ausência dessa autoestima relacionada à ação do *animus* negativo, e que gera perturbações emotivas, Nancy Qualls-Corbett assim nos descreve:

²¹RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 126.

Quando a natureza fértil do feminino é deixada árida e estéril, ou congelada sob gelo e neve, o *animus* negativo reivindica sua vítima. Age de maneira autônoma, e nesse sentido esmaga o *ego* feminino agarrando-o com força. A mulher fica indefesa. Seu *ego* não está fincado em sua natureza feminina, e sendo assim fica faltando a conexão vital com a força do Si-mesmo. A própria mulher não consegue diferenciar entre seu *ego* e o poderoso fator psíquico que lhe destrói a autoestima e a autoconfiança.²²

Joana estava ciente e ao mesmo tempo ressentida com os sinais de envelhecimento de seu corpo. Mas o ressentimento maior pesava sobre Jasão, cujo declínio físico parecia ter pouco efeito, até porque ele era bem mais jovem do que ela. Essa disparidade injusta entre os dois deixava Joana inconformada, principalmente porque percebia que nesse momento de sua vida não havia muitas possibilidades para contornar essa situação. De fato, dominar as reações psicológicas em face ao declínio orgânico é, sem dúvida, uma das tarefas mais difíceis na vida de uma mulher, a se considerar que, principalmente, os estereótipos culturais veem a mulher mais velha como ausente de “beleza” e utilidade. Começa principalmente na fase da meia idade - anterior ou no início da menopausa principalmente -, a ocorrer uma mortificação narcisista que é difícil de ser enfrentada, pois a mulher começa a se dar conta de que vai perdendo tudo o que outrora lhe parecia eternamente pueril. Sobre esse enfrentamento psicológico, Ann Mankowitz afirma que “durante a menopausa [ou antes de seu surgimento], ocorre uma outra profunda perturbação do eu, que emerge primeiro em termos de aparência, o reflexo no espelho. A imagem do eu, literal ou aparente, começa a se empanar.²³ O que pode justificar, de certa forma, a ira e lamúria de Joana direcionada a Alma, não só por esta ser mais rica, mas também por Alma ser bem mais jovem.

²²QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990. p. 165.

²³MANKOWITZ, Ann. *Menopausa: tempo de renascimento*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987. p. 58-59.

Após as manifestações da ex-mulher, Jasão dá suas explicações. Ele chega a demonstrar que, apesar do novo rumo que terá seu destino, ele ainda tem carinho por Joana e pelos filhos. Ele tenta justificar porque a está deixando:

*Mas também veja o meu lado
 Cedo ou tarde a gente ia ter que separar
 Quando eu te conheci, tava pra completar
 vinte anos, não foi? Eu nem tinha completado
 Você tinha trinta e quatro mas era bem
 conservada, a carroceria, bom molejo
 e a bateria carregada de desejo
 Então não queria saber de idade, e nem
 quero saber, por que pra mim quem gosta gosta
 e o amor não vê documento nem certidão
 Só que dez anos se passaram desde então
 e a diferença, que mal nem se via, a bosta
 do tempo só fez aumentar. Vou completar
 trinta e você tá com quarenta e quatro, agora
 É claro que, daqui pra frente, cada hora
 do dia só vai servir pra nos separar
 E quando eu estiver apenas com quarenta
 e cinco anos, na força do homem, seguro
 de mim, vendendo saúde, moço e maduro,
 você vai ter seus cinquenta e nove, sessenta,
 exausta, do reumatismo, da menopausa,
 da vida. E vai controlar ciúme, rancor,
 vai aguentar a dor de corno, o mau humor?
 Ou quer que eu também fique velho, só por causa
 da tua velhice?... Acho melhor procurar
 uma pessoa na mesma faixa de idade...
 Quer dizer...*

(p. 87-88)

A principal argumentação de Jasão para explicar a separação gira em torno da diferença de idade: ele com vinte e nove anos e Joana com quarenta e quatro. Uma diferença que nos primeiros anos de relacionamento não era tão perceptível para Jasão,

que via em Joana alguns atrativos. Percebe-se nele, quando se refere a esse passado da ex-companheira, o quanto predomina uma visão machista de conceber a mulher como um objeto (sexual), aqui no caso, comparada, pela similaridade de uso, de movimentos e de energia, a um veículo: “bem conservada, a carroceria, bom molejo e a bateria carregada de desejo”. Mas o problema para Jasão foram os dez anos que se passaram, que só fez piorar a imagem e “funcionamento” de Joana, situação que ainda, segundo ele, dali em diante só tenderia a piorar. Ele então faz questão de contabilizar suas previsões acerca daquilo que ele imagina para quando decorrerem quinze anos. Mas, de acordo com essas previsões, ele é colocado numa situação muito mais favorável do que a de Joana. Para ele, quando tiver com quarenta e cinco anos, a força, aqui expressa pelo sema da virilidade:

*Na força do homem,
seguro de [si]
vendendo saúde
moço e maduro*

- enquanto para Joana, por sua vez, com cinquenta e nove, sessenta anos, a velhice e suas consequências:

*Exausta, do reumatismo, da menopausa, da vida
[com] ciúme, rancor, dor de corno e mau humor*

Interessante que se observem as previsões que são feitas por Jasão sobre ele e sobre Joana. Ele desmerece sua ex-mulher, agora com quarenta e quatro anos, que, como ela mesma disse, agora está com a “bunda tombada pelo patrimônio histórico, museu ruína, arquivo, carne congelada”. Mas, quando ele se projeta nessa mesma idade, considera que sua situação vai ser bem diferente, pois ele vai estar “na força do homem”. Essa visão é o reflexo de uma postura masculina de se sobrepor à mulher em toda e qualquer circunstância, pois é “dever” do homem manter-se sempre firme e forte.

Percebe-se que tanto Joana – ainda que de forma revoltosa e indignada -, quanto Jasão – de forma machista -, estão cientes dessa disparidade que ocorre com a passagem do tempo para ambos. Num primeiro momento, essa diferenciação é fisiológica, pois ligada a uma ordem mais “natural”. Nela, a mulher é mais “datada” em suas mudanças do que o homem, aqui exemplificada por Jasão através da menopausa, do envelhecimento e suas consequências físicas e psíquicas. Com relação a essas transformações, Mankowitz considera que “os homens não têm esse aniversário animal, esses marcos específicos de natureza física... mas a mulher é menos afortunada; ela é colocada numa posição em que tem de assimilar psicologicamente, de uma vez, os fatos físicos da vida...”²⁴ Mas, num segundo momento, além de encarar essas mudanças específicas e datadas que ocorrem com seu corpo, a mulher tem de se submeter, por causa disso, a um desmerecimento e preconceito por parte da sociedade que só faz dificultar ainda mais o enfrentamento da mulher com relação à passagem do tempo.

Relacionada a essa situação, a previsão “negra” feita por Jasão à Joana revela muito daquilo que está no inconsciente, e também no consciente, do homem (e também da mulher) acerca da “utilidade” e feminilidade da mulher a partir da meia idade. Uma postura que foi, e ainda vem se mantendo, como herança cultural preconceituosa do sistema patriarcal. O fato é que depois de certa idade, a mulher passa a ser vista e considerada somente em relação à perda de seus atrativos, ao menos aqueles estipulados pela sociedade como padrões estereotipados de beleza. A esse respeito, Rinne elucida:

Nessa altura, ela [a mulher] é vista como fisicamente menos atraente do que o “homem nos seus melhores anos”, e os homens de sua idade voltam a atenção para mulheres mais jovens. Sendo ela própria também moldada segundo as imagens de beleza da sociedade, vive a perda da juventude como se fosse uma mácula. (...) A maioria dos homens se comporta como Jasão, procurando encontrar na relação com a nova amante e na nova paixão, antes de tudo, a vivacidade perdida, o rejuvenescimento de sua força e a confirmação de que ainda não chegaram ao fim e têm ainda novas e não exauridas possibilidades de vida.²⁵

²⁴ MANKOWITZ, Ann. *Menopausa: tempo de renascimento*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987. p. 80.

²⁵ RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 127-129.

Após ouvir os argumentos de seu ex-companheiro, agora é a vez de Joana se defender:

*Pois bem, você
vai escutar as contas que eu vou lhe fazer:
te conheci moleque, frouxo, perna bamba,
barba rala, calça larga, bolso sem fundo
Não sabia nada de mulher nem de samba
e tinha um putto dum medo de olhar pro mundo
As marcas do homem, uma a uma, Jasão,
tu tirou todas de mim. O primeiro prato,
o primeiro aplauso, a primeira inspiração,
a primeira gravata, o primeiro sapato
de duas cores, lembra? O primeiro cigarro,
a primeira bebedeira, o primeiro filho,
o primeiro violão, o primeiro sarro,
o primeiro refrão e o primeiro estribilho
Te dei cada sinal do teu temperamento
Te dei matéria-prima para o teu tutano
(...)
porque o que eu não imaginava, quando fiz
dos meus dez anos a mais uma sobrevida
pra completar a vida que você não tinha,
é que estava desperdiçando o meu alento,
estava vestindo um boneco de farinha
Assim que bateu o primeiro pé-de-vento,
assim que despontou um segundo horizonte,
lá se foi meu homem-orgulho, minha obra
completa, lá se foi pro acervo de Creonte...*

(p. 89-90)

Enquanto Jasão renunciava um futuro decadente para Joana, ela referencia tudo o que fez por ele desde que o conheceu, durante os dez anos precedentes. A alusão à inexperiência e mocidade de Jasão que marcaram o início do relacionamento é evidente: “moleque, frouxo, perna bamba, barba rala”. A repetição dos numerais “primeira” e “primeiro”, seguida de seus complementos colocados numa sequência somente separada

por vírgula e sem interrupção, só faz enfatizar a força e intensidade de Joana em “iniciar” e também guiar Jasão em vários de seus primeiros passos na formação de sua masculinidade. Seja os de ordem mais banais, como primeiro prato, gravata, cigarro, seja os de ordem mais afetivas, como aplauso, inspiração, filho, numa doação sincera que ditou o cerne comportamental de Jasão (“As marcas do homem, uma a uma, cada sinal, matéria-prima”). Ao forjar seu macho, que diante dela era praticamente uma criança, Joana emerge como uma mulher forte e entusiástica que é fonte de energia propulsora para o homem no processo de conhecimento de si próprio. Ao “jogar na cara” de Jasão todo empenho realizado em torno dele, Joana está, de certa forma, reclamando pelos “direitos” que ela teria em relação ao ex-companheiro. Sobre essa postura feminina, Rinne nos revela que

A vingança encoberta das mulheres que transferiram toda a sua ambição para o homem consiste frequentemente em insistirem em se tornarem dirigentes do destino dele. (...) Ela não consegue encontrar a si mesma, porque vive através dele, e também não descobre as suas próprias formas nem define os seus objetivos, tanto externamente como no relacionamento, apesar de dispor de “poderes mágicos”.²⁶

A capacidade e a força existentes em Joana, fatos incontestes, foram praticamente exauridas em função de Jasão. Ainda que não houvesse uma atitude submissa em relação ao companheiro, Joana fez dele o centro de sua vida, criando com isso uma adoção e vínculo muito fortes. Nesse sentido, percebe-se o quanto foi despertado em Joana uma atitude “maternal” em relação a Jasão: quando o conheceu, ele tinha apenas 19 anos contra 34 de Joana, sendo que inclusive esse fato destoava do padrão de relação conjugal em que o homem geralmente é mais velho que a mulher. Ela tratou Jasão como se fosse um menino/homem necessitado de proteção e, na esperança de uma relação satisfatória, sempre foi se portando como servidora em potencial, dando tudo de si mesma. Ao iniciar e depois guiar Jasão, Joana fez dele um homem em todos

²⁶ RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 120.

os sentidos, chegando ao extremo de considerá-lo “propriedade” sua e por ela gerado. (“lá se foi meu homem-orgulho, minha obra / completa, lá se foi pro acervo de Creonte”). Além disso, Joana consumiu muita de seus “poderes mágicos” em Jasão (“quando fiz / dos meus dez anos a mais uma sobrevida pra completar a vida que você não tinha”), e que faz agora prevalecer uma sensação de perda que, para uma mulher, não diz respeito somente ao abandono. É o que nos explicita Rinne:

O seu ciúme não é – ou, pelo menos, não é principalmente – uma reação à “infidelidade” sexual do homem (elas saberiam haver-se consigo), mas ao fato de perderem a si mesmas. Elas fervem de raiva contra o homem que tem tanto poder sobre elas e sobre a sua vida, poder que elas mesmas lhes deram.²⁷

Após os argumentos de Joana, ela e Jasão entram numa medonha discussão, trocando-se pesadas ofensas. O que até então vinha se delineando como ofensas verbais, parte agora para a violência física. Joana acusa Jasão de aproveitador e gigolô, ao que ele revida dando um soco na cara de sua ex-mulher, que cai. Jogada no chão, e sentindo uma mescla de sentimentos de amor e de ódio, ela suplica chorosamente para que ele não vá embora. Repentinamente, ela reassume seu controle e promete vingança, pois agora seu ódio está mais atizado do que nunca. A essência “viril” de Joana e que até então fora “desperdiçada” principalmente na relação com Jasão, passa agora a extrapolar seus poderes. É a faceta do *animus* direcionada para o lado sombrio, onde eclodem sentimentos de fúria e frustração desmedidas, cuja força não vê limites de serem contidos.

O primeiro ato se encerra com uma coreografia de boatos que são cantados pelos moradores da Vila, tanto pelos amigos de Jasão quanto pelas amigas de Joana. Nesses boatos, são ressaltados o luxo e a presença de convidados ilustres que destacarão

²⁷ RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 129-130.

a festa de casamento. Um coro *off*, mais um recurso épico que, na “surdina”, acompanha o desenrolar dos acontecimentos, nos antecipa uma provável tragédia:

(Agora duas vozes se cruzam)

1. Creonte mandou fazer / Encanamento novinho

Para, em vez de correr água / Nas torneiras, correr vinho

2. Creonte assim exagera / Depois ele não se zangue

Se em vez de correr o vinho / Das torneiras, correr sangue

(p. 93)

A tensão que foi crescendo mais para o final desse primeiro ato, culminou no primeiro encontro entre Jasão e Joana. Em decorrência da insatisfatoriedade do encontro, a ação passa igualmente a perder em intensidade agora no início do segundo ato, que se deterá em torno do casamento de Jasão e de Alma. Inicialmente ocorre uma retomada do ato anterior acerca dos comentários sobre a festa. Boca Pequena, famoso fofoqueiro da comunidade, comenta com as vizinhas sobre a festança. Corina então vai até a casa de Joana e transmite a ela os boatos que estão correndo sobre o casamento.

Joana então, se sentindo ridicularizada com essa situação reitera suas intenções vingativas. Tanto é que agora, munida de “poderes mágicos”, ela realiza, acompanhada de suas amigas, um trabalho de macumba direcionado a Alma e Creonte, invocando diversas entidades em direção a esses seus inimigos. Aquela primeira aparição de Joana em que, à maneira de uma bruxa, ela aparece soturnamente, agora se materializa através de sua prática de macumba:

TODOS. Paó, paó, paó etc.

(Fazem nova evolução pelo palco inteiro; (...) cantando e dançando; param em frente ao *set* de CREONTE, no ritmo; interrompe-se o canto para dar lugar a gemidos, sussurros e assovios de vento que, junto com os atabaques, sublinham a fala de JOANA)

(p. 100)

JOANA. *O pai e a filha vão colher a tempestade*
A ira dos centauros e de pomba-gira
Levará seus corpos a crepitar na pira
E suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus,
A justiça de Temis e a bênção dos céus,
Os cavalos de São Jorge e seus marechais. (p. 101)

O recurso épico aqui empregado é bastante claro e sugestivo. Os atabaques de macumba, o “paó” - sequência rítmica de palmas usada em reverência para comunicar alguma coisa – e a dança ritual fazem com que, entrelaçados, retratem a situação dramática em que se encontra Joana que, em meio a gemidos, sussurros e atabaques, profere a sua vingança. Além disso, todo esse ritual cumpre o objetivo de conferir um caráter popular e realista adequado àquele contexto cultural que está sendo exposto.

Essa atitude medonha de Joana corresponde, a partir de uma perspectiva pós-junguiana, a alguns aspectos do padrão psicológico de comportamento da deusa mitológica Hera. Essa deusa exerce, dentro da cultura patriarcal, o papel potencial de esposa, que vê no casamento a suprema realização, respeito e honra que ela necessita para sua completude. Ainda que Joana não esteja relegada a essa condição estereotipada de mulher casada devotada ao lar, até porque sua relação com Jasão não se enquadrava no casamento tradicional de “papel passado”, ela se assemelha a Hera em certas atitudes, tanto positivas quanto negativas. Positivamente, ela é companheira e assume compromissos de confiança, estabelecendo elos e suportando incondicionalmente dificuldades para manter harmoniosamente sua relação. Por outro lado, negativamente, quando rejeitada pode se manifestar como uma “víbora”, expressando sentimentos de ciúmes extremados. Mais do que com o próprio companheiro, sua ira é dirigida aos outros, especialmente a outra mulher, tida como responsável por sua desdita, o que se

confirma com Joana nessa sua prática de macumba visando atingir Alma e Creonte. Além de canalizar sua ira à “outra”, a rejeição é direcionada também aos próprios filhos.

Bolen nos diz que,

como deusa do casamento, Hera foi reverenciada e injuriada, honrada e humilhada. Ela, mais do que qualquer outra deusa, tem atributos marcadamente positivos e negativos. O mesmo é verdadeiro para o arquétipo de Hera, uma força intensamente poderosa para a alegria ou a dor na personalidade de uma mulher.²⁸

Logo após o ritual, a ação se desloca para o *set* de Creonte, em que estão Jasão e Alma conversando. Ela então reclama de dores de cabeça e associa esse mal com alguma bruxaria feita por Joana – pura coincidência? Seu futuro marido a tranquiliza, sugerindo que ela tome um Melhoral - uma atitude desmistificadora em relação à cultura da Vila, e que sugere o claro desligamento e desvalorização de Jasão para com a tradição de seu povo. Em meio ao diálogo, entra Creonte bastante carrancudo. Ele está decidido a expulsar Joana da Vila, pois ela o está difamando junto aos outros moradores:

*(...) eu já não posso mais conceber
que essa mulher fique abrindo o berreiro
contra mim, nas esquinas, no terreiro,
me esculhambando. Em tudo quanto é beco,
boteco, bilhar, eu escuto o eco
da voz dela me chamando ladrão,
explorador, capitalista, cão,
botando os santos dela contra mim...* (p. 107-108)

Essa atitude de Creonte é a expressão de um temor relacionado ao poder atuante de Joana, visto por ele como sendo relacionado a “poderes mágicos” (“botando os santos dela contra mim”). Essa postura masculina diz respeito, de acordo com von

²⁸ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 203.

Franz, ao não conhecimento sensível por parte dos homens em relação às “estranhas” capacidades das mulheres: “Um dos problemas do homem é aprender a ajustar suas fantasmagorias que Mitos, Contos e mesmo sonhos, em que as figuras femininas são, dependendo do caso, Princesa, Bruxa, ou Fada boa e maternal, nos dão a conhecer.”²⁹

Jasão ouve os argumentos e nada retruca. Para aliar-se a Creonte, ele tem de se sujeitar a tudo o que este lhe propuser, ou melhor dizendo, lhe ordenar. Mas Jasão quer mostrar a Creonte que, além de samba, ele pode ser útil de outra forma. Por ele vir do povo e agora estar indo em direção ao poder, ele pode servir de intermediário entre ambos, ou seja, entre o povo da Vila do Meio-Dia e Creonte. Devido a isso, Jasão sabe o que é necessário para “amansar” o povo, e nesse sentido, dá conselhos ao seu sogro. Ele sugere que sejam feitas pequenas, porém, essenciais concessões aos moradores, no intuito de acalmá-los e proporcionar-lhes novas esperanças. Ao tratar desses marginalizados, Jasão salienta o quanto eles são frágeis perante o esquema alienante de dominação, visto que gestos pequenos e ilusórios são suficientes para contentá-los:

*Precisa saber dosar
os limites exatos da energia
Porque sem amanhã, sem alegria,
um dia a pimenteira vai secar
Em vez de defrontar Egeu no peito,
Baixe os lucros um pouco e vá com jeito,
bote um telefone, arrume uns espaços
pras criança poderem tomar sol
Construa um estádio de futebol,
Pinte o prédio, está caindo aos pedaços (...)
Não fique esperando que o desgraçado
que chega morto em casa do trabalho,
morto, sim, vá ficar preocupado
em fazer benfeitoria, caralho* (p. 113)

²⁹ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 14.

Dessa forma, segundo Jasão, Creonte estará tecendo uma boa imagem como proprietário e com isso perpetuará sua exploração. Ainda que a princípio considere loucura essas sugestões de Jasão, Creonte reflete melhor e passa a valorizar esses conselhos, e vê neles ideias bastante proveitosas. Passa então a considerar que seu futuro genro poderá se tornar um grande administrador. Mas apesar da aceitação dessas concessões, ele não abre mão de colocar Joana para fora do condomínio, ainda que tenha de usar a força, pois está amparado por lei.

A essa altura dos acontecimentos, Joana aparenta estar mais tranquila, pois está recebendo o apoio de Egeu. Ao ter uma conversa com ela, ele tenta dissuadi-la a não mais afrontar e esbravejar de maneira direta e espalhafatosa contra Creonte, difamando-o para todos os outros moradores. Egeu, sempre ponderado em suas palavras, tenta convencer Joana de que ela sozinha, motivada por sua desgraça pessoal, não tem condições de enfrentar Creonte. Igual a ela, todos os outros moradores da Vila também têm suas vidas desgraçadas e que, por essa razão, irão lutar junto com Joana, protegendo-a contra toda e qualquer atitude prejudicial que possa vir do outro lado:

*A gente avança só quando é mais forte
Do que o nosso inimigo. A sua sorte
É ligada à sorte de todo mundo
Na vila. Trabalhador, vagabundo,
Humilhado, ofendido, devedor
Atrasado, quem paga com suor
as prestações da vida é seu amigo
quem leva na cabeça está contigo,
está naturalmente do teu lado
então, cada passo tem que ser dado
por todos. Se você avançar só,
Creonte te esmaga sem dor nem dó*

- e por isso dá os seguintes conselhos para ela:

Então, pra você se fortalecer,
 Não desperdice esse seu ódio ao vento,
 Use esse mesmo ódio como alimento,
 Mastigue, engula, saboreie ele,
 Se arraste, morda a língua, arranhe a pele,
 E chore, e reze, e role pelo chão,
 Faça das suas tripas, coração,
 Do seu coração, um corpo fechado
 Onde seu ódio fique represado,
 Engrossando, acumulando energia
 Até que num determinado dia,
 Junto co' o ódio dos seus aliados,
 Todos os ódios serão derramados
 Ao mesmo tempo em cima do inimigo

(p. 121-122)

A percepção diferenciada de Egeu faz com que ele sugira a Joana que ela utilize sua força e determinação interior em favor de si própria e também de outros. O que ela tem interiorizado como sendo um sentimento de fúria – e que veio a tona em razão de uma virilidade incontrolada oriunda de seu *animus* negativo -, pode ser transformado, segundo Egeu, em energia para ser usada no momento adequado, e canalizada juntamente com o ânimo dos outros. Ao deixar de ser prisioneira de sentimentos de ódio e de vingança, e conseqüentemente dominando-os, ela pode utilizá-los como alimento. Controlar e ao mesmo tempo produzir essa energia segue, metaforicamente, a mesma reação química por que passa o alimento em nosso corpo:

Mastigue / engula / saboreie
onde seu ódio fique represado
engrossando / acumulando energia

- até que, depois de digerido, dele seja extraído o vigor e a força nutritiva necessários para nossa existência:

*Até que num determinado dia,
Junto co' o ódio dos seus aliados,
Todos os ódios serão derramados*

Ao canalizar suas emoções destrutivas, Joana iria, de acordo com o que estava sendo proposto por mestre Egeu, se abster de palavras, de resmungos punitivos e hostis direcionados a Creonte. Ao evitar essas punições e energias despendidas desnecessariamente, Joana iria estar se reforçando para posteriores ações que iriam requerer muito empenho dela mesma. Mestre Egeu solicita a ela que use sua revolta pessoal a serviço da coletividade, pois vê nela uma poderosa aliada contra o poderio de Creonte. Sobre a utilização de emoções negativas em prol de ações benéficas e não destrutivas, assim nos esclarece Clarissa Pinkola Estés:

Mesmo as emoções grosseiras e confusas são uma forma de luz, que estala e explode de energia. Podemos usar a luz da raiva de modo positivo, para iluminar lugares que geralmente não vemos. Um uso negativo da raiva consiste em concentrá-la destrutivamente em um único ponto minúsculo até que, como ácido gerando uma úlcera, ela abre um buraco negro que perfura todas as camadas delicadas da psique.³⁰

Nesse sentido, é requerida uma conscientização por parte de Joana de que seu drama pessoal pode ser comungado, pois, ainda que em diferentes proporções e intenções, a maioria dos moradores da Vila estava sendo explorado pelos juros exorbitantes cobrados por Creonte nas prestações das casas. Mas o que ela vinha manifestando em termos de revolta contra Creonte estava adquirindo um âmbito

³⁰ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p.437.

bastante pessoal, pelo fato de Jasão estar abandonando-a para se casar com a filha do dono da Vila. Com isso, de acordo com Egeu, a própria Joana estava se anulando e desperdiçando sua força e energia de forma praticamente inútil e vã, visto que ela estava se isolando diante do enfrentamento contra o poderoso Creonte. Concernente a essa conscientização da mulher que pode e deve ir além de sua esfera particular, novamente nos alude Estés:

A fúria ou raiva coletiva é também uma função natural. Existe o fenômeno de dor grupal, ferimento grupal. As mulheres que se conscientizam em termos sociais, políticos ou culturais muitas vezes descobrem que têm de lidar com uma fúria coletiva que se infiltra nelas insistentemente. (...) Em termos psíquicos, é saudável que as mulheres sintam essa raiva. É saudável que elas usem essa raiva da injustiça para inventar formas de fazer surgir mudanças úteis. (...) A raiva coletiva é bem utilizada como motivação para procurar ou oferecer apoio, para imaginar meios de forçar grupos ou indivíduos a um diálogo ou para exigir prestações de contas, avanços, aperfeiçoamentos.³¹

Tudo parecia estar mais calmo para Joana. Ela prometera para Egeu que iria se dedicar mais para seus filhos e que também não mais iria sozinha bater de frente contra Creonte.

Mas eis que corre o boato de que Creonte vai de fato expulsar Joana do condomínio. Surpreendentemente, quem se encarrega de dar o recado do despejo para Joana é o próprio Jasão. Pacificamente, ele propõe um acordo com sua ex-mulher. Ele garante que ela, juntamente com os filhos, serão sempre sustentados por ele e de que não ficarão a mercê de qualquer desamparo. Joana rejeita veementemente a proposta de Jasão, pois não aceita dinheiro vindo dele, ou melhor dizendo, de Creonte. Jasão, por sua vez, agora tenta argumentar que ela está atrasada com as prestações da casa, e por isso era direito de Creonte despejá-la. Joana, porém, contradiz:

³¹ ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 225.

Eu sei, Jasão
Estou e nunca mais pago um tostão
O preço que constava na escritura
Eu já paguei. Passo mais de seis anos
Em cima de u'a máquina de costura,
Dia e noite ali emendando uns panos
- tu quase sempre na maior pendura
Eu lá trabalhando de sol a sol,
Não vou esperar que você se manque
Manda camisa, toalha, lençol,
Calça, cueca e a trouxa aqui no tanque
- tu quase sempre no futebol
É carregar lata d'água? Eu carrego
Dou injeção, tomo conta de louco
Vou ver se ponho meus bofes no prego
Que a prestação já subiu mais um pouco
- tu quase sempre fingindo de cego (...)
Mas, entre me matar no dia a dia
E carregar comigo um peso morto,
Eu não sei qual dos dois mais me doía
- tu quase sempre lá no cais do porto

(p. 129-130)

Aqui uma vez mais a confirmação do quanto Joana sempre fora uma mulher batalhadora, e que se sujeitava a uma série de sacrifícios para superar adversidades existentes naquele contexto miserável em que vivia. Dificuldades essas advindas principalmente da obrigação de, mensalmente, pagar a prestação da casa, cobrada com exorbitantes juros. Uma responsabilidade assumida principalmente por ela, já que Jasão era indiferente em relação a essa situação. Uma mulher guerreira e de fibra, que assume tanto a esfera tradicional do lar (“Em cima de u'a máquina de costura / Manda camisa, toalha, lençol, Calça, cueca e a trouxa aqui no tanque”) quanto trabalhos mais severos e penosos (“É carregar lata d'água? Eu carrego / Dou injeção, tomo conta de louco”). Além de arcar com o pagamento indevido, ela tinha de praticamente sustentar a Jasão,

um “peso morto” para Joana. É, de certa forma, uma mescla de revolta e de ciúme, anteriormente manifestos pela diferença de idade entre ela e seu parceiro, mas que agora também estão direcionados a outras esferas. Essa percepção em relação às regalias do companheiro reflete questionamentos e revoltas por parte das mulheres quando percebem o homem como sendo o sexo privilegiado em diversas circunstâncias.

Desde a antiguidade, as mulheres foram tidas como o sexo ciumento. (...) não das escravas com quem os seus homens dormiam, mas do direito de autodeterminação sexual que somente os homens possuíam, assim como do poder, de liberdade e do direito de dispor de si mesmos e dos privilégios masculinos.³²

Enquanto Joana tinha de trabalhar “de sol a sol”, com os “bofes no prego”, para Jasão, as evidências de uma vida tranquila:

quase sempre na maior pendura

quase sempre no futebol

quase sempre fingindo de cego

quase sempre lá no cais do porto

- e cuja repetição da locução adverbial “quase sempre” reforçam essa postura costumeira e recorrente de Jasão, que agora sai ileso de toda a “barra” que vivenciou junto com Joana, mas por somente ela enfrentada.

Depois das razões apresentadas por Joana, Jasão então resolve dar ele as suas justificativas:

Agora você vai ouvir os meus

Argumentos sem fazer rebuliço

Falo calmo e o mais calmo que puder

Tudo o que eu fiz ou vou fazer da vida

Devo a mim mesmo, ao meu modo de ser (...)

³² RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 76.

*Você não me fez,
 Como diz, eu é que estou me fazendo
 Do tamanho que posso. Se uma vez
 ou outra você me ... Não tou querendo
 Negar... você me ajudou, muito bem,
 tá, mas isso entre marido e mulher
 Não é favor, vem e vai, vai e vem*

(p. 132)

Aqui fica explícito o caráter fraco, ambicioso e oportunista de Jasão, seguidor do padrão cultural que concebe ao homem o dever das conquistas externas e materiais, e que valoriza de modo unilateral o poder, a concorrência e a competência. Ao se portar de forma egoísta diante de Joana e da situação a ela imposta, Jasão se enquadra no estereótipo do homem que age racionalmente e que tende a não se sensibilizar diante quaisquer circunstâncias (“Você não me fez, /Como diz, eu é que estou me fazendo”). No plano psicológico, ele revela uma *anima* debilitada e incoerente, que sequer faz com que ele tenha a dignidade de reconhecer o quanto Joana lhe foi importante. As duas reticências utilizadas durante a fala de Jasão e que interrompem as sequências de seus pensamentos (“*Se uma vez / ou outra você me .../ Não tou querendo / Negar... você me ajudou, muito bem,*”) mostram, a nível estilístico, o quanto Jasão, friamente, hesita em dar os merecidos créditos a Joana.

Depois de acusações de ambos os lados, a conversa parte mais especificamente para tratar da relação conjugal vivida entre eles. Jasão considera que já não mais tinha condições de suportar viver ao lado de Joana:

*Você tem uma ansia, um apetite
 Que me esgota. Ninguém pode viver
 Tendo que se empenhar até o limite
 De suas forças: sempre, pra fazer
 Qualquer coisa. É no amor, é no trabalho,
 É na conversa, voce me exigia
 Inteiro, intenso, pra tudo, caralho..*

(...)

Joana, você é fogo

*Está sempre atiçando essa fogueira,
está sempre debruçada pro fundo
do poço, na quina da ribanceira,
sempre na véspera do fim do mundo.*

*Pra você não há pausa, nada é lento,
pra você tudo é hoje, agora, já,
tudo é tudo, não há esquecimento,
não há descanso, nem morte não há.*

*Pra você não existe dia santo
e cada segundo parece eterno.*

*Foi por isso mesmo que eu te amei tanto,
porque, Joana, você é um inferno.*

*Mas agora eu quero frescor, calma,
o que contigo nunca consegui,
nunca, nem um minuto. Já com a Alma
é diferente, relaxei, perdi
a ansiedade, ela fica ao lado, quieta
e a vida passa sem moer a gente*

(p. 134)

O ardor, a intensidade e o brio de Joana agora são reconhecidos por Jasão. Mas ele considera isso um defeito. Essas qualidades “viris”, e até certo ponto agressivas, extrapolavam as fronteiras da moderação e da passividade, o que pode ser comprovado pelas muitas referências ligadas à determinação e à firmeza: ânsia, apetite, fogo, fogueira. Uma força que chegava a beirar um excesso de entrega e de audácia diante de tudo. O próprio campo semântico reflete esse espírito de uma mulher bravia que não media riscos para tentar se equilibrar diante das adversidades. Essa era Joana,

*sempre debruçada pro fundo
do poço, na quina da ribanceira,
sempre na véspera do fim do mundo*

Ao argumentar que Joana é esse “inferno”, ele assim justifica as razões para abandoná-la. Esse comportamento ansioso, de contínua ação e atividade perante tudo – amor, trabalho, conversa - que agora causam mal-estar em Jasão, pois para Joana

*não há pausa, nada é lento,
 (...) tudo é hoje, agora, já,
 tudo é tudo, não há esquecimento,
 não há descanso, nem morte não há*

- justifica a “troca” por Alma, alguém que, como ele mesmo diz, “fica ao lado, quieta”, ou seja, a típica representante de um modelo convencional que concebe a mulher com uma postura tradicional-passiva.

Numa fala antológica, Joana responde aos argumentos de Jasão:

*Só que essa ansiedade que você diz,
 Não é coisa minha não é do infeliz
 do teu povo, ele sim que anda aos trancos,
 Pendurado na quina dos barrancos
 Seu povo é que é urgente, força cega,
 Coração aos pulos, ele carrega
 Um vulcão amarrado pelo umbigo
 Ele não tem tempo, nem amigo,
 Nem futuro
 (...)
 É teu povo que vive de repente
 Porque não sabe o que vem pela frente
 Então ele costura a fantasia
 Sai fazendo fé na loteria
 Se apinhando e se esgoelando no estádio
 Bebendo no gargalo, pondo no rádio
 sua própria tragédia a todo volume,
 (...)*

*Se você não aguenta essa barra
 Tem mas é que se mandar, se agarra
 na barra do manto do poderoso
 Creonte e fica lá em pleno gozo
 de sossego, dinheiro e posição
 Com aquela mulherzinha*

(p. 135-136)

Ao rejeitar os argumentos que Jasão usou para justificar a separação, e por ele empregados em tom depreciativo, Joana considera que eles não devem ser dirigidos a ela, e sim ao seu povo. Ao assumir essa postura mais coletiva e não tão pessoal como ela vinha manifestando em função de sua própria desdita, Joana agora se coloca no lugar do oprimido e parte em defesa deste, através de fortes e contundentes alegações. A excessiva audácia, antes usada por Jasão para se referir a Joana, é agora utilizada por ela, mas com maior amplitude, para se referir aos marginalizados. Através de um semantismo que remete a uma vivência (des)equilibrada a todo o custo, é retratada a condição infeliz e insegura do povo,

*que anda aos trancos,
 pendurado na quina dos barrancos
 (...)
 que vive de repente
 porque não sabe o que vem pela frente*

Cercado de desamparos e incertezas, o povo não tem com quem contar e por isso tem de lutar afoitamente pela própria sobrevivência. Joana alega para Jasão que

*Seu povo é que é urgente, força cega,
 Coração aos pulos, ele carrega
 Um vulcão amarrado pelo umbigo*

- e que, sem muitas expectativas concretas de se livrar da pressão, tem de se agarrar às diversas válvulas de escape para amenizar a aflição e o sofrimento,

*fazendo fé na loteria
 Se apinhando e se esgoelando no estádio
 Bebendo no gargalo, pondo no rádio
 sua própria tragédia a todo volume*

O discurso de Joana não é hipócrita e nem mal-intencionado em relação aos interesses do povo, ao contrário do que havia feito o próprio Jasão quando sugeriu a Creonte maneiras para “domesticar” esse mesmo povo. O mundo precário, inseguro e de expectativas ansiosas e frustradas que marca a existência dos habitantes da Vila do Meio-Dia, deve então, conforme sugestão irônica de Joana, ser trocado pelo mundo de Creonte. É lá que Jasão enfim encontrará o gozo através do “sossego, dinheiro e posição.”

Não havendo acordo para que Joana deixasse pacificamente a Vila, Jasão deixa a casa de sua ex-mulher sob inúmeras imprecações dela contra ele e contra Creonte. Joana então procura colocar os vizinhos contra o dono do condomínio:

*Creonte vai me tirar daqui morta
 Mas como o motivo não é o atraso,
 O motivo é o ódio, então, nesse caso,
 Ele também vai arrombar a porta
 De qualquer um de vocês que fizer
 Qualquer coisinha que lhe desagrade
 (...)
 Além do dinheiro,
 Você tá sempre devendo favor*

(p.138)

Depois de grande alvoroço, numa crise de choro, Joana tem de ser amparada pelos vizinhos. Os moradores, liderados por Egeu, prometem solidariedade à coitada, pois, da mesma forma que ela, o drama do despejo poderia se estender também a eles, que também tinham pagamentos atrasados nas prestações. Nesse sentido, Egeu propõe

que uma comitiva que vá tratar com Creonte sobre novas regras para as correções das dívidas, além de também exigir que Joana não seja expulsa do bairro.

Quando chegam a casa do proprietário do condomínio, ele já está preparado para receber todas as reivindicações. Momentos antes, Boca Pequena, traíndo sua comunidade, fora até Creonte e comunicara a ele todas as intenções de Egeu e dos moradores. Creonte, que está acompanhado de Jasão e de Alma, recebe festivamente a todos os moradores, e ouve as suas reivindicações, que são expostas por Egeu. O sogro de Jasão surpreende a todos, anunciando várias melhorias na vila e cancelando todas as dívidas que os moradores tinham em atraso. Ou seja, o demagogo Creonte está pondo em prática a cartilha sugerida por seu genro para acalmar os ânimos do povo. Mas o maioral estabelece que ninguém, a partir daquele dia, deveria atrasar pagamento. Egeu, por ser o único dos moradores a ter um pouco mais de esclarecimento, quando resolve questionar sobre como iriam ser as regras para as correções, é impedido pelos outros moradores, que já se dão por satisfeitos com as novas medidas tomadas pelo grande proprietário. Com relação à outra exigência, que era a permanência de Joana, Creonte resolve não discutir, pois considera isso um assunto pessoal. Antes de se despedir, ele convida a todos para a festa de casamento, e inclusive requisita os serviços das mulheres da Vila para trabalharem na preparação do banquete. Os moradores que foram em busca de justiça, acabam aplaudindo o inimigo, encontrando abrigo em seu peito.

Agora a ação passa a se desenrolar novamente na Vila. Egeu expõe para Joana toda essa situação constrangedora na casa de Creonte, mas confirma a ela sua solidariedade. Concomitante a isso, nos *set* das vizinhas, elas discutem a proposta de trabalho recebida para os preparativos da festa. Muitas delas estão dispostas a aceitar o serviço – o que de fato ocorrerá -, mas não sem antes consultar a amiga Joana (que mais tarde as ouvirá de forma atônita sem lhes dar resposta). Outras, principalmente Corina,

se opõe com firmeza a essa aceitação, pois considera falta de ética e de companheirismo para com a amiga Joana. Paralelamente a essa cena, ocorre no *set* do botequim uma discussão acerca dos “benefícios” propostos por Creonte. Cacetão critica a atitude dos colegas, que haviam deixado Egeu sem apoio diante de Creonte. Após uma troca de ofensas, Cacetão acaba levando uma surra dos outros vizinhos. Embriagado, ele vai até em frente a casa de Joana e, de maneira inesperada, lhe declara seu amor mantido em segredo por dez anos, e lhe promete solidariedade naquele momento em que quase todos a estavam abandonando.

Enquanto Cacetão se declara para Joana, Creonte, acompanhado de policiais, chega para expulsá-la, assim declarando para ela: “Chega de ódio, de ouriço e feitiço.” Joana, porém, sozinha e diante de poderoso inimigo, agora não mais o afronta. Ela age de maneira bastante dissimulada:

JOANA. Creonte... Por que um homem onipotente

Assim, poderoso assim, precisa jogar

Toda a sua força em cima numa mulher

Sozinha... por quê?... (...)

CREONTE. Medo de você,

Sim, porque você pode investir a qualquer

hora. Tá calibrada de ódio, a arma na mão

e a vida te botou em posição de tiro

só falta a vítima, mais nada. Então prefiro

virar pr'um outro lado a boca do canhão

não gosto de guerra nem vou facilitar

diante de quem está se achando injustiçada (...)

JOANA. Escute só. Seu Creonte, o senhor é pai,

Tem uma filha e á capaz de ter sentimento

É por causa dos meus filhos que eu lhe suplico,

deixa eu ficar...(...)

*Não vou poder
Sair sem destino com dois filhos pequenos
Eu ia embora mesmo. Não quero ficar
Nesta desgraça de lugar. Só quero um dia
Pra me orientar, se não não dá...*

(p. 156-157)

A imagem da malévola bruxa que se personificou em Joana na sua entrada em cena e no momento do ritual de macumba, agora novamente fica evidente, mas de maneira implícita. Ela age com astúcia e dissimulação para convencer Creonte a deixá-la apenas mais um dia na Vila, já que esse período seria suficiente para que ela efetivasse o seu plano de vingança. O argumento utilizado para enganar o dono da Vila são os filhos dela. Já que Creonte também é pai, ela os usa como chantagem afetiva, pois alega que, estando sem rumo e desamparada, também os dois pequenos assim estariam. Uma tática feminina para que, através da falsa demonstração de fraqueza e fragilidade do considerado “sexo frágil” criada principalmente pela cultura, a mulher possa alcançar seus objetivos e benefícios junto aos homens, no intuito de se fazer mais forte e de se sobressair em relação a eles. Foi nesse sentido que Creonte se deixou convencer, ainda que contrariado, aos apelos de Joana, e com isso, lhe dá mais um dia de tolerância.

Da mesma forma que dissuadiu astutamente Creonte, aparentando aceitação em relação ao despejo, Joana agora procura transmitir a Jasão uma falsa confiança. Quando Corina vai avisá-lo de que Joana quer conversar, ele fica exultante diante da nova atitude de sua ex-mulher que, ao que lhe parece, está mais conformada com a situação. Ela assim se dirige a Jasão:

*É que meu
 Ressentimento ofuscava a verdade.
 Se homem é ação e mulher, postura.
 A mulher, o raso, o homem, o fundo.
 Se a mulher é de casa e ele é do mundo.
 Se ele é chave mestra e ela é fechadura
 Então o que a mulher tem que cobrar
 Dele não é lealdade, mas brilho*

(p. 160)

Seu discurso diante do ex-marido é de arrependimento em relação às atitudes por ela agora consideradas descabidas para a sua condição de mulher. Ela então exalta o papel de Jasão enquanto merecedor de suas conquistas e vantagens, pois seriam elas inerentes a sua condição masculina. Por isso, para ele as referências à autonomia: ação, fundo, mundo e chave mestra; enquanto para ela os dizeres da submissão a que estava sujeita por pertencer ao universo feminino: postura, raso, casa, fechadura.

Joana, tendo convencido Jasão de sua mudança de ânimo, agora tenta dissuadi-lo a aceitar, como prova de paz, um presente de casamento a ser entregue pelos meninos no dia da festa. Ainda que contrariado com esse pedido, ele acaba concordando. Ele então se despede, e Joana que lhe deseja felicidades, enfatizando de que se um dia ele precisar, ela estará a sua espera. Após Jasão sair, ela canta *Gota d'água*:

*Já lhe dei meu corpo, não me servia
 Já estanquei meu sangue, quando fervia
 Olha a voz que me resta
 Olha a veia que salta
 Olha a gota que falta
 Pro desfecho da festa
 Por favor
 Deixe em paz meu coração
 Que ele é um pote até aqui de mágoa
 E qualquer desatenção
 - faça não
 Pode ser a gota d'água*

(p. 165-166)

O samba de Jasão, tocado ostensivamente nas rádios, cantado efusivamente pelo povo, está sendo agora cantado por sua melhor intérprete. É em Joana que *Gota d'água* encontra o melhor reflexo da linha de seus versos. Como já ficou evidenciado várias vezes, a ex-mulher de Jasão se entregou completamente na relação com esse homem (“Já lhe dei meu corpo, não me servia”). Após o abandono, Joana jura vingança em relação a todos que a prejudicaram. Seu ódio extremado fez com que ela fosse articulando e, muitas vezes contendo, sua promessa de ação violenta (“Já estanquei meu sangue, quando fervia”). Persistiram em Joana sentimentos feridos que não foram capazes de serem cicatrizados. Nesse sentido, Byington, ao tratar da expressividade emocional que na mulher foi duramente abalada, nos diz que essa desilusão gera uma

luta de poder expressa pela magia destrutiva, pela dramatização e sugestibilidade descontroladas, pela fantasia mentirosa, pela agressividade vingativa desproporcional, pelo congelamento das reações afetivas, pelas reações emocionais através dos sintomas físicos e pela falsidade involuntária.³³

Um recurso, porém, de que Joana se valeu para expressar sua revolta e indignação e que se permite, nesse caso, associar à ação positiva do *animus*, é a voz. Ao tentar, em alguns momentos, sair de sua revolta pessoal contra Creonte para colocá-lo também como inimigo dos outros moradores, ela utiliza publicamente a sua voz que, praticamente não vai encontrar coro nos outros moradores, fato esse decisivo para sua expulsão da Vila. Ao lamuriar-se, ela passa a incorporar verdadeiramente o sentido de *Gota d'água*, mas com uma voz que agora está se esvaindo (“Olha a voz que me resta”), e a sugerir que se dará um inevitável derramamento:

³³ BYINGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991. p. 38.

*Olha a gota que falta
Pro desfecho da festa*

- Joana, que de tantos desgostos contidos e acumulados em seu ser (pote), admite não ter condições de suportar sequer uma lágrima:

*E qualquer desatenção
- faça não
Pode ser a gota d'água*

Depois dessa canção, vários *sets* agora são mostrados numa suíte, onde ocorrem, de maneira festiva e orquestrada, os preparativos finais para o casamento. Dentre os vários *sets* apresentados, num estão duas vizinhas que vestem a noiva, e no outro estão dois vizinhos que ajeitam a roupa de Jasão. A partir desse momento ocorre, a nível formal-semântico, o direcionamento para o ápice da tensão do segundo ato, conforme nos fica evidente também na rubrica:

Agora, cada setor cantarola a sua ária; luz fica em resistência em todos os sets e acende, clara e brilhante, no set de JOANA, que, habilmente, tempera com ervas uns bolos de carne

- e cujo efeito épico do destaque repentino da luz clara e brilhante no *set* Joana só faz destacar a intensidade e importância dessa cena.

Bolos envenenados. Esse é o presente de casamento de Joana que será enviado por seus filhos aos noivos. Assim ela descreve a receita:

*Tudo está na natureza,
encadeado e em movimento -
cuspe, veneno, tristeza,
carne, moinho, lamento,
ódio, dor, cebola e coentro,
gordura, sangue, frieza. (...)*

*O suco dos sentimentos,
raiva, medo ou desamor,
produz novos condimentos,
lágrima, pus e suor.
Mas inverta o segmento,
intensifique a mistura,
temperódio, lagrimento,
sangalho com tristeza,
carnento, venemoinho, (...)
Você terá um unguento,
Uma baba escura.
Essência do meu tormento*

(p. 166-167)

Joana, depois de manipular Creonte e Jasão, passa agora, ainda munida de “poderes mágicos”, a manipular outra forma de auxílio para seus propósitos finais de vingança. Na preparação de sua receita fatal, são colocados, de forma análoga, condimentos e sentimentos humanos. Tanto um quanto o outro passam a se equivaler semanticamente: ambos representam aspectos asquerosos e repugnantes. De um lado, temperos picantes que deixam gosto ruim - como cebola e coentro -, e de outro sentimentos igualmente mordazes e cáusticos – como tristeza, lamento, ódio e frieza. Essa mistura de ingredientes e sentimentos se manifesta na própria construção de neologismos:

*temperódio, lagrimento,
sangalho com tristeza,
carnento, venemoinho,*

- em que, por exemplo, sangue + alho vem a se tornar sangalho, resultando uma “baba, grossa e escura”, aqui referencia à fragilidade e desequilíbrio psicológico de Joana.

Esses sentimentos destrutivos, geralmente associados à esfera instintiva do ser humano, juntamente com as substâncias empregadas na preparação dos bolos, está numa mesma esfera ligada à natureza, conforme a própria Joana assim considera (“Tudo

está na natureza, encadeado e em movimento”). Nesse sentido, pode-se considerar, com base até mesmo numa série de dados mitológicos, que do ponto de vista feminino, existe nele uma justiça baseada num princípio de vingança e de punição. Esse caráter vingador pode, segundo von Franz, estar relacionado ao caráter penalizador da natureza.

Assim, a vingança e a punição não dependem apenas das decisões humanas, mas também das consequências naturais. Esse fato é igualmente verdadeiro no plano psicológico. (...) Na maioria das Mitologias primitivas, existe uma figura feminina divina de natureza análoga à das deusas gregas *Némesis*, a Vingança, ou *Témis*, a Justiça. (...) segundo o simbolismo hebraico, a justiça é uma qualidade feminina, o que pode nos parecer muito estranho. A natureza é dura, severa e cruelmente vingativa. Não há julgamento ou regra, mas simplesmente, traduzida em termos mitológicos, a vingança do aspecto sombrio da deusa.³⁴

Esse outro lado da mulher, geralmente temido pelo universo masculino e não tão bem conhecido e nem assimilado satisfatoriamente por todas as mulheres, está relacionado à ação destrutiva do *animus*, que emerge torrencialmente sobre a consciência e descontrola a psique. Nesse sentido, nos assevera novamente von Franz:

As mulheres tendem a não dar muita importância aos princípios da justiça e da lei, e a reagir instintivamente contra o que lhes desagrade através da maldade, reação que se assemelha à da natureza (o que não significa que se deva justificar qualquer reação do *Animus* com base no que acabo de dizer!)³⁵

É hora de as duas crianças irem para o casamento entregar o presente. Ao chegarem à festa, acompanhados por Corina, porém, o plano de Joana fracassa. É que Creonte, desconfiado de algo macabro, manda imediatamente que as crianças sejam retiradas do local com os respectivos presentes, ao que Jasão presencia tudo sem tomar atitude em defesa dos filhos. Os meninos então voltam para casa e Joana os recebe, agora bastante perturbada. Ela pede que Corina a deixe um pouco sozinha e começa então a desfazer o pacote que continha o bolo. Os filhos, ingenuamente, dizem para a mãe que querem comer. Ela então responde:

³⁴ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 60-61.

³⁵ *Ibid.*, p. 61.

*Isso é o que o senhor quer?
 (Abraça os filhos profundamente um tempo)
 Meus filhos, mamãe queria dizer
 Uma coisa a vocês. Chegou a hora
 De descansar. Fiquem perto de mim
 Que nós três, juntinhos, vamos embora
 Prum lugar que parece que é assim:
 É um campo muito macio e suave,
 Tem jogo de bola e confeitaria
 Tem circo, música, tem muita ave
 E tem aniversário todo dia
 Lá ninguém briga, lá ninguém espera,
 Ninguém empurra ninguém, meus amores.
 (...)
 Ninguém fica sozinho. Lá não dói,
 Lá ninguém nunca vai embora. As janelas
 Vivem cheias de gente dizendo oi
 Não tem susto, é tudo bem devagar*

(p. 173)

Pela primeira vez, Joana trata os filhos com maior sensibilidade e compaixão, ainda que no ato crucial do infanticídio. Aludindo à ideia de paraíso que advém após a morte, Joana dirige aos filhos promessas ligadas tanto à esfera infantil:

*Tem jogo de bola e confeitaria
 Tem circo, música, tem muita ave
 E tem aniversário todo dia*

- quanto à esfera adulta, em que circunstâncias melhores poderão advir, aqui referências tanto à tragédia pessoal de Joana quanto à tragédia da coletividade contextualizada na Vila do Meio-Dia:

*Lá ninguém briga, lá ninguém espera,
 Ninguém empurra ninguém, meus amores
 Ninguém fica sozinho. Lá não dói,
 Lá ninguém nunca vai embora.
 Não tem susto, é tudo bem devagar*

Nesse devaneio de Joana, tanto a esfera infantil quanto a adulta acabam se entrelaçando no sentido dessa busca por um mundo que, ausente de maldade e de “susto”, estaria subjugado a um viver pacífico, ingênuo e utópico. Enquanto profere suas últimas palavras, Joana, para saciar a fome dos pequenos,

(Dá um bolinho e põe guaraná na boca dos filhos)

- e aproveita para também saciar sua fome de vingança:

JOANA come um bolo; agarra-se aos filhos; cai com eles no chão; a luz desce em seu *set*; sobem, brilhantes, luz e orquestra da festa onde todos, com a maior alegria, cantam *Gota d'água*; vai subindo de intensidade até o clímax, quando se ouve um grito lancinante... É CORINA que grita; ao mesmo tempo CREONTE bate palmas e a música pára

(p. 174)

O infanticídio e o suicídio, indiretamente renunciados pelas falas e atitudes de Joana, são agora postos em prática. As fantasias inspiradas pelo espírito de ciúme e consequentemente de vingança fizeram com que ela desvalorizasse a si mesma e a todos os outros envolvidos ou não em sua tragédia. Com relação ao ciúme, Joana sucumbiu a esse sentimento torturante que lhe “possuiu” suas melhores forças e as direcionaram para fins destrutivos. Não sem razão, Rinne considera que esse sentimento

tem algo de letal, antes de tudo, para o próprio ciumento, não se trata de uma emoção inequívoca, claramente compreensível, mas de um acervo de sentimentos negativos e torturantes: medo de perder o amor e a intimidade; inveja da maior liberdade e do sentimento mais forte de autovalorização que se imagina que parceiro ou rival tem; dúvidas sobre si próprio; sentimento de impotência, de dependência e da própria falta de valor.³⁶

³⁶ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 70.

Aqui podemos, a partir dessa atitude homicida e infanticida de Joana, remeter novamente ao “padrão” de comportamento da deusa Hera que, segundo Bolen, está associado ao termo ‘síndrome de Medeia’³⁷:

O termo ‘síndrome de Medeia’ descreve apropriadamente a vingativa mulher tipo Hera que se sente traída e descartada e que vai ao extremo para se vingar. O mito de Medeia é uma metáfora que descreve a capacidade de a mulher tipo Hera pôr seu compromisso antes de qualquer outra coisa, e sua capacidade de se vingar quando descobre que seu compromisso não vale nada aos olhos dele. Na mitologia grega, Medeia (...) é o ‘caso clínico’ de uma mulher que estava possuída pelo aspecto destrutivo de Hera.³⁸

Ao matar os próprios filhos e se suicidar, Joana buscou atingir os responsáveis por sua tragédia pessoal: o parceiro infiel Jasão, e seus rivais Alma e Creonte, por terem “seduzido” Jasão através de possibilidades de ascensão social. Buscou provocar neles dores de arrependimento e de remorso, e tudo isso justamente no dia da grande festa de casamento do ex-companheiro. O próprio artifício épico do jogo de luzes e da orquestra que gradativamente sobem radiantes servem para ilustrar a intensidade e o clímax do evento festivo, em que todos os convivas cantam *Gota d’água*, ao mesmo tempo que serve também para marcar o momento trágico em que Corina dá seu grito cruciante diante de Joana e dos filhos mortos.

Joana foi finalmente vencida pela fúria. Ela foi claramente vítima de seu amor por Jasão, que se comportou de maneira egoísta perante sua ex-companheira. Ela dedicara praticamente toda a sua capacidade de ação e energia ao marido, conseguindo ainda, apesar das dificuldades em que viviam, transmitir-lhe o necessário otimismo. Como ocorrência psicológica, isso remete à capacidade que a mulher tem em se tornar heróica em situações adversas. Nesse sentido, pode-se considerar a ação do *animus*

³⁷ Ainda que esta análise não se detenha em traçar paralelos (evidentes) entre Joana e Medeia, aqui vale a menção à Medeia no sentido de associá-la ao “padrão” Hera em seu aspecto destrutivo. Mas nesse final trágico a semelhança se dá somente em relação ao infanticídio, pois Medeia, ao contrário do que aconteceu com Joana, não comete o suicídio.

³⁸ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 228.

como mecanismo psicológico que revelou-se ambigualmente em Joana. Esse mecanismo “viril” era uma grande e positiva marca pessoal de Joana, quase que inerente a sua pessoa, ao menos durante os dez anos em que ela esteve casada. Um artifício que lhe proporcionava energia, atividade, coragem e atuação dentro daquele cenário de difuldades enfrentadas na Vila, ainda que tivesse sido despendido em grande escala para Jasão. Uma poderosa mulher que, quando conseguiu deixar um pouco de lado sua tragédia pessoal, soube tão bem representar o quanto o povo vive no limite da existência, e por isso foi à rua esbravejar contra Creonte.

Mas foi de fato sua desgraça pessoal que prevaleceu sobre quaisquer outros interesses, e Joana não conseguiu, de fato, superar a separação com Jasão, a quem tanto ela havia empenhado tudo de si mesma. Exatamente por ter focalizado suas forças nesse único objetivo, quando esta fonte de significado lhe foi roubada, Joana entra em grande perturbação psíquica. Relacionada a essa dependência emotiva que muitas mulheres se condicionam em relação aos homens, Bolen nos traz a seguinte consideração:

A perda de um relacionamento tem papel significativo na vida das mulheres porque muitas delas se definem por seus relacionamentos e não por suas realizações. Quando alguém morre, ou as deixa, ou se muda, ou se afasta isso é conseqüentemente dupla perda: a perda do relacionamento em si, e a perda do relacionamento como fonte de identidade.³⁹

Mas ao contrário de algumas mulheres que poderiam tornar-se deprimidas após serem rejeitadas, Joana tramou e colocou em prática a sua vingança. Num descontrole e fúria torrenciais, a mesma força de Joana que lhe era peculiar, agora é direcionada em favor de seus intentos de represália em relação aos inimigos. O *animus* negativo – ou ação negativa do padrão Hera – então se “apodera” e age equivocadamente na personalidade de Joana e, desmedidamente, passa a “dominá-la”, direcionando sua energia para fins destrutivos. Ainda que ela tenha aceitado as sugestões de Egeu para

³⁹ BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990. p. 392.

conter um pouco a sua fúria e depois então agregar à revolta do restante da comunidade, Joana não conseguiu, a partir do momento em que foi expulsa por Creonte, manter o controle psicológico, o que a levou a praticar tamanhas atrocidades.

Até antes de matar os filhos e de se suicidar, a revolta de Joana era, em muitos aspectos, aceitável: ela fora vítima do egoísmo masculino. Mas após cometer as atrocidades oriundas de sua fúria, Joana ultrapassa os limites da condição humana, tornando-se, em certo sentido, tão desumana quanto seus opressores. Na compreensão de nossa cultura, uma mãe preferiria se deixar matar a permitir que acontecesse algo aos próprios filhos. O infanticídio torna-se, nesse sentido, a mais hedionda transgressão que uma mulher chegaria.

Voltando ao final da peça, na última cena, Creonte toma a palavra e conclama oficialmente Jasão como seu legítimo sucessor. E ao ceder a cadeira para o genro, Creonte faz questão de enfatizar, hipocritamente, que “quem vem de baixo, tem valor e quer vencer” pode alcançar o sucesso e com isso tornar a sociedade melhor. Logo após Jasão sentar, adentra Egeu e Corina levando nos braços, respectivamente, os corpos de Joana e dos meninos. Os defuntos então são postos diante de Creonte e de Jasão:

Um tempo; imobilidade geral; uma a uma, as vozes começam a cantar *Gota d'água*, reversão de luz; os atores que fazem JOANA e filhos levantam-se e passam a cantar também; ao fundo, projeção de uma manchete sensacionalista noticiando uma tragédia.

(p. 174)

É notório o fato de o samba *Gota d'água* ter sido cantado inclusive aqui nesse momento final. A bem da verdade, ela teve, enquanto importância épica, a função de dirigir a linha de ação da peça, em diferentes circunstâncias. A canção-título acompanhou os momentos iniciais em que Jasão explodiu com seu sucesso, esteve cantada de boca em boca pelas vizinhas, e foi também sussurrado pela própria Joana que, nos momentos finais, nos antecipa a tragédia advinda da *Gota d'água* de suas

penúrias. O samba de Jasão, com seu caráter popular, cumpriu o objetivo de criar uma teia atualizadamente realista naquele contexto histórico que estava sendo encenado. Relacionado a isso, o desfecho da peça tem marcadamente um procedimento brechtiano, que intenta destacar a teatralidade do espetáculo: todos os atores, inclusive Joana e os filhos, passam a cantar *Gota d'água*. Tal técnica de síntese musical faz com que as personagens, na canção final, surjam somente como algarismos, ou seja, passem a ser destituídos de seus nomes. Sobre esse procedimento, Sartingen afirma que “desaparece, com isso, a interpretação final, enfatizando-se o caráter da universalidade da conclusão musical. O indivíduo permanece sendo desinteressante, decisivo é o caráter geral da mensagem, socialmente relevante e transmissível.”⁴⁰

Além da música, outro elemento presente aqui na cena final, e de inegável influencia de Brecht é a projeção de uma manchete sensacionalista sendo colocada no fundo do palco, e que noticia uma tragédia. Além da projeção em si, que já é um canal diferenciado para atingir o leitor / espectador, novamente o emprego de um jornal, elemento conhecido do cotidiano dos brasileiros. O leitor / espectador passa então a ser guiado, através da manchete do dia, para a referencia temporal e espacial correta, isto é, para a sua própria condição real enquanto sujeito histórico.

Nesse sentido, nos é permitido também transpor e avançar em muito do que foi dito acerca de Joana e de seu comportamento, levando em consideração não só o contexto histórico da época em que a peça foi escrita, ou seja, a década de 1970, como também o nosso. Assim sendo, Joana seria menos culpada pelo infanticídio e também pelo suicídio.

A nível simbólico-conotativo, a constatação mais óbvia diz respeito a representatividade de Joana e de Jasão no âmbito social. A primeira representa o povo

⁴⁰ SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998. p 290.

brasileiro, enganado e excluído, ao passo que o segundo, compositor popular que rejeita sua mulher, filhos e sua gente para se transferir para o outro lado, simboliza os donos do poder, ainda que, inicialmente, Jasão não fizesse parte deles. Se for considerada mais especificamente na figura de Joana, que é o foco maior de interesse, percebe-se que muito do que ela é e faz se torna bastante representativo em termos alusivos e metafóricos. Joana representa, de certa forma, uma mulher liberal, pelo fato de não estar casada legalmente e, inclusive, com um homem bem mais jovem do que ela.⁴¹ E ao ser rejeitada por esse mesmo homem a quem dedicara tudo de si mesma, ao invés de se submeter passivamente a cruéis desígnios, ela vai até as últimas consequências para poder vingar-se do causador de sua desdita. Ela enfrenta Jasão e o grande Creonte, que vê nela alguns “poderes mágicos” que lhe seriam perigosos, e por isso, como foco de agitação e de rebeldia, ela precisou ser banida daquele meio. Sobre essa faceta “obscura” da mulher, aqui perfeitamente relacionada à potencialidade extravagante do *animus*, e que a cultura patriarcal acabou abominando, Rinne considera que o

amedrontador potencial de agressão e violência foi e ainda é totalmente inadmissível numa cultura dominada pela consciência masculina. Por isso, a ira manifestada publicamente pelas mulheres, ou também a sua vontade agressiva de se impor sempre foram rejeitadas como ‘monstruosas’, ‘desnaturadas’ e ‘impróprias’ da mulher.⁴²

Derrotada em seus intentos, Joana acaba matando os próprios filhos e se suicidando. Simbolicamente, o suicídio remete à tentativa de extinguir a mulher submissa e desvalorizada que há séculos tinha de se sujeitar ao arbítrio masculino em

⁴¹ Essa postura de Joana era realmente algo inusitado na década de 1970. Até mesmo em nossos dias, o percentual de casos em que, numa relação amorosa, a mulher é mais velha, ainda representa a minoria. Ainda que, nas últimas décadas esse percentual venha diminuindo: “Casos em que a mulher é mais velha que o homem com quem se casa estão em crescimento no país, conforme o estudo “Estatísticas do Registro Civil”, divulgado hoje pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Esse percentual, que era de 19,3% em 1999, subiu para 21,3% em 2004 e chegou a 23% em 2009.” WERNECK, Felipe. IBGE: cresce total de mulheres mais velhas que maridos. *Revista Veja*, 2010. Disponível em <http://veja.abril.com.br/agencias/ae/brasil/detail/2010-11-12-1383824.shtml>. Acesso em 15/11/2010.

⁴² RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 92

todos os níveis. Como consequência dessa situação, a crítica se dará à flexibilidade e aceitação concedida ao homem em suas atitudes, principalmente no que diz respeito às infidelidades afetivas e conjugais. No caso específico de Joana, ela não aceita que um homem, depois de tanto amor e empenho nele depositado, a trate como um objeto, que pode ser usado e depois deixado num canto, o que faz então com que ela se enraiveça com a posição privilegiada que Jasão passa a ter e usufruir. Nesse sentido, o suicídio de Joana sugere também, pelo fato de ela ser uma mulher madura e que foi menosprezada por Jasão, o questionamento do estereótipo que considera a mulher da meia-idade como ausente de “beleza” e utilidade.

Com relação ao ato de Joana matar os próprios filhos, isso pode significar, também em nível simbólico, a rejeição a uma concepção machista e patriarcal que valoriza a mulher única e exclusivamente em termos de maternidade. A cultura impôs, tanto ao homem quanto à mulher, que uma das poucas utilidades da fêmea estaria ligada a seu “instinto” maternal, e que nele estaria uma “obrigação” imposta pela natureza. Nessa perspectiva, de acordo com Rinne, o infanticídio, como “evento psíquico, [significa que a mulher] enterra com todas as honras uma parte das suas possibilidades femininas de vida e de realização”⁴³

A força, fúria e coragem de Joana, usadas desmedidamente remetem, em nível psicológico e individual, a essa “virilidade” oriunda de seu subterrâneo psíquico mais remoto e que, na década de 1970, começou a aflorar com mais intensidade no âmbito coletivo. O arquétipo do *animus*, emergindo desses confins, teve uma conduta reivindicativa, buscando uma compensação em face de atitudes outrora por demais tolerantes por parte das mulheres. Essa emersão um tanto quanto desequilibrada em virtude de tanto tempo permanecer latente é, segundo von Franz, explicável:

⁴³ RINNE, Olga. *Medeia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 134.

Num primeiro momento, o excesso é inevitável (...) pois uma mulher não pode encontrar o Príncipe – o *Animus* positivo e a boa relação com o homem – sem ter passado por esse estágio intermediário. Para integrar o *Animus*, é preciso ter consciência de sua existência, de início, que ele se manifeste no exterior, ainda que, por ter estado por longo tempo rebaixado e recalçado, comece a se mostrar de maneira pouco simpática. Foi assim que as primeiras mulheres que lutaram pelo direito ao voto, foram obrigadas a adotar provisoriamente um comportamento excessivo: eram hiper-masculinas e muito egoístas em suas reivindicações. Como observamos, não se atinge o equilíbrio instintivo da primeira vez, mas apenas através de contornos e da adoção, inicialmente, de uma atitude super-compensadora.⁴⁴

A figura e o comportamento de Joana simbolizam, enfim, a rejeição de inúmeras mulheres que vieram antes dela. Sintetizam, naquela década de 1970, em que estava havendo uma transição em relação aos valores femininos, os anseios reprimidos por gerações e gerações de mulheres que tiveram de se sujeitar ao controle masculino. Um período em que se deu o início de uma evolução resultante da soma de milhares e milhares de reações individuais produzidas durante os últimos séculos. Segundo von Franz, essa reação significa

a amargura sentida por incontáveis mulheres por terem sido rejeitadas ou insuficientemente apreciadas, e por não terem podido fazer vicejar suas riquezas, (...) [e] são o resultado de inúmeras experiências individuais e desenvolvem-se lentamente de maneira subterrânea, antes de explodirem na superfície, de sorte que o problema se coloque enfim de maneira consciente à coletividade.⁴⁵

Pode-se considerar que Joana foi derrotada pela crueldade e egoísmo dos homens, bem como por seus privilégios de dominação. Ao morrer, porém, foram enterrados junto com ela milênios de espoliação masculina. Mas a partir do momento em que Joana se levantou, ergueu-se também a possibilidade de um novo tipo de mulher que, desde a década de 1970, vem buscando seus espaços em meio a decadentes Jasões e Creontes.

⁴⁴ FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 96-97.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que não haja, em muitos aspectos, uma definição clara em relação àquilo que diz respeito às características e “melhores” capacidades do varão e da mulher, a perspectiva apresentada pela teoria psicanalítica de Carl Gustav Jung parece viável em relação a uma melhor compreensão acerca do universo masculino e feminino. Já é suficientemente sabida e comprovada a poderosa influência que exerce a esfera sociocultural sobre os comportamentos de ambos os sexos, e por isso os estudos psicológicos alicerçados no inconsciente coletivo e nos arquétipos nele inseridos propostos por Jung podem ganhar, nos dias de hoje, um inusitado e importante merecimento.

É tarefa de cada pessoa humana, no horizonte de sua condição biológica própria e sexuada, em integrar a masculinidade e a feminilidade adequada e equilibradamente dentro de seu projeto de ser. Nesse sentido, os arquétipos da *anima* e do *animus* podem proporcionar para o homem e para a mulher respectivamente, um encontro com sua contraparte sexual não desenvolvida. Para o homem, a busca da sensibilidade; para a mulher, a virilidade. Delineia-se a emergência de um novo tipo de manifestação do

feminino e do masculino no qual o varão e a mulher se compreenderão e se aceitarão no horizonte de uma equilibrada igualdade pessoal, otimizando a construção de uma sociedade mais fraterna e menos dominadora.

O feminino sugere a possibilidade de um caminho alternativo. Mediante ele, o varão, ao se conscientizar dessa sua contraparte, se capacita a outro tipo de relação, mais fraterna, mais terna e mais solidária com nossas raízes humanas, telúricas e cósmicas. Os grandes espíritos nos quais se gerou uma profunda integração humana foram espíritos sensíveis à afeição e às expressões da *anima*. O grande desafio, portanto, de todo varão, nos dias atuais, é o de fazer com que sua *persona* ceda espaço a sua interioridade feminina ainda não vivenciada plenamente. Ela diz respeito à sensibilidade e aos sentimentos reprimidos no homem pela sociedade patriarcal que ainda se comporta, em muitos aspectos, de maneira bastante machista e preconceituosa.

O masculino, por sua vez, também sugere um caminho alternativo. Ele pode, quando se manifestar adequadamente como contraparte da mulher, modelar muitos comportamentos femininos, conferindo a eles atributos “viris” relacionados ao rigor, à racionalidade e à agressividade, aqui num sentido de enfrentamento das dificuldades mediante uma exacerbada coragem. Através de um *animus* positivo que possa dialogar com a sua *persona*, a mulher pode desenvolver a iniciativa, o planejamento, e a condução da palavra que leva à formação de perfil psicológico com atributos como laboriosidade, dinamismo, persistência e luta. Quando a mulher dá lugar em sua vida a um *animus* poderoso, afirmando sua personalidade de maneira criadora e justa, dá-se o equilíbrio com seu lado feminino. Reitera-se que se pode - a fim de não se polemizar com as teorias mais radicais – considerar que o *animus* não é necessariamente uma contraparte masculina da mulher, benéfico a ela para seu melhor aprimoramento como ser humano, e sim que ele diz respeito a uma contraparte ainda não desenvolvida pela

mulher. Fato esse diretamente relacionado ao sistema patriarcal, que quase sempre concebeu a mulher como sendo um ente fragilizado e por isso condicionado a inferioridade e à fraqueza. De qualquer forma, o que sempre se soube a respeito da mulher e de suas reais capacidades sempre foi muito limitado, pois sempre controlado pelo universo do varão.

Essas premissas referentes aos enfoques teóricos da psicanálise junguiana e pós-junguiana puderam proporcionar a correspondência com a questão do feminino no drama de Chico Buarque. Ainda que essa comparação não seja tão relevante, trata-se de dois autores que, de maneiras diversas, estiveram intimamente ligados à questão do feminino, e que foram reconhecidos, cada qual em seu tempo, pela “capacidade” de “interpretar” a alma feminina, e isso testemunhado principalmente pelas próprias mulheres: Carl Gustav Jung pelas pacientes que o procuravam em seu consultório para a resolução de seus problemas, e Chico Buarque de Hollanda pelas admiradoras de sua obra dramática e musical.

O fato da obra dramática de Chico Buarque ter surgido na efervescência dos movimentos femininos da década de 1960 e 1970 proporcionou a ele uma captação sensível sobre as questões que cercearam as mulheres daquela época. Além disso, e dirigido à personalidade do artista carioca, pôde-se constatar, através de depoimentos do próprio autor, o quanto para ele alguns aspectos permanecem inexplicáveis no que diz respeito a sua “habilidade” em tratar do feminino. Acerca dessa curiosidade, foi possível traçar um paralelo coerente com a questão da *anima* de Chico Buarque, que pudesse justificar essa capacidade buarquiana em retratar artisticamente a mulher. Mas não somente a mulher – que foi o principal foco de análise perante a apreciação do *animus* -

mas também foi o varão objeto de análise – perante a apreciação da *anima* - pois necessariamente estão ambos, homem e mulher, indissociavelmente relacionados.¹

Na peça *Calabar: o elogio da traição*, percebe-se o quanto a figura masculina foi representada negativamente. O líder português Mathias de Albuquerque, ainda que reconhecesse que no fundo era um sentimental e que tinha afeição pelo Brasil - aqui uma clara evidência da tentativa de manifestação de sua *anima* -, teve de seguir as premissas de sua *persona*. Com isso, teve de usar a brutalidade e a força física para defender os interesses de Portugal, fato esse que culminou com a execução de Calabar. Os soldados Camarão e Dias se portaram de maneira egoísta e insensível diante dos interesses de suas respectivas raças. O primeiro em relação aos índios, e o segundo em relação aos negros. Ambos os combatentes priorizaram a defesa dos interesses da metrópole, que lhes retribuía através das boas letras, dos uniformes e dos postos de chefia. Semelhante aos outros dois, o português Souto também visava interesses próprios, como melhores soldos e pagamentos em dia. Tanto ele aviltou-se que trocou de lado várias vezes, ora defendendo os interesses de Portugal, ora defendendo os interesses da Holanda, conforme melhor lhe convinha. Numa dessas atitudes, ele acaba traíndo a Holanda e entregando Calabar aos portugueses para ser enforcado. Mas como um momento de contrição, ainda que ao final, diante de Bárbara, ele se arrepende de tudo e passa a questionar o sentido da guerra e de seu comportamento diante dela. O próprio Frei Manoel, representante religioso, também sempre teve uma atitude marcada pela conveniência: conforme melhor lhe convinha, em determinado momento ele estava a favor de Portugal, e mais adiante, já estava novamente ao lado dos holandeses.

¹ Ainda que a tese tenha sido alicerçada prioritariamente no enfoque temático relacionado à psicologia Junguiana, os alicerces teóricos de Bertolt Brecht e de Iuri Lotman proporcionaram, estilística-formalmente, uma maior compreensão da questão psicológica, e fizeram com que ela pudesse ter uma amplitude maior de análise, aqui no caso, direcionada à esfera literária. Através de Brecht, pelos aspectos formais do teatro épico, e através de Lotman, pela análise das canções-poemas inseridas nas peças.

Por outro lado, e com relação à Bárbara, a grande personagem da peça, constatou-se o quanto essa mulher diferia das personagens masculinas ali representadas. O seu comportamento foi marcado basicamente por atitudes bravias, dignas e honestas. Foi ela quem acompanhou impavidamente Calabar pelas matas e pelas campanhas durante as batalhas e que, no instante da morte do marido, expressou o desejo de permanecer como tatuagem em seu corpo, para que ele se encorajasse diante daquele momento trágico. Foi ela quem, de maneira crítica, questionou os três soldados que traíram a Calabar, e percebeu que não havia neles um verdadeiro e digno sentido para suas lutas. Ainda que ela tenha se tornado prostituta após a morte de Calabar – o que simbolicamente pode remeter à própria situação obscura da pátria –, nem por isso se tornou escrava e nem “capacho de galego”, como ela mesma dissera a Souto. Esse, por sua vez, quando procurou Bárbara, foi por ela humilhado diante das comparações que ela fez dele com relação a Calabar. Por fim, uma vez mais, ela demonstrou sua perseverança em defender seus ideais e os do marido, ao defrontar Frei Manoel e querer explicações dele a respeito de sua postura interesseira diante dos portugueses e dos holandeses.

Bárbara, que em sua etimologia latina, diz respeito a uma pessoa estrangeira e autêntica, aqui faz jus ao seu nome. Ao não se deixar contaminar pelas atitudes vis de todos aqueles homens, ela permaneceu uma *estrangeira*, alguém diferente de todo aquele contexto marcado por interesses e traições egoístas. Toda a coragem, determinação e firmeza de Bárbara e que foram atribuídas ao arquétipo do *animus* – ou ao padrão de comportamento da deusa Ártemis, aqui, mais uma questão de nomenclatura do que propriamente de significado – fizeram dela uma mulher guerreira e diferenciada. Mas não somente em relação ao universo masculino, como também em relação a sua amiga, a prostituta Anna, cuja força e autoestima eram totalmente

ausentes. Bárbara soube vivenciar a presença do poder “masculino” dentro dela, e utilizou-o, mesmo diante da morte do marido, em favor da defesa de interesses coletivos, ao continuar defendendo a colonização holandesa, pois considerava esta a melhor opção para o Brasil. Pode-se considerar que, diretamente relacionado àquele contexto, está a figura de Calabar, que claramente influenciou o comportamento de Bárbara diante das desventuras, pois enquanto modelo de heroísmo, ele a inspirou na defesa de ideais. Assim sendo, é permitido supor que, tanto aquela circunstância histórica de guerra quanto a presença de Calabar fizeram com que Bárbara se predispuesse a agir e manifestar sua inerente “virilidade” com bastante ênfase para auxiliá-la em seu percurso.² Mas, por outro lado, e como consequência dessa postura, sua essência mais amena, receptiva e amoroso-afetiva – características mais evidentes do feminino -, manifestadas anteriormente no relacionamento com Calabar, ficou, por força das circunstâncias, praticamente sem poder se manifestar. Ainda que mais para o final ela pressentisse a necessidade de vivenciá-las, seja com o arrependido Souto, seja com a amiga Anna.

Na peça *Gota d`água*, o universo masculino, a maneira de *Calabar*, também se apresentou degradado. A começar por Jasão, que mesmo tendo todos os seus vínculos ligados à Vila, acabou rejeitando suas origens e se vendendo à oferta de casamento que se apresentou a ele. Num dos poucos momentos em que deixou de lado sua frieza e racionalidade, ele confrontou todo o luxo de sua nova casa com seu passado afetivo que não caberia em sua nova morada: o calção, a chuteira, os amigos e o bar. Mas essa manifestação da *anima* acabou cedendo, vencida pelo egoísmo de Jasão. Egoísmo esse que fez com que ele rejeitasse a companheira Joana, negligenciando tudo aquilo que ela havia feito por ele, desde quando o conheceu, quando ele era ainda muito jovem, até

² De qualquer forma, seja considerarmos arquétipo do *animus* ou arquétipo de Ártemis, vale ressaltar que Bárbara soube usar de sua “masculinidade” nela inerente para se fazer atuante em meio àquele contexto de disputas masculinas.

quando o ajudou a transformá-lo num “homem feito”. Essa atitude de Jasão teve o amparo de seus amigos de bar, que viam nele um futuro bastante promissor devido a essa oportunidade de casamento com Alma. Do contrário, se continuasse vivendo com a já “gasta” Joana, ele estaria, conforme perspectiva de seus amigos, fadado a continuar vivendo no subúrbio e sem condições de uma melhora significativa de vida. Foi manifesta, portanto, nos amigos de Jasão uma postura machista ausente de sensibilidade e voltada somente para as conquistas egoístas e racionais que condicionam o universo do varão para a exterioridade superficial das relações humanas. Creonte, o maior explorador de toda a Vila, foi o típico representante da avareza, com a manipulação do povo que visava interesses próprios, inclusive a partir do momento em que viu em seu genro Jasão, oriundo desse mesmo povo, um grande aliado para manipular e aquietar a revolta dos moradores da Vila.

A notória exceção das personagens masculinas foi o marido de Corina, Egeu. Ainda que convivendo com os amigos de Jasão, nem por isso ele deixou de se mostrar contrário à atitude deste para com seu povo e para com Joana. Egeu se mostrou solidário e sensível diante do sofrimento dela e dos filhos – uma extroversão da *anima* de Egeu - e procurou conscientizá-la, ainda que em vão, a direcionar sua ira para propósitos e reivindicações coletivas a serem usadas contra Creonte.

O universo feminino, por sua vez, diferentemente do masculino, foi apresentado predominantemente de maneira mais positiva. As vizinhas de Joana se mostraram solidárias à amiga e, em consequência, revoltadas diante da atitude egoísta e insensível de Jasão. Ao contrário da postura machista dos amigos de Jasão, exultantes com as conquistas materiais que este iria consolidar através do casamento com Alma, as vizinhas se voltaram sensivelmente para o sofrimento de Joana, e procuraram auxiliá-la no que fosse preciso para que a amiga se recompusesse. Essa atitude foi tomada

principalmente por Corina, que se manteve de forma incondicional ao lado de Joana, já que algumas das outras amigas acabaram, porém, ao final, aceitando uma oferta de trabalho proposta por Creonte e foram trabalhar nos preparativos da festa de casamento. Mas tiveram, ao menos, a dignidade de ir conversar com Joana sobre essa proposta de trabalho, ainda que, perplexa, ela tenha ouvido tudo sem se manifestar.

Mas é de fato Joana a grande personagem da peça, ainda que de forma ambígua. De um lado, sua reconhecida força, garra, coragem e determinação a tornaram uma mulher bastante estimada na Vila. Seu empenho foi bastante notabilizado por sua relação com Jasão. Por tê-lo conhecido ainda bastante jovem, acompanhado e guiá-lo até sua maturidade, e ter com ele dois filhos, seu papel foi de mantenedora maternal de Jasão em todos os sentidos. Ela o susteve não só em nível afetivo-emocional como também em nível econômico, visto que ela trabalhava dedicadamente e de diversas maneiras, enquanto ele ficava no futebol e “no cais do porto”. Uma atitude que, se for considerada a década de 1970, não representava algo assim tão absurdo, pois era bastante frequente que mulheres das classes mais baixas trabalhassem para poderem auxiliar seus companheiros, se bem que, nesse sentido, no caso de Jasão, ele era um mero coadjuvante. Mas o grande inusitado era o fato de Joana ser uma mulher madura a ter relacionamento com um homem bem mais jovem, e de se entregar de maneira bastante intensa nessa relação. Toda a coragem e brio de Joana, atribuídos ao arquétipo do *animus*, manifesto positivamente e por força das circunstâncias, seja pelas condições de vida um tanto quanto dificultosas da Vila, seja por sua atitude ativa e de proteção em relação ao companheiro, fizeram de Joana uma mulher guerreira e vibrante diante de tudo e de todos.

Por outro lado, ao sucumbir diante do abandono de Jasão, Joana empenhou toda a força viril, que praticamente já era marca de sua personalidade e benéfica a ela, em

direção aos atos de vingança, aqui nesse caso, uma possível manifestação negativa desencadeada pelo arquétipo do *animus* – ou quiçá da deusa Hera -. Direcionou a Jasão, a Alma e a Creonte, responsáveis diretos por sua desdita, toda a sua fúria e agressividade. Além deles, e já numa falta de controle emocional, matou os próprios filhos, para ferir o pai que lhes tinha afeição. O ódio e vingança de Joana foram oriundos, além da própria traição de Jasão em relação a ela e também em relação ao seu povo, por outra razão bastante forte. Refere-se às diferenças entre ela e Alma, não somente em relação à questão financeira, mas principalmente em relação à diferença de idade. Ao optar por Alma, representante da esposa tradicional, Jasão estava optando também pela juventude que sua futura esposa estava a lhe oferecer. Em contrapartida, Joana ressentiu-se dessa “troca”, foi tocada em sua vaidade feminina e, como consequência, acrescentou essa rejeição aos seus intentos de ira.

Ainda que não seja fundamental se traçar um parâmetro de comparação entre Bárbara e Joana, pois o contexto e circunstâncias históricas, sociais e culturais eram diferentes, pode-se traçar ao menos um paralelo entre as duas mulheres. Nesse sentido, e se for considerada a questão do arquétipo do *animus*, percebe-se que ambas se portaram de maneiras diferentes em relação à “utilização” desse “outro lado” a elas pertencente, ao menos no que diz respeito a um melhor “aproveitamento” do arquétipo. Bárbara, mesmo em face da morte do companheiro, continuou firme e determinada em relação à defesa dos ideais defendidos por Calabar, e que tanto a inspiraram. Ela se manteve ao lado dos holandeses, não se vendeu aos interesses dos portugueses e manteve sua força a serviço de interesses coletivos, pois não sucumbiu com a desgraça que ocorreu com Calabar, morto violentamente na forca. Quanto à Joana, ainda que fosse inquestionável o fato de ela ter sido vítima do egoísmo masculino, apesar de ser uma mulher aguerrida e forte, há de se considerar que muito dessa força foi destinada a Jasão, e que, ao perdê-

lo, ela não mais viu sentido em continuar lutando, seja em causa própria e dos filhos, seja numa causa maior e coletiva, aqui no caso a dos moradores da Vila. Sim, pois foi essa a intenção de mestre Egeu ao tentar persuadi-la, ainda que em vão, a usar toda a sua fúria e energia em favor das reivindicações dos outros moradores, a serem feitas junto ao poderoso Creonte para a redução das prestações das moradias. Mas tentativa essa que não surtiu efeito, ainda que, por alguns momentos, Joana tenha procurado coletivizar sua fúria em direção a Creonte que, amedrontado, viu na ex-mulher de seu genro alguém dotado de “poderes mágicos”.

De maneira geral, em ambas as peças, como se pôde perceber, Chico Buarque apresenta a figura masculina como sendo caracterizada pela fraqueza, mesquinha e egoísmo. Foram homens destinados ao servilismo, à obediência, à brutalidade – *Calabar* -, e ao egoísmo, à avareza e ao machismo – *Gota d’água*. Em ambos os textos, com exceção de mestre Egeu, foi denotada uma falta de sensibilidade em relação a si mesmos, às circunstâncias e às pessoas nelas inseridas, numa clara rejeição de uma *anima* que se manteve reprimida.

Por outro lado, quanto à figura feminina, Chico Buarque confere a ela um papel deveras importante e mais digno se comparado ao do varão. Em *Calabar*, Anna de Amsterdã se mantém ao lado de Bárbara e, em *Gota d’água* as vizinhas, especialmente Corina, se mantiveram solidárias à desgraçada Joana. Quanto às personagens femininas principais, Bárbara e Joana, elas são apresentadas como mulheres bastante fortes, cuja manifestação de sua “contraparte viril” – o arquétipo do *animus* – se deu de forma bastante intensa. Apesar de que, no caso da segunda, essa intensidade tenha sido utilizada, mais para o final, conforme já explicitado, de forma negativa e descontrolada.

Ainda que dada às circunstâncias de outros contextos históricos, as peças *Calabar* e *Gota d’água* podem perfeitamente sugerir, a partir das personagens nelas

inseridas, “padrões de comportamentos” explicitados a partir daquele contexto e que estão vigentes ou não nos dias de hoje. Isso se justifica pelo simples fato de que os arquétipos são atemporais, e que variam somente em relação a sua repressão ou livre manifestação (equilibrada ou não).

De um lado, o universo do varão – apresentado de forma corroída, mesquinha e voltada para a exterioridade e para a razão, e cuja realização se dava somente pelas conquistas materiais e pela brutalidade física e sentimental – continua, na maioria de seus aspectos, ainda vigente nos dias atuais. Ainda restam muitos resquícios da consequência negativa do sistema patriarcal que “proibiu” o homem de se voltar para o seu interior, suas afeições e sentimentos mais amenos. Uma negação feminino-afetiva que só fez empobrecer a relação do homem consigo mesmo, com a mulher concreta e também com o divino, distanciando-se do mundo transcendente. É evidente ainda hoje a perda, por parte do varão, da relação com sua *anima*, e o conseqüente empobrecimento de seu lado afetivo e emocional. O que prevalece em nossa contemporaneidade é o típico homem moderno, racionalista, tecnocrata, mecanicista, um robô a serviço da produção e da aquisição de bens de consumo.

Urge em nossos dias atuais, em face do novo comportamento da mulher, uma melhor assimilação por parte do homem em relação ao novo papel a ser desempenhado na sociedade, seja em âmbito privado/familiar, seja em âmbito coletivo/social. Uma aproximação com seu “feminino” interior proporcionará ao varão uma melhor sensibilidade para tratar de suas próprias carências e limites, bem como tratar a mulher exterior de uma forma mais compreensível e equilibrada. Assimilar o feminino não diz respeito somente à preocupação com a estética midiática e consumista de hoje em dia, em que muitos homens acabam se tornando escravos de sua vaidade e dos cuidados exagerados com seu corpo, o que chega muitas vezes a beirar o ridículo. Assimilar o

feminino não é uma atitude de fora para dentro; ela diz respeito a uma beleza interior, à compreensão e valorização sensível de si mesmo, do outro, da natureza, da transcendência, enfim, do universo que o cerca.

Por outro lado, o universo da mulher representado nas peças de Chico Buarque, marcado pela força, pela coragem e pela determinação veio, a partir da década de 1970, cada vez mais se consolidando nas diferentes esferas de nossa sociedade. A “masculinidade” interior da mulher – *animus* -, reprimida durante séculos, e a florada na psique coletiva intensamente a partir dos anos 1970, ajudou a proporcionar às mulheres das gerações seguintes, estrutura e motivação psicológica para gerarem novas competências no âmbito familiar, social e profissional. Nesse sentido, e assemelhando um pouco ao comportamento de Bárbara, as mulheres tornaram-se mais visíveis, públicas e começaram a exercer posições mais relevantes em todas as esferas, seja de ordem política, econômica e social. Além disso, e ainda numa possível comparação já bem atualizada com a viúva de Calabar, a mulher iniciou, através da força que outrora lhe fora negada, uma participação efetiva em questões e posições coletivas da máxima grandeza e importância, tais como na liderança política de movimentos, de estados e de nações. Como exemplo que está bem próximo, mulheres que foram eleitas presidentas pela primeira vez em importantes países na América do Sul, fato esse que as coloca no mais alto escalão da esfera hierárquica política de um país.

Com relação à postura positivo-liberal de Joana, pode-se perceber que alguns traços seus mais equilibrados, valentes e determinados foram, a partir da década de 1970, o reflexo comportamental do universo de muitas mulheres. De lá para cá, elas se extroverteram mais, deixaram os lares para trabalhar, estudar, passear e se divertir. Hoje as mulheres já não se condicionam a alguns padrões submissos de comportamento em relação aos seus companheiros, pois elas estão mais livres para suas escolhas amoroso-

afetivas. Elas também não se sujeitam mais, por exemplo, a um outro tipo de dependência, a financeira, visto que cada vez mais as mulheres estão no mercado de trabalho e, em muitos casos são elas as nutridoras dos lares. Quando se abriram mais para o mundo, toda essa virilidade oriunda de uma masculinidade reprimida por séculos na psique da mulher, fez com que elas se encorajassem mais, desejassem e participassem mais de tudo aquilo que a elas foi renegado anteriormente, e que estava latente em seu consciente e no inconsciente coletivo.³

Paradoxalmente, e agora semelhante a alguns traços da postura negativa de Joana, percebe-se que a virilidade revelada em muitas mulheres hoje em dia, acaba cegando-as, sufocando sua sensibilidade mais inerente, não somente nas questões afetivas, como também comportamentais de modo geral. Muitas mulheres adquiriram um comportamento mais viril, como a extroversão e a agressão, para que pudessem ser auxiliadas em suas pretensões de igualdade em relação aos homens. Mas essas características passaram por vezes a dominar descontroladamente toda a psique da mulher, em prol de um viver fálico em que impera a lei do mais forte. Assim sendo, as qualidades “femininas”, como paciência tolerância, compreensão, delicadeza, suavidade e contemplação acabaram sendo ocasionalmente banidas nas mulheres e pelas mulheres. Na busca de uma equiparação muitas vezes forçada em relação ao varão, e em face de um mundo cada vez mais competitivo, a mulher pode estar negando uma “feminilidade” que acaba, muitas vezes, se ausentando não somente na grande maioria dos homens, como também nas próprias mulheres.

Nesse sentido, uma vez que a virilidade também faz parte da essência da mulher, e para que não passe a dominá-la, urge que, sob determinadas circunstâncias, a mulher

³ Como já foi mencionado, a nível simbólico-conotativo, outras constatações podem ser feitas acerca das atitudes de Joana, ainda que sejam elas denotativamente negativas, mas que são bastante significativas para os nossos dias. Matar os próprios filhos e se suicidar simbolizou o final de determinada postura feminina: a de ser valorizada somente pelo seu “dom” da maternidade e a de ser submissa à perfídia masculina, aqui no caso, ao abandono e à traição.

possa fazer uso com maior ou menor intensidade de sua contraparte mais racional e combatente – seja ela denominada de *animus* ou qualquer outra denominação que se refira a essa força da mulher -.

Sendo assim, a representação do feminino – e também do masculino, ainda que com menor destaque – nas peças de Chico Buarque puderam trazer a alegoria da jornada psicológica da mulher em várias de suas facetas, sejam elas positivas ou negativas. Essas peças dramáticas sugeriram que a busca da integridade resulta na habilidade da mulher ser, conforme melhor lhe convenha e se faça necessário, receptiva, íntima e amorosa - características geralmente atribuídas ao feminino – mas também ativa, combatente e autoritária – características geralmente atribuídas ao masculino, mas que estão nela também presentes. Para o homem, o entendimento é o mesmo. Faz-se necessário que ele habilmente seja, conforme se faça necessário, ativo, combatente e autoritário – marcas que, a princípio lhe foram sempre consideradas exclusivas – mas também receptivo, íntimo e amoroso – qualidades consideradas mais “apropriadas” à mulher, mas que também estão nele presentes.

A aproximação das semelhanças e diferenças entre homens e mulheres traz a possibilidade de aliviar uma das grandes angústias existenciais: a incompletude humana. Nessa perspectiva, a luta de poder entre os sexos não tem mais sentido, pois os Princípios Masculino e Feminino estão ambos presentes em cada indivíduo, ainda que, em alguns aspectos, se apresentam, seja por razões biológicas, seja por razões culturais, em proporções diferentes. Cabe à mulher e ao varão, respectivamente, empenhar-se em (re)descobrir esses princípios e harmonizá-los em si mesmo, no intuito de ampliar as suas potencialidades enquanto seres humanos e também para que possam perceber o outro de maneira mais justa e menos discriminatória.

Hoje, os modelos tradicionais de virilidade e feminilidade estão em dissolução. Observa-se facilmente o quanto homens e mulheres estão em profunda perturbação, pois ainda o outro, principalmente a mulher, pela sua longa reclusão afetivo-emocional e político-social, é bastante desconhecido. A recente evolução das mulheres e sua autoafirmação tornam muitas vezes difíceis para os homens situarem-se em relação a elas e em relação à vida. Da mesma forma, para as mulheres, toda essa transformação dos estereótipos comportamentais acaba gerando uma sensação confusa diante de sua nova postura e na do varão.

Nesse sentido, homens e mulheres só poderão reencontrar-se enquanto dignos e verdadeiros seres humanos, através do (re)conhecimento e do respeito de sua complementaridade e reciprocidade, sejam elas internas ou externas. E quiçá, “as trincheiras, as vazantes, as correntes..., segredos que ninguém ensina”, principalmente os da mulher, se tornem, com o passar do tempo, mais acessíveis a todos.

REFERÊNCIAS

ALVES, Eduardo Francisco. Uma tragédia brasileira. Orelha de BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ALVES, Francisco. *Mulher de malandro*. Disponível em <<http://www.lettras.com.br/francisco-alves/mulher-de-malandro.htm>. >

ANTHONY, Maggy. *As mulheres na vida de Jung*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

ARAÚJO, Fernando César de. Da Cultura ao inconsciente cultural. In: *Psicologia, ciência e profissão*. a. 22, n. 4, Posigraf, 2003.

BADINTER, Elisabeth. *O um é o outro: relações entre homens e mulheres*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. São Paulo: Paulus, 1990.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: FSG, 2004.

BORNHEIM, Gerd. A. *O sentido e a máscara*. Porto Alegre: UFRGS, 1965.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BYNGTON, Carlos. O martelo das feiticeiras. – malleus maleficarum à luz de uma teoria simbólica da História (prefácio). In: KRAMER, H.; SPRENGER, J. *O martelo das feiticeiras*. São Paulo: Rosa dos Tempos, 1991.

CANDIDO, Antonio. Louvação. In: FERNANDES, Rinaldo de (Org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre as canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond; Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

CARDOSO, Heloísa. O homem: sua alma, sua “Anima”. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997.

CARVALHO, Eide M. Murta. *O pensamento vivo de Jung*. São Paulo: Martin Claret, 1986.

CHIARINI, Paolo. *Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CORRÊA, Mariza. Do feminismo aos estudos de gênero no Brasil: um exemplo pessoal. *Cadernos Pagu* (16). Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero. Campinas: UNICAMP, 2001.

ESSLIN, Martin. *Brecht: dos males o menor*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

FONTES, Maria Helena Sansão. *Sem-fantasia: masculino-feminino em Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Graphia, 2003.

FORDHAM, Frieda. *Introdução à psicologia de Jung*. São Paulo: Verbo, 1978.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. Carl Gustav Jung e Marie Louise von Franz ...[et al.] *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

FRANZ, Marie-Louise von. *A interpretação dos contos de fada*. São Paulo: Paulinas, 1990.

- FRANZ, Marie-Louise von. *A tipologia de Jung*. São Paulo: Cultrix, 2002.
- FRANZ, Marie-Louise von. *O feminino nos contos de fadas*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- HARDING, Mary Esther. *Os mistérios da mulher*. São Paulo: Paulus, 1985.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- HOLLANDA, Chico Buarque de; PONTES, Paulo; inspirado em concepção de Oduvaldo Vianna Filho. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *À flor da pele*. São Paulo: EMI, 2005. DVD.
- HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico ou o país da delicadeza perdida*. Rio de Janeiro: BMG, 2003. DVD.
- JOHNSON, Robert A. *Feminilidade perdida e reconquistada*. São Paulo: Mercúrio, 1991.
- JOHNSON, Robert A. *She: a chave do entendimento da psicologia feminina*. São Paulo: Mercuryo, 1993.
- JUNG, Carl Gustav. *Ab-reação, análise dos sonhos, transferência*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. v. IX/2. Petrópolis: Vozes, 1988.
- JUNG, Carl Gustav. *Estudos sobre psicologia analítica. Obras Completas*. v. VII. Petrópolis: Vozes, 1981.
- JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo. Obras Completas*. v. IX/1. Petrópolis: Vozes, 2000.

JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e religião*. Obras Completas. v. XI/1. Petrópolis: Vozes, 1999.

JUNG, Emma. *Animus e anima*. São Paulo: Cultrix, 2006.

LABRIOLA, Isabel. F. R. *As mulheres em Chico ou As mulheres do Chico?* Disponível em <[http://www.salves.com.br/virtua/mulheres em chico.htm](http://www.salves.com.br/virtua/mulheres%20em%20chico.htm)>

LEITE, Geraldo. Semana Chico Buarque. *Rádio Eldorado*, 1989. Disponível em: <[http:// www.chicobuarque.uol.com.br](http://www.chicobuarque.uol.com.br) - Chico – Textos>

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

MANKOWITZ, Ann. *Menopausa: tempo de renascimento*. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2001.

MURARO, Rose Marie. *Sexualidade da mulher brasileira: corpo e classe social no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MUSSUMECI, Victor. *História do Brasil*. São Paulo: Editora do Brasil.

NÉSPOLI, Beth. O que as mulheres vêem nele? *O Estado de São Paulo*. 2004. Disponível em: <[http:// www.chicobuarque.uol.com.br](http://www.chicobuarque.uol.com.br) - Chico – Artigos> Acesso em 20 jan. 2010.

NEUMANN, Erich. *A grande Mãe: um estudo fenomenológico da constituição feminina do inconsciente*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias, Liliths...: As voltas do feminino*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

- PARIS, Ginette. *Meditações pagãs: os mundos de Afrodite, Ártemis e Héstia*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- PEIXOTO, Fernando. Uma reflexão sobre a traição. In. BUARQUE, Chico; GUERRA, Ruy. *Calabar: o elogio da traição*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- PEYMANN, Claus. *Brecht é o único dramaturgo alemão de prestígio internacional*. Disponível em <http://www.dw-world.de/dw/article>.
- QUALLS-CORBETT, Nancy. *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990.
- RABELO, Adriano de Paula. *A melodia, a palavra, a dialética: o teatro de Chico Buarque*. São Paulo: USP, 2008.
- RINNE, Olga. *Medéia: o direito à ira e ao ciúme*. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RODRIGUES, Vilma. *Introdução à obra de Bertolt Brecht*. São Paulo: USP: 1968.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
- SAMUELS, Andrew. *A psique política*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- SARTI, Cynthia A. Feminismo e contexto. *Cadernos Pagu* (16). Revista semestral do Núcleo de Estudos de Gênero. Campinas: UNICAMP, 2001.
- SARTINGEN, Kathrin. *Brecht no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SIGNELL, Karen A. *A sabedoria dos sonhos: para desvendar o inconsciente feminino*. São Paulo: Ágora, 1998.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2003.
- SINGER, June. *A mulher moderna em busca da alma: guia junguiano do mundo visível e do mundo invisível*. São Paulo: Paulus, 2002.

TARDAN-MASQUELIER, Ysé. *C. G. Jung: a sacralidade da experiência interior*. São Paulo: Paulus, 1994.

ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988.

ULSON, Glauco. Ser homem nos dias atuais. In: BOECHAT, Walter (Org.). *O masculino em questão*. Petrópolis: Vozes, 1997.

WERNECK, Felipe. IBGE: cresce total de mulheres mais velhas que maridos. *Revista Veja*, 2010. Disponível em <http://veja.abril.com.br/agencias/ae/brasil/detail/2010-11-12-1383824.shtml>. Acesso em 15/11/2010.

WERNECK, Humberto. Entre inferno e paraíso. In: _____ *Chico Buarque: tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WHITMONT, Edward C. *A busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica*. São Paulo: Cultrix, 1969.

ZAPPA, Regina. *Chico Buarque: para todos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 1999. (Col. Perfis do Rio).

CURRÍCULO LATTES

Porto Alegre, janeiro de 2011

Leandro Henrique Ortolan

Possui graduação em Licenciatura Plena em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2000). É Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS (2007), com a dissertação: "*O que não tem limite: o erotismo na poesia de Chico Buarque de Hollanda*". É Doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS (2011), com a tese: "*As trincheiras, as vazantes, as correntes... Segredos que ninguém ensina: a construção do perfil psicológico feminino no drama de Chico Buarque de Hollanda*". No mestrado, foi bolsista com dedicação exclusiva do CNPq no Acervo Literário Mario Quintana da PUCRS. Durante o doutorado foi bolsista com dedicação exclusiva da CAPES no Acervo de Memória Cultural Delfos da PUCRS. Tem experiência em acervos literários e na área de poesia, principalmente nos autores Chico Buarque de Hollanda e Mario Quintana.

Endereço para acessar este CV:

<http://lattes.cnpq.br/8179189223769170>

Dados Pessoais

Nome	Leandro Henrique Ortolan
Nome em citações bibliográficas	ORTOLAN, L. H.
Sexo	masculino
Filiação	Urivalde Ortolan e Gema Ana Bagattini Ortolan
Nascimento	17/03/1974 - Dois Lajeados/RS - Brasil
Carteira de Identidade	8008483524 SSP/RS - RS - 31/03/1989
CPF	61697052053
Endereço residencial	Rua do Poente 1343 Centro - Guaporé 99200-000, RS - Brasil Telefone: 54 34433244
Endereço profissional	Faculdade de Tecnologia TecBrasil – FTEC – Unidade Bento Gonçalves Avenida Osvaldo Aranha, 419 Centro - Bento Gonçalves 95700-000, RS - Brasil Telefone: 54 34526644 URL da home page: http://www.ftec.com.br
Endereço eletrônico	e-mail para contato : leortolan@ig.com.br

Formação Acadêmica/Titulação

- 2007 - 2010 Doutorado em Linguística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS,
Porto Alegre, Brasil
Título: *As trincheiras, as vazantes, as correntes... Segredos que ninguém ensina*: a construção do perfil psicológico feminino no drama de Chico Buarque de Hollanda, Ano de obtenção: 2011
Orientador: Alice Therezinha Campos Moreira 
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
Palavras-chave: Chico Buarque, Gênero, Psicologia analítica, Drama
- 2005 - 2006 Mestrado em Linguística e Letras.
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUCRS,
Porto Alegre, Brasil
Título: *O que não tem limite*: o erotismo na poesia de Chico Buarque de Hollanda, Ano de obtenção: 2007
Orientador: Maria da Glória Bordini 
Bolsista do(a): Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
Palavras-chave: Chico Buarque, Poesia, Erotismo
- 1996 - 2000 Graduação em Licenciatura Plena em Letras.
Universidade de Caxias do Sul, UCS, Caxias Do Sul, Brasil

Atuação profissional

1. Faculdade de Tecnologia TecBrasil – FTEC – Unidade Bento Gonçalves - FTEC

Vínculo institucional

- 2011 - Atual Vínculo: Professor Universitário, Enquadramento funcional: Professor , Carga horária: 12, Regime: Parcial

2. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

Vínculo institucional

- 2010 - 2011 Vínculo: Bolsista da CAPES, Enquadramento funcional: Bolsista,
Regime: Dedicção Exclusiva
Outras informações:
Bolsista da CAPES na PUCRS, dentro do projeto "Constituição do Banco de Dados do Delfos: digitalização e catalogação de microfilmes, fotografias e de documentos selecionados".
- 2005 - 2007 Vínculo: Bolsista do CNPQ, Enquadramento funcional: Bolsista,
Regime: Dedicção Exclusiva
Outras informações:
Bolsista do CNPQ no Acervo Literário Mario Quintana da PUCRS, dentro do projeto "A Constituição do Campo Literário", na linha de pesquisa "Literatura, Memória e História".

3. Prefeitura Municipal de Serafina Correa - PMSC

Vínculo institucional

- 2010 - 2011 Vínculo: Servidor público, Enquadramento funcional: Professor Municipal, Carga horária: 20, Regime: Parcial

4. Prefeitura Municipal de Guaporé - PMG

Vínculo institucional

- 2009 - 2009 Vínculo: Contrato, Enquadramento funcional: Professor, Carga horária: 20, Regime: Parcial

5. Escola Estadual Dona Isabel - ISA

Vínculo institucional

- 2004 - 2005 Vínculo: Professor contratado, Enquadramento funcional: Professor de Língua Portuguesa, Carga horária: 12, Regime: Parcial

6. Universidade de Caxias do Sul – UCS

**Vínculo
institucional**

2000 - 2002 Vínculo: Professor, Enquadramento funcional: Professor, Carga horária: 11, Regime: Parcial

Atividades

08/2000 -
03/2002 Ensino médio

*Especificação:
Literatura Brasileira, Língua Portuguesa*

7. Farina S/A - Componentes Automotivos - FARINA S/A

**Vínculo
institucional**

1995 - 2004 Vínculo: Celetista formal, Enquadramento funcional: Analista de Departamento de Pessoal, Carga horária: 44, Regime: Integral

Áreas de atuação

1. Letras
2. Literatura Brasileira
3. Língua Portuguesa

Idiomas

Inglês Compreende Pouco, Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Razoavelmente
Espanhol Compreende Razoavelmente, Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Pouco
Italiano Compreende Razoavelmente, Fala Razoavelmente, Escreve Pouco, Lê Pouco

Produção em C, T& A

Produção bibliográfica

Livros publicados

★ ORTOLAN, L. H., CAIO, G.

Em Cantos da Floresta. Serafina Correa : Gráfica Serafinense, 2002, v.1000. p.16.

Palavras-chave: Literatura Infantil, Folclore

Áreas do conhecimento : Literatura Infantil, Literatura Brasileira, Teatro

Setores de atividade : Educação Pré-Escolar e Fundamental, Formação Permanente

1. *e Outras Atividades de Ensino, Inclusive Educação À Distância e Educação Especial*

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

Livro de Literatura Infantil. Buscou-se através desse projeto abordar aspectos folclóricos e fantasiosos de nossa cultura. A história é voltada para o enfoque fantástico, retratando como a arte e a fantasia devem estar presentes na infância, assim como no decorrer de nossa vida.

Apresentação de Trabalho

★ ORTOLAN, L. H.

A poesia de Mario Quintana e a arquitetura moderna: a Torre de Babel e o arranha-céu, 2006. (Comunicação, Apresentação de Trabalho)

1. *Palavras-chave: Mario Quintana, Arquitetura, Cidade*

Áreas do conhecimento : Letras, Artes, Literatura Brasileira

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético;

Local: FAPA; Cidade: Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: FACULDADE PORTO ALEGRE - FAPA

★ ORTOLAN, L. H.

O duplo no romance Budapeste, de Chico Buarque de Hollanda, 2006.

(Comunicação, Apresentação de Trabalho)

2. *Palavras-chave: Chico Buarque, Budapeste, Duplo*

Áreas do conhecimento : Letras, Artes, Literatura Brasileira

Referências adicionais : Brasil/Português. Meio de divulgação: Meio magnético;

Local: PUCRS; Cidade: Porto Alegre; Inst.promotora/financiadora: PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

Produção artística/cultural

★ CAIO, G., ORTOLAN, L. H.

Em cantos da floresta, 2003.

Palavras-chave: Literatura Infantil, Folclore

Áreas do conhecimento: Literatura Infantil, Teatro

1. *Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro*

Participação na Feira do Livro de Bento Gonçalves através da obra infantil Em Cantos da Floresta, de autoria de Gilmar Caio e Leandro Henrique Ortolan, 2003.

Dramatização da história, feita pelo Colégio Aparecida de Bento Gonçalves, RS. Sessão de autógrafos.

CAIO, G., ORTOLAN, L. H.

2 Em cantos da floresta, 2003.

Palavras-chave: Literatura Infantil, Folclore

Áreas do conhecimento: Literatura Infantil, Teatro

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Participação na Feira do Livro de Porto Alegre através da obra infantil Em Cantos da Floresta, de autoria de Gilmar Caio e Leandro Henrique Ortolan, 2003.

Dramatização da história, feita pelo Colégio Aparecida de Bento Gonçalves, RS.

Sessão de autógrafos.

Demais Trabalhos

IEL,, ORTOLAN, L. H.

1. **Mario Quintana**, 2006.

Referências adicionais Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

BORDINI, ORTOLAN, L. H.

2. **Mario Quintana: o anjo da escada**, 2006.

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Impresso

Eventos

Participação em eventos

1 Gestão da Aprendizagem Escolar - GESTAR II, Apresentação Oral 2009. (Oficina)
Interpretação de textos.

2 VII Seminário Internacional de História da Literatura: novos olhares, múltiplas perspectivas, 2007. (Seminário)

3 Tópicos da narratologia, 2006. (Encontro)

4 I Colóquio de Estudos Literários da Fapa - O Centenário de Mario Quintana e a Lírica na Contemporaneidade, 2006. (Seminário)

5 O romance a duas vozes: o autor e o narrador, 2006. (Encontro)

6 VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 2005. (Seminário)

VI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA.

Áreas do conhecimento: Artes, Letras

Setores de atividade: Educação

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Programa: Novas teorias, escrita renovada Suportes para escrita da História da Literatura Érico Verissimo na trilha da História

7 XXIII SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA E XXII SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL, 2005. (Seminário)
XXIII SEMINÁRIO BRASILEIRO DE CRÍTICA LITERÁRIA E XXII SEMINÁRIO DE CRÍTICA DO RIO GRANDE DO SUL.

Áreas do conhecimento: Artes, Letras

Setores de atividade: Educação

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Programa: Vozes da diversidade Vinicius - dilaceramento entre Orfeu e Narciso As fontes do poema No rastro de Antônio Chimango Declamação de poemas de Antônio Chimango

8 IV Simpósio Nacional de Educação, 2004. (Simpósio)

Áreas do conhecimento : Letras

9 VI Feira das Profissões, 2001. (Outra)

VI Feira das Profissões.

Áreas do conhecimento: Letras

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Palestrante na VI Feira das Profissões

10 V Simpósio Estadual e IV Simpósio Nacional de Educação, 1999. (Simpósio)

V Simpósio Estadual e IV Simpósio Nacional de Educação.

Áreas do conhecimento: Letras

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Programa: - Liderança no Terceiro Milênio - Currículo e Cultura no limiar do Milênio - Novos Paradigmas do Conhecimento - O Cotidiano Escolar

11 I Seminário Nacional de Literatura - " A Literatura na era da Imagem", 1998. (Seminário)

I Seminário Nacional de Literatura - "A Literatura na era da imagem".

Áreas do conhecimento: Letras

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Programa: - A Literatura na era da imagem - O papel do livro na era digital - A Literatura Infante-juvenil no 3º milênio - Texto sem texto - Criação literária: rumos e desafios

13 II Simpósio Nacional de Educação e III Simpósio Estadual de Educação, 1997. (Simpósio)

II Simpósio Nacional de Educação e III Simpósio Estadual de Educação.

Áreas do conhecimento: Letras

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Programa: - Qualidade na Educação passa pelo Professor - Fracasso Escolar: Problema de Quem? - Sala de Aula: Professor faz a diferença - O que é ser Professor?

14 Seminário Regional de Literatura Mitos e Lendas, 1997. (Seminário)

Seminário Regional de Literatura Mitos e Lendas.

Áreas do conhecimento: Letras

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Programa: - Teatro: Miguel Pampa - Mitos e Lendas - Mitos e Lendas no Rio Grande do Sul - Paineis: Mitos e Lendas qual a sua verdade?

15 I Simpósio Nacional de Educação e II Simpósio Estadual de Educação, 1996.

(Simpósio)

I Simpósio Nacional de Educação e II Simpósio Estadual de Educação.

Áreas do conhecimento: Letras

Referências adicionais: Brasil/Português. Meio de divulgação: Outro

Totais de produção

Produção bibliográfica

Livros publicados

1

Apresentações de Trabalhos (Comunicação)

2

Eventos

Participações em eventos (seminário)

6

Participações em eventos (simpósio)

5

Participações em eventos (oficina)

1

Participações em eventos (encontro)

2

Participações em eventos (outra)

1

Produção cultural

Apresentação de obra artística (literária)

2

Demais trabalhos relevantes

Demais trabalhos relevantes

2