

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

GISELA CARDOSO DA SILVA

OS BASTIDORES ARQUETÍPICOS DA *ÓPERA DO MALANDRO*

Caxias do Sul
2013

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE

Gisela Cardoso da Silva

OS BASTIDORES ARQUETÍPICOS DA *ÓPERA DO MALANDRO*

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul.
Orientadora: Profa. Dr. Cecil Jeanine Albert Zinani.

Caxias do Sul
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
UCS - BICE - Processamento Técnico

S586b Silva, Gisela Cardoso da
Os bastidores arquetípicos da *Ópera do malandro* / Gisela Cardoso da Silva. 2013.
131 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2013.
Orientação: Prof^ª. Dr^ª. Cecil Jeanine Albert Zinani

1. Arquétipos (Filosofia). 2. Personagens literários. 3. Psicologia junguiana. 4. Musicais – Histórias, enredos, etc. 5. *Ópera do malandro (Peça de teatro)*. I. Título.

CDU 2.ed. : 159.964.21

Índice para catálogo sistemático:

| | |
|--|-----------------|
| 1. Arquétipos (Filosofia) | 159.964.21 |
| 2. Personagens literários | 82-051 |
| 3. Psicologia junguiana | 159.964.26JUNG |
| 4. Musicais – Histórias, enredos, etc. | 792.5 |
| 5. <i>Ópera do malandro (Peça de teatro)</i> | 821.134.3(81)-2 |

Catálogo na fonte elaborada pela bibliotecária
Kátia Stefani – CRB 10/1683

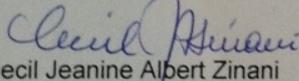
Os Bastidores Arquetípicos da Ópera do Malandro

Gisela Cardoso da Silva

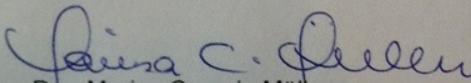
Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Regionalidade.

Caxias do Sul, 07 de agosto de 2013.

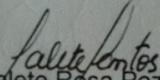
Banca Examinadora:



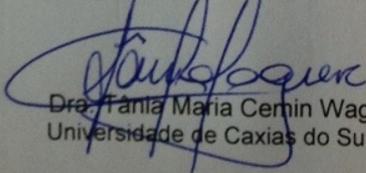
Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Marisa Campio Müller
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul



Dra. Salette Rosa Pezzi dos Santos
Universidade de Caxias do Sul



Dra. Tânia Maria Cernin Wagner
Universidade de Caxias do Sul

Para Nando, Davi e Pedro que, diariamente, renovam o amor em mim.
Para Vanice, que segura o espelho da minha alma com tanta firmeza e propriedade.

AGRADECIMENTOS

Desde a sua idealização até a sua conclusão final, muitos foram os que contribuíram para que este trabalho se concretizasse. Agradeço a todos pelo carinho e pela parceria, mas não posso deixar de nomear alguns de forma particular:

Meu pai e minha mãe, por terem me ensinado os primeiros passos para o amor;

Hellen, por ter apostado em mim;

Fábio, por ter conseguido o filme *Ópera do malandro*, tão difícil de encontrar;

Didi, por ter me incentivado tanto;

Márcia, por ter, sem nem me conhecer, me recebido e visto meu projeto;

Marta e Sinara, pelo empréstimo dos primeiros livros;

Socorro e Edwin, pelas inúmeras acolhidas e fotos pelo Rio de Janeiro;

Professores do Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul, por serem tão especiais;

Colegas da turma 10, pela parceria, amizade e cumplicidade: vocês são 10!;

Nando, Davi e Pedro, por terem me suportado, nesses dois anos, com tanta calma e paciência... Principalmente gostaria de agradecer a ti, Davi, por fazeres a parte onde eu “me perco” parecer tão simples – e se torna simples contigo – porque a fazes com tanta tranquilidade e bom humor;

Vani, minha orientadora “extra-oficial”, por sua presença constante e por ter, comigo, se apaixonado por este trabalho;

Professora Dra. Cecil, minha orientadora “oficial”, por ter me emprestado seus olhos, seus ouvidos e sua sabedoria neste tempo que passamos juntas;

E, finalmente, Jung e Chico Buarque por serem, de forma tão especial, porta-vozes do Imaginário.

A todos vocês, muito obrigada

*O homem é uma corda estendida entre o animal e o super-homem.
Uma corda sobre o abismo.
Perigosa para percorrê-la, é perigoso ir por esse caminho,
perigoso tremer e parar.
O que é grande no homem é ele ser uma ponte e não uma meta.
O que se pode amar no homem é ele ser uma
passagem e um declínio.*

Friedrich Nietzsche.

RESUMO

Este trabalho analisa os arquétipos do malandro e do feminino presentes na *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, pelo viés da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, estabelecendo relações com as bases antropológicas do imaginário, de Gilbert Durand, com a mitologia grega e com os estudos culturais de gênero. Investiga, ainda, aspectos regionais vinculados ao bairro da Lapa, no Rio de Janeiro, na década de 1940, período em que a peça é ambientada. Sendo assim, o presente estudo defende que a dinâmica psíquica está constantemente sendo transformada pela capacidade humana de criar analogias e de dar significado ou representação simbólica a todas as coisas, mostrando, dessa forma, que quanto mais flexível for o ego do indivíduo, mais elementos internos ele terá para promover, para si mesmo e para o meio onde vive, uma vida mais plena em criatividade e em saúde mental.

Palavras-chave: Psicologia analítica; arquétipo; símbolo; masculino; feminino; malandro.

ABSTRACT

This paper analyses the archetypes of the *malandro* and of the feminine that are present in Chico Buarque's *Ópera do Malandro*, from the point of view of Carl Gustav Jung's analytical psychology, forming relations with the anthropological basis of the imaginary, by Gilbert Durand, with the Greek mythology and with gender cultural studies. Besides, it investigates regional aspects that are attached to the *Lapa* neighborhood in Rio de Janeiro in the 1940s, the time when the theater play takes place. Thus, the present study defends that the psychic dynamic is constantly being transformed by the human capacity in creating analogies. And also in giving meaning or a symbolic representation to all the things. This way, showing that the more flexible the individual's ego is, the more internal elements he will have to promote a life filled with creativity and mental health to himself and to the environment he lives in.

Keywords: Analytical psychology; archetype; symbol; masculine; feminine; *malandro*.

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| PRÓLOGO: PARA QUE REVIRAR OS BASTIDORES? | 11 |
| CENA 1: ARQUÉTIPO E MITOLOGIA EM C. G. JUNG | 24 |
| 1.1 PROPOSTA DE JUNG PARA ARQUÉTIPO | 25 |
| 1.2 ARQUÉTIPO E MITOLOGIA | 32 |
| 1.3 ANIMA E ANIMUS NA CONFIGURAÇÃO PSÍQUICA | 38 |
| CENA 2: O ARQUÉTIPO DO MALANDRO E SUAS REGIONALIDADES | 48 |
| 2.1 O MALANDRO ARQUETÍPICO | 50 |
| 2.2 A REGIONALIDADE DO MALANDRO | 58 |
| 2.3 O MALANDRO NA ÓPERA DE CHICO | 67 |
| CENA 3: O FEMININO ARQUETÍPICO NA ÓPERA DO MALANDRO | 84 |
| 3.1 A EVOLUÇÃO FALOCÊNTRICA DA CONSCIÊNCIA | 86 |
| 3.2 TRADIÇÃO E SUBVERSÃO FEMININA NA ÓPERA DO MALANDRO | 94 |
| 3.3 O RETORNO DA DEUSA E SEU CONSORTE | 106 |
| EPÍLOGO: A VOLTA DO MALANDRO | 117 |
| REFERÊNCIAS | 124 |
| ANEXO | 132 |

PRÓLOGO: PARA QUE REVIRAR OS BASTIDORES?

A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e, como iremos ver, também uma metade importante da poesia.

Friedrich Nietzsche

Os bastidores, via de regra, são a alma dos espetáculos. Encontramos, neles, toda a liberdade indispensável para que os atores circulem, em cada ato e a cada troca de personagem, em torno de figurinos, acessórios, equipe de apoio, descanso, inspiração e rememoração de texto, por exemplo. A intenção do esquema caótico que encontramos nos bastidores é a de, principalmente, deixar o palco “limpo”, isto é, não carregar, para a cena que está sendo apresentada, elementos desnecessários, e, dessa forma, não confundir nem atrapalhar os espectadores, que é para quem a obra se destina.

Consideremos, a grosso modo, que os espectadores se dividam em dois grupos: os que se prendem ao palco, desconsiderando a existência de algo além do as cortinas limitam; e os curiosos, os que gostam de visitar os bastidores. Os primeiros estariam no papel que é esperado para eles, pois as cortinas/limites têm o propósito de dar destaque apenas para o que está em cena. Imaginamos, porém, que mesmo que não queira saber da intimidade dos anfiteatros, esse grupo não seja inocente, pois ele *sabe* que existe algo para além do que seus olhos veem. Do lado oposto aos que ignoram os porões dos teatros, por sua vez, temos os “bisbilhoteiros”, para os quais apraz visitar a parte inacessível à visão comum e sentir sua energia. Esses preferem saber um pouco mais sobre o funcionamento desse espaço, pois sentem uma necessidade de ir além da “peça em si”, de modo que nem as cortinas nem os cenários sirvam de obstáculos para a sua aguçada curiosidade.

Creemos que a metáfora acima sirva, perfeitamente, para ilustrar o estudo que iremos apresentar agora neste “cenário” de papel. Em “Os bastidores arquetípicos da *Ópera do malandro*”, de maneira geral, estaremos abordando a relação entre a consciência – nosso palco “principal” – e o inconsciente, nossos “bastidores” psíquicos. Escolhemos esse tema porque a experiência da prática clínica em psicologia junguiana nos permite observar que os tabladros teatrais representam, de inúmeras formas, os palcos de nossa vida, pois, de acordo com Adolf Guggenbühl-Craig (1980, p. 36), todos podemos “ver o mundo como um palco”.

Como atores ou como espectadores, assistimos aos e/ou atuamos nos dramas da psique consciente, desconhecendo, muitas vezes, a dinâmica que nos possibilita atuarmos

nela, tanto em nível coletivo quanto individualmente. Para falarmos sobre a relação entre os palcos de nossa consciência e os nossos bastidores inconscientes, debruçar-nos-emos sobre algumas teorias que nos possibilitam manter um trânsito saudável entre essas duas instâncias, ou seja, apresentaremos algumas ideias que consideramos importantes para que compreendamos o funcionamento da dinâmica psíquica em sua totalidade. Buscando enriquecer nossas concepções teóricas, pedimos emprestado os cenários da *Ópera do malandro*, de Chico Buarque, pois entendemos que os personagens da peça atuam em harmonia com conceituações psicológicas importantes que iremos abordar aqui.

A *Ópera do malandro* é uma recriação da *Ópera do mendigo*, de John Gay, escrita no século XVII, e da *Ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht e Kurt Weil, de 1928. Para Solange Ribeiro de Oliveira (2011, p. 78), nenhuma das três peças mereceriam o nome “ópera”, já que esse estilo musical não contempla, em sua forma original, diálogos falados e nem a inserção de formas populares diversas. As grandes óperas tenderiam, ainda, para a tragédia. O próprio John Gay usou o termo *ballad opera* para sua *Ópera do mendigo*, que era uma composição “constituída por baladas e canções populares”, conforme afirma Oliveira. A ensaísta ainda revela que, apesar de ser uma recriação de obras anteriores, as músicas da *Ópera*, de Chico, podem ser ouvidas como criações independentes, pois dispõem de uma originalidade que vai muito além do enredo das duas peças estrangeiras. A obra seria mais corretamente classificada como “opereta” ou “comédia musical”, já que apresenta, em tom irônico e humorístico, baladas e canções que dão voz aos excluídos, como os malandros e as prostitutas. A *Ópera* de Chico parodia as grandes óperas, dando-lhes letras hilárias e irônicas, e, além disso, o compositor privilegia a obra com os carros-chefes de nossa música popular: o samba e o choro.

A brasilidade da *Ópera* é marcada, ainda, pelo tema da malandragem, além de denunciar questões nacionais importantes, como o abuso do poder do empregador em relação ao empregado e a tendência das autoridades brasileiras de serem desonestas e de se envolverem com desmandos e irregularidades. Praticamente, todas as personagens da obra podem ser, seguramente, qualificadas como “malandras”. Os mais emblemáticos, porém – seja nos trajes ou no comportamento –, são Max Overseas e João Alegre.

Max é o contraventor por excelência: contrabandista, namorador e carismático, seduz facilmente a todos – especialmente as mulheres – com sua retórica. Já João Alegre, o “autor” fictício do espetáculo, por sua vez, em suas breves aparições, revela que é um representante ainda mais característico do malandro. Na abertura do espetáculo, por exemplo, ele entra batucando um samba em uma caixinha de fósforos, anunciando, na canção, um malandro

dúbio: ora como vítima da corrupção, ora como agente da mesma. Oliveira (2011, p. 97) explica a ambiguidade dessa figura:

A letra menciona primeiro o malandro caloteiro, pobre demais para pagar a cachaça que consome. Sucessivamente, fala do produtor, do usineiro, dos pequenos intermediários – botequineiro, distribuidor – chegando aos exportadores e eventuais importadores. Instalados no hemisfério norte, barram a entrada do produto brasileiro. [...] No fim, a cadeia volta ao ponto de partida, o malandro fintador, parte mais fraca da corrente. Com o garçom, modesto assalariado, ele é o único penalizado. Em todas as outras esferas, a impunidade constitui regra geral.

Conforme a autora, o malandro é modelo constitutivo da identidade cultural brasileira, e a *Ópera* de Chico, ao descrever o bairro carioca da Lapa dos anos 1940, apresenta, de forma impecável, essa figura. O malandro nasceu na Lapa e, por isso, pode ser considerado uma particularidade, uma regionalidade representativa desse espaço.

Regionalidades, conforme Arendt (2011, p. 7), são “especificidades que integram e constituem uma paisagem cultural”, ou uma região. Mais do que um espaço físico delimitado por fronteiras definidas, o conceito de região que estamos adotando, neste estudo, é o de região como uma construção simbólica, ou, conforme Pozenato (2003, p. 157),

[...] como um feixe de relações a partir do qual se estabelecem outras relações, tanto de proximidade como de distância. O grau, o volume, as características, a complexidade que podem assumir essas relações, tanto as próximas como as distantes, vão depender de diversas variáveis, dentre as quais a mais importante, sem dúvida, é a da existência da comunicação.

Falar sobre “região” é falar de um organismo vivo, em constante rearticulação, já que ela é, conforme Rogério Hasbaet (2010, p. 6), inseparável das “regionalidades”, ou “das dinâmicas espaço-temporais efetivamente vividas e produzidas pelos grupos sociais”. Haverá, portanto, tantas regiões quantos forem os olhares capazes de representá-las como paisagens culturais. Hasbaet (2010) assegura que o espaço é inerente aos sujeitos que o constroem, e a análise de uma regionalidade deve estar centrada na ação dos sujeitos que produzem um determinado espaço e que interagem com ele.

Arendt (2010, p. 14) amplia as noções de região e regionalidade para uma categoria de “construções” simultâneas entre o sujeito social e a suas representações regionais. Ao mesmo tempo que o ator social, ou o sujeito do conhecimento, reflete a região (isto é, impõe-lhe significados), ele é também construído por ela. Arendt (2010, p. 16) explicita:

Como o homem é um ser reflexivo, ele re-age tanto sobre/com os objetos (compondo assim ‘práticas espaciais’ ou um ‘espaço percebido’ e ‘espaços de representação’ ou um ‘espaço vivido’ [...]) quanto sobre/com as próprias ideias a respeito destes objetos (as ‘representações do espaço’ ou o ‘espaço concebido’). Desse modo, diz Agnew, ‘o comportamento humano não pode ser reduzido a um ou a outro, mas constituído pelos dois. Obviamente, então, ‘regiões refletem tanto diferenças no mundo quanto ideias sobre diferenças’ (1999, p. 22). Ou, nas palavras de Bourdieu (1989), a região encontra-se no âmago de uma retroalimentação

permanente entre representações da realidade ('divisões da realidade') e realidade das representações ('realidade das divisões').

Chico Buarque, na *Ópera do malandro*, transforma a Lapa real em região literária. Através da arte da linguagem, o poeta constrói imagens e articula relações que representam suas próprias impressões sobre a região imaginada. Da Lapa, o malandro se projetou para mais além: tornou-se uma figura representativa do próprio povo brasileiro. Isso ocorreu, talvez, pelo fato de o Rio de Janeiro ter sido um modelo de urbanização para os brasileiros. Noronha (2003) explica que, na virada do século XIX para o século XX, a cidade do Rio de Janeiro foi o mais importante centro financeiro e cultural do Brasil. O desenvolvimento industrial e o crescimento do comércio davam ares de metrópole moderna para a ex-capital do Império. A mudança do perfil escravagista para o industrial possibilitou que toda uma população sem profissão definida crescesse significativamente, estimulando o nascimento do tipo "malandro". Explica Noronha (2003, p. 35):

Quando se fala [dos] lugares dessa época, fala-se do olho do furacão. Nascido no meio de um choque de urbanidade – o da criação da Cidade Maravilhosa da Belle Époque – e praticamente exterminado ao longo das ondas seguintes, até as transformações que a cidade sofreu no período de Henrique Dodsworth, nos anos 40, e sob o impacto cultural e político de Getúlio Vargas, o malandro é como um arquétipo carioca da modernidade.

O quadro que se emoldurava era o de duas multidões bem diferentes: ricos e pobres, e a geografia que essas multidões habitavam também eram completamente diversas. Noronha (2003, p. 64) esclarece que o malandro transitava na "zona de sombra entre as luzes feéricas dos novos tempos [...] e a escuridão das favelas"; era o que não tinha normas, a não ser as próprias; o marginal assumido, que fez das ruas o principal palco para a sua autêntica forma de arte. Apesar do berço carioca, o malandro afirmou-se como uma personagem da cena urbana brasileira. A ele foram vinculadas outras particularidades consideradas típicas do Rio de Janeiro, como a sedução, a musicalidade, a "lábria" e a ginga de corpo, ingredientes essenciais de um dos mais característicos ritmos brasileiros: o samba.

Para Luis Tatit (2004), o samba sempre foi uma forma de "dizer" o que se queria, desde recados mais diversos – inclusive para os desafetos – até grandes declarações de amor. A música popular brasileira é uma dimensão potencializada da fala, conforme Tatit (2004, p. 41):

Acontece que, além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relações de compatibilidade entre melodia e letra.

Para o compositor, os sambistas, intuitivamente, descobriram uma forma de manobrar o canto e a fala, possibilitando um encontro ideal entre poesia e canção. Dessa forma, a música popular brasileira se tornou uma das estruturas mais significativas da nossa história cultural (TATIT, 2004).

As ideias de Tatit se harmonizam com as de Carlos Rennó (2003), o qual afirma que as propriedades musicais parecem intrínsecas à poesia, pelo menos em boa parte delas. O autor pondera que o fato mais evidente para que consideremos a musicalidade da poesia ocidental está na sua origem: “na Antiguidade, como sabemos, [a poesia] era cantada” (RENNÓ, 2003, p. 52). Mais tarde, na poesia medieval, os trovadores compunham “canções”, que eram poemas cantados por esses mesmos trovadores. Assevera Rennó (2003, p. 52): “as canções trovadorescas constituem efetivamente o caso mais evidente de poesia literária em ponto de convergência com a música”. Apesar de poderem ser estudadas e trabalhadas separadamente, costuma haver um entrelaçamento entre poesia e música. Conforme Oliveira (2003, p. 43): “o território comum entre música e literatura parece, assim, inesgotável. [...] Tal como na literatura, a música recorre frequentemente a citações, alusões intertextuais a outras composições”, e nós, brasileiros, possuímos uma herança poético-musical singular, como propõe Rennó (2003, p. 56):

No panorama de nossa canção, há mais de uma dúzia de criadores – existe, solidamente estabelecida, uma tradição deles entre nós – que se distinguem por alcançar patamares estéticos normalmente não atingidos no cenário dessa arte em outros contextos nacionais. Apesar das profundas diferenças de estilo, procedimento, formação e contexto em que atuaram, os integrantes desse clã especial se dão as mãos como artistas, num plano situado acima do tempo.

Dos vários artistas brasileiros citados pelo autor como ícones entre os compositores-letristas, Chico Buarque é um dos principais nomes, tendo sido estudado de diversas maneiras, tanto por suas músicas como por sua literatura, composta por romances e dramaturgia. As letras de suas canções são consideradas verdadeiros poemas. Frei Betto (2004) e Gerald Thomas (2004) reinteram as considerações de Rennó. Diz o primeiro: “as letras de suas músicas recendem a poesia, esquadrinham a alma humana, pinçam Deus e o diabo nos detalhes, e subvertem a lógica e o sistema” (BETTO, 2004, p. 52). Já Gerald Thomas (2004, p. 54) afirma que Chico Buarque é “um dos grandes, senão um dos maiores poetas de todos os tempos”.

Chico Buarque é autor de uma imensa obra musical, além de ter escrito quatro romances e alguns ensaios teatrais. Regina Zappa (2004) manifesta que o compositor/romancista é “arrebatoado pela escrita” e se dedica inteiramente a ela a cada novo trabalho, seja nas composições de novas músicas ou na produção de um romance. Segundo a

jornalista, “a devoção às palavras e à imaginação é uma das marcas mais fascinantes na trajetória de Chico” (ZAPPA, 2004, p. 108).

A *Ópera do malandro* é uma das obras mais conhecidas de Chico Buarque, e sua estreia aconteceu no Teatro Ginástico do Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1978. No mesmo ano, a peça foi publicada pelo Círculo do Livro. Apesar de ter sido objeto de inúmeras pesquisas, como a de Ana Paula Viana Braga (s/d) e Solange Ribeiro de Oliveira (2011), não encontramos, em nenhum dos trabalhos pesquisados, uma investigação da *Ópera do malandro* sob a perspectiva arquetípica ou pelo viés da psicologia junguiana.

Chamamos de psicologia junguiana – ou psicologia profunda; e também psicologia analítica – à escola de psicologia que trabalha com os conceitos embasados em C. G. Jung, sobre o qual falaremos com mais detalhes no primeiro capítulo. Por hora, é importante ressaltar que Jung (1964) assegura que ainda não sabemos como lidar com a realidade psíquica, isto é, desconhecemos a dinâmica dos nossos “bastidores”. Buscando entender melhor o funcionamento dessa realidade, o psiquiatra suíço formulou uma teoria para tentar comprovar a existência dos arquétipos – os habitantes de nossos “porões” psíquicos – e estudou quais são os procedimentos adequados na tentativa que eles se tornem acessíveis à consciência.

Na esteira da teoria junguiana, Gilbert Durand (2001, p. 30), define os arquétipos como “esquemas ou potencialidades funcionais que determinam inconscientemente o pensamento”. Assim sendo, o antropólogo/filósofo assegura que repousa, sobre os arquétipos, todo o dinamismo organizador do imaginário, já que geram imagens gerais as quais fundamentam toda a vida psíquica – ou simbólica – de forma homogênea. Durand esclarece também que, tanto em Bachelard como em Jung, é possível verificarmos uma função “deformadora” das imagens, ou das representações psíquicas. Isso quer dizer que, por ser a realidade formal impossível de ser apreendida – a não ser através de percepções sensoriais e mentais subjetivas –, no momento da sua representação, automática e inconscientemente, já se interpõe uma metáfora (um “caminho”) entre o sujeito que observa e o fenômeno que está sendo observado. No símbolo metafórico representado, há, portanto, uma homogeneidade do significante e do significado, de maneira que esse símbolo opere como um fator organizador para a psique. Durand, da mesma forma que Jung, crê que a função do arquétipo/símbolo seja a de mediar elementos, a princípio, inconciliáveis, e, por isso, ele seria o grande “motor” do comportamento humano, já que possibilitaria à consciência expressar o imaginário, ou tecer variações em torno de um mesmo tema. No símbolo, ou na imagem arquetípica, multiplicam-

se imagens e comportamentos que, na lógica da consciência, se transformam em uma síntese homogênea, em algo significativo, pleno de sentido para o sujeito.

A construção de significados e sentidos motivados pelos arquétipos e suas expressões, na compreensão de Durand (2001), iniciou-se nos primórdios de nossa consciência, através de respostas imaginárias aos reflexos gestuais/corporais em relação à adaptação ao tempo e ao espaço em que vivemos. A partir das primeiras reflexões imagéticas de adaptação, são constituídos três grandes grupos de esquemas axiomáticos (representações arquetípicas): os Regimes Diurno e Noturno da Imagem e os Esquemas Rítmicos. Estes três regimes constelariam uma série de representações simbólicas, que se agrupariam em torno de imagens associadas, por exemplo, com os arquétipos do gládio/masculino (*animus*), da taça/feminino (*anima*), e dos movimentos circulares, que os impulsionam a um devir interminável.

Durand (2001) esclarece que esses grandes grupos arquetípicos falam da relação do homem com a morte, isto é, revelam como a consciência humana se afirmou perante – e interpretou – a angústia de sua finitude. O antropólogo/filósofo destaca ainda que o Regime Diurno da Imagem está vinculado ao poder e ao imperialismo da consciência, enquanto que o Regime Noturno se harmoniza com a descida à intimidade corporal e aos mistérios do inconsciente.

Os arquétipos, portanto, tanto para Durand (2001), quanto para Jung (1964), são conteúdos do inconsciente coletivo¹ e, por isso, podem ser representados de formas diferentes pelas diversas formas de cultura. Há, porém, entre eles, um núcleo comum, ou algumas características que se repetem de forma idêntica, independente das variações culturais, como os “grandes temas”, ou questões humanas gerais, que normalmente se apresentam em pares de opostos, como nascimento e morte; centro e periferia; claro e escuro; em cima e em baixo; bem e mal; masculino e feminino. Os arquétipos do masculino e feminino foram chamados, por Jung (1964), de *animus* e *anima*, respectivamente.

Para que compreendamos, a princípio, os conceitos junguianos de *animus* e *anima*, é importante lembrarmos que, da mesma forma que homens e mulheres trazem consigo, biologicamente falando, hormônios masculinos e femininos em sua carga genética, a psique é, igualmente, feminina e masculina ao mesmo tempo, independente do sexo do indivíduo. O que acontece é que, pela via da cultura, as mulheres foram – e ainda são – educadas de uma

¹ Jung (2000, p.15) considera: “Uma camada de certo modo superficial do inconsciente é sem dúvida pessoal. Ela, no entanto, repousa sobre uma camada mais profunda, que não provém de experiências e aquisições coletivas, e sim, é inata. Esta camada mais profunda é o assim chamado inconsciente coletivo”.

forma, e os homens de outra, acentuando-se, no desenvolvimento psicossocial, diferenças entre ambos que não são, no psiquismo, tão distantes assim umas das outras.

A *anima* – o feminino arquetípico – foi estimulado, culturalmente, a desenvolver-se em apenas alguns aspectos, enquanto outros foram reprimidos. Dessa forma, há certas tendências desse arquetipo que estão ainda em estado latente, ou ainda em forma de pulsão inconsciente. Isso equivale a dizer que o feminino progrediu em algumas características que foram/são mais aceitas socialmente, enquanto que, em outras, ele não se desenvolveu, e, por isso, essas características não amadureceram na consciência coletiva. Apesar de a mulher ter sido afetada mais diretamente em relação a isto, o homem também se manteve inconsciente de sua estrutura feminina, fazendo com que ele projetasse em mulheres “reais” (ou seriam ideais?), a sua *anima*. Com a expectativa de que a mulher eleita respondesse à sua imagem de mulher idealizada, ou pretendida, é possível que o homem, até hoje, não tenha se relacionado com uma mulher real.

Esclarece Jung (1987, p. 64-65):

A mulher, com sua psicologia tão diversa da psicologia masculina, é e sempre foi uma fonte de informação sobre as coisas que o homem nem mesmo vê. É capaz de inspirá-lo e sua capacidade intuitiva, muitas vezes superior à do homem, pode adverti-lo convenientemente. [...] O homem, em sua escolha amorosa, sente-se tentado a conquistar a mulher que melhor corresponda à sua própria feminilidade inconsciente: a mulher que acolha prontamente a projeção de sua alma. Embora uma escolha desse tipo possa ser considerada como um caso ideal, poderá também representar a opção do homem por seu lado fraco. (Isto esclareceria muitos casamentos estranhos).

O arquetipo do feminino abrange um complexo de significados que, em nossa cultura, se caracterizou, especialmente, por sensibilidade emocional, intuição, beleza, maternidade e delicadeza, que são considerados inferiores aos que foram incentivados pela cultura patriarcal, a saber: coragem, força, determinação, foco e racionalidade. A mulher, como portadora e reveladora dos caracteres femininos, viu-se destituída de seu poder e desvalorizada por elementos da cultura dominante, ficando reduzida e subjugada pelo poder do masculino, que a fixou em papéis bem definidos, como de mãe, de esposa e de filha. A própria mulher, há muito tempo, vem reforçando e ratificando sua inferioridade em relação às qualidades consideradas masculinas, e, por conseguinte, sustentando sua dependência em relação ao homem pelos mais variados motivos. Um deles, segundo Beauvoir (1970), seria as inúmeras vantagens que ela obtém na aliança com os homens. A mais importante, segundo a autora, diz respeito à proteção material que a figura masculina lhe proporciona. Para Beauvoir, se a mulher permitiu-se ficar como o “Outro” é porque não buscou, ela própria, um caminho rumo à própria apreciação.

Tanto o masculino quanto o feminino, na visão junguiana, necessitam um do outro em nível psíquico, pois são pares complementares. Jung (2000) assevera que, quando o feminino e o masculino se encontram, psicologicamente falando, sobrevém o nascimento de uma nova consciência, e isso é benéfico não apenas para um indivíduo em particular, mas também para o sistema de valores e crenças no qual ele está inserido. Esses pares complementares contêm inúmeras particularidades e poderiam ser melhor compreendidos se fossem analisados à luz das diferentes mitologias.

A cultura ocidental, por exemplo, há muito tempo se identifica com o imaginário grego. Para Jennifer Woolger e Roger Woolger (1997, p. 18) isso acontece

sobretudo porque as imagens dos arquétipos gregos já são bastante familiares através da literatura, da arte e da astrologia. As “personalidades” de Marte, Vênus, Mercúrio e outros sobreviveram durante a idade média como uma espécie de estenografia psicológica (...). Histórias contidas em livros, como a influente coletânea de Ovídio, *Metamorfoses*, e as traduções de Plutarco e de Homero, passaram a fazer parte da cultura instruída da época. Shakespeare, por exemplo, valeu-se de todos esses autores, o mesmo acontecendo com diversos músicos e pintores – Monteverdi e Botticelli, por exemplo.

Os gregos criaram mitos para os impulsos da psique (palavra grega para “alma”). Ao fazer isso, estavam conferindo um sentido a eles, ou seja, estavam reconhecendo e dando importância a esses impulsos primordiais. Na mitologia grega, encontramos uma infinidade de deuses e deusas que representam a dinâmica arquetípica. Esses deuses são identificados conforme suas características mais marcantes. Temos, entre outros: Zeus, o “pai” dos deuses e dos homens; Hermes, o deus mensageiro; Cronos, o deus do tempo e da finitude humana; Hades, deus que reina sobre o Mundo Averno; Eros e Afrodite, os deuses do prazer, da sexualidade e da criatividade; Deméter, a deusa-mãe, ligada à brotação e à colheita; Coré/Perséfone, a deusa-filha e senhora do Mundo Averno; Ártemis, a deusa caçadora e protetora das mulheres e dos partos; e Hera, esposa de Zeus, a deusa do casamento e do poder.

Estaremos privilegiando, neste estudo, o imaginário grego feminino, pois consideramos que ele tenha sido menosprezado, por milhares de anos, em nossa cultura. Woolger e Woolger (1997, p. 16), sobre as deusas enquanto representações arquetípicas, defendem que,

de acordo com a teoria junguiana, as deusas são arquétipos, o que vale dizer, fontes derradeiras daqueles padrões emocionais de nossos pensamentos, sentimentos, instintos e comportamentos que chamamos de “femininos”, tais como: criatividade, inspiração, receptividade, nutrição, carinho e cuidado com o outro, paixão, desejo e sexualidade, ímpeto de união e coesão social, comunhão e proximidade humana, todas as alianças e fusões, e também todos os impulsos de absorver, destruir, reproduzir e duplicar.

Jean Shinoda Bolen (1990) postula que, através de uma compreensão psicológica embasada nas diferentes mitologias – e em especial na mitologia grega –, entramos em contato com uma forma importante de sabedoria ancestral, que aciona aspectos ainda não desenvolvidos em nós. Para que esses aspectos sejam mobilizados, a psiquiatra defende o uso dos mais diversos recursos, como, por exemplo, aprendermos mais sobre os mitos e estarmos em contato direto com suas “atualizações”, como os contos de fada, a literatura em geral, os poemas, as letras de músicas.

As histórias contadas pelas várias formas de arte e também pelas representações míticas são capazes de nos auxiliarem na construção de uma identidade mais apropriada para nós mesmos. Clarissa Pinkola Estés (1999, p. 19) defende que “os contos de fadas, os mitos e as histórias proporcionam uma compreensão que aguça nosso olhar para que possamos escolher o caminho deixado pela natureza selvagem”.

Estés estudou, particularmente, o lugar da mulher na sociedade patriarcal, descobrindo que lhe foi tomado seu *habitat* natural. Na visão da analista, a mulher sabe, intuitivamente, que possui uma natureza selvagem, mas ainda não sabe como encontrá-la dentro de si. Estés escolheu relacionar mulheres e lobos porque, entre outros fatores, ambos foram perseguidos e açoitados pela força do masculino. Segundo a autora, as duas espécies “foram alvo daqueles que preferiram arrasar as matas virgens bem como os arredores selvagens da psique, erradicando o que fosse instintivo, sem deixar que restasse nenhum sinal” (ESTÉS, 1999, p. 16). Em consonância com as estudiosas feministas, Estés acredita que a mulher ainda precisa construir uma identidade própria e, para isso, tem que conhecer seus sentimentos mais profundos e sua “natureza selvagem”.

A concepção de masculino e feminino, na psicologia junguiana, reforça o empenho da luta feminista, que tem ressignificado e reelaborado, a partir da segunda metade do século XX, conceitos que foram construídos e cristalizados há séculos pela tradição patriarcal. Para Bolen (1990), a perspectiva feminista e a perspectiva junguiana, juntas, proporcionam um novo nível de compreensão para as questões do feminino. A autora explica:

A psicologia junguiana tornou-me consciente de que as mulheres são influenciadas por poderosas forças interiores, os *arquétipos*, que podem ser personificados pelas deusas gregas. E a perspectiva feminista me deu a compreensão de como as forças exteriores, ou *estereótipos* – papéis com os quais a sociedade espera que as mulheres se conformem – reforçam alguns padrões de deusa e refreiam outros (BOLEN, 1990, p. 25).

Alguns aspectos dessas deusas, ou aspectos da psique feminina, podem oferecer novas perspectivas à mulher. A mitologia, por ser uma linguagem muito antiga, traz em si a possibilidade de entrarmos em contato com imagens arquetípicas que estão em nossa raiz

primordial. Através de mitos que falam sobre as deusas guerreiras, como Ártemis, livres do domínio masculino e verdadeiramente donas do seu próprio desejo, é possível que a mulher perceba que o dinamismo psíquico é bem mais amplo do que aquele para o qual ela havia sido educada.

Mas como poderemos identificar as representações arquetípicas nos romances, poesias, peças teatrais, letras de músicas ou em outras formas culturais e artísticas que servem de cenário para expressar o drama humano?

Apesar de o mito, hoje, não ter o mesmo sentido que tinha para os povos que o cultuavam, podemos reinterpretá-lo psicologicamente, pois as representações mitológicas são a maneira mais fácil de estabelecermos contato com os arquétipos. Jung (1985, p. 69) afirma: “a imagem primordial, ou arquétipo, é uma figura – seja ela demônio, ser humano ou processo – que reaparece no decorrer da história, sempre que a imaginação criativa for livremente expressa. É portanto, em primeiro lugar, uma figura mitológica.”

Se tomarmos a literatura, por exemplo, através das características pessoais das personagens, as imagens arquetípicas são, constantemente, recriadas e reelaboradas, revelando-se nas mais diferentes representações. Essas imagens expressam a linguagem simbólica do inconsciente, que precisa ser “decifrada” pela razão, isto é, compreendida pela consciência. O símbolo é prenhe de sentido e precisa do confronto com a consciência para que um sentido lhe seja dado. Uma das maneiras pelas quais a psicologia junguiana compreende uma imagem simbólica é através do método da amplificação (JUNG, 1963).

A amplificação é um método que procura dar sentido às imagens que chamam a atenção do indivíduo. Ela permite que o sujeito encontre novas significações para as figurações que se pretendem analisar e, através de novas e significativas associações, a consciência torna-se instrumentalizada para estender as possibilidades de compreensão do símbolo. Para amplificar as representações simbólicas, é preciso “circumambular” por elas, isto é, permanecer em torno da imagem e procurar não pervertê-la ou corrompê-la. Dessa forma, as imagens chegam à consciência, trazendo toda a sua potencialidade. Deixar que a imagem dialogue com as interpretações racionais favorece a expansão da personalidade e permite o reconhecimento daquilo que é mais secreto e original no indivíduo. Para Jung (1985), o sujeito aprimora seu equilíbrio psíquico e sua saúde mental, quando busca compreender a linguagem do inconsciente.

A partir dessas considerações, traremos alguns mitos que, como veremos, mostram a desvalorização – e, ao mesmo tempo, a glorificação – do feminino na cultura ocidental.

Notaremos que temos a tendência de nos aliarmos a ou nos rebelarmos contra a tradição patriarcal e, para ilustrarmos como isso ocorre nas relações humanas, usaremos algumas passagens e canções da *Ópera do malandro* como auxiliares para nossas reflexões. Através da poesia e do texto de Chico, perceberemos que há um ritmo incessante entre o masculino e o feminino, um “moto-contínuo”, que hora é tradição, hora é subversão; e que, assim como é impossível separarmos o poeta das “mulheres” que vivem dentro dele, também nos parece impossível acreditarmos em Chico (2005), quando ele afirma não saber nada sobre as mulheres. Mesmo “sem saber nada” Chico Buarque é reconhecido, entre outros aspectos, pelos temas ricos e profundos que desenvolve sobre o universo feminino. Suas músicas, além de dar voz às mulheres, ainda alimentam as fantasias femininas sobre seus anseios e suas aspirações. Na arte de Chico, segundo ele próprio, suas mulheres são todas inventadas² e não idealizadas ou reais. Na *Ópera do malandro*, lembra o compositor, são mulheres fictícias que estão colocando sua voz em cena, e não mulheres “reais”.

Neste estudo, portanto, tentaremos realizar alguns paralelos entre a *Ópera* de Chico e a evolução da consciência na perspectiva de Jung e de Gilbert Durand, tendo por base a narrativa mitológica grega. Ao associarmos as tramas da *Ópera* com o entendimento psicológico junguiano em relação a deuses e deusas, estamos apresentando uma possibilidade de darmos um formato mais lúdico e/ou alegórico para os impulsos psíquicos primordiais, conferindo-lhes, dessa forma, um novo sentido. Com isso, reconhecemos que esses impulsos merecem ser analisados à luz da consciência, ou seja, estamos buscando construir algumas pontes e caminhos que julgamos ter a capacidade de facilitar a comunicação entre os conteúdos externos e internos da psique. Tais pontes, de acordo com a perspectiva junguiana, permitiriam a passagem da energia vital de um lado para o outro, além de nos possibilitarem a olhar para “dentro” – para os arquétipos – e para “fora” de nós – para os estereótipos. Esse olhar de “mão dupla” facilitaria nossas relações intra e interpessoais e nos proporcionaria maiores oportunidades de escolhas, pois, quando nos dispomos a um novo olhar, recebemos também uma nova força vital, capaz de enriquecer nossa criatividade e nossa capacidade simbólica ou imaginal, ou seja, ampliamos a nossa consciência.

Uma das formas que temos para ampliarmos nossa consciência é justamente explorarmos os nossos “bastidores” psíquicos. Conhecer e analisar as estruturas que nos mantém vigilantes, ativos e atentos, facilita-nos a tomada, definitivamente, das rédeas de

² No dvd *Bastidores* (2005), Caetano Veloso fala a Chico: “Essas mulheres das canções podem ser a sua *anima*... [...] Essas mulheres dentro de você são lindas”.

nossas próprias vidas, para que, assim, possamos assumir, franca e corajosamente, nossos próprios desejos e sentimentos. E como explorarmos os bastidores, os nossos e os da *Ópera*, de Chico? É o que pretendemos descobrir nesta investigação, a qual está distribuída em três capítulos, ou – para que sejamos fiéis à peça musical – em três “cenas”.

Na primeira, abordaremos a ideia de Jung para arquétipo e mitologia. Tentaremos explicar alguns conceitos junguianos que serão fundamentais para a continuidade da leitura e para o entendimento desta dissertação. A questão arquetípica, no primeiro capítulo, será explanada a partir de três itens: “A proposta de Jung para arquétipo”; “Arquétipo e mitologia”; *Anima* e *animus* na configuração psíquica. Na segunda cena, apresentaremos o grande “protagonista” da peça: o malandro. Faremos uma análise dessa figura como uma representação arquetípica brasileira, e/ou como um aspecto da regionalidade carioca, tentando enfatizar que, por trás do jeito malandro de ser, existe uma história pregressa que fundamenta o imaginário da malandragem. O título dessa cena é “O arquétipo do malandro e suas regionalidades”, que será investigado nos itens: “O malandro arquetípico”; “A regionalidade do malandro” e “O malandro na *Ópera* de Chico”. Na terceira e última cena, abordaremos “O feminino arquetípico na *Ópera do malandro*”, na qual analisaremos o *corpus* em relação à “Evolução falocêntrica da consciência”; “Tradição e subversão feminina na *Ópera do malandro*”; e, finalmente, trataremos sobre “O retorno da deusa e seu consorte”.

Para compormos os três capítulos de “Os bastidores arquetípicos da *Ópera do malandro*”, elencamos, da mitologia grega, os deuses e as deusas que julgamos mais adequados para subsidiar a análise da obra. Seleccionamos, a partir daí, as combinações míticas que poderiam caber no musical de Chico, caracterizando-as, de forma sucinta e objetiva, para que se tornasse possível identificar, nos personagens da obra e em suas canções, aspectos psicológicos sinalizadores dos arquétipos elencados.

1 CENA 1. ARQUÉTIPO E MITOLOGIA EM C. G. JUNG

Somos criaturas em busca de sentido.

Karen Armstrong

A hipótese junguiana de que há, na psique, uma instância objetiva – a qual Jung denominou inconsciente coletivo –, cujo conteúdo são imagens primordiais que, por sua vez, determinam comportamentos típicos, trouxe importantes contribuições para as ciências do comportamento humano a partir do século XX.

As primeiras descobertas sobre o inconsciente coletivo foram realizadas por Jung em pacientes esquizofrênicos, na época em que ele trabalhava como assistente de Eugen Bleuler, um dos maiores expoentes da história da psiquiatria, no hospital Burghölzli, perto de Zurique. Jung (1963) informa que, desde o início de sua vida profissional, manifestava preocupação em saber o que acontecia na personalidade do doente mental. Esse cuidado, para a época – início do século XX –, era secundário, pois os médicos ocupavam-se mais com diagnósticos, sintomas e estatísticas do que com os doentes enquanto individualidades. Nesse período inicial de sua carreira médica, Jung revela que os estudos sobre histeria, de Freud – que era neurologista e quase vinte anos mais velho –, foram essenciais para ele, pois a partir do momento em que Freud admitiu a noção de que havia um mundo subjetivo inconsciente a ser explorado em cada paciente, o psiquiatra suíço percebeu que estavam sendo fundadas, então, as bases que dariam suporte para que a investigação sobre a existência de um aparato psíquico no ser humano. Baseando-se cada vez mais nos alicerces da psicanálise, e trabalhando com suas próprias descobertas a respeito do funcionamento psíquico, Jung fortaleceu a ideia de que o diagnóstico, na doença mental, é importante para orientar o médico, mas que, para auxiliar efetivamente o doente, é preciso que se compreenda profundamente a sua história, já que é nela que estão guardados sentimentos e segredos – muitos inconscientes – que podem conduzir a uma verdadeira cura.

Em suas investigações, Jung observou uma série de conexões e associações afetivas que formam verdadeiros complexos, como uma grande “teia” de significantes, que são imagens ou temas que ativam reações emocionais importantes. Algumas dessas imagens não faziam parte da história pessoal do indivíduo. Dessa forma, Jung percebeu que existe, no ser humano, um inconsciente mais amplo, que se impõe ao próprio inconsciente – ou à sombra – pessoal, o qual ele denominou inconsciente – ou sombra – coletivo (a).

O conceito de sombra, para Jung (1998), equivale ao inconsciente psicanalítico freudiano. Seria um depósito de memórias, fantasias, emoções e sentimentos que foram sendo censurados pela consciência durante a história de vida do indivíduo. As imagens e símbolos que surgiram espontaneamente – tanto na análise de seus pacientes quanto também em suas experiências pessoais – levaram o psiquiatra suíço a acreditar na existência de uma psique objetiva e impessoal, ou seja, deveria haver um inconsciente maior do que a instância psíquica ocupada pelos conteúdos reprimidos e recalçados pela consciência. Tratava-se de certos motivos temáticos ou imagéticos recorrentes, como representações do masculino e do feminino divinizados e acompanhados de importante carga afetiva, os quais apareciam espontaneamente em sonhos e fantasias de muitos indivíduos – esquizofrênicos ou não – e que eram bastante semelhantes a alguns temas encontrados em mitos, contos de fadas, literatura ou em outras expressões do comportamento humano. A princípio, Jung acreditou que as repetições desses motivos poderiam ter sido transmitidas culturalmente, como, por exemplo, através da linguagem. Depois, abandonou essa hipótese, pois entendeu que haviam casos que impossibilitariam qualquer tipo de transmissão cultural. Foi, então, a partir dessas constatações, que Jung chegou à conclusão de que há um sistema psíquico comum a todos, e que esse sistema, da mesma forma como acontece com as estruturas corporais, nos irmanaria psicologicamente. Trabalhando com essa ideia, Jung chegou ao conceito de inconsciente coletivo, evidenciando seus conteúdos: os instintos e os arquétipos.

1.1 PROPOSTA DE JUNG PARA ARQUÉTIPO

*– Você é de onde é – dizia, enquanto pintava com
suas mãos de velha e seus olhos de menina.
– Por mais que não queira, fazem você voltar.*

Angeles Mastreta

No decorrer de suas investigações, Jung (1971) passou a considerar mais seriamente a comunicação e as formas de relação que poderiam existir entre a consciência individual e o inconsciente coletivo, já que a primeira se originaria e se constituiria a partir do segundo. Afirma Jung (1971, p. 138): “Como o astro noturno se eleva saindo do mar noturno, assim a consciência se forma a partir do inconsciente, tanto de maneira ontogenética como filogenética, e cada noite retorna ela novamente ao estado primordial de sua natureza”. A

única forma que temos de conhecer o inconsciente coletivo seria através da consciência individual, que tende a interpretar as representações simbólicas ou imagéticas da psique objetiva pelo viés da sua bagagem psíquica pessoal, subjetiva.

Jung (1971) compara o inconsciente coletivo a um vasto oceano. Estamos de tal forma mergulhados nesse oceano, isto é, vivemos tão dentro de uma psique comum, estando tão presos a ela, que ela acaba se tornando uma realidade inacessível para nós. Temos a experiência dessa realidade, mas não há como olharmos para ela sem misturá-la com as nossas percepções subjetivas. Para a psicologia junguiana, precisamos ter consciência de que o que fazemos, na realidade, são apenas tentativas de conhecer e compreender a totalidade psíquica. Na teoria junguiana, a totalidade psíquica seria aquilo que, na cultura cristã, chamamos de alma, que só poderá ser compreendida em parte, e através de seus fenômenos. Afirma Jung (1971, p. 89):

Psique é mãe, sujeito e possibilidade da própria consciência. Ela transcende amplamente os limites desta última, podendo compará-la a uma ilha no meio do oceano. A ilha é pequena e estreita, o oceano é infinitamente amplo e profundo e encerra uma vida que, sob todos os aspectos, supera a ilha, tanto em seu modo como em sua extensão.

A consciência humana, tomada de *hybris*³, acredita poder dominar a totalidade da psique, mas, na realidade, os estudos psicológicos demonstram que nossa consciência é constantemente afetada pelas forças instintivas e arquetípicas, mesmo que não percebamos isso.

Luis Paulo Grinberg (1997) explica que instintivo e arquetípico é tudo aquilo que não passa pela nossa vontade, que não é refreado por nenhuma autoridade moral ou de qualquer natureza. É o nosso apetite natural, ou os “motores” instintivos de nosso corpo e de nossa psique. Percebemos os instintos por meio de nossas necessidades corporais, como fome, sede, sono, sexo. Os arquétipos, por sua vez, seriam a nossa “leitura” sobre os sentidos, ou a interpretação que fazemos das forças que nos regem e nos rodeiam. Assim como os instintos são dinamismos que mobilizam o organismo para determinadas atividades e ações, os arquétipos nos impulsionam na direção de suas realizações. As características principais dos instintos e arquétipos são sua compulsão e repetição regular, quando totalmente inconscientes. Ambos, na verdade, são duas faces de uma mesma moeda. O instinto pode ser compreendido mais diretamente como uma dinâmica, e o arquétipo, como uma maneira de apreender, ou de representar significativamente esta dinâmica, que se divide em cinco grupos: sobrevivência

³ *Hybris* é um termo que os antigos gregos usavam para designar uma violação qualquer na regra da medida (PIERI, 2002, p. 229). Em psicologia junguiana costuma-se usar *hybris* para designar qualquer exagero ou desmedida que leva, inevitavelmente, a uma certa arrogância da consciência.

(conservação do indivíduo); procriação (conservação da espécie); atividade (ação); criatividade e reflexão. Tanto os instintos como os arquétipos têm energia própria e são autônomos. Declara Jung (1964, p. 69):

Chamamos instinto aos impulsos fisiológicos percebidos pelos sentidos. Mas, ao mesmo tempo, estes instintos podem também manifestar-se como fantasias e revelar, muitas vezes, a sua presença apenas através de imagens simbólicas. São a estas manifestações que chamo arquétipos. A sua origem não é conhecida; e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo – mesmo onde não é possível explicar a sua descendência direta ou por ‘fecundações cruzadas’ resultantes da migração.

Os arquétipos influenciariam como vivenciamos ou imaginamos os acontecimentos externos e/ou internos. Jung estava preocupado em descobrir como essas formas atuam sobre nós coletiva e individualmente, isto é, como cada indivíduo e cada cultura se relacionariam com esses padrões estruturantes da psique. Há sempre um caráter de “mão dupla” num arquétipo ou numa concepção arquetípica: uma parte é objetiva, inapreensível, e uma é parte subjetiva, mais próxima da consciência. Essa última, especialmente, seria passível de ser analisada e compreendida pelo indivíduo.

As influências de Jung para a elaboração e a fundamentação do conceito de arquétipo enquanto conteúdos do inconsciente coletivo, segundo Claire Douglas (2002), são encontradas especialmente em Platão, em Kant e no Romantismo alemão do século XIX. Esse último, ao voltar-se para o irracional, para a relação de união com a natureza e para tudo o que é desconhecido e enigmático, permitiu um novo florescimento das ideias platônicas sobre a existência de certos padrões primordiais que nos irmanariam enquanto natureza humana, tanto externa quanto internamente, além de facilitar o florescimento de uma arte e ciência alemãs voltadas para a busca das origens humanas. O Romantismo permitiu que a Alemanha se tornasse, conforme Douglas (2002, p. 44), “o centro de uma erupção de novas ideias [...] que ocorreram em paralelo com a coleta e a reinterpretação de épicos e contos populares por artistas como Wagner e os irmãos Grimm”, o que ampliou, ainda mais, o interesse pelo que fosse imagético, criativo e irracional.

A concepção de arquétipo foi fundamentada também a partir da ideia de *númenos*, de Kant, que propunha que as categorias inatas do mundo “real” (numinoso) não poderiam ser conhecidas verdadeiramente, senão através de seus fenômenos. Conseguiríamos perceber “a coisa em si”, portanto, apenas através de nossos limitados sentidos, e o entendimento sobre ela seria facilmente dominado pela nossa interpretação lógico-racional. Baseado nesse tipo de pensamento, Jung (1991) admitiu, também, que cada teoria reflete, invariavelmente, o ponto de vista do seu criador. Há, no entanto, comenta Douglas (2002, p. 45), uma diferença

conflitante entre a percepção de Kant e a de Jung. O filósofo parte do pressuposto de que as categorias inatas seriam inexistentes, e a ideia de sua existência seria totalmente estruturada pela inteligência humana. Nada na mente, portanto, seria real. Jung (2000), por sua vez, defende que deveria haver uma realidade psíquica objetiva, da qual o espírito humano proviria e, por isso, seríamos sensíveis a ele. Seria arrogância nossa, porém – acredita o psiquiatra – querer conhecer *de fato* a existência dessa realidade, ou reduzi-la, totalmente, a ideias conceituais. Os conteúdos do inconsciente coletivo seriam realidades metafísicas, e, como tais, impossíveis de serem apreendidas pela razão. Sabemos da existência dos arquétipos a partir de suas representações afetivo-imagéticas, que são capazes de se interporem em nossa vida consciente.

Douglas (2002, p. 45-46) resolve o conflito entre os dois pensadores vendo Jung como neokantista, e apoia-se em J. J. Clarke (1992) para facilitar a compreensão de que Jung ampliou a teoria do filósofo quando entendeu que, através da diversidade expressiva da linguagem humana, estamos constantemente dando forma e atualizando a nossa relação com a matriz objetiva de nossa vida psíquica.

Jung (2000, p. 17) explica:

O conceito de “archetypus” só se aplica indiretamente às “representations collectives”, na medida em que designar apenas aqueles conceitos psíquicos que ainda não foram submetidos a qualquer elaboração consciente. Neste sentido, representam, portanto, um dado anímico imediato. Como tal, o arquétipo difere sensivelmente da fórmula historicamente elaborada. Especialmente em níveis mais altos dos ensinamentos secretos, os arquétipos aparecem sob uma fórmula que revela seguramente a influência da elaboração consciente, a qual julga e avalia. Sua manifestação imediata, como a encontramos em sonhos e visões, é muito mais individual, incompreensível e ingênua do que nos mitos, por exemplo. O arquétipo representa essencialmente um conteúdo inconsciente, o qual se modifica através de sua conscientização e percepção, assumindo matizes que variam de acordo com a consciência individual na qual se manifesta.

A metáfora do oceano, utilizada pelo psiquiatra suíço para exemplificar a nossa relação com o inconsciente, pode ser empregada também para ilustrar que, se olhássemos para a água estando de fora dela, veríamos refletida ali apenas a nossa própria imagem. Além da nossa imagem refletida, porém, existe uma profusão de seres que vivem na água, os quais ignoraríamos. Esses seres, porém, seriam independentes do reflexo de nossa imagem e continuariam existindo, mesmo que não nos déssemos conta jamais de sua existência. Se tivéssemos como mergulhar mais profundamente nesse oceano psíquico, mais possibilidades teríamos de conhecer os seres que o habitam, mas, como, normalmente, ficamos presos à imagem refletida, não vemos nada além de nós mesmos. Esse exemplo pode ilustrar o que aconteceu com a evolução da ciência no decorrer do processo histórico-cultural, em relação à vida psíquica: alguns pensadores consideraram a nossa existência como parte da natureza,

enquanto outros avaliaram que estamos fora dela. Em qualquer um dos casos, no entanto, pelas nossas limitações e dificuldades sensoriais, é comum que não vejamos nada além de nossa própria imagem, mesmo que haja uma imensa profundidade para além dela. Jung (1998, p. 145) discorre sobre esse aspecto, observando que

como reflexo do mundo e do homem, a alma é de tal complexidade que pode ser observada e analisada a partir de um sem-número de ângulos. Com a psique acontece justamente o mesmo que acontece com o mundo: porque uma sistemática do mundo está fora do alcance humano, temos de nos contentar com simples normas artesanais e aspectos de interesse particular. Cada um elabora para si seu próprio segmento de mundo e com ele constrói seu sistema privado para seu próprio mundo, muitas vezes cercado de paredes estanques, de modo que, algum tempo depois, parece-lhe ter apreendido o sentido e a estrutura do mundo. Ora, o finito não pode jamais apreender o infinito. Embora o mundo dos fenômenos psíquicos seja apenas uma parte do mundo como um todo, é justamente por esta razão que parece mais fácil apreender uma parte do mundo inteiro. Mas deste modo estar-se-ia esquecendo que a alma é o único fenômeno imediato deste mundo percebido por nós e por isto mesmo a condição indispensável de toda a experiência em relação ao mundo.

Jung (1964) ainda postula que, nos primórdios da civilização, não haveria praticamente nenhuma consciência sobre a vida interior, pois vivíamos numa participação mística⁴. Como adquirimos, através da ampliação do conhecimento, a comprovação de que há uma realidade psíquica que está para além do controle consciente, então nos é permitido uma certa “consciência de nossa inconsciência”, fato, porém, ainda inacessível a muitos. Temos, portanto, algumas opções para a relação entre a consciência e a natureza em si: misturá-las totalmente, a ponto de não distinguirmos uma da outra; negar-lhes a possibilidade de uma relação, onde tendemos a elevar o valor da primeira em detrimento da segunda; ou temos, ainda, a possibilidade de aceitarmos a coexistência de ambas em nossa “economia psíquica”.

Como não temos acesso à totalidade imensa e desconhecida da natureza em si mesma, mas somos capazes de perceber os fenômenos gerados por ela, podemos povoá-la, então, com “habitantes” que foram – e continuam sendo – ininterruptamente criados para dar forma e sentido a esse universo irregular e incompreensível. A energia psíquica⁵ ou impulsiva dos instintos aparecem, portanto, através de seres mágicos e míticos, ou seja, em forma de figuras ou imagens que representam esse mundo natural ou arquetípico, e ganham vida, entre nós, através das inúmeras representações culturais dos diferentes povos. Essas representações

⁴ A participação mística é um termo que Lévy-Bruhl introduziu para descrever a mentalidade dos então chamados povos “primitivos” e sua relação indistinta com todas as coisas. Jung adota a expressão para indicar o fenômeno psíquico no qual o sujeito não consegue diferenciar-se claramente do objeto (PIERI, 2002, p. 364).

⁵ Energia psíquica ou libido: Para Jung, é o desejo, ou o motor de toda manifestação humana natural e cultural. É sujeita a transformações e não se reduz à sexualidade, estendendo-se como valor energético para outras áreas de atividade afetiva ou cognitiva, como o poder, a fome, o ódio, à sexualidade, à religião (PIERI, 2002).

arquetípicas ou imagens simbólicas são, portanto, no parecer de Jung (2000), as únicas formas possíveis de contato com o mundo arquetípico original e objetivo.

Robert Johnson (2003, p. 34) afirma que as imagens são fontes de vida para o ser humano, pois elas agem sobre a energia psíquica, transformando-a. Dessa forma,

[...] o material que aparece na imaginação tem sua origem no inconsciente. A imaginação, corretamente entendida, é o canal através do qual esse material flui para a mente consciente. Para sermos mais exatos, a imaginação é o *transformador* que converte o material invisível em imagens que a mente consciente pode perceber. A raiz da palavra *imaginação* é a palavra latina *imago*, que quer dizer “imagem”; a imaginação é a capacidade formadora de imagens na mente, o órgão que tem o poder de vestir os seres do mundo interior com imagens mentais para que possamos vê-los.

A transformação das imagens mentais pode ser observada nas mais variadas figuras da expressão cultural dos povos, inclusive a expressão artística, e vem representada através de seus símbolos. Símbolo, para Jung (1964, p. 20-21), é

um termo, um nome ou mesmo uma imagem que pode nos falar na vida diária, embora possua conotações especiais além do seu significado evidente e convencional. Implica alguma coisa vaga, desconhecida ou oculta para nós [...]. Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem tem um aspecto ‘inconsciente’ mais amplo, que nunca é precisamente definido e de todo explicado.

Os símbolos propriamente ditos não são, via de regra, criados ou desenvolvidos pela linearidade da mente consciente, pois são autônomos, e surgem espontaneamente do inconsciente coletivo. O simbólico é a verdadeira linguagem da psique objetiva e, conforme Maddi Damião Júnior (2005, p. 5), “os símbolos são bem mais do que apenas uma linguagem expressiva do inconsciente: eles designam como ele se organiza e se manifesta, formando toda a base da experiência humana”.

Os símbolos surgem espontaneamente do inconsciente coletivo, carregados de energia simbólica. Isso equivale a dizer que uma imagem pode ter um conteúdo simbólico em um determinado momento, mas, com o passar do tempo, esse conteúdo é passível de ser esvaziado, deixando a imagem desprovida de sentido. Quando isso acontece, é porque o símbolo perdeu seu poder psíquico, ou seja, seu potencial transformador foi totalmente consumido. Há casos em que um único símbolo é capaz de mobilizar a energia de todo um grupo ou coletividade como, por exemplo, os símbolos de uma determinada religião, ou os símbolos pátrios. Em outros casos, uma imagem simbólica pode ser extremamente significativa para alguns indivíduos, enquanto que, para outros, não representam absolutamente nada.

Jung (1985) acredita que o processo de transformação simbólica vem acontecendo desde o início da vida humana. Foi através do aproveitamento, ou da transformação do

excedente de energia psíquica, que foi possível a civilização humana. Através do processo de simbolização ou da representação imagética, o ser humano encontrou um caminho prenhe de significado que possibilitou à consciência uma certa autonomia.

Damião Júnior (2005, p. 8-9) ainda afirma que as representações simbólicas são as únicas informações possíveis para nós sobre os arquétipos, e que esses possuem uma multiplicidade de significados, estimulando à consciência para que se extraia deles novos significados. Nesse sentido, as imagens simbólicas continuam a agir sobre o pensamento consciente, transformando incessantemente a energia psíquica. A produção de imagens é o fruto do pensamento espontâneo, que se contrapõe ao pensamento dirigido da consciência. É um pensamento “mágico”, que aparece independentemente de nossa vontade. Esse tipo de conhecimento possui uma imensa carga energética, com capacidade para derrotar qualquer censura da consciência. Ele é, via de regra, acompanhado de sensações e sentimentos que nos afetam, mesmo que não saibamos o porquê, pois sua tendência é aparecer, por vezes, muito rapidamente, de forma involuntária e automática.

Para Jacob Buckhardt (1961, p. 47-48) as descobertas e iniciativas humanas, como a fundação e o desenvolvimento das religiões, surgem basicamente de forma mágica ou irradiada. Vejamos as palavras do historiador⁶:

Até que ponto as religiões são fundadas? Elas são importantes, de qualquer maneira, como criações de indivíduos ou de momentos isolados, ou seja: foram criadas repentinamente por um processo de irradiação, derivado do momento de sua cristalização. Uma parte da humanidade adere a elas porque o fundador ou o acontecimento em si tocou exatamente o ponto vulnerável da sua necessidade metafísica. A massa, em geral, adere também porque não pode resistir a seu fascínio, pois tudo o que é claramente delimitado e preciso possui um direito incostestável sobre tudo que é incerto, vago e anárquico. Estas massas prendem-se, sem dúvida, tenazmente e com menor esforço, à forma e cerimônias exteriores da Religião (tanto mais que o cerne da Religião lhe permanecerá inacessível) mantendo-se fiel a ela até que uma Religião mais poderosa, que tenha adquirido suficiente ‘crosta externa’ à qual a massa possa se agarrar, derrube a Religião precedente, passando então, por sua vez, a ser adorada pelas massas.

A opinião de Buckhardt está de acordo com as ideias de Jung a respeito da atração que as imagens arquetípicas exercem nos seres humanos. O fascínio que essas imagens tiveram sobre nós teriam sido as molas propulsoras para o surgimento das civilizações, e basta um mote inicial para que se desdobrem uma infinidade de outras invenções e criações, fazendo da vida humana um complexo moto-contínuo, que não cansa de se reinventar.

A descoberta de uma instância psíquica arquetípica, desenvolvida pela metapsicologia junguiana, diz respeito a uma camada psíquica suprapessoal idêntica em todos

⁶ Todas as citações foram mantidas em seu formato original em todo nosso trabalho e, portanto, não estão corrigidas segundo as novas regras ortográficas.

os seres humanos, o que permite, segundo Sherry Salman (2004, p. 73), que conheçamos mais facilmente “nossas características comuns, a universalidade da experiência e a criação de significado a partir dessa experiência”. Uma das formas que evidenciam essa experiência universal comum é trazida até nós pelas inúmeras narrativas mitológicas da humanidade.

1.2 ARQUÉTIPO E MITOLOGIA

*A mitologia, da mesma forma que a ciência e a tecnologia,
nos leva a viver mais intensamente neste mundo,
e não a nos afastarmos dele.*

Karen Armstrong

*Os inimigos dos mitos não têm força para criá-los ou recriá-los.
Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade,
quando eles são a própria figura da realidade.*

Murilo Mendes

Para Jung (1985), o arquétipo é representado, em primeiro lugar, por uma figura mitológica fascinante. Seus estudos mostraram que, em tempos remotos, o inconsciente do homem primitivo estava projetado no mundo externo, e isso incluía os vários deuses do politeísmo. Esse mundo tinha um caráter real, ou seja, era um mundo com margens, limites, trocas e negociações, e os seres humanos se relacionavam com ele através de rituais. À medida, porém, que a natureza foi sendo dominada pela tecnologia, a consciência humana inflou⁷ e passou a dar crédito apenas ao que poderia ser medido e classificado pelo conhecimento científico racional. No último século, porém, com as descobertas de Einstein sobre a relatividade e com o surgimento e os avanços da física quântica, assistimos a uma mudança nos antigos padrões de conhecimento científico. A física – justamente uma ciência “exata” – tem trazido contribuições significativas para as ciências humanas que vêm repensando e desconstruindo conceitos, anteriormente, estruturados e estabelecidos como verdades absolutas.

Jung (1986), durante aproximadamente quarenta anos de sua vida, dedicou-se a estudar o pensamento humano. Ele descobriu que temos, basicamente, dois tipos diferentes de

⁷ Inflação é o mesmo que *hybris*: desmedida. É a expansão da personalidade além de seus próprios limites. A pessoa (ou o ego, ou Eu pessoal) dá a si mesma uma importância exagerada. Geralmente visa a compensar um sentimento de inferioridade, muitas vezes inconsciente (JUNG, 1963, p. 356).

pensamento: o primeiro é esse que costumamos chamar de científico, que é o pensar lógico-racional, dirigido pela consciência. Esse pensamento teria um cunho mais tecnológico, e sua preocupação fundamental seria a capacidade de transformar a natureza. O segundo tipo de pensamento seria aquele voltado para a fantasia e o sonho, também conhecido por pensamento mítico ou mitológico. Esse pensamento, antes de ser ignorado pela ciência moderna, se ajustava aos conhecimentos “tecnológicos” de nossos ancestrais. Apesar de obscurecido, no entanto, o pensamento simbólico continua atuante. Jung (1986, p. 6) acredita que “se um conceito é tão antigo e tão geralmente aceito, ele deve também ser de algum modo verdadeiro, isto é, *psicologicamente* verdadeiro” (grifo no original).

As duas formas de pensamento são complementares. De acordo com Jung (1986), o lógico-racional seria mais voltado para uma simbologia intencional ou dirigida ao conhecimento. Ele instrumentaliza a consciência, estruturando e ampliando incessantemente nossas faculdades cognitivas para que sejamos capazes de nos moldar à realidade, bem como de a modificarmos, caso sintamos necessidade. O pensamento dirigido, conforme o autor, é voltado “para fora”, como se quiséssemos convencer alguém de sua veracidade. Esse tipo de pensamento permite que o ser humano desenvolva ferramentas que facilitem a sua adaptação ao mundo externo e às relações interpessoais. Podemos observar o contínuo aperfeiçoamento do pensamento lógico-racional, através da evolução dos códigos de linguagem em todas as suas formas, e não apenas na representação-palavra, apesar dessa ser, pensa Jung, o instrumento mais evidente do nosso desenvolvimento cultural.

O psiquiatra suíço acredita que a cultura apareceu, efetivamente, apenas no momento em que tivemos, à nossa disposição, um excedente de libido. Os primeiros esforços de sobrevivência humana consumiam praticamente a totalidade de nossas forças, e a pouca energia que restava era utilizada para os primórdios do desenvolvimento do sistema psíquico. Com o tempo, o dinamismo psíquico foi se ampliando e, na medida em que se excedia, essa energia passava a ser canalizada para outros fins, gerando “vontade”. Vontade é o termo que Jung utiliza para denominar a energia disponível que é transformada ou convertida pelo ser humano em trabalho ou em cultura. Jung (1964) considera que uma das condições imprescindíveis para que o aproveitamento de energia ocorra é a dedicação que damos a ela. Quando nos focamos em um empreendimento, é como se alimentássemos constantemente a energia disponível, que é o mesmo que dizer que geramos vontade para realizar determinadas tarefas. Quanto mais nos dedicamos à canalização da energia psíquica, mais teremos condições de gerar novos símbolos. Os símbolos, conforme Jung (1990, p. 46),

são manifestações e expressões do excedente da libido. Constituem, ao mesmo tempo, degraus que levam a novas atividades que, especificamente, devemos chamar culturais, para distingui-las das funções instintivas que seguem seu curso regular, de acordo com as leis da natureza.

A vontade humana, portanto, é também criadora de símbolos e significados, mas esses surgiram, via de regra, a partir de imagens arquetípicas “dominantes” na psique. A essas primeiras ocorrências, seguem-se novas imagens, ideias e associações, que nos levam por um caminho totalmente interligado e orientado pela imago matriz, mesmo que não nos lembremos mais dela (Jung, 1986). Para esse pensador, é a partir dessas representações simbólicas primordiais que nosso pensamento dirigido foi desenvolvido, o que eleva o pensamento mítico à categoria de “base” arquetípica ou primordial de todas as formas de pensamento. Sonu Shamdasani (2010), que assina o prefácio e a introdução do *Livro vermelho (Liber novus, de Jung)*, explica que as “dominantes” seriam imagens primordiais ou mitos típicos, que se tornaram representações de deuses ou de “leis” essenciais, cujos princípios foram sendo interpretados, pelo cérebro, como realidades que existiam fora da psique pessoal.

Quando a ciência tomou a racionalidade como algo lógico, ela acreditou que tivesse se distanciado da reflexão instintiva ou mítica, mas, segundo Walter Boechat (2008), as duas formas de pensamento são inseparáveis uma da outra. Na realidade, o que acontece é que, dependendo da necessidade, usamos mais uma ou outra. Ilustra Boechat (2008, p. 26-27):

Queremos enfatizar que uma forma de pensamento é inseparável da outra, e se por vezes o indivíduo mergulha no sonho e na fantasia, possuído pelo pensamento circular, em outras suas necessidades de adaptação ao mundo externo exigem o pensamento linear. O pensamento simbólico, tão importante no processo analítico e essencial à individuação, seria a junção das duas formas, consistindo, poderíamos dizer, numa *forma elipsóide de pensamento*. [...] Resulta daí o fato de o mito ser tão vital à existência humana. Há sempre uma *mitopoese da psique*: o tecido dos mitos antigos é o mesmo tecido dos sonhos e fantasias (grifos no original).

A individuação que Boechat anuncia seria, na concepção junguiana, um processo, ou um trabalho incessante e atento sobre nossos processos psíquicos, que, sob orientação e direcionamento egoico, garantiriam para que nos sentíssemos mais donos de nossa própria vida.

A preocupação para que assumamos as rédeas de nossas vidas se dá porque, para Jung (1964), temos ainda uma grande facilidade de nos “perdermos” de nós mesmos, justamente, porque a consciência está ainda aprendendo a lidar com o universo psicológico. A todo instante, somos assombrados por demandas internas e externas, que impõem ao ego cobranças e reivindicações que podem desestabilizá-lo. Apenas um centro de consciência bem instrumentalizado e flexível é capaz de resistir às exigências do inconsciente pessoal e também do coletivo.

Shandasani (2010, p. 210) afirma que a proposta essencial de Jung é considerarmos sobre a necessidade histórica de reconhecermos o irracional como um fator psicológico. Suas descobertas e contribuições admitiriam, portanto, a importância de trazermos de volta – como anunciam os mitos de eterno retorno –, para a realidade intelectual e lógica da mente racional e da psíquica subjetiva, o pensamento mítico, para que, juntos, proporcionem um enriquecimento na experiência individual e grupal. Se compreendemos que os mitos nasceram como projeções de toda uma coletividade, ou como resultado da projeção de uma massa humana inconsciente de seus conteúdos internos, hoje podemos, com a evolução dos conceitos a respeito da consciência, nos beneficiar dessas imagens e histórias, refletindo, por intermédio deles, sobre o nosso próprio comportamento.

Os mitos são, na concepção de Joseph Campbell (1988, p. 6), “pistas para as potencialidades espirituais da vida humana”. Eles nos ajudam a conhecer e a dar um sentido para a nossa existência aparentemente sem sentido. Além disso, os mitos sinalizam as tendências e a dinâmica de nossos afetos primordiais, auxiliando a mente consciente e lógica a se harmonizar, através do significado, com essas pulsões instintivas. Para a psicologia analítica, a função do mito é manter o indivíduo conectado às origens arcaicas da psique e, dessa forma, renovar constantemente a sua energia psíquica.

Campbell (1987, p. 34) crê, ainda, que a mitologia tem a função de nos propor determinados jogos. Considera o mitólogo:

As mitologias propõem jogos: como fazer de conta que estamos nos saindo assim ou assado. No fim, por meio do jogo, experimentamos aquele algo positivo que é a experiência do ser-no-ser, de uma vida com significado. Esta é a primeira função da mitologia: incutir em nós um sentido de deslumbramento grato e afirmativo diante do estupendo mistério que é a existência.

A linguagem mitológica traz em si a possibilidade de entrarmos em contato com as representações arquetípicas que, mesmo sendo arcaicas, podem ter novos significados, servindo para nos orientarmos psicologicamente. Na antiguidade, as representações míticas caracterizavam, através das representações imagéticas, uma série de histórias que pretendiam explicar os mais diferentes fenômenos, desde a criação do mundo até as formas mais elementares do comportamento humano. Os mitos eram a “ciência” do mundo antigo e serviam de guias que davam sentido à experiência humana e à vida natural. Para os povos que ainda não possuíam o pensamento lógico-racional, os deuses e outras figuras míticas podiam se relacionar diretamente com os seres humanos. Ao criarem e desenvolverem histórias sobre esses personagens, que eles julgavam dotados de características especiais, a humanidade estava escrevendo sua própria história. Atualmente, os mitos podem nos indicar o acesso a um mundo muito antigo, anterior à mente racional, que funciona em um tempo diferente do

nosso. É um tempo fora do tempo, ou, nas palavras de Jean-Pierre Vernant (2008, p. 77), “é um tempo do qual os filósofos poderão dizer que é a imagem móvel da eternidade imóvel.”

Esse mundo, que agora entendemos como parte do nosso sistema simbólico ou psíquico, é povoado por personagens que já foram cultuados como “deuses”, com nomes e funções bem definidas e que, por terem passado por grandes aventuras e perigos, nos dão pistas sobre o seu funcionamento. Por intermédio do entendimento psicológico, olhamos para as narrativas encontradas nos registros de vários povos e compreendemos que eles estavam projetando, nesses deuses, sua psique inconsciente. Isso equivale a dizer, em psicologia analítica, que essas pessoas deslocavam, para o mundo externo, a multiplicidade de formas e imagens da natureza psíquica que possuíam dentro de si.

Para Jung (1986, p. 15), o pensamento mítico é um pensamento mais voltado para a natureza humana instintiva, “objetiva”, que é a mesma em todos nós. Espontâneo e circular, o pensamento mítico chega “pronto” das profundezas da psique, já está dado para nós como uma herança psíquica que, da mesma forma que a nossa herança genética, nos é passada através das vivências das gerações que antecederam a nós. Essas representações míticas inatas, que herdamos por intermédio do inconsciente coletivo, vão ganhar tons especiais pelo colorido de nossa subjetividade. E, porque o sonhar e o fantasiar são as formas individualizadas do pensamento mítico, estaremos, por vezes, “devaneando”, afinadamente, em torno de alguns mitos que, mesmo que não os conheçamos, podem dizer muito a nosso respeito.

Junio Brandão (2001) assevera que o mito expressa o mundo e a realidade humana, mas sua essência é efetivamente uma representação coletiva que chegou até nós, através de várias gerações. Na medida em que pretende explicar o mundo e o homem, o mito não pode ser lógico; sendo ilógico e irracional, abre-se para os mais variados tipos de interpretações. Para Brandão (2001, p. 36,) “decifrar o mito é, pois, decifrar-se”.

O confronto da consciência com o universo mítico favorece à diferenciação do indivíduo com o “mundo comum” da inconsciência coletiva. Pieri (2002) afirma que os mitos, para Jung, com suas tentativas de explicar a natureza, provavelmente continuam auxiliando o homem a se diferenciar da natureza e, ao mesmo tempo, manter-se em contato com ela. Por que, para Jung, é tão importante essa diferenciação? Vejamos o que o próprio Jung (1998, p. 168) diz:

Podemos dizer que os indivíduos são iguais somente na medida em que eles são amplamente inconscientes, isto é, inconscientes de suas diferenças reais. Quanto mais uma pessoa é inconsciente, tanto mais ela se conforma aos cânones do comportamento psíquico. Mas, quanto mais ela toma consciência de sua individualidade, tanto mais acentuada se torna sua diferença em relação a outros

indivíduos e tanto menos corresponderá ela à expectativa comum. Além disso, suas reações se tornam muito menos previsíveis. Isto se deve ao fato de que a consciência individual é sempre muito mais diferenciada e mais ampla. Mas, quanto mais ampla ela se torna, tanto mais ela perceberá as diferenças e tanto mais se emancipará também das normas coletivas, pois o grau de liberdade empírica será proporcional à extensão da consciência.

Dos vários panteões de deuses e deusas que chegaram até nós, um dos mais conhecidos é o grego. A Grécia deixou, para a cultura ocidental, uma série de conhecimentos importantes, como nas áreas da matemática, da filosofia e na produção mítica. A multiplicidade de deuses e deusas, a riqueza de características que eles possuem, a dinâmica de suas histórias e aventuras são alguns exemplos do porque os gregos mantiveram uma influência tão forte em nossa cultura, e porque permanecem vivos até hoje. Vemos fortes referências dos mitos gregos tanto nas artes quanto nas mais diferentes áreas de pesquisas científicas.

Vernant (2008) desenvolve – em seus estudos sobre a Grécia antiga e suas narrativas mitológicas – a ideia de que, apesar da crença de que um mito deveria ser entendido apenas em relação ao seu lugar de origem, isto não é o que ocorre, na prática. O que encontramos, na verdade, é o contrário. O mitólogo justifica sua convicção baseado na experiência de que as lendas helênicas, para serem realmente compreendidas, precisam ser comparadas com as narrativas mitológicas de outros povos, e que, no geral, a grande maioria das lendas e histórias dos povos são aparentadas entre si. Vernant considera incrível a sobrevivência da transmissão mítica grega. Ela permite que, através da memória, oralidade e transmissão, a mitologia mantenha-se viva. Ao contrário do relato literário ou da pesquisa científica, reivindicados por um único autor, que viveu em um determinado tempo e lugar, o relato mítico não pertence a nada disso. Comenta Vernant (2008, p. 12):

O estatuto do mito é totalmente outro. Ele se apresenta como um relato vindo do fim dos tempos e que já existiria antes que um contador qualquer iniciasse sua narração. Nesse sentido, o relato mítico não resulta da invenção individual nem da fantasia criadora, mas da transmissão e da memória. Esse laço íntimo e funcional com a memorização aproxima o mito da poesia, que, originariamente, em suas manifestações mais antigas, pode se confundir com o processo da elaboração mítica.

Na psicologia de Jung, a mitologia grega é bastante influente. Quando falamos em arquétipos ou representações arquetípicas – que é um dos temas mais discutidos da metapsicologia junguiana – estamos falando de mitos, ou de imagens simbólicas dos conteúdos arquetípicos que já foram transformados pela percepção consciente. Da mesma forma que, em algumas culturas, os mitos tinham a finalidade de proteger a consciência contra os perigos do inconsciente – que estava, pela projeção, resguardado pela proteção divina, bastando para isso a realização dos sacrifícios necessários –, a psicologia profunda acredita

que, se mantivermos alguma forma de conexão consciente com o material mítico ou simbólico da psique, estaremos evitando o desequilíbrio psíquico, já que há uma tendência da consciência, em nossa cultura, de ser unilateral. Os mitos, portanto, ao tornarem-se conhecidos pela consciência, auxiliam o indivíduo para que ele realize uma reflexão a respeito de si mesmo em relação às tendências da vida inconsciente. Jung considera que os símbolos e os mitos devem ser analisados em seus significados individuais, isto é, cabe a cada pessoa refletir, em primeiro lugar, o sentido ou o significado subjetivo que aquela imagem mobiliza em si próprio.

Dos vários mitologemas já estudados e analisados, permanecem relevantes, tanto na ficção como nas ciências, as figuras representativas do feminino, e, por isso, torna-se imprescindível refletir sobre o posicionamento da psicologia junguiana sobre os arquétipos do feminino. As representações do feminino vêm sendo estudadas e trabalhadas por uma série de analistas, o que confirma o interesse da psicologia pelo tema. Veremos, a seguir, como Jung compreende o feminino e como esse arquétipo vem se desenvolvendo e se transformando na história da consciência.

1.3 ANIMA E ANIMUS NA CONFIGURAÇÃO PSÍQUICA

Cedo atraíam-me as esfinges, as gárgulas, as medusas, as máscaras, as mascarilhas, as gigantas, as figuras de proa, as demônias, as participantes das metamorfoses de Siva ou de Vishnu, as sacerdotizas; paralelamente às pessoas em carne e osso, via figuras e pessoas míticas.

Murilo Mendes

Entre as diversas imagens que se apresentaram nos sonhos e fantasias de Jung (1963), estava uma figura de mulher, que ele identificou como Salomé, a partir da qual ele elaborou a teoria dos arquétipos. Mais tarde, ele a anunciaria como sendo a representação de sua *anima*, ou seja, do princípio feminino de sua psique. O encontro de Jung e das figuras que se apresentaram a ele, através do exercício da imaginação ativa⁸, estão descritos no *Livro vermelho* (editado apenas em 2010, justamente por conter revelações das primeiras experiências psíquicas do próprio psiquiatra), e em seu livro autobiográfico, *Memórias*,

⁸ Imaginação ativa é uma técnica desenvolvida por Jung para aumentar e desenvolver o relacionamento com o material inconsciente, especialmente com figuras interiores que apareceram em sonhos ou fantasias (HOPCKE, 1999, p. 45).

sonhos, reflexões, escrito no final de sua vida. Nessas duas obras, o mentor da psicologia analítica comenta sobre suas experiências pessoais com o inconsciente. Entre as representações imagéticas que o impressionaram no decorrer dos seus anos de estudo e autoanálise, destacamos a figura da *anima*, ou a contraparte da psique masculina.

Segundo Jung (1986), da mesma forma que existem, nos corpos dos homens e das mulheres, hormônios de ambos os sexos, também no sistema psíquico iremos encontrar representações do feminino e do masculino nos dois gêneros. Essa contraparte sexual, como todo arquétipo, é representada por imagens simbólicas que atraem e deslumbram a consciência e, via de regra, são projetadas em figuras humanas “reais” que assumem, para a pessoa, características mágicas, fascinando o indivíduo ou repelindo-o, sempre de acordo com o tipo e o tamanho da força que está sendo projetada. Jung (1986) deu o nome de *anima* e *animus* às forças arquetípicas que personificam, respectivamente, a figura feminina no inconsciente do homem e a figura masculina no inconsciente da mulher.

Jung (1986, p. 41) esclarece que o *animus* e a *anima* são, no verdadeiro sentido da palavra, o “pai” e a “mãe” de todas as grandes complicações do destino, e seu poder aumenta na relação inversamente proporcional à consciência que tivermos deles. Grinberg (1997) explica que a *anima* e o *animus* condensam, no psiquismo do homem e da mulher, respectivamente, as experiências de relacionamento entre o feminino e o masculino no decorrer dos milênios. As imagens vinculadas à *anima* e ao *animus* correspondem, geralmente, a “modelos” idealizados de feminilidade e de masculinidade, os quais são transferidos para as pessoas com as quais os indivíduos se relacionam durante as suas vidas.

A *anima* e o *animus* são fatores bastante influentes para os homens e para as mulheres. A *anima*, no homem, é capaz de inspirá-lo para o conhecimento intuitivo e para o sentimento orientado para as coisas pessoais. Segundo Jung (1971, p. 65): “não há homem algum tão exclusivamente masculino que não possua em si algo de feminino.” Nossa cultura, no entanto, confiou que o homem, para ser virtuoso, deveria manter sua vida afetiva muito bem guardada e a mulher, por sua vez, estava autorizada a expor suas emoções e sentimentos, e a virilidade, seria ofensiva para ela. Dessa forma, foram erigidos papéis diferentes e bem definidos para os homens e para as mulheres. A contraparte sexual foi reprimida no inconsciente pessoal e coletivo para ser, invariavelmente, projetada em figuras de homens e de mulheres “reais” ou imaginadas.

A primeira mulher que recebe a projeção da *anima* é a mãe, ou qualquer pessoa que desempenhe esse papel, como irmãs, tias, primas, ou, enfim, as primeiras mulheres das relações parentais. Com o tempo, a imagem passa (ou deveria passar), a ser transferida para a

professora, para alguma atriz ou para outras figuras públicas, como uma cantora ou dançarina, para, mais tarde, se estabelecer de forma madura na relação com a namorada ou esposa. Como manifestação positiva, a *anima* permite a sensibilidade, ternura, paciência, sensualidade. Negativamente, ela aparece como vaidade exagerada, alterações de humor, explosões emocionais e caprichos de todos os tipos. A *anima* possui a ambivalência característica do próprio arquétipo, que é, em si mesmo, uma união paradoxal de opostos. A respeito da *anima*, Jung, (2000, p. 37) considera que

[...] ela é sempre o a priori de humores, reações, impulsos e todas as espontaneidades psíquicas. Ela é algo que vive por si mesma e que nos faz viver; é uma vida por detrás da consciência, que nela não pode ser completamente integrada, mas da qual pelo contrário esta última emerge. Afinal de contas, a vida psíquica é em sua maior parte uma vida inconsciente e cerca a consciência de todos os lados. [...] Ela não é a única característica do inconsciente, mas um de seus aspectos. Isto é mostrado por sua feminilidade. O que não é o eu, isto é, o masculino, é provavelmente feminino; como o não-eu é sentido como não pertencente ao eu, e por isso está fora do eu, a imagem da anima é projetada em mulheres.

É fundamental que compreendamos a projeção dos aspectos inconscientes da *anima* – que está fora da realidade da consciência – como sendo uma instância feminina no homem, conforme Jung esclarece acima, e cabe aqui explicarmos alguns aspectos das projeções dentro da psicologia junguiana.

Projeções são atos involuntários e espontâneos da psique, em que os conteúdos subjetivos e imagéticos são transferidos para um objeto, ocorrendo como se pertencessem a ele. Grinberg (1997) destaca que um importante aspecto da psicoterapia junguiana é justamente a conscientização das projeções pelo indivíduo para organizar melhor seu mundo interno. As projeções permitem que acontecimentos intrínsecos à nossa psique, que ocorrem a todo o momento, possam ser captados pela consciência. Para Jung (1991), as projeções são vias de acesso ao inconsciente e deveriam ser encaradas como simbólicas, pois é precisamente nos mitos, nos contos de fada, nas expressões da cultura, nas artes e nas relações pessoais que a psique se projeta. O que refletimos nesses “cenários” do cotidianos são as personagens que habitam nosso mundo afetivo original, ou a nossa bagagem psíquica coletiva, que, como já vimos, trazem uma carga de significantes que é anterior ao nosso próprio nascimento. Os arquétipos tendem à personificação de conceitos e temas em torno de uma imagem dotada de um poder numinoso⁹ que, quando tocado, afeta toda a estrutura do indivíduo, psíquica e corporalmente. O poder numinoso é descarregado no objeto juntamente com a imagem projetada, e isso o provê de uma carga que vai muito além do seu valor subjetivo ou pessoal.

⁹ Segundo Pieri (2002, p. 347), o numinoso, na metapsicologia junguiana, é utilizado para designar alguma coisa que é fascinante para a consciência, pois seu sentido é ainda ignorado pela mesma.

Jung (1986) expõe que as projeções são processos automáticos, que ocorrem junto com o desenvolvimento da consciência. Interessante é refletirmos sobre a condição da consciência: se ela, a princípio, está mais voltada para o mundo externo do que para o interno, deveríamos ter, então uma excelente relação com o universo fora de nós. A consequência da projeção, porém, é um isolamento do sujeito em relação ao mundo exterior, pois, ao invés de uma relação real, o que existe é uma afinidade ilusória, já que ele está se deparando, enquanto inconsciente de si mesmo, com a sua própria imagem refletida em suas ligações e atuações sociais. Enquanto não sentimos nenhum tipo de tensão que nos faça parar para compreendermos sobre onde depositamos nossos afetos e desafetos, vamos projetando-os em uns e outros, alheios a nós mesmos. À medida, porém, que formos “recolhendo” as nossas projeções, saberemos quais relações são verdadeiras e quais se reduzem a ecos de nosso narcisismo¹⁰.

Um equivalente a esse jogo individual de projeções entre sujeito e objeto, acontece também na vida coletiva. Pelo desenvolvimento do pensamento lógico na evolução da cultura, criou-se uma tensão constante, uma exigência da vida consciente, para que não nos identifiquemos mais com a existência natural. A aquisição da consciência – que acabou tornando-se uma grande narcisista –, apesar dos inúmeros benefícios que trouxe, como a capacidade de nos diferenciarmos uns dos outros e da natureza, carregou, consigo, um grande mal, pois nos afastou também de nossa própria natureza. Em contrapartida, não conseguimos nos livrar de toda uma vida psicológica que insiste em ser natureza bruta e que cerca constantemente o ego, talvez para lembrá-lo de que, apesar de todos seus esforços para reinar absoluto na psique, não viramos nem anjos, nem deuses. Conseguimos mais praticidade e conforto em nossa vida material, mas continuamos ignorantes de nossa vida interior e, em alguns momentos, nos tornamos até mesmo brutais. Nossos atos – que deveriam ser compatíveis com a evolução da consciência – comparam-se, por vezes, à natureza mais selvagem, não combinando com um pensamento realmente lógico e racional.

As funções racionais permitem que façamos escolhas. É através delas que nos diferenciamos da crueldade instintiva, e, também – psicologicamente falando –, uns dos outros, ou seja, afastamo-nos da necessidade de impor ao outro as nossas projeções. A principal função do ego seria, para Jung (1986), a de nos libertar dos aprisionamentos extremamente limitadores da vida psíquica, mas o ego, porém, só teria a possibilidade de

¹⁰ O termo indica, fundamentalmente, o amor por si próprio. O narcisismo pode ser patológico ou não, e refere-se ao mito de Narciso, personagem da mitologia grega que, após ter visto sua imagem refletida na água pela primeira vez, apaixonou-se de tal forma por si mesmo que acabou sendo tragado pela própria imagem (PIERI, 2002).

atingir esse objetivo na medida em que conseguisse ser um aparelho de linguagem capaz de mediar a consciência e o inconsciente, o que significa que não devemos nos identificar nem apenas com o pensamento lógico, nem somente com o pensamento mítico. Através do ato de pensar, podemos refletir sobre nossas ações e dar sentido à nossa vida, tornando-nos, assim, agentes de nossa própria história. Por outro lado, já vimos que precisamos manter contato com as instâncias mais primitivas e inconscientes da psique, para não cairmos na unilateralização da consciência, achando que podemos controlar a natureza ao nosso bel-prazer.

Se Jung (2000) atesta que, no feminino, no decorrer dos séculos, foi projetada a figura da *anima*, e que tudo o que ela quer é ser reconhecida como parte da totalidade da psique, o ego deverá dar a atenção devida a esse arquétipo, da mesma forma que presta atenção ao *animus* ou ao logos, que o analista afirma ter sido projetado nas representações masculinas. Esses opostos, portanto, são realidades que fazem parte da totalidade arquetípica do inconsciente. Para o reino simbólico dos arquétipos, não existe a separação entre bom e mau, certo e errado. A vida instintiva ou natural inclui a realidade dos opostos, que precisam ser reconhecidos e expressos em toda a sua complexidade. Este é um dos grandes desafios para a consciência do ser humano em relação à vida psíquica: admiti-la e dar contorno a ela. Encontrando formas de contato com as instâncias inconscientes e expressando-as em consonância com o pensamento dirigido, o indivíduo certamente tornar-se-á mais satisfeito, pois mais equilibrado em suas emoções.

Vimos que o tipo de pensamento mais estimulado em nossa cultura foi o lógico-racional, considerado “masculino”. Para Jung (1986, p. 18-19), a voz da natureza, ou do feminino, foi “substituída [...] por opiniões e crenças, teorias e tendências coletivas que reforçam os desvios da consciência”. Assim sendo, as emoções e os sentimentos, que são tidos como particularidades femininas, desenvolveram-se mais fortemente nas mulheres do que nos homens.

A figura da *anima* – que mobiliza os homens em suas emoções e relações interpessoais – para Jung (2000, p. 82), “não escapou à atenção dos poetas. Há excelentes descrições que informam acerca do contexto simbólico em que o arquétipo em geral se aloja”. Ao falarem de suas musas, de mulheres divinas ou terríveis, os homens, especialmente os criativos, estão falando de sua *anima*, ou de sua contraparte feminina na psique. Podemos observar, nas obras de poetas, compositores e escritores, uma verossimilhança entre as personagens criadas e as mulheres reais. Chico Buarque é um dos exemplos que temos, na composição musical, de um artista que revela a *anima* em seus mais variados aspectos.

Poderemos acompanhar com detalhes algumas de suas representações anímicas através da análise da *Ópera do malandro*, que trataremos nos capítulos 2 e 3 do presente estudo.

Jung (1985) fala do poeta como alguém que expressa um enigma complexo que, ao ser analisado psicopatologicamente, empobrece bastante. Para o analista, o que a psicologia pode fazer, no máximo, é descrever o artista através da sua obra, considerada algo bem maior do que o resultado de neuroses e histórias pessoais. Esse aspecto até pode ser levado em conta na análise de uma obra, acredita Jung (1985, p. 90), porém, vai mais além:

*Todo o ser criador é uma dualidade ou uma síntese de qualidades paradoxais. Por um lado, ele é uma personalidade humana, e por outro, um processo criador, impessoal. Enquanto homem, pode ser saudável ou doentio, e sua psicologia pessoal pode e deve ser explicada de um modo pessoal. Mas enquanto artista, ele não poderá ser compreendido senão a partir de seu ato criador. [...] Enquanto pessoa, tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas enquanto artista ele é, no mais alto sentido, “homem”, e *homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade (grifos no original).*

O autor pondera que o poeta, ou o verdadeiro artista, é impelido a agir impulsionado por um “gênio” que o habita e que, de certa forma, obriga-o a sacrificar, em certos aspectos, a parte humana de sua vida. O lado criativo é tão poderoso, em alguns artistas, que se torna dominante na personalidade dessas pessoas. É como se esse gênio necessitasse de quase toda a energia vital do indivíduo e, dessa forma, sobrasse pouca força para ele viver a vida comum, invertendo o que acontecia nos primórdios da consciência. Por isso, se quisermos tentar entender a vida do artista a partir de sua obra, devemos levar em consideração que estamos diante de uma vida humana que possivelmente se fragilizou pela força dominante e arrebatadora do processo criativo, que exige para si grande parte da energia vital do sujeito criativo. Se pensarmos assim, poderemos entender que o desequilíbrio psíquico do artista, nesse caso, tem uma função ou um objetivo bem definido: o de tornar o poeta um “intérprete” significativo de uma obra que é muito maior que a sua própria vida, pois uma obra pode dizer respeito à vida de toda uma coletividade. Isso acontece porque uma obra de arte, quando mobiliza um grande grupo de pessoas, está refletindo algo que é muito mais profundo que a psique subjetiva do seu autor. Ela toca nos pontos mais impessoais e objetivos da psique coletiva, ou seja, na dinâmica arquetípica. Essas imagens, ou símbolos, trazem em si um efeito mágico, que arrebatada e mobiliza grande parte das pessoas que entram em contato com ela. De qualquer forma, como já sabemos, o que podemos analisar é o produto acabado e já transformado pela consciência, e não “a coisa em si” que, nesse caso, seria a origem do processo criativo. Afirma Jung (1985, p. 55): “seja o que for que a psicologia possa fazer com a arte, terá que se limitar ao processo psíquico de criação artística e nunca atingir a essência profunda da arte em si”.

Jung (1988) afirma ainda que, se os dons criativos germinam e amadurecem no inconsciente, então ele seria a força do processo criativo, o que o tornaria, ao mesmo tempo, pai e mãe de uma criação. Mas se, por outro lado, a força criativa precisa de um continente que lhe dê forma, que o materialize, então é necessário que o inconsciente encontre uma consciência “feminina”, plástica, maleável e flexível o suficiente para tornar possível ao artista a expressão do que acontece dentro dele. Jung (1988, p. 93) argumenta:

Não se trata mais aí das alegrias e dores do indivíduo, mas a vida de toda a humanidade. [...] Sua biografia pessoal pode ser a de um filisteu, de um homem bom, de um neurótico, de um louco ou criminoso; interessante ou não, é secundária em relação ao que o poeta representa como ser criador.

Uma obra, então, é uma das formas pelas quais o mundo objetivo dos arquétipos pode tocar e ser tocado pelo mundo subjetivo da consciência. O poeta, através de um trabalho árduo sobre o processo criativo e por sua capacidade de expressá-lo, permite que o mundo imagético “venha à luz”. Dessa forma, ele se converte em um cocriador da vida simbólica, pois oportuniza, através do diálogo constante entre a sua consciência lógica e a imaginação criativa, que o mundo mítico ou primordial continue acontecendo no mundo concreto, material.

Claudia Morelli Gadotti (2011) defende que o artista é a pessoa capaz de manusear as palavras do mundo anímico com sabedoria e profundidade, sem que sucumba ao modelo tradicional de comunicação. A realidade anímica, por ser um conceito intocável, torna-se muito difícil de ser expressa em palavras comuns. A obra de arte faz com que ouçamos a linguagem da alma sem que, com isso, percamos a realidade ordinária. Gadotti (2011, p. 127) expõe que

a literatura, assim como outras expressões artísticas, nos oferece tão generosa e brilhantemente um caminho para nos aproximarmos de experiências intocáveis e impossíveis de serem expressas em palavras comuns e que, muitas vezes, se tornam ocas de significado anímico, que só pode ser verdadeiramente alcançado por meio da vivência.

O que podemos entender por essa “verdade” que pode ser alcançada através da vivência? É que as grandes obras, segundo as descobertas de Jung, trazem à tona imagens arquetípicas primordiais, que, por serem capazes de transformar a energia psíquica, atualizam mitos ancestrais, permitindo que os mesmos tornem-se conhecidos pela consciência coletiva, ou seja, pela consciência do homem comum. A verdadeira linguagem artística ou criativa carrega consigo, via de regra, uma potencialidade emocional mobilizadora, ou uma faculdade de “transcender” à vida ordinária da consciência .

Para a psicologia junguiana, no entanto, não são apenas os grandes artistas ou os gênios da humanidade que possuem o privilégio de entrar em contato com as instâncias mais

criativas da psique. Como já vimos, Jung (1985) acredita que esses indivíduos têm isso de forma mais imperativa e atuante, mas não significa que nós, pessoas “comuns”, não tenhamos acesso a esse mundo criativo e imaginário. Mesmo que de forma menos intensa, somos todos convidados a um contato diário com o mundo psíquico, como, por exemplo, através de nossos sonhos.

Jung (1998) postula que temos vários tipos de sonhos, e que alguns até podem ser apenas “resíduos psíquicos” do nosso dia. Nossas ansiedades e preocupações, que nos fazem dar voltas e voltas em torno de questões que preocupam o ego, também mobilizam o nosso universo onírico, e sabemos que, geralmente, algumas imagens que aparecem em nossos sonhos são produtos de nossa memória cotidiana e de nossas preocupações diárias. Também sabemos que, por mais que as ciências encontrem explicações plausíveis sobre o mecanismo dos sonhos, essa área de pesquisa ainda não consegue responder a uma série de questões, como o fato de não podermos escolher ou determinar com o que iremos sonhar. O sonho, portanto, é um produto que foge do controle da consciência. O mesmo se dá com nossas fantasias. Se parássemos para registrar a produção espontânea de fantasias e imagens que aparecem em nossa mente, poderíamos, talvez, expressar partes dessa instância que é ativa e dinâmica em nós e, assim, ficaria mais fácil desenvolvermos nosso potencial criativo. O que acontece, na realidade, é que raras vezes nos permitimos, em nossas rotinas, um tempo para refletirmos sobre as nossas produções psíquicas espontâneas. Jung (1985, p. 63), porém, afirma que “faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem. A psicologia analítica denomina isto de *complexo autônomo*” (grifo no original).

O autor julga, com isso, que o processo criativo é uma entidade objetiva, uma dinâmica inconsciente, que, apesar de independente da subjetividade do artista, será “colorida” e transformada pela mesma, fazendo com que cada artífice outorgue seu “toque pessoal” aos processos mentais inconscientes. Podemos considerar, ainda, que, se o artista é, segundo Jung, um homem coletivo, isto é, se ele reflete todo o imaginário de um grupo, então a obra de um artista, após tornar-se pública, não pertence mais somente a ele. No contato com o coletivo, a obra se torna símbolo, que ecoará (ou não), como afirmamos anteriormente, em cada receptor.

Essa postura de receptor sensível, que poderíamos adotar perante uma imagem, ou uma representação simbólica, pode se dar tanto em relação à obra de um artista quanto por meio de nossa própria produção criativa. A identificação com obras de alguns artistas é um acontecimento não raro de acontecer. Parece-nos, muitas vezes, que é na criação de outra

pessoa que encontramos a expressão do que estamos sentindo. Surpreendemo-nos, ocasionalmente, com nossas reações diante do que percebemos em uma obra de arte. Se ela nos afeta, a nossa tendência é: ou nos identificarmos imediatamente, ou, nos defendermos de um possível abalo emocional. Conforme a psicologia junguiana, para que nos tornemos mais “donos” de nós mesmos, ou para que conquistemos uma vida com possibilidades de escolhas mais conscientes, o melhor é, num primeiro momento, deixarmos que a força criativa nos “tome” para, em seguida, refletirmos sobre ela. Isso equivale a dizer que precisamos analisar sobre como nos sentimos, pensamos, intuímos e nos comportamos perante ela, ou perante o símbolo que emergiu do inconsciente. É na elaboração, ou na “circumambulação” em torno da imagem, ou do símbolo, que a consciência terá mais condições de unir-se ao processo criativo e, dessa forma, dotar a nossa vida de significado e autonomia. Caso contrário, o indivíduo pode acreditar que é consciente e livre em suas escolhas, mas, na realidade, está preso – ou “misturado” – às instâncias mais instintivas da psique. Uma boa imagem para que nos tornemos receptivos às imagens inconscientes e criativas seria a de compararmos o nosso ego – ou até a totalidade da consciência – com o *cratera*.

O *cratera*, segundo Jung (1963, p. 178) seria um vaso, ou um recipiente, capaz de renovar a consciência dos indivíduos. Esse receptáculo funcionaria como uma espécie de útero: transformaria a matéria e, além disso, permitiria o renascimento e a transformação espiritual do indivíduo. O *cratera* não encontrou lugar no mundo patriarcal, que, devido à inflação da consciência, tratou logo de excluí-lo da história da humanidade. É através da negação dos aspectos irracionais da psique e, por outro lado, da hipervalorização do racional, ou das funções da consciência, que Jung acredita que o princípio feminino deixa de ser valorizado. O *cratera* torna-se, então, uma saída para que sejamos capazes de conter a transformação do espírito juntamente com as modificações da matéria. Nosso ego poderá se beneficiar muito, quando estiver aberto e receptivo para considerar possível a mistura de conteúdos racionais e irracionais em nossa vida psíquica. De qualquer forma, estamos acompanhando, neste novo século, uma flexibilização nas investigações científicas, que parecem estar compreendendo que a complexidade humana demanda auxílio mútuo entre as mais diversas áreas do conhecimento. Parece que, mesmo que seja um processo lento, está existindo uma abertura para aspectos que até bem pouco tempo eram considerados irrelevantes como objetos de estudo científico, haja vista o entendimento de feminino e masculino como universos simbólicos e, portanto, passíveis de serem integrados à consciência. Jung (1988, p. 153) afirma que, “pela assimilação de conteúdos inconscientes, a

vida consciente momentânea é de novo ajustada à lei natural, da qual se desvia muito facilmente. Isto traz [a pessoa] de volta à sua própria lei interior”.

O caminho para chegarmos a essa compreensão, porém, é árduo e cheio de dificuldades. Por mais que, a princípio, os enredos que rodeiam a psique nos pareçam de fácil compreensão, é importante que tenhamos, em mente, os dois tipos de pensamento: o linear, ou lógico-racional e o reflexivo-simbólico. Para transitarmos entre um e outro, porém, talvez seja importante pedirmos o auxílio de uma figura que comunica, de forma acessível e simples, caminhos diferentes ou, até mesmo, opostos: Hermes, o deus mensageiro da mitologia grega, e seu “corpo” arquetípico.

2 CENA 2. O ARQUÉTIPO DO MALANDRO E SUAS REGIONALIDADES

*Sai do círculo do tempo
e entra no círculo do amor
Entra na rua das tavernas
e senta entre os bebedores.*

[...]

*Se queres a visão secreta,
fecha teus olhos.*

*Se desejas um abraço,
abre teu peito.*

[...]

*vamos, aceita esta pechincha:
dá uma única vida
e leva uma centena.*

Jalal ud-Din Rumi

O Brasil é constituído, desde os primórdios de sua história, por algo bastante temido pelos antigos teóricos racistas europeus: a mistura de etnias. Roberto DaMatta (1984) afirma que o Conde de Gobineau, cônsul francês que viveu no Rio de Janeiro, previu que o Brasil acabaria com seu povo em menos de duzentos anos, pois aqui havia uma mistura “insana” de raças. Gobineau, o “pai” do preconceito racial, segundo DaMatta, acreditava que não haveria problemas étnicos se as populações não se misturassem entre si. O ideal era que cada uma ficasse no seu canto. Do contato íntimo entre as diferentes etnias decorreria um tipo híbrido, um ser potencialmente degenerado e incapacitado de desenvolver algo positivo, isto é, um perfeito idiota. Examina DaMatta (1984, p. 39): Daí a palavra ‘mulato’, que vem de mulo, animal ambíguo e híbrido por excelência; aquele que é incapaz de reproduzir-se enquanto tal, pois é resultado de um cruzamento entre tipos genéticos altamente diferenciados.

Além do Conde de Gobineau, o antropólogo cita outros autores que temiam o hibridismo populacional. O medo deles era que o tipo indefinido apagara o que havia de melhor nas raças “puras”. O prognóstico desses intelectuais, para o Brasil, era dos piores. Lembra DaMatta (1984 p. 40):

É que certamente não havia[m] descoberto o valor positivo do mulatismo e, sobretudo, a capacidade brasileira de recuperar e trabalhar o ambíguo como dado positivo, na glorificação da mulata e do mestiço como sendo, no fundo, uma síntese perfeita do melhor que pode existir no negro, no branco e no índio.

Essa “síntese do melhor das três raças” foi proclamada por Mário de Andrade não como um sinal de soma entre as partes: “era, isto sim, o processo de transformação dialética do jogo especular das diferenças entre as etnias” (VELOSO e MADEIRA, 1999, p. 124). A mistura étnica resultou num tipo que Sérgio Buarque de Holanda (2006) denominou de

“homem cordial brasileiro” que, para o historiador, teria “a lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade” (HOLANDA, 2006, p. 146). Sustenta Holanda (2006, p. 146-147):

[Essas] virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece ativa e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano, informados no meio rural e patriarcal. Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de um fundo emotivo extremamente rico e transbordante.

Para Holanda (2006), a emotividade rica e transbordante é um aspecto essencial da nossa cordialidade. Através dela, temos muito a contribuir para a civilização mundial, pois nosso homem cordial não se satisfaz com a polidez enquanto mímica, enquanto máscara social.

A máscara – ou papel social – poderá servir, quando necessário, como mecanismo de defesa para preservar a sensibilidade e as emoções da pessoa, ou seja, sua naturalidade, essa sim uma qualidade essencial do homem cordial brasileiro, que procura um convívio mais estreito e familiar, não apenas entre os indivíduos, mas também com sua religiosidade. O desejo de intimidade do povo brasileiro, representado pelo homem cordial de Holanda, oportunizou que o rigor ritualístico católico se afrouxasse e se amenizasse em nosso país. O brasileiro trata seus santos com familiaridade e intimidade, além de realizar seus cultos de forma humana e singela. O sentimento religioso parece ser profundo, democrático e popular. A religiosidade, no Brasil, apela mais para os sentimentos e os sentidos e quase nunca para a razão. Não é uma religiosidade metódica ou puritana, com limites rígidos e fronteiras bem definidas. É, enfim, uma religiosidade que traz, em si, aspectos de várias mitologias, isto é, sincrética/híbrida.

Em suma, queremos ressaltar que o homem cordial brasileiro é fruto da miscigenação que ocorre em nosso país. Da mistura de raças resultou um tipo afetuoso e emotivo, voltado para a exaltação dos sentidos e para a expressividade autêntica dos sentimentos. Para o autor de *Raízes do Brasil*, o povo brasileiro tende a uma vida mais livre e informal. Nas palavras de Holanda (2006, p. 151):

A vida íntima do brasileiro não é nem bastante coesa, nem bastante disciplinada, para envolver e dominar toda a sua personalidade, integrando-a, como peça consciente, no conjunto social. Ele é livre, pois, para se abandonar a todo o repertório de ideias, gestos e formas que encontre em seu caminho, assimilando-os frequentemente e sem grandes dificuldades.

Segundo Veloso e Madeira, “o personalismo individualista e anti-social, herdado dos povos ibéricos, segundo Holanda, é o tipo ideal de que provêm [o homem cordial]” (1999, p. 168). Para as autoras, não é a ética, mas sim a “esperteza” que governa as ações dos brasileiros. Dizem as autoras (1999, p. 169):

Talvez sejam mesmo esses os traços mais arraigados no nosso ‘modo de ser’: o individualismo exacerbado, o desprezo pelo trabalho, a incapacidade de renúncia em nome do coletivo. Na total ausência de qualquer parâmetro ético, a esperteza é, de fato, o valor que orienta as ações. Sempre que está em jogo a lida com a “coisa pública” – do mais baixo ao mais alto escalão – revela-se o sentido elástico de suas consciências.

A “consciência elástica” do homem cordial brasileiro tem, como extensão, a figura do malandro que, como veremos, também demanda uma grande elasticidade. Abordaremos algumas contradições desta figura através dos diferentes malandros presentes na peça de Chico Buarque, e tentaremos analisá-lo como um símbolo do brasileiro, considerado, igualmente, um tipo bastante paradoxal. Veloso e Madeira (1999, p. 169) comentam que temos, em nosso povo, uma graduação “sutil, muitas vezes imperceptível, que vai do simpático e cordial malandro – o ‘malandro pra valer’, da ópera de Chico – ao traficante, ao marginal, ao policial, organizados nas gangs das cidades brasileiras”.

Veremos, a seguir, a visão junguiana a respeito desse arquétipo e, no decorrer do capítulo, entenderemos que o tipo malandro é a própria energia psíquica (JUNG, 1998), maleável e plástica, prestes a mudar de forma/persona a qualquer momento desde que perceba, em cada ocasião, uma oportunidade para a sua sobrevivência.

2.1 O MALANDRO ARQUETÍPICO

*No símbolo constitutivo da imagem,
há homogeneidade do significante e do significado
no seio de um dinamismo organizador e, por isso,
a imagem difere totalmente do arbitrário do signo.*

Gilbert Durand

O brasileiro em geral, como vimos, tem a fama de malandro. No dicionário Houaiss (2001) encontramos, como sinônimos de “malandro”, os vocábulos astuto, esperto, vagabundo e vadio. Para “malandragem” – ou “a atitude do malandro” – a ideia é a de manha, vadiagem e ociosidade. Como é possível que uma imagem a respeito de algo ou alguém se fortaleça tanto, a ponto de se expandir para todo um país de dimensões continentais como o Brasil? Seguindo o propósito deste estudo, acreditamos que isso ocorra porque as particularidades de um jeito típico de ser são formas de representação de uma força arquetípica que é muito anterior ao tipo em questão, ou seja, há traços de malandragem que aparecem em “demônios” que vêm ressuscitando há muito tempo (JUNG, 2000).

O jeito “malandro de ser” encontra semelhanças com o arquétipo da entidade Mercúrio que, conforme Jung (2000, p. 251), é mais antigo que o deus grego Hermes. O

malandro converge para a figura mítica do *trickster*¹¹ e seus desdobramentos, como o trapaceiro, o louco, o bobo, o coringa, o bufão, o idiota e o tolo, cada um com suas variações e transmutações, todas carregadas das tonalidades típicas de suas culturas e de seus mitos fundadores. Com simbologias semelhantes a esse motivo, temos, ainda, o deus Loki, na mitologia nórdica; Exu, na tradição afro-brasileira; e Prometeu e Hermes, da mitologia grega.

Joseph Russo (2002), destaca algumas características comuns pertencentes a essas entidades: movimento e comunicação; facilidade para enganar; possibilidades de aparecerem em diversas formas e imagens; ligação com a sexualidade e sensualidade; criatividade e inventividade; tendência a roubos, enganos, mentiras e trapaças. Enquanto deuses mensageiros, eles levam benfeitorias a outros deuses e/ou seres humanos, além de serem simpáticos, alegres, travessos, desafiadores, corajosos e de, ainda, *burlarem regras e inverterem valores sociais* (grifos nossos). O autor expõe que todos os exemplos de embusteiros são figuras de zombaria, diversão e grande enganação.

Na mitologia grega, a figura do trapaceiro está dividida em dois: Hermes e Prometeu. Para Russo (2000), a atitude grega em relação a esses deuses era positiva. A enganação de Prometeu é mais do tipo “Robin Hood”: engana os poderosos para ajudar os mais fracos – neste caso, os homens. Porém Hermes, senhor das comunicações, da boa sorte e dos ladrões, desde que nasceu já era mestre em violar regras e limites. Declara Russo (2000, p. 230):

Prometeu é o grande criador da cultura, o criador do fogo e subsequentes tecnologias, cuja desonestidade é exercida somente às custas de Zeus e em nome da humanidade. Hermes, apesar de sua associação fundamental com a ladroagem e a atuação furtiva [...], é normalmente visto como uma presença benigna nos assuntos humanos. Parece quase paradoxal que um ‘deus dos ladrões’ seja uma das divindades gregas mais genuinamente populares. Certamente para os gregos, seus inúmeros atributos de ‘ajudante’ eram mais importantes do que suas associações negativas com o embusteiro.

A capacidade de trapacear era benéfica para os heróis gregos, pois muitos precisavam do auxílio desse atributo – em si mesmos ou nas figuras que os auxiliavam – para chegarem às suas metas. Russo (2002, p. 232) ilustra essa questão com a figura de Ulisses/Odisseu. Para ele, o herói é a “própria personificação da manobra ardilosa, auxiliado por um pouco de coragem e força”. Ele considera Atena – que auxilia Ulisses durante a jornada – não só a deusa da inteligência, mas, principalmente, do intelecto astuto e matreiro. O nome “Métis” – mãe de Atena e deusa grega da sabedoria – na verdade significa “astúcia”, talento amplamente admirado na civilização grega.

¹¹ Figura mitológica do hinduísmo, o *trickster* é definido por Jung (2000, p. 259) como um “ser de natureza *divino-animal*, por um lado, superior ao homem, graças à sua qualidade sobre-humana e, por outro, inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente.”

Hermes também está presente na travessia de Odisseu e intervém, em nome de Zeus – que ouve os apelos de Atena, sua filha dileta –, em vários momentos da viagem. Vejamos uma parte do canto V da *Odisseia* de Homero (2004, p. 60-61), quando Zeus ordena a Hermes que auxilie o herói:

-Hermes, tu, que tens sido sempre o nosso mensageiro, vai comunicar à ninfa de ricas tranças que decidimos de modo inflexível o regresso de nosso intrépido Odisseu e assim que ele volte; sem guia dos deuses nem dos mortais, numa jangada de muitas juntas, sofrendo horrores, chegue ele no vigésimo dia à ubérrima Esquéria, no país dos feácios, que são aparentados com os deuses; eles hão de honrar do fundo da alma como um deus e o conduzirão num barco à querida terra pátria, depois de lhe dar quantidade de bronze, de ouro e de roupa quanta Odisseu jamais trouxera de Tróia, se tivesse chegado sem dano, com seu quinhão de pilhagem.

Assim falou Zeus e não deixou de obedecer-lhe o mensageiro Argeifontes [outro nome de Hermes]; atou de contínuo em seus pés as lindas sandálias divinas de ouro, que o transportam, tanto sobre a água como sobre a terra infinita, com a rapidez do vento. Apanhou a vara com que adormenta os olhos dos homens, ou os desperta do sono, como lhe apraz. Com ela na mão, levantou vôo o potente Argeifontes. Baixou do éter em Piéria e dali ganhou o mar; adejou, então, sobre as ondas, transformado numa ave, a gaivota que, para apanhar peixes no seio do temeroso mar sem messes, mergulha a densa plumagem na água salgada; com essa figura, deslizou Hermes nas vagas sem conta e quando, por fim, alcançou a ilha longínqua, saiu do mar violáceo e caminhou para a terra firme até chegar à imensa gruta onde morava a ninfa de ricas tranças.

Hermes não tem fronteiras. Ele é capaz de cruzar céus, mares e terra e, ainda, mudar de forma para se adaptar melhor ao meio que ocupa naquele momento. Pierre Brunel (2005) revela que a estrada ou o caminho de Hermes é o mundo em si. Esse deus busca o inesperado, o acaso, o imprevisível. Ele aproveita bem as chances que aparecem em suas viagens e usa sua habilidade para descobrir – e roubar – tesouros ocultos. Roubar, no aspecto epistemológico, sugere a ideia de astúcia e de engenhosidade. Seria mais próximo de algo como “trazer à luz tesouros secretos” (BRUNEL, 2005, p. 448), próprio da hermenêutica. Hermes rouba para pôr em circulação a riqueza extorquida, pois ele quer que suas descobertas, ideias e devaneios circulem, movimentem-se, ganhem espaço. Sua atuação como condutor de almas, como *psicopompo*, lhe permite a todo instante o alcance de novas possibilidades, alternativas e direções, e seu papel de mensageiro permite que ele não apenas conduza as almas ao reino dos mortos, como também tire-as de lá. Hermes vai do Olimpo ao Hades e vice-versa, sem restrições. São qualidades de Hermes, garantidas por Russo (2002, p. 233):

Deus-trapaceiro cujos principais atributos incluíam astúcia e roubo (principalmente roubo de gado); disfarce, invisibilidade e mudança de forma; invenções inteligentes e úteis; fertilidade, proteção dos rebanhos, sorte e potencial sempre presente de ser útil à sociedade humana (quando não estava ajudando os ladrões); representação fálica na escultura; e finalmente o princípio mais geral, porém de importância crucial, da mobilidade e troca entre as regiões – como divindade protetora das

transações e intercâmbio, ele é o deus dos viajantes, das encruzilhadas, dos comerciantes e intérpretes (o verbo grego oriundo do nome Hermes, *hermeneuein*, significa ‘traduzir entre a línguas’, daí a hermenêutica moderna significar interpretação). Também como deus de um espaço espacial e limítrofe, sua estátua era colocada em locais públicos e nas entradas das casas particulares, supostamente por seu poderes gerais de proteção contra ladrões.

Jung (2000), analisando as divindades Hermes/Mercúrio, revela que uma das características mais peculiares deles é a tendência às travessuras malignas, maliciosas ou divertidas. São ambos um mesmo princípio, cujos atributos são, especialmente, a esperteza, a capacidade de transmutações, a ambivalência, a simultaneidade divina e animal, a insensatez, a vulnerabilidade. Essas deidades possuem, a um só tempo, grande proximidade com a figura do salvador e/ou do curandeiro, pois é somente através do impulso de loucura e curiosidade que engendramos nossa jornada pela vida e, dessa forma, adquirimos experiência e maturidade. Sob esse aspecto, explica Sallie Nichols (2000, p. 56):

Segurar o [princípio do] Louco [...] é impossível. Talvez possamos dizer que ele representa um fator redentor dentro de nós mesmos, que nos impele para a individuação. É essa parte nossa que, inocente mas, de certo modo, conscientemente, se vê embarcada na busca do autoconhecimento. Através dela, incidimos em experiências insensatas que, mais tarde, reconhecemos como cruciais para o padrão da nossa vida.

A proximidade que esse padrão tem com a loucura e com a ingenuidade talvez explique o porquê de essa figura aparecer, nos contos de fadas e na literatura em geral, como o idiota ou o tolo da história. Ele é alguém muito simplório: o mais moço entre um grupo de irmãos ou uma criança desavisada, mas é o personagem que logra, via de regra, o objetivo principal da narrativa. É ele que alcança, natural e despretensiosamente, alguma parte importante que os outros – apesar de mais inteligentes ou mais bem adaptados – não conseguem atingir; é o herói desacreditado e desqualificado que soluciona – de forma não convencional, preferencialmente – os mistérios e desafios se que tornam incompreensíveis para os demais. Esse tipo se apresenta, também, como algum personagem inusitado ou como um elemento estranho, além de aparecer, ainda, como um indivíduo metamorfoseado em animal que, ao revelar sua verdadeira identidade, se mostra como uma nobre figura (o que ocorre, normalmente, apenas depois que ele passa por muitos sofrimentos e amarguras). Arriscamos afirmar, enfim, que este arquétipo surge, na literatura em geral e em outras formas de expressão dos povos como um ser que, aparentemente sem nenhuma habilidade, acaba conseguindo realizar grandes feitos graças, justamente, à sua tolice e estupidez. Examinemos o que Jung escreve sobre esse elemento (2000, p. 256-257):

Em contos picarescos, na alegria desenfreada do carnaval, em rituais de cura e magia, nas angústias e iluminações religiosas, o fantasma do ‘trickster’ se imiscui em figuras ora inconfundíveis, ora vagas, na mitologia de todos os tempos e lugares, obviamente um ‘psicologema’, isto é, uma estrutura arquetípica antiquíssima. [...]

Ela é uma personificação de traços de caráter, às vezes piores e às vezes melhores do que os apresentados pelo eu/[ego]. Uma personificação coletiva como o 'trickster' é produto de uma soma de casos individuais, podendo ser reconhecida pelos indivíduos isoladamente, o que não ocorreria se se tratasse de um produto individual.

Na visão junguiana, esse reflexo primitivo permanece vivo na psique individual e coletiva, para lembrarmos do quanto somos tolos internamente, e como ainda precisamos trabalhar para sermos verdadeiramente humanos. Além de ser a própria energia psíquica que se renova constantemente, Hermes mostra que habita, em cada um de nós, o mais baixo nível moral, mesmo que nos vejamos como indivíduos extremamente nobres em nossas ações (JUNG, 2000).

Na opinião do psiquiatra suíço, estamos longe de conquistar uma moral (ética) absolutamente pessoal, que nasça espontaneamente de dentro de nós, o que nos tornaria realmente responsáveis pelos nossos atos. A boa notícia é que, compreendendo e assimilando o arquétipo do embusteiro, nos tornamos mais conscientes da ignorância psíquica que nos irmana enquanto humanidade e podemos trabalhar sobre ela, burilá-la, educá-la. Afirma Jung (2000, p. 262):

A opinião desastrosa de que a alma humana recebe tudo de fora pelo fato de ter nascido tábula rasa é responsável pela crença errônea de que em circunstâncias externas normais o indivíduo está em perfeita ordem. Ele espera a salvação do Estado e responsabiliza a sociedade por sua própria ineficiência. Pensa que o sentido da existência seria atingido se o seu sustento lhe fosse fornecido de graça a domicílio, ou se todos possuísem um automóvel. Estas puerilidades e outras semelhantes ocupam o lugar da sombra que se tornou inconsciente, mantendo-a nesse estágio. Sob a influência desses preconceitos, o indivíduo torna-se dependente por completo do seu meio, perdendo a capacidade de introspecção. Assim sendo, a sua ética é recalçada pelo conhecimento daquilo que é permitido, proibido ou oferecido. Desse modo, como esperar de um soldado, por exemplo, que submetida uma ordem recebida a uma reflexão ética? Ele nem mesmo descobriu ainda sua possibilidade de ter um impulso moral espontâneo, independente de expectadores.

A percepção de Jung pode ser melhor esclarecida através da análise que Nichols (2000) realiza do embusteiro em nós. A autora associa este arquétipo ao arcano zero – em alguns baralhos, o vinte e dois – ou o louco do Tarô. Nichols compara a caminhada do louco pelos Trunfos do Tarô com a nossa jornada pela vida. No início ou no final de nossa existência, essa alegoria representa a desordem emocional e caótica que todos vivemos e experimentamos em nosso íntimo. O protótipo do louco ou do coringa traz, em si mesmo, o benefício (ou o malefício, na percepção da consciência) da dúvida. Ele acaba com nossas certezas e razões sobre o que quer que seja e está livre para se intrometer em outras representações arquetípicas. É um tipo que irrompe inesperadamente, fazendo com que pareçamos realmente loucos, pois, ao surgir quando menos se espera, cria situações inusitadas

e desafiadoras, deixando-nos, por vezes, completamente intimidados e com a sensação de que somos seriamente desprezíveis.

O louco, afirma Nichols (2000), é o mais poderoso trunfo do Tarô. Como não possui um número determinado, esse arcano liga continuamente o fim ao começo de tudo, sendo livre para viajar quanto, como e quando desejar. É aquele que pode substituir qualquer uma de nossas “cartas” (as outras representações arquetípicas), confirmando, assim, sua função de desbravador e mediador, já que tem por objetivo conectar as funções psíquicas, criar novas rotas para a consciência, unir os opostos. O princípio hermético/mercurial representa a ambivalência e a ambiguidade, abarcando todas as possibilidades. Ele é o cerne do espírito criativo, o símbolo do fogo prometeico, a personificação do poder transformador que cria a civilização, mas que também pode destruí-la. Reconhece Nichols (2000, p. 48), cuja opinião condiz com a observação anterior de Jung: “o embusteiro é totalmente amoral. Não se submete à disciplina alguma e é inteiramente guiado por sua atitude experimental em relação à vida”. Só nos deparamos com o louco, no entanto, quando ele se confronta com a consciência. Isso indica que somos capazes de nos diferenciarmos desse arquétipo, isto é, podemos objetivá-lo, falar sobre ele e analisá-lo.

Um dos aspectos positivos desse padrão é que, sendo o espírito do eterno aprendiz, há nele um grande desejo de se desenvolver, o que condiz com a sua presença cada vez mais frequente entre nós. Por ser um padrão que continua sendo representado pela humanidade, Jung (2000) considera que há um interesse da consciência em manter a vitalidade deste mito, o que denota que ainda precisamos “circumambular” sobre ele, ou seja, compreender a função deste arquétipo em nós, tanto individual quanto coletivamente.

Como função psíquica, o arquétipo do louco/embusteiro constrói “pontes”, ligando o mundo comum e ordinário da consciência com o mundo simbólico ou psíquico, repleto de figuras da imaginação. Ele se move livremente entre esses dois universos, por vezes, misturando-os e confundindo-os. Em seu papel de bobo-da-corte ou de “espião” real, o louco tem por hábito olhar tudo e todos, introduzindo-se, muitas vezes, onde não é chamado. Por onde quer que ele ande, no entanto, é bem recebido, pois carrega consigo a alegria e o bom humor. O arquétipo do embusteiro combina, em si, dois grandes opostos: a sabedoria intuitiva do velho e a curiosidade impulsiva da criança (NICHOLS, 2000).

A intuição, ou a visão que representa o mergulho hermético para a profundidade psíquica, é uma forma diferente de sabedoria, pois não tem a ver com lógicas ou racionalismos, mas com experiência e “faro”. A vontade de viver e de experimentar desse

protótipo nos convida à resiliência¹², já que ele sabe que perdas e ganhos fazem parte de qualquer jornada. A consciência tem muito a ganhar com esse arquétipo, pois ele guarda, segundo Nichols (2000), o reconhecimento da própria ignorância, que é condição básica para todas as formas de sabedoria (quem sabe seja por isso que o louco em nós não leve tão a sério as coisas “mundanas”, como papéis sociais e padrões de comportamento?). Ao mesmo tempo, segue a autora, esse arquétipo precisa da consciência – da direção do ego – para se desenvolver, pois também precisamos assumir as responsabilidades inerentes à vida ordinária, que nos impõem ordens e limites. Se deixarmos esse arcano nos dominar completamente, corremos o risco de nos perdermos em uma eterna infância, como Peter Pan. Esclarece Nichols (2000, p. 48): “Está visto que ele [o arquétipo do embusteiro] precisa do nosso intelecto ordenado na sua Terra do Nunca-Nunca tanto quanto nós precisamos da sua vitalidade e criatividade na Terra do Sempre-Sempre”.

Mesmo que quiséssemos negar esse princípio em nós, não teríamos como fugir dele no convívio coletivo, pois o embusteiro se manifesta nas mais variadas formas e, se observarmos bem, certamente encontraremos algum representante do espírito brincalhão, vagabundo, traquinas ou malandro nos folclores, na literatura ou na cultura popular dos mais diversos povos. Todos conhecemos alguma figura que, aparentemente, serve apenas para confundir ou atrapalhar a ordem vigente. À primeira vista, ao nos depararmos com ele, testemunhamos sua tendência à desordem e ao embuste, mas, se ficarmos atentos, perceberemos que este tipo também é o próprio princípio da mudança e da transformação. Seja como for ou da maneira que ele venha, no entanto, é impossível prendermos este elemento. A própria materialidade de “mercúrio” aponta para isso: ele não pode ser capturado pela mão humana, e quanto mais tentamos agarrá-lo, mais ele nos escapa.

Falamos, no primeiro capítulo, do quanto é importante, na saúde mental, que os dois domínios psíquicos – consciente e inconsciente – se comuniquem. Para entrarmos em contato com o universo imaginário e poético do inconsciente, as pontes entre os opostos são essenciais. Para a psicologia junguiana, certamente, Hermes é a ponte que liga os opostos (grifo nosso). Ele é a nossa “fronteira móvel”, a zona de transição entre os aspectos conscientes e inconscientes em nós. É ele que nos traz as possibilidades dos “es”, ao invés das garantias dos “ous”. Hermes nos convida a tirarmos os pés do chão, já que usa sandálias aladas e, com essas mesmas sandálias, ele nos desafia a um mergulho nas profundidades abissais dos mares psíquicos, lembrando que nossos voos não devem buscar apenas o paraíso,

¹² Resiliência: capacidade de se recobrar ou de se adaptar à má sorte, às mudanças (HOUAISS, 2001, p. 382).

mas também os infernos que nos habitam. E como a nossa consciência, tão treinada para o controle e a lógica, reage ao arquétipo do louco?

Nichols (2000) crê que, quanto mais flexíveis ficarmos em relação a ele, mais benefícios teremos. Um ego aberto ao novo é capaz de aceitar mais facilmente a natureza errante e incerta deste arquétipo, já um ego mais limitado tende a rejeitá-lo, resistindo ao máximo o seu jeito vagabundo e zombeteiro. Ao acolhê-lo, porém, é inevitável que sintamos uma certa insegurança, pois reduzimos a vigília da consciência. Por outro lado, acolher este aspecto significa permitir a entrada de mais liberdade e alegria em nossa vida. Hermes nos torna mais flexíveis e tolerantes aos nossos (e aos alheios) erros e tolices, e, dessa forma, deixa-nos mais leves em nossos julgamentos e críticas, além de mais atentos à tendência à rigidez, que cristaliza, não raro, ideias e atitudes, dificultando o nosso próprio desenvolvimento emocional. A aceitação do arquétipo de Hermes e sua assimilação pela consciência, portanto, vai depender da forma como interpretamos – ou traduzimos – a sua simbologia.

Para Umberto Eco (2007), traduzir é uma forma de interpretar e interpretar é negociar. Isso equivale a dizer que toda interpretação depende das escolhas que o tradutor faz sobre o texto que está sendo traduzido. O tradutor, por sua vez, é influenciado pelo contexto histórico-cultural onde está inserido. A interpretação final apontará as escolhas “negociadas” pelo tradutor com o texto original, e é aí que veremos quais foram os aspectos privilegiados pela interpretação/tradução. Da mesma forma que acontece com o tradutor de um texto literário, o ego, como intérprete da consciência, também traduz os impulsos psíquicos e o contexto onde vivemos de acordo com o valor (carga emocional) que imprime nos acontecimentos. A partir dessas interpretações criamos nossas biografias e, por consequência, nossas identidades. Nossa história e nossa memória dependem, portanto, da maneira como interpretamos (e relatamos) nossas experiências pois, afinal, o que é a identidade senão um relato?, questiona Michel de Certeau (2002), que enfatiza que, ao imprimirmos significados às nossas ideias e lugares de convivência, estamos criando “realidades” ou “relatos de cultura”. Esse fato, somado à ideia de Eco, é suficiente para entendermos que estamos a todo momento, negociando/conversando com o nosso universo psíquico e com o mundo que nos rodeia. Se acreditamos que nossa percepção é relativizada pela consciência, ou melhor, pelo ego enquanto centro da consciência, então temos que admitir que, para termos êxito neste “comércio”, o ego precisa ser, no mínimo, um bom negociante. June Singer (2004, p. 266) afirma, inclusive, que é tarefa do ego o de permanecer na fronteira entre a consciência e o inconsciente, “julgando o material que passa, formando uma opinião sobre ele e tomando uma

decisão, como o que deve ser pensado ou feito sobre o assunto”. Resta-nos, então, acolher Hermes como um princípio não apenas do inconsciente, mas também como um elemento capaz de nos conceder o dom da negociação na consciência, porque é ele, afinal, o arquétipo hábil para cruzar as fronteiras da razão e da imaginação. Hermes, sendo o deus mensageiro, senhor do comércio e das trapaças, é o aspecto psíquico dotado de grande poder de comunicação e negociação, que alarga nossas fronteiras, dando novos limites até mesmo aos limites já pré-estabelecidos.

É importante, portanto, que façamos as pazes com o impulso primordial do embusteiro em nós. Ele é parte imprescindível de nossa realidade interna, caótica e anárquica, e parece querer fazer com que parte desta realidade, pelo menos, seja mediada pelo ego. Por ser ambivalente, como todo arquétipo, o deus mensageiro nos presenteia com todo tipo de artigos e, por visitar nossos “infernos” interiores, ele será encarregado de trazer, à luz da consciência, nossos aspectos mais sombrios. Cremos, porém, que à medida em que o respeitamos e acolhemos, ele emerge do inconsciente trazendo-nos, também, os seus tesouros mais preciosos, como a criatividade e a espontaneidade, a fim de enriquecer o nosso mundo consciente, sempre tão tendencioso e racional.

E no Brasil, como este mito nasceu? Como ele é preservado/alterado? É possível identificarmos sua presença na *Ópera do malandro*? Quais aspectos de Hermes podemos identificar no malandro brasileiro? É o que pretendemos investigar a seguir.

2.2 A REGIONALIDADE DO ARQUÉTIPO DO MALANDRO

*Se a guerra for declarada
Em pleno domingo de carnaval
Verás que um filho não foge à luta
Brasil, recruta o teu pessoal.
Se a terra anda ameaçada
De se acabar numa explosão de sal
Se aliste, meu camarada
A gente vai salvar
O nosso carnaval.
[...]*

Chico Buarque.

A construção histórica e social da malandragem brasileira está vinculada ao nosso hibridismo cultural. Mesmo que, à primeira vista, não tenhamos preconceito contra o “jeito

malandro de ser” – desde que ele nos favoreça –, a intolerância com o híbrido, o mestiço ou o mulato, existe, sim, em nosso país. DaMatta (1984, p. 37) considera que, apesar de o padre jesuíta André João Antonil ter afirmado, no século XVIII, que “o Brasil é um inferno para os negros, um purgatório para os brancos e um paraíso para os mulatos”, isso não significa que na nação brasileira não haja racismo ou outras formas, mesmo que veladas, de diferenciação social ou racial.

DaMatta (1997, p. 185) adverte que o preconceito brasileiro é parte de um “sistema social com aspectos conhecidos, mas não reconhecidos pelos seus membros”. A tendência da sociedade pátria é esconder o autoritarismo (que o antropólogo sintetiza com a expressão: “sabe com quem está falando?”) e a diferenciação social, e mostrar apenas o seu lado cordial, ou a “famigerada” cultura da inclusão, representada, principalmente, na nossa maior festa popular: o carnaval. É no carnaval e em outros ritos e dramatizações sociais que aparecem os mitos – personagens, tipos ou figuras – que são fundamentais para a nossa coletividade. Observa DaMatta (1997, p. 254):

A sociedade também determina seus atores. Ela não inventa somente a peça e o enredo, o cenário e o palco, como fazem os teatrólogos. Vai além disso, criando também os papéis e os atores, bem como as condições em que a peça deverá ser encenada, e como será recebida. De modo que, ao estudarmos a dramatização (que é, como sabemos, um modo coletivo de expressão), estudamos conjuntamente os papéis e os atores. Pois as regularidades que sujeitam o drama sustentam também as motivações mais profundas dos atores, uns e outros submetidos às mesmas regras e trajetórias, e se auto-reproduzindo em níveis diversos, o que provoca os desníveis que finalmente conduzem àquilo que percebemos como ‘mudança social’.

O malandro é um dos tipos mais expressivos do Brasil. Ele convive lado a lado com outras “inversões” sociais, como os índios, os marginais e os foliões carnavalescos. É no carnaval que abrimos nossas partes mais íntimas, nossos “porões sociais”, conforme DaMatta (1997, p. 263), ainda ressaltando que, “se quisermos reunir todos esses tipos numa só categoria social, sabemos que todos eles são *malandros*” (grifo no original). Enfatiza o autor (1997, p. 263): “O malandro é um ser deslocado das regras formais, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e individualizado pelo modo de andar, falar e vestir-se”.

No imaginário social, o malandro é um ser mais criativo e livre – e por isso mais próximo do espírito carnavalesco – do que o “caxias”, seu oposto, que é vinculado a rituais como o de Sete de Setembro e outras paradas militares. Enquanto o “caxias” vê o mundo com hierarquias, totalidades, regras e leis para serem obedecidas e controladas, o malandro o interpreta com o “coração”, isto é, com o sentimento e a improvisação. Ao invés de querer saber quais são as regras e preocupar-se em como lidar com elas antecipadamente, o malandro

tem seus próprios princípios – geralmente vinculados às suas emoções – e age de acordo com eles, podendo responder de forma diferente de acordo com cada situação.

Sabemos que, segundo Holanda (2006), o traço mais específico do brasileiro é o horror às distâncias, ou seja, somos, em nossa natureza, afetivos e emotivos, voltados para a exaltação dos sentidos e para a expressividade autêntica dos sentimentos. Mas, sobre qual brasileiro Holanda está refletindo? Será que o homem cordial do qual fala o autor é o mesmo no Sul, no Norte e no Sudeste? Haverá similaridades “malandras” entre o brasileiro cordial que habita o Amazonas e o malicioso sambista da Lapa? Como abordarmos essas particularidades – ou regionalidades – do povo brasileiro sem sermos injustos com aqueles que, apesar de nascidos e criados no Brasil, não se identificam com elas?

Já advertimos que, conforme Arendt (2011), as discussões sobre região, regionalismo, regionalidade e literatura regional ainda tendem a orientar-se de forma apriorística, ou seja, segundo a ideia de região geográfica, embora esse modo de ver esteja, atualmente, enfraquecido e em desuso. A palavra região carrega, para Pozenato (2003, p. 156), “o estigma de ser percebida como algo fechado dentro de fronteiras”; porém, a própria geografia tem definido e redefinido o termo inúmeras vezes. Arendt (2011, p. 8) assevera, inclusive, que “[...] os *autores* das mais diferentes disciplinas (e a Geografia tem o pioneirismo) podem requisitar o termo [região] e ajustá-lo aos seus propósitos de compreensão espacial de um determinado fenômeno” (grifo no original).

O conceito de região, na análise de Hasbaet (2010), é melhor pensado como um “arte-fato”, ou seja, como uma aproximação entre os conceitos de “fato” (dado a priori) e “arte/artifício” (criação humana). A região está diretamente vinculada à ideia de regionalidade, que seria a ação dos sujeitos que produzem significações em um determinado espaço e que interagem uns com os outros a partir dessas significações.

A noção de “arte-fato”, então, rompe com a tendência extremista dos conceitos. A ideia de Hasbaet parece-nos coerente com o tema que estamos desenvolvendo, pois ela condiz com o próprio arquétipo de Hermes, que visa romper com o extremismo dos opostos, criando elos de ligação entre eles. Transitar entre os conceitos permite múltiplas interpretações sobre um mesmo fenômeno. Com o termo “arte-fato”, Hasbaet (2010, p. 7) tenta explicar que “o regional é abordado ao mesmo tempo como criação, auto-fazer-se (“arte”) e como construção já produzida e articulada (“fato”); isto é, ele aceita que, mesmo que a dimensão espacial esteja presente a priori, não devemos esquecer que o espaço é também uma construção simbólica dos sujeitos que vivem nele. Dito isso, convém traçarmos alguns paralelos entre arquétipo e regionalidade.

Partindo do princípio junguiano de que nossa consciência (enquanto faculdade cognitiva) emerge do inconsciente, então vale dizer que há um *a priori*, uma essência que nos impulsiona para a ação, que, entre outras coisas, faz com que desejemos viver e compreender a nossa própria vida. Tudo que é absorvido pelos sentidos humanos é transposto para a mente, na qual torna-se acontecimento psíquico. Não alcançamos conhecer a natureza exata da psique, mas, experimentando-a, temos a necessidade de entendê-la e, se possível, dominá-la. No desenvolvimento da consciência, tivemos que nos comunicar uns com os outros – pelo menos com quem vivesse bem próximo de nós – e, para isso, criamos códigos que foram se fortalecendo e agrupando os indivíduos em torno de significados afins. Entre o mundo observado e o mundo empírico, procuramos representar, linguística ou simbolicamente, o mundo dos fenômenos que experimentamos. As forças naturais e os impulsos psíquicos (arquétipos), tão descomunais e distantes de nosso alcance intelectual, para serem comunicados, precisaram de formas, figurações, traduções (JUNG, 1964). De nossas experiências ou interpretações sobre esses arquétipos, surgiram – e continuam a surgir – milhares de novas representações sobre os mesmos temas que, apesar de se apoiarem sobre algo já dado, ganhava (e ganha), a todo momento, novas combinações, promovendo a evolução da consciência, revendo e relativizando, constantemente, conceitos já formulados, além de amplificar o significado de todas as coisas.

Tanto Jung (1964), quanto Certeau (2002) creem que os indivíduos criam as suas realidades culturais através do sentido que insuflam às grandes estruturas e estratégias de suas experiências vitais. O verbo, o enunciado, a expressividade que emitimos sobre a imagem de algo que nos vem à mente – a ideia que temos de algo – constrói esse algo. O verbo, portanto, é criador. Nada existe, afirma Certeau (2002), nas nossas relações culturais, se não for relatado/enunciado (e aqui poderemos acrescentar: pelo nosso ego que, como vimos, é o aparelho de linguagem da consciência, nosso “tradutor” primordial).

Se direcionarmos, ainda, o pensamento junguiano a respeito das representações coletivas arquetípicas para a concepção de Hasbaet (2010) de que região/regionalidade pode ser imaginada como o encontro entre arte/artifício (criação simbólica) e fato (um determinado dado natural), veremos que essas representações também podem ser consideradas particularidades regionais. Regionalidades, particularidades, imagens arquetípicas, representações culturais ou simbólicas são as várias formas de representação do inominável. Arriscaríamos a dizer que são “arquétipos menores”, ou tentativas de simbolizar os grandes arquétipos que nos enredam e deslumbram. Criamos variações sobre temas essenciais –

porque a experiência humana não é diferente de um lugar para outro – conforme a tradução/interpretação/enunciação que fazemos deles, tanto individual quanto coletivamente.

Vimos, conforme Jung (1964), que “lemos” a realidade transformando as experiências físicas em imagens psíquicas. Uma das faculdades inerentes ao humano é a capacidade de imaginação. O imaginário, afinal, é a riqueza humana fundamental, ou, como afirma Gilbert Durand (2001, p. 18), “é o conjunto de imagens e relações de imagem que constitui o capital pensado do *homo sapiens*. É onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano”. O antropólogo está de pleno acordo com a psicologia que valoriza a *imagem psíquica* enquanto *potência organizadora* que, para ser comunicada, carece de homogeneidade, de “representação-palavra” ou seja, precisa ser concebida enquanto significado (grifos nossos).

No emaranhado das reproduções simbólicas, estão as tramas dos diferentes “tecidos” (ou abordagens) culturais, que, à primeira vista, parecem um todo homogêneo, porém, se nos detivermos à “manufatura” detalhada das tramas, iremos descobrir uma infinidade de pontos, linhas, nós, textura, mistura de cores, enfim, axiomas, ou tessituras (GEERTZ, 1978) que se interpenetram e se sobrepõem umas às outras. Os matizes da tessitura vital, sugere Rafael Santos (2009), serão diferenciados não apenas pelas diferentes significações dadas à ação dos sujeitos – atores sociais –, como também pelo espaço onde o grupo habita, ou seja, cada coletividade/indivíduo cria – e reforça ou não – a sua realidade (ou realidades), baseada na relação entre o imaginário/universo psíquico e a estrutura “natural” (fenomenológica, apriorística) com a qual convive.

Essa premissa é importante para o entendimento de que, a despeito de termos nascido e/ou de estarmos em contato direto com um determinado grupo social, isso não significa que cultuemos os particularismos que são próprios desse grupo. Como fazedores de imagens, temos o privilégio de – especialmente nos dias atuais – não necessitarmos conviver com as mesmas regionalidades durante uma vida inteira. Talvez façamos parte de um coletivo que venera certas singularidades que não ecoam em nossa alma, ou que não nos são familiares, ou que, enfim, não nos trazem nenhum significado importante a ponto de nos reconhecermos nelas e, por isso, não temos interesse em nos apropriar delas. Podemos ter nascido na Lapa, nos anos 1940, e não nos identificarmos com a malandragem carioca. Ou, ainda, sermos “filhos” de Caxias do Sul, cidade conhecida, tradicionalmente, pelo valor que dá ao trabalho, e nos sentirmos mais próximos do sambista da Lapa, que batuca sua caixinha de fósforos e que está longe de ser “caxias” (tipo oposto ao “malandro” (DAMATTA, 1997). Podemos, ainda, não nos filiar a malandros e nem aos “caxias”, mas ser um ou outro conforme

nos convier. Isso, no nosso entender, é o que mais fazemos, mesmo que não nos demos conta. Se não nos sentimos tão “gaúchos”, por exemplo, por não termos o hábito do chimarrão ou do churrasco, basta sairmos do Rio Grande do Sul para que o “gauchismo” acorde em nossa alma. Ou, então, mesmo sendo avessos a inúmeras peculiaridades do nosso país, não raras vezes sentimos lágrimas em nossos olhos quando ouvimos o Hino Nacional, especialmente se estivermos fora do Brasil, ou se acompanhamos os representantes de nossa nação em algum desafio mundial (OLIVEN, 2006).

Esses exemplos são apenas para ilustrar que todos sentimos, em algum momento de nossas vidas, emoções ligadas ao espírito de pertença a algo maior do que nós mesmos, e que nossas ligações “regionais” serão tão flexíveis quanto forem as nossas necessidades “bairristas”, isto é, seremos mais brasileiros, mais gaúchos, ou mais cidadãos da cidade que for, conforme nos convenha, ou seja, conforme estejamos mais próximos daquilo que entendemos como sendo a nossa identidade. Ao afirmarmos que nossa regionalidade é conveniente, estamos tentando enfatizar que possuímos uma identidade coletiva bastante “malandra”, pois ela muda conforme o nosso interesse psíquico, muda conforme o lugar que social, seja ele mais ou menos atraente para nós. Somos propensos a nos ligarmos apenas ao que realmente nos interessa, ou que possui alguma significação para nós e, aparentemente, não haveria nenhum problema nisso se fôssemos conscientes desse tipo de comportamento o que, infelizmente, não é o que acontece.

O ego – que deveria estar habilitado para “traduzir” as necessidades da alma – teima em admitir que não há segurança em nosso universo psíquico. Uma maneira dele sentir-se seguro, dono de si e aparentemente “senhor” absoluto da psique, é envolver-se em papéis sociais bem definidos, cristalizando-se, dessa forma, em estereótipos, ou como um modelo vivo das representações arquetípicas. O que o ego desconsidera, comportando-se assim, são as outras milhares de possibilidades de papéis que, não raro, são arrastados para a sombra pessoal e/ou coletiva e que ficam, conforme já explicamos no primeiro capítulo, projetados no outro.

Quanto mais fugimos do malandro, do Louco ou do *trickster*, porém, afirma Nichols (2000), mais ele zomba de nós. Como não o assumimos como uma realidade psíquica, ele nos prega peças – em nós e em nosso meio – criando preconceitos e diferenças sociais absurdas, capazes de atrasar o desenvolvimento de um país inteiro. Tendemos a projetar a nossa parte “híbrida” – ou o arquétipo do malandro – no tipo social mais fragilizado, e, dessa forma, negamos o embusteiro em nós. Tomar consciência diariamente de nosso “jeitinho” causa indigestão para o imaginário brasileiro, e, aí, voltando ao que diz DaMatta (1997), negamos o

mulatismo dentro de nós mesmos para vê-lo apenas no outro – como algo negativo – e o exaltamos quando ele se veste de purpurinas e alegrias – fantasias que causam inveja aos estrangeiros –, como no Carnaval. Dessa forma, porém, temos um malandro “pela metade”, pois ele exhibe só o que é aceito socialmente, como o lado sedutor e cordial da malandragem. Quando reconhecermos, no entanto, que somos mais malandros do que pensamos, sobretudo quando buscamos apenas o que nos é conveniente, estaremos dando um pontapé inicial para uma verdadeira mudança social, como sonha DaMatta (1997). Para que isso aconteça, entretanto, precisamos, no mínimo, compreender que o ego é apenas um mediador – e não o senhor – da psique. Enquanto tradutor do inconsciente, o ego precisa de muita malandragem para dar conta de todas as personas que engendramos e reconhecer isto facilitaria a nossa vida, pois, do contrário, corremos o risco de aprisionarmo-nos em estruturas rígidas que teimam em nos conduzir apenas pelas significações coletivas fazendo, assim, com que percamos a (pouca) movimentação livre de nossa própria identidade.

Voltando à ideia de região como “arte-fato” (HASBAET, 2010), ou de construção simbólica sobre um espaço dado, é factível analisarmos que, apesar das variações regionais, convive, na literatura brasileira, a mesma base arquetípica do malandro em personagens das mais variadas épocas, criados pelos mais diversos autores. Temos, por exemplo, Leonardo, de *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida ; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; *Paulinho Perna Torta* (1965), de João Antonio. DaMatta (1997) lembra ainda que alguns personagens de Jorge Amado e outros da dramaturgia de Suassuna também são cogitados para essa mesma linhagem dos “heróis sem nenhum caráter.”

Antônio Cândido (1970), acredita que o protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* – considerado o primeiro romance picaresco nacional – não deve ser levado em conta como um pícaro propriamente dito, pois ele não parece sofrer, tão cruelmente, a brutalidade da vida, aspecto fundamental para esse tipo de herói. Afirma Cândido (1970, p. 67):

Falta (a Leonardo Filho) um traço básico do pícaro: o choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das ‘picardias.’ Na origem o pícaro é ingênuo, a brutalidade da vida é que aos poucos o vai tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; mas Leonardo, bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido pela força das circunstâncias.

Cândido observa também que o termo “pícaro” designa um tipo inferior de serviço que transita por uma infinidade de padrões e de trabalhos. A troca rápida de uma experiência para outra possibilita uma inventividade nas relações interpessoais que, por consequência,

permite um alargamento na visão sobre o social. Apesar de a análise de Cândido trazer algumas dúvidas sobre os aspectos sociais na construção da malandragem de Leonardo, ele destaca alguns elementos que vale a pena mencionarmos aqui, pois consideramos que eles corroboram com a “teia” de significantes que envolve o arquétipo do malandro.

Leonardo, para Cândido (1970), é amável, risonho, espontâneo, impulsivo e motivado por fatos externos e pelo destino, o que faz com que ele viva ao sabor da sorte. Ao contrário dos malandros dos personagens dos romances espanhóis (com os quais Cândido compara Leonardo), ele tem um sentimento sincero no terreno do envolvimento amoroso. Enquanto o malandro espanhol acaba numa “resignada mediocridade”, nosso (anti) herói alcança inúmeras conquistas (inclusive amorosas) sem sequer ter ideia de como chegou lá. Vejamos o que diz Cândido (1970, p. 68):

O malandro espanhol termina sempre, ou numa resignada mediocridade, aceita como abrigo depois de tanta agitação, ou mais miserável do que nunca, no universo do desengano e da desilusão, que marca fortemente a literatura espanhola do Século de Ouro. Curtido pela vida, acuado e batido, ele não tem sentimentos, mas apenas reflexos de ataque e defesa. Traindo os amigos, enganando os patrões, não tem linha de conduta, não ama e, se vier a casar, casará por interesse. [...] O nosso Leonardo, embora desprovido de paixão, tem sentimentos mais sinceros neste terreno, e em parte o livro é a história do seu amor cheio de obstáculos pela sonsa Luisinha, com quem termina casado, depois de promovido, reformado e dono de cinco heranças que lhe vieram cair nas mãos sem que movesse uma palha.

Nessas inevitáveis comparações entre os heróis brasileiros e estrangeiros, Oliveira (2011) considera que o romance de Almeida expõe um elemento nacional autêntico, revelador de algo novo e único, sem a preocupação de imitar as fórmulas literárias europeias. O protagonista de *Memórias de um sargento de milícias*, para Oliveira (2011, p. 54) é, indiscutivelmente, o primeiro ancestral literário brasileiro do malandro, conforme verificamos a seguir:

[Leonardo] é de fato o primeiro grande malandro do romance brasileiro, resultado da confluência de uma tradição quase folclórica e de uma certa corrente popular e cômica do Brasil contemporâneo. Esse malandro seria logo elevado à categoria de símbolo em *Macunaíma* e em *Serafim Ponte-Grande*.

Os símbolos citados por Oliveira são encontrados não apenas na redação literária brasileira, mas também na nossa tradição oral, como é o caso de Pedro Malasartes. Segundo Câmara Cascudo (1999), herdamos da península ibérica esta figura que, tradicionalmente, traz o emblema da astúcia, da invencibilidade, do cinismo, do engodo e da falta de escrúpulos e remorsos. Cascudo adverte que Malasartes incorpora aspectos provenientes da tradição oral de diversas regiões europeias, inclusive do Leste e Norte, além de estar presente nos contos de Grimm e de Andersen. Cascudo (1999, p. 351) sintetiza a personalidade de Malasartes como “o tipo feliz da inteligência despudorada e vitoriosa sobre os crédulos, os avarentos, os

pardos, os orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói sem caráter.”

A respeito da falta de caráter do nosso herói brasileiro às avessas, DaMatta (1997, p. 274) corrobora com a opinião de Cascudo:

Não há dúvida alguma de que [com Pedro Malasartes] estamos diante de um ‘herói sem nenhum caráter’, ou melhor, de um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e de toda e qualquer boa malandragem. [...] Na linguagem moderna do Brasil, Pedro Malasartes, acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose da vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e fracos, fundado sobretudo no envolvimento moral entre ricos e pobres.

O mito de Malasartes se difundiu por todo o Brasil, inclusive com variantes entre grupos indígenas, como assinala DaMatta. O antropólogo mostra que esse personagem usa das armas típicas dos fracos, como a zombaria e a sagacidade, como formas de compensar as diferenças sociais, ou seja, sua astúcia é o exercício de sua vingança sobre o poder e a hierarquia de nosso país (DAMATTA, 1997).

Pedro Malasartes pode ser comparado a Madame Satã, figura lendária do bairro da Lapa, que não nasceu da literatura, mas de uma pessoa real. Madame Satã representou um mito vivo. Ele (a) absorveu, em sua existência, todos os motivos da malandragem fictícia e vivenciou, na íntegra, o que é “constelar” um arquétipo.

Noronha (2003, p. 31) explica que a origem do apelido Madame Satã veio de um bloco carnavalesco de 1938, no qual João Francisco dos Santos desfilou com essa fantasia. Havia também o baile e o concurso de fantasias no Teatro da República, no qual ele se exibiu e obteve o primeiro lugar. A fama, todavia, chegou apenas em 29 de abril de 1971, com a publicação de uma entrevista concedida por ele a Millôr Fernandes para a revista número 95 do “Pasquim”. A partir dessa entrevista, a figura do malandro tornou-se comum e se fortaleceu na mídia carioca.

A influência de Madame Satã (1900-1976) sobre a história do Rio de Janeiro ocorreu, principalmente, porque seu estilo paradoxal dominou a vida na Lapa nos anos 1930-1940. Noronha (2003, p. 18) assegura que ele(a) foi o “homossexual mais macho que já houve na história do Rio” e que, após a publicação da entrevista, Madame Satã virou uma figura *cult*, sendo procurado por artistas e intelectuais. Em 1972, Satã lançou sua autobiografia, estimulando, como afirma Noronha (2003, p. 18), “ainda mais o interesse pelo mito do malandro carioca. E trouxe de volta [...] a evocação de um mundo perdido: o cruel e violento submundo carioca dos primeiros anos do século XX”. Dos fragmentos da entrevista que

Noronha (2003) apresenta, gostaríamos de destacar algumas frases que, mesmo desvinculadas da pergunta do entrevistador, acreditamos convergir com as ideias que vimos traçando até aqui sobre o arquétipo do malandro. São elas:

“Eu sou anti-social.”

“Sempre fui [homossexual], sou e sempre serei.”

“Não [foi a bala que matou], a bala fez o buraco. Quem matou foi Deus.”

“Brigar eu não brigo porque nunca briguei, mas na minha casa a gente come o que Deus dá e o que faltar Nossa Senhora inteira.”

“Essa mania da polícia chegar, bater e começar a fazer covardia, eu levantava e pedia para eles não fazerem isso. Afinal de contas, se o sujeito estiver errado, eles que prendam, botem na cadeia, processem. Agora, bater no meio da rua fica ridículo. Afinal, nós somos humanos.”

“Deus disse: faz por onde que eu te ajudo. Mas Deus não me ajudou porque sabia que se me ajudasse eu vendia o mundo com o dinheiro dele.”

“O maior malandro do Rio de Janeiro que eu conheci desde 1907 até hoje foi o que me ensinou a ser malandro e me conheceu com 9 anos de idade, foi o falecido Sete Coroas, que morreu em 1933. Quando ele morreu, já me deixou como substituto dele na Saúde e na Lapa.”

“Olha, enquanto eu for vivo, a Lapa não morrerá.”

O tom profético da última frase acima tornou-se realidade, pois Madame Satã está viva e fértil no imaginário da Lapa. Literariamente, pelo menos, sua figura e sua origem mítica continuam rendendo estudos que se multiplicam como caleidoscópios, sempre a gerar novas colorações e formas. A herança psíquica de Satã e de tantos que o precederam se constela não apenas em um determinado personagem, mas em todo um enredo social. A cadeia da malandragem segue viva, perpetuando-se em novos tipos e gêneros, e cria camadas e camadas de novos malandros que não param de se reinventar, como ocorre na *Ópera do malandro*, de Chico Buarque.

Abriremos, agora, um pouco mais das “cortinas” da *Ópera*, de Chico, e convidamos o leitor para que prossiga atento à riqueza do espetáculo que estamos analisando.

2.3 O MALANDRO NA ÓPERA DE CHICO

*Se eu fosse mulher, desejaria
que todos os homens
fossem Chico Buarque.*

Chico César

Na introdução da *Ópera do malandro*, o produtor do espetáculo chama João Alegre, “autor ainda inédito em nossos palcos, mas que goza de palpável prestígio nas chamadas rodas de malandragem da noite carioca”, e Vitória Fernandes de Duran, presidente da

“Morada da Mãe Solteira” (p. 19)¹³. O apresentador destaca a instituição de Vitória como “uma organização que vem prestando inestimáveis serviços à nossa sociedade” (p. 20) e revela que João Alegre cedeu a ela os direitos autorais e a bilheteria do espetáculo. Na próxima cena, surge João Alegre vestido de malandro carioca. Ele batuca em uma caixinha de fósforos e canta “O malandro”, introduzindo e antecipando o tema do espetáculo. Achamos pertinente verificarmos, na letra da canção, a trajetória da malandragem (p. 21-23):

O malandro/Na dureza
Senta à mesa/Do café
Bebe um gole/De cachaça
Acha graça/E dá no pé
O garçom/No prejuízo
Sem sorriso/Sem freguês
De passagem/Pela caixa
Dá uma baixa/No português
O galego/Acha estranho
Que o seu ganho/Tá um horror
Pega o lápis/Soma os canos
Passa os danos/Pro distribuidor
Mas o frete/Vê que ao todo
Há engodo/Nos papéis
E pra cima/Do alambique
Dá um trambique/De cem mil réis
O usineiro/Nessa luta
Grita(ponte que partiu)
Não é idiota/Trunca a nota
Leso o Banco/Do Brasil
Nosso banco/Tá cotado
Tá cotado
No mercado/Exterior
Então taxa/A cachaça
A um preço/Assutador
Mas os ianques/Com seus tanques
Têm bem mais o/Que fazer
E proibem/Os soldados
Aliados/De beber
A cachaça/Tá parada
Rejeitada/No barril
O alambique/Tem chilique
Contra o Banco/Do Brasil
O usineiro/Faz barulho
Com orgulho/De produtor
Mas a sua/Raiva cega
Descarrega/No carregador
Este chega/Pro galego
Nega arrego/Cobra mais
A cachaça/Tá de graça
Mas o frete/Como é que faz?
O galego/Tá apertado
Pro seu lado/Não tá bom
Então deixa/Congelada
A mesada/Do garçom

¹³ As citações que, a partir de agora, apenas indicarem o número da página, referem-se todas ao livro *Ópera do malandro*, de 1978, de Chico Buarque.

O garçom vê/Um malandro
Sai gritando/Pega ladrão
E o malandro/Autuado
É julgado e condenado culpado
Pela situação

Nessa canção, João Alegre enfatiza algo bastante comum no cenário político-social da malandragem: apenas uma determinada parcela é punida ou é o bode expiatório de toda uma situação da qual ela é parte, mas não a única parte. A rivalidade entre vítima-algoz introduz o argumento da peça, que fala do jogo de empurra-empurra da sociedade brasileira que, no contexto da trama criada por Chico Buarque, divide-se, de certa forma, entre o “bom” e o “mau” malandro, ou seja, entre a pessoa que expressa o arquétipo do embusteiro mais ingenuamente, e o que faz uso dele para se aproveitar dos outros. Acerca disso, Oliveira (2011, p. 96) esclarece que “o rótulo ‘malandro’ não se aplica a um tipo único de indivíduo com traços constantes: há malandros e malandros”. No caso da *Ópera*, de Chico, “bons malandros” são as vítimas do sistema, ou todos aquele que estão ao lado do povo explorado, os que lutam pela transformação social com as armas que tiverem, sejam elas alguma forma de arte, idealismos culturais ou qualquer outro tipo de rebeldia social. Os “maus” malandros seriam os desonestos, os responsáveis pela exploração e espoliação coletiva, e/ou os que são intencionalmente dirigidos para a corrupção e o autoritarismo reacionário.

Verificamos, portanto, desde a introdução, em tom humorístico e debochado, as metáforas e alegorias em torno do papel do malandro no cenário brasileiro. O malandro de Chico evidencia, metonimicamente, suas diferentes graduações, que vão desde o artista nacional, que está ao lado dos oprimidos – representado por João Alegre¹⁴ –, até os grandes oportunistas do sistema capitalista, representados, por exemplo, por Fernandes de Duran. Ambos os tipos, porém, não se diferenciam na modalidade de “dar um jeitinho” quando se trata de lidar com os seus próprios problemas em relação aos do coletivo. A canção deixa claro que todos pretendem sair lucrando, mesmo que em prejuízo de outrem, seja o “pequeno ladrão” que rouba o gole de cachaça, ou o alto explorador que parasita o “organismo social” (OLIVEIRA, 2011, p. 96).

A *Ópera do malandro*, dessa forma, ilustra como os indivíduos usam táticas de malandragem em si mesmos e/ou nas suas relações mais íntimas, que se tornam um verdadeiro emaranhado de interesses escusos e de trocas de favores. A peça representa as conexões entre as pessoas marginalizadas de nosso país (prostitutas, contrabandistas,

¹⁴ Oliveira (2011, p. 95) comenta que “a criação do sambista e compositor, autor ficcional da peça [...] é o grande lance criativo do texto” e seria, segundo o próprio Chico Buarque, uma homenagem a John Gay, o criador da *Ópera dos mendigos*.

travestis, empregados/assalariados, etc.) e os influentes figurões do sistema, como as autoridades policiais e o empresário/empregador.

Oliveira (2011, p. 112) assegura que “é pobre uma leitura da *Ópera* de Chico que ignore as raízes históricas da figura do malandro, as inovações trabalhistas do Estado Novo ou o papel da música popular, mediadora entre as elites e as classes populares do Brasil”, porém, na presente análise sobre o malandro, estaremos enfatizando, principalmente, o espaço psicológico da malandragem, ou a circulação dos sentimentos, emoções, atitudes e intenções dos personagens.

Começamos pela atuação mais emblemática do malandro carioca: Max Overseas. Contrabandista e contraventor, frequentador assíduo dos bordéis de Duran (mas que “nunca pagou uma puta na vida” (p. 43)), Max personifica o simpático e cativante malandro, aquele que encanta as mulheres, que tem a manha na fala e a ginga no corpo. Max retrata os que buscam adquirir riqueza fácil e não se importam com as consequências de seus atos, além de lembrar os que incentivam o gasto desenfreado, os que excitam o desejo das pessoas para todo o tipo de consumismo e não se importam com a exploração e a desigualdade social, desde que ele esteja a salvo. No caso de Max, porém, é interessante observarmos que, dentro dos inúmeros desdobramentos do termo “malandro”, sua arma principal é a emoção e a sedução.

Na primeira cena *Ópera*, quando Max leva Teresinha, sua noiva, para o local do casamento deles, ou seja, para seu “escritório” (que, na verdade, é o seu esconderijo). Lá ele inventa desculpas e histórias para a noiva: diz que seu desejo era de que eles se casassem no “Copacabana Palace”, mas que, devido às desconfianças do pai dela, teve que conseguir um lugar mais “discreto”. É neste momento que Teresinha conhece cada um dos capangas de Max: General Electric, Phillip Morris, Barrabás, Johnny Walker, Big Ben, e o travesti Genivaldo/Geni. Todos aguardam Tigrão que, na realidade, é Chaves, chefe da polícia local e amicíssimo de Max (e também comparsa em seus negócios).

Na visão de Oliveira (2011), todos os nomes citados acima reproduzem os “falsos” ou “maus” malandros e se opõem ao imaginário brasileiro do “malandro prá valer”. Max e seus homens, Duran, Chaves e até mesmo Teresinha visam à corrupção do sistema, pois almejam a exploração industrial (Max e Teresinha), comercial (Max, seus homens e Duran) e a do funcionalismo público (Chaves).

Chaves/Tigrão, padrinho da Max e Teresinha, será, no decorrer da trama, constrangido por Duran a capturar e matar Max. Há um envolvimento antigo entre Max e Chaves: eles são amigos de infância e viveram grandes aventuras juntos. Sendo assim, Chaves

fará de tudo para proteger o amigo, mas não escapará da perseguição de Duran, que quer a filha viúva. Max tem uma dívida com Tigrão que, por sua vez, tem uma dívida com Duran. É por causa desta última – e pela ameaça que Duran faz a ele de colocar em risco sua índole – que Chaves se vê obrigado a prender Max Overseas. Observemos as “sutilezas” da conversa dos dois quando Chaves pede a Max que lhe pague o que está devendo, só que ele o faz bem no dia do casamento. Segue o trecho do diálogo (p. 65-66):

CHAVES

É, eu sei que o momento é impróprio. Mas é que justamente hoje o meu outro sócio me telefonou e me deu um aperto. Se tu não me paga, eu não posso pagar a ele. Também não posso chegar para ele e dizer que tô duro porque o meu sócio contrabandista joga tudo no cassino e não me paga o combinado. Não fica bem prum chefe de polícia, entende? Esse meu outro sócio é um homem muito sério. Cobra juros de vinte por cento ao mês.

MAX

Puxa vida, Chaves, por que você não me falou antes? Eu não me preocupei com isso porque achei que você estava bem de vida. Aliás, sempre invejei a tua posição, a tua estabilidade, a segurança de um emprego público... Nunca pensei que fosse te ver chorando por causa de uma mixaria...

[...]

CHAVES

Olha, Tião, tu tá me obrigando a me abrir contigo. Não conte a ninguém, mas eu vivo um drama pessoal lá em casa. Pouca gente sabe que eu tenho uma filha de vinte anos...

MAX

A Lúcia?

CHAVES

Tu conhece a Lúcia?

MAX

Claro, cansei de carregar ela no colo...

CHAVES

Mas tu não sabe que aquela criança virou um problema sério. Aqui entre nós, a Lúcia me rouba.

MAX

Te rouba?

CHAVES

No começo era coisa à toa. Depois começou a roubar cem mil-réis, duzentos, o que tivesse na minha carteira enquanto eu dormia. É claro que lhe apliquei uma série de correções... Mas um dia o psiquiatra do Hospital dos Servidores me disse que não adiantava castigar ela não. Porque ela não é ladra. Ela sofre de uma doença incurável chamada cleptomania. E que ela rouba para compensar a ausência da mãe. Então eu tenho que deixar a Lúcia ficar me roubando... Roubando e comendo doce, roubando e comendo doce, porque ela gasta todo o meu dinheiro na confeitaria. O psiquiatra disse que o creme de leite é a projeção do leite materno que ela não teve.

Chaves nem sonha que Lúcia rouba para dar a Max e que, ainda por cima, está esperando um filho dele. Max prometeu a ela casamento e amor eterno e ela, na ingenuidade, se deixa levar pelo contrabandista, que se aproveita da moça do jeito que quer. No diálogo entre Max e Chaves, são muitas as ironias e cinismos, seja na fala de Chaves sobre seu outro sócio – Duran – ser um homem “sério”, seja por Max relatar que inveja a segurança” que o emprego público dá ao amigo, ou, ainda, por fazer de conta que não sabe nada sobre Lúcia.

Talvez seja interessante nos debruçarmos sobre o cuidado de Chaves para com a filha. Preocupado com o comportamento de Lúcia, ele a leva ao psiquiatra. O médico, por sua vez, dá o tratamento e arrisca divulgar que a causa do distúrbio seria a perda da mãe. Provavelmente alheio ao verdadeiro motivo que leva Lúcia a roubar, a atitude do médico pode servir de exemplo para verificarmos o quanto tendemos a um olhar unilateral sobre coisas, pessoas e situações. Ilustrados pelo caso de Lúcia – e sem desconsiderarmos a importância da perda de sua mãe – talvez fosse bom ficarmos atentos, na avaliação das doenças mentais, ao contexto coletivo do sujeito (JUNG, 1964). Isso equivaleria a incluir, nos diagnósticos de doenças psíquicas, não apenas a história familiar, mas também o contexto histórico, político, social e as fantasias oriundas do meio onde vive o paciente.

Pode ser que estejamos precisando daquilo que DaMatta (1997) anseia: a interpretação da realidade brasileira pelo ângulo dos reflexos múltiplos, pois, afinal, estamos todos envolvidos em um organismo social que pode ser/estar doente e, se não tomamos consciência desse fato, tornamo-nos mais vulneráveis perante o sistema. Diante disso, a proposta de DaMatta (1997) é compreender as razões que fazem uma sociedade ficar dando voltas em torno de seus problemas sem encontrar soluções efetivas. O antropólogo sugere, por exemplo, que seria interessante pensarmos em uma integração maior entre indivíduo e coletividade. No texto de João Alegre, haveria um momento em que o “malandro pra valer” mostraria seu papel de transformador social: na hora da passeata que as prostitutas realizariam no primeiro de maio.

A passeata das funcionárias de Duran, na verdade, seria apenas uma fachada, já que as moças serviriam apenas de iscas para o chefe delas acabar com a reputação de Chaves (se esse não eliminasse Max). Quem as atira e motiva é o próprio Duran que visa, no final, interromper a euforia delas com sua autoridade de patrão. Por trás de tudo isso, porém, usando os interesses de Duran e a empolgação das prostitutas, João Alegre pretende dar seu recado de contraventor. Através da massa de assalariados/explorados – na *Ópera*, representados pelas prostitutas e pelos homens de Max –, e oprimidos, a multidão rebelde simbolizaria uma maneira de levantar a “moral” nacionalista, uma forma de mostrar que haveriam pessoas

capazes de lutar por um “basta” no despotismo nacional. O que ocorre, no entanto, é que Vitória e o produtor/Duran, aliados com o sistema exploratório, não aceitam o desfecho que João Alegre afirma ter improvisado “sem maldade”. Vejamos o rumo da discussão que ocorre entre eles (p. 176-177):

VITÓRIA

Seu sem vergonha! Preto safado! Filho dum cão!
[...]

JOÃO ALEGRE

A gente tá na onda do partido alto. Então, o puxador dá o mote e nego vai tirando o que pintar na mentalidade, sacou? É uma jogada que dá um pé de quadra e eu achei que no teatro ficava original. Mas não tive a intenção de ofender a madame...

DURAN/PRODUTOR

Dona Vitória, eu não sei o que dizer. Talvez o melhor fosse a gente esquecer o incidente e recomençar o final da peça do jeito que estava combinado.

VITÓRIA

Eu, por mim, ia embora imediatamente. Só fico continuo aqui por respeito a esse público maravilhoso que pagou ingresso... Ô, você! Como é mesmo o nome do crioulo? Vamos fazer um gran finale decente, mas tem que ser igualzinho ao ensaio geral!

Vitória se irrita com a insistência de João Alegre em manter a passeata, mas finge que ela e o produtor/Duran cederão a ele. Antes de atender o desejo do autor, porém, ela pede que ele vá até a administração para regularizarem o contrato. Enquanto isso, as prostitutas e os capangas falam sobre a integridade de João Alegre (p. 179). Mimi Bebelô aposta no autor ficcional, pois ele tinha lhe dito que, “em peça dele, fodido é que fala mais alto”. General, porém, provoca: “quero ver o que é que ele vai dizer agora que estão umedecendo a pata dele” e Philipp reintera: “enquanto artista depender de autor e produtor, tá ferrado!” Depois de muita negociação, surge João Alegre em um carro conversível, modelo 1940, sentado ao volante. O produtor/Duran e Vitória, bem como todos os outros, estão prontos para o *grand finale*: através de “diálogos” extraídos de trechos de óperas consagradas, os personagens transformam todas as discórdias e problemas anteriores em elogios e benesses, e, dessa forma, fazem o esperado *happy end* acontecer.

Essas idas e vindas do término da peça parecem nos mostrar que até o “bom” malandro se rende, no final, ao ganho pessoal, não tendo dificuldades em deixar de lado sua luta social quando algo mais tentador o aliena das dificuldades do coletivo. Isso nos remete à fala de Veloso e Madeira (1997) sobre a educação individualista que temos em nosso país, que não nos permite perceber o quanto somos responsáveis pelas mudanças sociais. DaMatta (1997, p. 23) lembra que “o indivíduo é também aquela entidade social pertencente ao mundo anônimo das massas” ou seja, temos influência social, mesmo que fuçamos disso. Ao

tomarmos consciência de nossa importância – e da importância dos outros – nas relações interpessoais, ganhamos qualidade social e nos tornamos veículos de toda uma elaboração grupal. Tomar consciência, para o antropólogo, equivale a focarmos nossa atenção sobre um determinado elemento, deixando de lado outros. (Se fôssemos mais conscientes em nossa participação social e compreendêssemos o funcionamento “dos bastidores” do cenário coletivo, quem sabe nos sentiríamos menos limitados e impotentes diante das atitudes humanas, inclusive das nossas?)

Seguindo o rumo das ambiguidades da malandragem na *Ópera*, temos que Max, o maior trapaceiro da trama, acaba sendo enganado por Geni e por Teresinha. Geni faz o tipo magoado e sofrido. Estraçalhado pelo sofrimento e desqualificado pelo o grupo, vinga-se por não conseguir o amor de Max, entre outros fatores que o frustram, como o desejo de ser uma “cantora famosa” de cabaré. Além disso, Geni quer ser rico, possuir perfumes e requintes, mas é apenas um revendedor de produtos contrabandeados. É um dos “homens” de Max, mas queria mesmo era ser a mulher dele. No entanto, ele sabe que nunca o terá, pois perde-o para mulheres “de verdade”, como as prostitutas que ele frequenta ou, o que é pior, para a sua esposa. A grande atitude malandra de Geni, então, é valer-se dos segredos de Max.

Como Genival vive seguindo seu padrão, sabe detalhadamente por onde ele anda e é por isso que, quando Max foge da prisão, Geni é o único que pode entregá-lo. Max foge com o auxílio de Lúcia, que continua caindo nas mentiras do amante. Sendo assim, ela rouba as “chaves” seu pai – Chaves – para libertar o amante. Geni, por sua vez, apoiado pelo do poder temporário, aproveita o momento para trair Max, denunciando-o aos seus perseguidores. Antes de dar o paradeiro de Max – e de extorqui-los financeiramente – Geni abusa de seus inimigos, pedindo-lhes que lhe sirvam de auditório. É nessa oportunidade que o travesti apresenta a canção que veio a tornar-se a mais famosa de toda a peça, consagrando a história de Geni para além dos palcos da *Ópera*. A música, na íntegra, está em anexo. Destacamos, a seguir, alguns trechos de “Geni e o zepelim” (p. 161-163):

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada.
O seu corpo é dos errantes,
Dos cegos, dos retirantes;
É de quem não tem mais nada.
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina,
Atrás do tanque, no mato.
É a rainha dos detentos,
Das loucas, dos lazarentos,
Dos moleques do internato.
E também vai amiúde
Co'os os velhinhos sem saúde

E as viúvas sem porvir.
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir:
"Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!

Certo dia, aparece um enorme zepelim sobre a cidade, e, de dentro dele, sai o comandante, avisando que iria explodir a tudo e a todos, caso a “formosa dama”, que ele via naquele momento, não o servisse naquela noite. Os habitantes da cidade não entendem a escolha do comandante, afirmando:

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar;
Ela é boa de cuspir;
Ela dá pra qualquer um;
Maldita Geni!

Geni, porém, recusa-se a deitar com um homem tão desagradável e arrogante. A cidade, então, reage imediatamente à sua recusa:

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão:
O prefeito de joelhos,
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão.
Vai com ele, vai Geni!
Vai com ele, vai Geni!
Você pode nos salvar!
Você vai nos redimir!
Você dá pra qualquer um!
Bendita Geni!

Cedendo aos apelos do povo, Geni aceita servir o comandante. Após sua partida, no entanto, o povo volta ao refrão inicial, desconsiderando o sacrifício de Geni:

“Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!”

A história de Geni foi baseada em *Bola de Sebo*, de Guy de Montpassant. O conto de Maupassant, escrito no final do século XIX, retrata perfeitamente a hipocrisia social: temos a tendência de reverenciamos alguém apenas quando essa pessoa nos é conveniente. Bola de Sebo, uma prostituta que foge com um pequeno grupo de um vilarejo da França, no período da guerra franco-prussiana, salva os companheiros da prisão. Abordados por um oficial alemão em determinada altura da viagem, ele impõe que, para continuarem a jornada, Bola de

Sebo terá que dormir com ele. A cortesã afirma que não dormirá com um inimigo da Pátria, mas, pela insistência do grupo, acaba cedendo, livrando a todos da prisão. Logo após serem liberados, porém, os companheiros voltam a ignorá-la e a desprezá-la, não manifestando por ela nenhum sinal de gratidão.

A música de Chico, segundo Wagner Homem (2009), tornou-se rapidamente um sucesso, porém gerou diversas reações e interpretações, inclusive ao pé da letra. Homem relata o episódio de vândalos que jogaram areia em algumas prostitutas, enquanto cantavam o refrão: “joga bosta na Geni”... Ele afirma que Chico ficou bastante aborrecido com o fato e que, numa entrevista ao programa Canal Livre, em 1980, o compositor falou que não tinha como prevenir o que poderia acontecer com a música, já que o artista está sujeito a todo tipo de interpretação. “Geni e o Zepelim”, assim como *Bola de Sebo*, são formas de denunciar a malandragem perversa e cínica que são bastante comuns nos agrupamentos sociais.

Oliveira (2011) analisa que, nas outras duas óperas que serviram de inspiração à do malandro, é também o personagem equivalente a Geni que trai o protagonista. A traição de Geni remete, na sua intertextualidade, à traição de Jesus por Judas. A própria Geni havia avisado a Max, em uma ocasião que pediu para “ler a sua mão”, que ele seria traído por uma mulher que começava com “gê”. A cena acontece no momento em que Max está com as prostitutas, tentando dissuadi-las da passeata. Conversam os dois (p. 119-121):

GENI

Estou vendo uma coisa! Ah, uma mulher muito importante na tua vida...

MAX

Genival, todas as mulheres da minha vida são muito importantes. (Dá um longo beijo na boca de Fichinha e acaricia as coxas de Shirley)

GENI

Esta mulher é mais importante que todas as outras.... Porque vai te trair.

MAX (interrompe o beijo e as carícias)

E diz o nome dela aí?

GENI

Só uma letra. A inicial.

MAX

Vamos ver... É tê?

GENI

Não, é gê.

MAX

Gê? Gê de Geralda? Não conheço nenhuma Geralda, nem Geraldina... Glauce, também não... Gumercinda, muito menos. Porra, será que não comi nenhuma mulher com gê? Ah, só se for você, boneca...

Em seguida, Geni solta a mão de Max e sai às pressas. Max levanta-se. O momento evidencia que Max sabia que Geni só poderia estar falando de si mesma. Max, assim como Jesus Cristo, sabia que seria traído e por quem, mas nem por isso impediram a traição.

A *Ópera* faz alusões (irônicas) ao Cristianismo não apenas em relação à traição de Geni, mas também por outros fatores. Ao se referir ao comportamento de Max, por exemplo, Vitória (p. 80) o chama de “contraventor! Um patife! *Um pagão!*” (grifos nossos). Mais adiante (p. 88), ao dizer à filha que ela preferiu a companhia de satanás do que a de Deus, lembra a Teresinha que nunca havia lhe faltado – nem àquela casa – uma “educação cristã”. Outra analogia é sobre um dos ladrões do bando de Max: “Barrabás”, o mesmo nome de ladrão/assassino escolhido, pelo povo, para ser libertado no lugar de Cristo. Por fim, com tantos homens seguindo e servindo a Max, fica evidente que ele é uma espécie de “salvador” do grupo, um líder, um guia que direciona o caminho que aqueles homens ignorantes devem seguir.

O sarcasmo do texto sugere que a tradição cristã, que cultua o arquétipo de um messias – ou de alguém fora de nós capaz de salvar-nos de nós mesmos – combina perfeitamente com a noção de que é impossível, em termos de malandragem, demarcarmos limites nítidos entre o malandro mais “ingênuo” e o que beira à perversão. Como, de que forma e qual o tipo de patife apresentamos ao mundo, depende única e exclusivamente de nossa competência egoica. Nem sempre mostramos aos “de fora” nossa intenção verdadeira, como também não temos, de maneira nenhuma, acesso ao que se passa realmente dentro dos outros indivíduos. Não podemos fazer com as pessoas mais do que fazemos com os arquétipos: nos relacionarmos com eles através de negociações. Dominar o outro de qualquer forma, querer tê-lo “em nossas mãos”, beira à perversão, já que é abuso de poder.

Para ilustrarmos a relação entre o malandro ingênuo e o perverso, talvez seja interessante pensarmos nas atitudes de uma criança e de um adulto. É lógico que esperamos que o adulto, com um ego mais experiente e mais desenvolvido, seja mais responsável por suas atitudes do que uma criança. Próximo a isso, podemos imaginar que uma pessoa mais fortalecida em termos de ego possua mais responsabilidades – mais consciência – sobre seus atos do que uma pessoa mais ingênua e simplória, que ainda não sabe como utilizar suas forças internas. Isso, porém, não isenta o ingênuo do sofrimento causado por sua própria ignorância e nem o protege de ser guiado por um “esperto” mal intencionado. Traduzindo tudo isso para a questão da malandragem, isso equivale a dizer que, se não assumirmos e vivermos conscientemente nosso embusteiro interior, alguém, provavelmente, o fará por nós.

Além de traído por Geni, Max ainda é enganado por Teresinha, que, na visão de Oliveira (2011), é a maior malandra da história. Teresinha, à primeira vista, parece inocente em relação à verdadeira identidade de Max, porém, já na cena do casamento, identificamos algumas mentiras engendradas por ela para Chaves/Tigrão a respeito da ausência dos pais. Teresinha diz ao “padrinho”, que seu pai estava com enxaqueca e a mãe com gota, por isso não puderam estar na cerimônia. Em outro momento, quando vai apanhar algumas coisas na casa de Duran e Vitória, Teresinha discute com os pais a respeito do marido e condena a teimosia do pai em ser tão “durinho” com ele. Diz a moça para sua mãe (que intermedia o diálogo entre pai e filha) (p. 88):

O pai é durinho mesmo. Diga que ele, papai, é tão importante pro inspetor quanto o inspetor é importante pro Max. Mas que o Max, vivo, pode ser mais importante que tudo pro papai. Com os contatos e as influências que o Max tem, as relações, as transações e os culhões, se eu fosse o papai, procurava me aproximar dele. Aliás, foi o que eu acabei de fazer.

Duran mostra-se inflexível em sua posição e, nessa mesma conversa, descobre por Teresinha que Chaves e Max são amigos de infância, o que atiça mais ainda a ira do empresário. Ao ver que o pai não mudará de ideia, Teresinha corre para contar a Max que ele corre perigo e que deverá passar para ela o comando sobre seus empregados e seus negócios (além do segredo do cofre). Max tenta desconsiderar a fala da esposa, mas acaba sendo confundido por ela, como verificamos a seguir (p. 107-109):

MAX
Tá louca, mulher? Minha amizade com o Tigreza não tem preço.

TERESINHA
Tem sim. Sessenta contos e um emprego público. Papai armou um bafafá pra denunciar as falcatruas do inspetor. Vai botar todas as funcionárias pra desfilar com cartaz e tudo no primeiro de maio. A não ser que o inspetor te pegue, é claro.
[...]

MAX
Eu não posso me ausentar, tenho muito trabalho...
[...]

TERESINHA
Deixa comigo. Enquanto você tá fora, eu cuido dos negócios[...]. Max, enquanto você continuar com esses negócios escusos, tá sujeito a viver fugindo da justiça.

MAX
Ah, assim não. Eu não casei contigo pra você se meter na minha vida profissional. Eu vou continuar trabalhando no que sempre me orgulhei de trabalhar.

TERESINHA
Mas é claro, querido, é claro. Ninguém tá pedindo pra você mudar de atividade. Só o que precisa é dar um nome legal à tua organização. Põe um ‘esse-a’ ou um ‘ele-tê-dê-a’ atrás do nome e pronto, constitui uma firma. Firma de importações, por exemplo. É tão digno quanto contrabando e não oferece perigo. Você passa a ser pessoa jurídica, igualzinho ao papai. Pessoa jurídica não vai presa. Pessoa jurídica não apanha da polícia... Acho até que é imortal, pessoa jurídica. [...]

E sobre esse [seu] pessoal a gente também precisa conversar. Em primeiro lugar, é um absurdo você dar participações nos lucros da nossa empresa a essa gente. Isso aí tinha que ser assalariado. Muito bem assalariado, é evidente! Por isso mesmo, é uma pena, mas aos poucos você vai ter que se desembaraçar de uns e outros...

Max não percebe as intenções já muito bem planejadas da noiva e confia a ela todo seu patrimônio. Em seguida, Teresinha começa a modificar os negócios do marido e, mostrando a todos que não está para brincadeira, faz com que os homens do bando acatem suas ordens e aprendam inglês, pois isso, agora, seria imprescindível para as negociações. Quando ela vai à prisão buscar a assinatura de Max e avisá-lo de que corre risco de morte, o marido pede que a ela que dê dinheiro a Barrabás para livrá-lo da prisão, mas ela o informa de que não havia mais dinheiro algum no cofre e que, inclusive, por ter aberto a firma “MAXTERTEX”, estavam devendo dezessete mil aos bancos. Max se apavora, mas, segundo Teresinha, o marido deveria ficar tranquilo, pois já tinham até um contato direto com Nova Iorque, além de alguns investimentos. Diz ela (p. 167-167):

Uma firma tem que estar sempre devendo a todos os bancos. Tá tudo aqui no livro-caixa, meu amor, mas é meio complicado de explicar e não vai dar tempo de você conferir. Mas para ter uma idéia, só de advogados, contabilidade e documentação, foram uns seis mil. E dez mil dólares eu dei de entrada num conjunto de alas na Avenida Central. Uma beleza, Max. No oitavo andar, com porteiro, elevador e ar refrigerado para os dias de calor. Você tem que assinar aqui, aqui e aqui. Foi mais por isso que eu vim assim correndo, porque é da maior urgência e mal deu para eu me pintar. (*Max vai assinando tudo sem esboçar reação*) A firma precisava dum endereço comercial porque não tinha graça timbrar no papel: MAXTERTEX Limitada, endereço, cabana na praia. Ah, as promissórias, que eu prometi levar a tua assinatura aos bancos amanhã bem cedo. Os gerentes têm sido muito camaradas comigo, sabe, Max? Imagina que eles me atenderam em dia de sábado! Agora só falta assinar essa folha em branco que é pra me prevenir em caso de acidente grave ou doença que te deixe impedido e que é pros nossos negócios não sofrerem solução de continuidade e o dr. Sobral já me disse que o espólio é um processo muito demorado... Ah, que bom que deu tempo pra tudo! Fala agora você, querido. Max, eu nunca te vi calado assim! Diz o que é que você tá sentindo, por favor!

A resposta de Max é de que ele estaria sentido muito medo e, enquanto Teresinha procura consolar o marido, dizendo que todos estão com medo e não aguentam mais a situação do jeito que está, cresce cada vez mais o barulho da passeata. O discurso dela, nesse momento, se mistura com o desejo das prostitutas e capangas, representantes da massa de explorados ou da população que foi vítima do processo industrial que ganhava força no Brasil dos anos 1940. Afirma Teresinha (p. 169-170):

Eles também tão com medo, Max. Precisava ver a cara da mamãe. Tá ouvindo a multidão aí embaixo? Coitada da mãe, mas essa gente tá certa, tem mesmo que desabafar. Ninguém aguenta mais esse clima, esse sufoco! Tá todo mundo precisando de uma coisa mais aberta, limpa e arejada. Tá na cara que tem que mudar tudo e já! Tem que abrir avenidas largas, tem que levantar muitos arranha-céus, tem que inventar anúncios luminosos, e, a MAXTERTEX faz parte do grande projeto. Você devia se orgulhar, Max, porque nisso tudo tem um pedaço do teu nome e um pouquinho do teu espírito...

Max não demonstra nenhum sinal de entusiasmo, porque, para ele, o espírito não importa, já que quem está com medo é o seu corpo. Vale a pena verificarmos os desencontros de ideais entre um e outro, no seguimento do diálogo (p. 170-171):

TERESINHA

Sangue novo! A nova civilização! É claro que os malandrinhos, os bandidinhos e os que acham que sempre dá-se um jeitinho, esses vão apodrecer debaixo da ponte. Mas nesse povo aí fora não dá só vagabundo e marginal, não. E vai ter um lugar ao sol pra quem quiser lutar e e souber vencer na vida. É daí que vem o progresso, Max, do trabalho dessa gente e da nossa imaginação. Daqui a uns anos, você vai ver só. Em cada sinal de trânsito, em cada farol de carro, em cada sirene de fábrica vai ter um dedo da nossa firma. Você devia se orgulhar, Max.

MAX

Este meu corpo tá inteirinho, tá cheiroso, tá com toda a vida, tá jogando saúde pelo ladrão. A boca quer chupar mais manga, a garganta quer tomar mais cerveja, o pau tá querendo foder e a cabeça quer pensar besteira. Depois ia chegar um dia que o corpo ia parando de querer. Ia minguando a fome, a sede, o tesão, ia dando preguiça de pensar, e as carnes se decompondo naturalmente, devagar, na cama. Assim é que tinha que ser.

TERESINHA

E vai demorar meio século pra essa gente se juntar de novo e levantar a voz. Porque a multidão não vai estar abafada, nem encurralada, nem tiranizada, nem nada. sabe o quê? A multidão vai estar é seduzida. Você devia se orgulhar.

MAX

Então, não é justo esmagar um corpo assim no meio do caminho. Interromper um gesto, a digestão, interromper uma idéia, um programa, uma música, o sangue correndo nas veias, e o corpo parar de chofre, ainda produzindo saliva e esperma, e cheio de merda por dentro.

Dessa forma, cada um engolfado em um tipo de preocupação – ela com o “progresso” da nação (e da empresa deles) e ele, com o futuro de seu próprio corpo –, eles se despedem e se separam. Nesse desencontro das falas podemos arriscar um paralelo com o que falávamos a respeito dos dois tipos extremos de malandro: aquele que não quer saber de grandes preocupações além das exigidas pelo corpo – que seria o “bom” malandro, como convém ao malandro da canção inicial, que rouba um gole de cachaça e “paga o pato” – e que se deixa envolver, acima de qualquer coisa, pelas suas próprias emoções; e o “mau” malandro, os cúmplices do poder instituído, ou os grandes aliados da exploração capitalista (OLIVEIRA, 2011).

Luiz Werneck Vianna (1978), no prefácio da obra de Chico usa, como epígrafe, a frase de Teresinha (p. 171) “a multidão vai estar é seduzida”, para dizer que nós, brasileiros, simpatizamos facilmente com o progresso e com a modernidade. Associamos “modernidade” com ritmo intenso de vida, máquinas possantes, espaços novos, amplos e limpos, grandes cidades, velocidade e competitividade. Por esses aspectos, o dramaturgo acredita que o americanismo instituiu, entre nós, uma nova estética, na qual não cabiam mais as fachadas

antigas de nossas cidades coloniais, que, com o silêncio de milhares de brasileiro, foram destruídas para dar lugar ao que Vianna (1978, p. 5) chama de “ascéticas fachadas, tão desejadas em segredo quanto a esperança fantasista do embranquecimento racial”. Dessa forma, a entrada do americanismo no Brasil, desde os anos 1920, arrancou-nos de nossas raízes e afirmou a idolatria industrial em larga escala, impulsionada, especialmente, pelo Estado Novo, a partir da década de 1930.

O entusiasmo de Teresinha, na *Ópera*, está de acordo com o pensamento burguês da época de Getúlio Vargas que, para Oliveira (2011, p. 73), “foi o malandro-mor [do Brasil], tornando seu governo um divisor de águas na política brasileira”. Foi no impulso à industrialização e no tratamento das questões trabalhistas que Vargas, segundo Oliveira, mostrou-se um exímio equilibrista, pois conseguiu administrar interesses contraditórios, agregando exploradores e explorados com seu “comportamento sinuoso”.

Inspirada nessa “plasticidade” gregária, Teresinha procura convencer Max e seus pais de que todos devem caminhar em busca do progresso industrial, único caminho que ela vislumbra para uma mudança efetiva em nível nacional. Teresinha não parece estar preocupada com o levante da massa, pois seus planos estão indo de acordo com o que ela pretendia. Vitória e Duran, no entanto, estão apavorados com o burburinho da passeata que, nessas alturas, tentam suspender. Sendo assim, voltamos ao início deste tópico: os “donos” do espetáculo só conseguem a suspensão da passeata quando “compram” João Alegre, convencendo-o para que mude o final da história e faça acontecer o esperado *happy end*.

O final do espetáculo é, então, todo cantado com trechos de óperas conhecidas, como *Rigoletto*, *Aida* e *La Traviatta*, de Verdi; *Carmen*, de Bizet; e *Tannhauser*, de Wagner. A primeira ária é entoada por João Alegre, que conta que chegou, do Alabama, um telegrama para Max Overseas. Teresinha continua a canção, feliz por ser a confirmação da concessão para que a empresa deles possa vender o “náilon tropical”. Max, contente, já pensa na ramificação dos negócios, como a abertura de um banco em Minas Gerais. Um a um, dessa forma, vai anunciando notícias promissoras para os negócios e incríveis mudanças nos sentimentos, principalmente dos pais de Teresinha em relação ao genro que, agora, festejam. Vitória solicita que o casamento se realize também no religioso, para que os nubentes sejam abençoados também por Deus. Duran pede perdão à filha por ter sido tão durão e malvado com ela e Max que, após muitos planos e uma promessa de grande fortuna, então, é idolatrado pela família da noiva. Todos, por fim, celebram a entrada dos produtos americanos no país, afirmando, em coro, que no Brasil, de agora em diante:

Tem gilete, Kibon
Lanchonete, neon
Petróleo
Cinemascope, sapólio
Ban-lon
Shampoo, tevê
Cigarros longos e finos
Blindex fumê
Já tem napalm e kolinos
Tem cassete e rai-ban
Camionete e sedan
Que sonho
Corcel, Brasília, plutônio
Shazam
Que orgia
Que energia
Reina a paz
No meu país
Ai, meu Deus do céu,
Me sinto tão feliz
(1978, p. 189)

A princípio, a obra terminaria assim, com um *gran finale*, como tinha sido imaginado por Vitória e pelo produtor/Duran através do suborno a João Alegre. Esperava, para todos, um futuro promissor, com muito progresso, tanto econômica quanto politicamente, já que as pessoas viveriam sem desentendimentos interpessoais ou ideológicos. Há, porém, o “epílogo do epílogo” e o foco volta a João Alegre que batuca, em sua caixinha de fósforos, a terceira canção sobre o malandro. A primeira, “O malandro”, e a segunda, “Homenagem ao malandro”¹⁵ abrem os dois primeiros atos. A terceira, por sua vez, afirma Oliveira (2011, p. 95), “tem um efeito semelhante à apoteose do teatro de revista. Sublinhando a preponderância do elemento nacional, deglutidor¹⁶ e aglutinador das óperas, a terceira canção do malandro encerra a peça.” Ela se chama “O malandro número 2” e, como se fosse uma continuação de “O malandro”, fala da situação do malandro que, apesar de morto – e motivo de escárnio de quem passa – continua a se mover. Vejamos os primeiros e os últimos versos da canção (p. 191):

O malandro/ Tá na greta
Na sarjeta/ Do país
E quem passa/ Acha graça
Na desgraça/ Do infeliz
[...]

¹⁵ A primeira versão já analisamos anteriormente e a segunda, “Homenagem ao malandro”, focaliza sobre um sambista que, querendo fazer um samba em homenagem ao malandro da Lapa, vai até lá e leva um susto com o que encontra: só malandro “regular, profissional/ malandro com aparato de malandro oficial/ malandro candidato a malandro federal/ malandro com retrato na coluna social/ malandro com contrato com gravata e capital/ que nunca se dá mal/ mas o malandro pra valer/ - não espalha/ aposentou a navalha/ tem mulher e filho/ e tralha e tal/ dizem as más línguas que ele até trabalha/ mora lá longe e chacoalha/ num trem da central” (p. 103-104).

¹⁶ Este termo é uma referência de Oliveira à antropofagia, ou à tendência que teríamos, segundo Oswald de Andrade, de deglutirmos o material estrangeiro para criarmos nossa própria forma de expressão.

O cadáver/ Do indigente
É evidente/ Que morreu
E no entanto/ Ele se move
Como prova/ O Galileu

A letra da música nos faz pensar que, apesar de João Alegre ter realizado o pretendido *happy end* dos exploradores, a última palavra, ou melhor, o último samba, no “final do final”, é dele e, nele, o malandro não está acabado. O malandro entoado pelo sambista – alter ego de João Alegre – apesar das evidências de sua morte, segue vivo e, provavelmente, insatisfeito com o que vê ao seu redor. A continuação das “empresas” de Duran, agora modernizadas e atualizadas por Teresinha, demonstram que a exploração continuará, talvez com novas “cabeças” – as prostitutas são comparadas, em algumas passagens do texto, a cabeças de gado –, mas ainda com ares de grandes empreendimentos. Mesmo que haja uma sensação de felicidade trazida pelas músicas de ópera – o diálogo “operístico” do final da peça é entoado rápido e alegremente – encontramos, atualmente, “esvaziados enquanto essência de humanidade, ainda que com grandes possibilidades de [nos] satisfazer[mos]” (ORTOLAN, 2012, p. 101).

João Alegre parecia estar ciente, ao fazer este samba, que a promessa de satisfação gerada pelo hiperconsumo era falsa, ou, como diz Vianna (1978, p. 13) “ao longo dessas últimas décadas, o americanismo vingou”; e, mais adiante (1978, p. 15) “somos modernos, e agora?” E podemos acrescentar: de que adianta um progresso que aliena o povo?

No epílogo do epílogo, então, vem o recado de João Alegre: o cadáver se move – e se move com o que Oliveira (2011, p. 108) declara ser “uma nova ordem [que] há de instaurar uma revolução comparável à introduzida pela ciência iconoclasta de Galileu”, ou seja: o malandro sobrevive – e a sobrevivência é, conforme Oliveira, a característica mais marcante do malandro. Agora, será que o Galileu a que João Alegre se refere é apenas o cientista? De acordo com outras passagens que satirizam o cristianismo, encontradas na *Ópera*, também aqui podemos pensar em uma mensagem dúbia do malandro: ele não será uma alusão a Cristo? Conforme a música, a interpretação sugere que ele pode simplesmente girar junto com a terra, conforme as leis da ciência, ou instituir uma nova ordem mundial, como fez o “galileu” Jesus de Nazaré.

Com essa questão, voltamos, portanto, a Hermes e suas infinita máscaras. Teremos condições de identificar em qual delas realmente nos reconhecemos? Não temos como saber, pois depende única e exclusivamente das escolhas de cada um. Encerramos apenas com o recado que o louco/malandro/embusteiro, segundo Nichols (2000, p. 47) sugere para nós: “Quem não tem meta fixa, nunca perde o caminho”.

3 CENA 3. O FEMININO ARQUETÍPICO NA ÓPERA DO MALANDRO

*Vou voltar, aja o que houver eu vou voltar
Já te deixei jurando nunca mais olhar pra trás
Palavra de mulher, eu vou voltar...*

Chico Buarque

Vimos, no primeiro capítulo, que os arquétipos, na percepção de Jung, são impossíveis de serem apreendidos em si mesmos e, por causa disso, recebem representações diferentes de acordo com a cultura que os cercam. Expandiremos, nesta terceira e última “cena”, o conceito junguiano de arquétipo com as ideias de Durand (2001), a respeito das “dominantes reflexas” ou dos “esquemas axiomáticos”, propondo associações desses grupos imagéticos com a mitologia grega e com a *Ópera* de Chico. Veremos que a consciência vem evoluindo de forma lenta e gradual e que, por mais que nos pensemos “prontos”, ou livres, somos ainda seres em construção, ou, por outras palavras, estamos aprendendo a sermos humanos, e principalmente, estamos aprendendo (ainda) a lidar com o amor.

A *Ópera do malandro*, assim como inúmeras óperas, trata de uma história de amor. Apesar de ser uma peça cômica, ela não deixa de ser dramática, pois ilustra as complicações passionais dos amantes Max Overseas e Teresinha Fernandes de Duran. Além do envolvimento do casal protagonista, o amor, na *Ópera* de Chico, é abordado também em outras perspectivas.

O primeiro contato que temos com o tema é quando chega, no bordel de Duran, uma nova candidata à prostituta. Fichinha – desvalorizada já no nome – é a mais nova contratada para trabalhar nas “empresas” Duran e, enquanto recebe do patrão os apetrechos para que se torne uma mulher vistosa e atraente, Vitória ensina-lhe as primeiras lições sobre o amor. A esposa de Duran lembra à moça que, nos bordéis, não se deve sentir amor, apesar de se viver do amor. Vejamos algumas estrofes da canção “Viver do amor” (p. 39-40):

Pra se viver do amor
Há que esquecer o amor
Há que se amar
Sem amar
Sem prazer
[...]
Há que penar no amor
Pra se ganhar no amor
Há que apanhar
E sangrar
E suar
Como um trabalhador

Ai, o amor
Jamais foi um sonho
O amor, eu bem sei
Já provei
E é um veneno medonho
É por isso que se há de entender
Que o amor não é um ócio
E compreender
Que o amor não é um vício
O amor é sacrifício
O amor é sacerdócio
[...]

O amor, na mitologia grega, é vinculado a Afrodite, a mais cultuada e venerada de todas as deusas do Olimpo, e a seu filho Eros, o deus munido das perigosas setas da paixão. Eros, como Afrodite e tantos outros deuses, detinham atributos bem específicos na mitologia grega, possuindo cada um seu próprio altar e sua forma de ser venerado(a). À cultura e à religiosidade gregas foram incorporadas novas formas de ver o mundo, e Eros e Afrodite, originalmente símbolos da sexualidade e afetividade instintivas, foram sendo dominados e modificados pelo logos, pela razão e pela nova ordem vigente (WHITMONT, 1991; DURAND, 2001).

Aprendemos a cultuar Eros como um garoto alado e rechonchudo, sempre disposto a invadir os corações com suas flechas de “cupido”. A aparência inocente do deus, porém, não condiz com a sua genealogia que, inclusive, inspira paralelos com o outro deus alado da mitologia grega: Hermes.

Brandão (2001, p. 187-188), analisando Eros, explica que,

com o tempo, surgiram várias outras genealogias: umas afirmam ser o deus do Amor filho de Hermes e Ártemis ctônica ou de Hermes e Afrodite urânia, a Afrodite dos amores etéreos; outras dão-lhe como pais Ares e Afrodite, enquanto filha de Zeus e Dione e, nesse caso, Eros se chamaria Ánteros, quer dizer, Amor Contrário ou Recíproco. As duas genealogias, porém, que mais se impuseram, fazem de Eros ora filho de Afrodite Pandemia, isto é, a Afrodite popular, a Afrodite dos desejos incontroláveis, e de Hermes, ora filho de Ártemis, enquanto filha de Zeus e Perséfone, e de Hermes. Este último Eros, que era alado, foi o preferido dos poetas e escultores.

Eros, Hermes e o feminino reagiram à imposição da consciência centrada nos valores masculinos, tornando-se, em nosso psiquismo coletivo e individual, personagens sombrias. A *Ópera do malandro* traz excelentes exemplos para entendermos a “sombra” das relações masculinas e femininas na consciência patriarcal. No texto e nas canções da peça, as personagens apresentam suas verdadeiras intenções, plenas de aspectos significativos na elaboração de nosso sistema de valores e crenças culturais e morais.

A partir de considerações sobre os aspectos acima, veremos como todo esse conjunto de imagens se desenvolveu e se constelou em nosso psiquismo. Nessa perspectiva, trataremos

de analisar o “retorno da Deusa e seu consorte” que operam, por meio de sua união, um eterno devir, ou seja, um movimento cíclico contínuo entre os opostos como luz e trevas, consciência e inconsciente, masculino e feminino, e assim por diante; ou, se preferirmos usar a terminologia de Durand (2001), veremos como o “esquema sintético” é capaz de mover a grande roda das dominantes diurnas e noturnas da imagem.

3.1 A EVOLUÇÃO FALOCÊNTRICA DA CONSCIÊNCIA

Meus amigos, ando entre os homens como entre fragmentos e pedaços de homens. Para meus olhos o mais espantoso é vê-los destroçados e desconjuntados em campos de batalha e de morticínio. E se meus olhos fogem do presente para o passado, sempre se deparam com o mesmo espetáculo: fragmentos, pedaços, acasos cruéis, mas não homens!

Friedrich Nietzsche.

Partindo da ideia de masculino (Regime Diurno da Imagem) e feminino (Regime Noturno da Imagem) como “metáforas” – ou modos de transportar a imagem primordial – do fenômeno arquetípico para a consciência, podemos afirmar, segundo Durand (2001), que, nas tramas e tessituras do Regime Diurno, agrupam-se representações em torno do “combate” a Cronos, o deus grego do tempo, da finitude e da morte. Nesse esquema, busca-se, acima de tudo, a luminosidade e a ascensão aos topos de poder, que estão associadas diretamente à claridade do dia, ao sol e à luz da consciência.

Cronos era um titã, filho de Urano, o “Céu”, tendo sido este último gerado, espontaneamente, por Gaia, a Terra. Urano não fazia mais do que copular incessantemente com Gaia, mas mantinha seus filhos aprisionados no interior da Grande-mãe Terra. Cronos, porém, incitado por sua mãe, destrona o pai, castrando-o. Nesse ínterim, casa-se com uma de suas irmãs, Reia, e assume o poder a partir de então. Com medo de que um dos seus filhos repetisse sua própria história, Cronos devora todos os seus filhos, mas Reia, não suportando mais a atitude do marido-irmão, salva o mais novo, dando a Cronos uma pedra para que ele engolisse no lugar do filho. Esse filho não era ninguém mais, ninguém menos, do que Zeus que, mais tarde, foi até o pai para vingar seus irmãos. Assim sendo, Zeus deu ao seu pai uma bebida mágica, que o obrigou a vomitar tudo o que trazia dentro de si. Zeus salva, dessa forma, de dentro do deus do tempo, seus irmãos aprisionados, tornando-se, então, o novo soberano dos céus e da terra.

Por ter vencido o próprio tempo, Zeus inaugura o que Durand (2001) chama de “Regime Diurno da Imagem”, do qual teria derivado a nossa consciência ocidental, com sua ânsia de poder e de conquista. É desse regime – ou dessa dominante – que se originariam os esquemas do gládio e do cetro, ligados ao masculino pelo seu caráter de força e poder de combate. A visão “diurna” dessas estruturas imagéticas criam, automaticamente, uma concepção maniqueísta de mundo. A vitória de Zeus sobre Cronos equivale à vitória das luz sobre as trevas, do bem sobre o mal, da vida sobre a morte, e assim por diante. A consciência coletiva, da qual todos somos “filhos”, procura repetir e reafirmar uma possível conquista sobre o tempo; e o nosso ego, como centro da consciência individual, tem a incumbência de nos conduzir rumo às estruturas culturais solares e luminosas. Sabemos, porém, que tal pretensão para o ego não é tarefa fácil, pois toda a luz constela, imediatamente, sombras de todos os tipos e de todas as formas.

Seria daí que nasceria a luta da consciência (inteligente, heroica, bélica) sobre o destino (inconsciente, trevoso, caótico e noturno). As imagens-símbolos dessa dominante são inúmeras, mas queremos destacar a lança e a espada, associadas ao gládio; e o falo masculino, associado ao cetro e à sua realeza. Na visão bélica dessas imbricações esquemáticas, o tempo é concebido como sombrio, cego, impiedoso e irracional. Há uma agitação desordenada e terrível na negritude do tempo, que se liga também à goela do predador cavernoso e agressivo. Seria por isso que temeríamos as representações animais agressivas, de caráter demoníaco, pois elas estão vinculadas ao medo que temos da morte e da sua “escuridão”. Ligam-se a esse esquema, ainda, a cegueira e a decrepitude – ou a insanidade intelectual – do ser humano. A luminosidade e a estabilidade solar “diurna”, portanto, ambiciona vencer o tempo e seus “derivados”, ou seja, as representações imagéticas que são opostas à consciência bélica e falocêntrica.

Os arquétipos opostos ao esquema “solar” são os que, naturalmente, apelam para os símbolos feminis, que podem ser benfazejos e salutares, quando associados à terra fértil e ao espelho das águas límpidas; ou terríveis, quando vinculados à lua e ao ciclo lunar. A lua não merece confiança, pois muda constantemente, estando sujeita ao tempo, já que ela “morre” inúmeras vezes. A lua contém águas profundas, mortais e sangrentas, que, por sua vez, “deslizam” para a imagem da mulher e seu ciclo menstrual. Durand (2001, p. 102), esclarece:

A lua aparece como a grande epifania dramática do tempo. Enquanto o sol permanece semelhante a si mesmo, salvo quando dos raros eclipses, enquanto ele só se ausenta por um curto lapso de tempo da paisagem humana, a lua, por sua vez, é um astro que cresce, decresce, desaparece, um astro caprichoso, submetido à temporalidade e à morte.

A lua e a mulher, portanto, são irmãs da morte e do tempo e, por isso, devem ser vistas com suspeita. Na lua, assim como nos mares e no interior do corpo feminino, habitam “águas profundas”, que lembram o movimento incessante e temível do caos. O sangue menstrual, agrupado às águas espelhadas e profundas da lua e dos oceanos, revela o horrendo “ciclo” das águas negras femininas, trazendo uma problemática visceral dos órgãos e do corpo da mulher que foi fortalecido, especialmente, nas religiões monoteístas. Durand (2001, p. 111) adverte: “O sangue é temível porque é senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar.”

Mais adiante, na tradição judaico-cristã, o sangue menstrual seria, ainda, transferido para o sangue sexual, e agrupado à matéria e aos seus dois grandes “pecados”: a luxúria e a gula que, “coincidentemente”, são representativos das funções de gerar e nutrir – ou seja, de permitir que o “espírito se faça carne”, ou “caia na matéria” – através do sexo feminino. Dessa forma, tanto a lua, quanto a água e a mulher, estariam de acordo com o Regime Noturno da Imagem que incluem, em seu grupo, as noções de *anima* e seus correlatos: feminino, noite, profundidade, inconsciência, mistério, magia, temporalidade, sexualidade, queda e pecado. A imagem que representa magnificamente esta dominante imagética é a taça, ou o cálice e o útero.

Não são apenas os aspectos soturnos do feminino que cabem, porém, na imagética do belo sexo. A ambiguidade do Regime Noturno mostra que há, para além do aspecto terrificante das “águas negras” oceânicas, feminis e lunares, uma vinculação desses elementos com a brotação da vida, com a vegetação, com a possibilidade de “fazer as pazes” com o ciclo do tempo. Há, portanto, uma aliança do Regime Noturno com as imagens do ciclo da “Grande Deusa-mãe” que, além de lunar e aquática, era também terrestre. Era ela que presidia, em algumas culturas, o início, o meio e o fim do ciclo vital.

Considerada a senhora da vida e da morte, Edgar Whitmont (1991) informa que, da Grande Deusa, dependia a continuidade de todas as formas de vida, sendo que, em algumas tribos, descobriu-se uma série de altares e imagens em sua devoção. Em termos junguianos de evolução da consciência, podemos afirmar que, nos primórdios da humanidade, as ligações entre consciência e inconsciente ainda eram muito próximas, e a Grande Deusa, como imagem primordial dos mistérios do tempo e da natureza, era a detentora do poder sobre a consciência coletiva. Com o tempo, porém, a Deusa-mãe foi sendo substituída pelo Regime Diurno da Imagem – por fatores que não temos como comprovar, mas que, cada vez mais, busca-se investigar.

Whitmont (1991) acredita que a desvalorização do feminino foi um acontecimento progressivo e, de certo modo, necessário para uma elaboração mais sofisticada da consciência, pois desenvolvemos, nesses aproximadamente quatro mil anos de tradição, a noção de individualidade, que não existia no mundo mágico-mitológico da Grande Deusa. Acredita-se que, naquele período, as necessidades e os instintos dominavam a vida comunitária. A dinâmica de vida e morte e as ânsias da matéria eram aceitas como aspectos naturais, divinos, que deviam ser respeitados. Não havia a sensação de pecado ou de culpa. O mal era a perda da colheita, um desastre natural ou uma doença, e não tinha ligação nenhuma com a moralidade. Os sacrifícios rituais eram para evitar esses males, ou para apaziguar a “ira” dos deuses. A necessidade maior era a união do grupo pela sobrevivência. A aprendizagem era feita através de tentativa e erro; impulso e consequência não eram separados um do outro. A experiência do divino estava diretamente ligada ao corpo humano e às suas necessidades. Tudo era “sagrado”, ou tinha um caráter respeitável, pois todos eram parte de um mesmo organismo, vivendo em uma grande “participação mística”. Também chamado de “Idade de Ouro”, o período da Grande Deusa-mãe estendeu-se, provavelmente, até a Idade do Bronze. Mas a Deusa, porém, não reinava sozinha. Nas imagens encontradas em inúmeros sítios pré-históricos, ela aparece acompanhada de um elemento masculino: seu “consorte”, que é também seu filho, seu amante e sua vítima de sacrifício ritual. Explica Whitmont (1991, p. 60):

A deusa inclui um consorte masculino, um bode fálico ou com chifres duplos, um deus-touro, geralmente repartido em figuras gêmeas de machos que lutam, se matam e se sucedem. Posteriormente, essa luta pelo poder vai aparecer nas duplas pai-filho, ou como uma dupla de animais gêmeos, como duas serpentes. Complementam-na e servem-na nos papéis de filho, amante, parceiro, companheiro de folguedos e vítima de sacrifício. Seus ciclos de nascimento, morte e renascimento encarnam as intermináveis marés da existência física.

A era mágico-mitológico, portanto, não exclui o masculino. A Grande Deusa e seu consorte representam a destruição e a renovação da vida, a capacidade de transformar o “invisível” em matéria. Os dois juntos são o poder da totalidade, e o masculino se integra à grande soberana, que é a guardiã da morte e da destruição, mas que também, elucidada Whitmont (1991, p. 60), é “a senhora das estrelas e dos céus, a beleza da natureza, o útero gerador, o poder nutriente da terra, a fertilidade, a provedora de todas as necessidades. Dela tudo procede e a ela tudo retorna”.

Junio Brandão (2001), ao considerar as idades da humanidade – Ouro, Prata, Bronze dos Heróis e do Ferro – postuladas por Hesíodo, mostra que teria havido, em cada uma delas, uma sucessão de raças em uma evolução progressiva e regular. De maneira geral, nas duas

primeiras idades predominava a justiça e a magia e, nas duas seguintes, a violência. Esta última idade, nas pesquisas do mitólogo, estaria vinculada à ambiguidade e à coexistência dos contrários. Comenta Brandão (2001, p. 169): “de início, a humanidade gozava de uma vida paradisíaca, muito próxima da dos deuses, mas se foi degenerando e decaindo até atingir a idade de ferro”. Isso acontece, conforme Jung, (1987, p. 11) porque “o processo cultural consiste na repressão progressiva do que há de animal no homem”, e é comum haver um conflito entre a natureza instintiva e a educação humana calcada na cultura”.

A Idade dos Heróis pode ser relacionada ao que Erick Neumann (2008) chama de “fase urobórica”, ou fase “heroica”, no desenvolvimento da consciência individual. No período intrauterino, em que sujeito e objeto estão fundidos um no outro, o indivíduo passa por um estágio mágico e indiferenciado, semelhante à Idade de Ouro. Neumann (2008, p. 14) representa essa fase com a imagem da *Ouroborus*, a serpente cíclica da alquimia, que morde a própria cauda, significando um eterno *continuum*, um eterno vir-a-ser. Nessa fase, não há diferenciação entre consciência e inconsciente: é um estado de totalidade e “perfeição”. Para que a evolução da consciência seja possível, no entanto, é necessário que o ego, ou centro da consciência, entre em conflito com o inconsciente, e passe a lutar pela sua independência e soberania, para, dessa forma, libertar-se de sua condição indiferenciada. Essa tentativa de diferenciação da consciência ainda na fase infantil, portanto, é uma etapa de muitas conquistas para a personalidade, pois a consciência individual se fortalece ao passar por essas verdadeiras “batalhas épicas”, até chegar ao seu objetivo: conseguir a emancipação de sua personalidade, tornar-se autônomo e diferenciado do coletivo.

Da mesma forma que acontece com o ego infantil, a consciência coletiva necessitou de uma fase heroica para diferenciar-se da Grande Mãe, representada pela fusão sujeito-objeto, ou eu-outro. Como não havia um pensamento individualizado, também não havia a noção de responsabilidade pessoal. O que acontecia a um indivíduo era problema de todos, já que ninguém era capaz de responder sozinho por seus próprios atos. A Grande Deusa era, ao mesmo tempo, mãe e filha, velha e jovem, virgem e meretriz, bondosa e má. Seu consorte representava Hermes, Eros ou Dioniso (deuses diretamente vinculados ao feminino). A união da Grande Mãe e seu filho significava os ciclos da vida e, também, as etapas de transformação do corpo e da alma. Os aspectos mágicos e totalitários da Deusa e seu consorte, com a evolução da consciência, tornaram-se ameaçadores para a nova cultura que se instalava e, dessa forma, o Regime Diurno da Imagem foi, aos poucos, banindo ou desqualificando a Grande Deusa e suas representações.

Para Whitmont (1991) e Neumann (2008), o desprendimento da consciência coletiva permitiu que iniciássemos, efetivamente, nosso caminho como indivíduos, mas trouxe consigo o aniquilamento de muitos princípios fundamentais. Isso ocorreu, principalmente, por termos reprimido, quase que totalmente, os valores vinculados à nossa natureza primordial, como os impulsos de agressividade e sexualidade; o vínculo com a terra, com a natureza e com o cosmos; a necessidade de afeto, respeito e proteção; a espontaneidade e a naturalidade física/corporal; a aceitação do ciclo vital e sua constante transformação em vida-morte-vida. Para os valores rígidos do mundo patriarcal, esses aspectos passaram a ser desvalorizados. Por serem qualidades vinculadas à Deusa e seu consorte, foram compreendidas como características femininas e, sucessivamente, transferidas para as mulheres e/ou para outras figuras consideradas feminis. É provável que essa tenha sido uma das razões pela qual a mulher foi tão desprezada (além das que já vimos presentes no Regime Noturno da Imagem) na fase patriarcal, já que serviu de tela de projeção negativa para a nova visão de mundo. Para a luz da razão, que tentava se impor, a vida natural e inconsciente da Grande Deusa se tornava uma ameaça e, com as projeções impostas à mulher, ela também foi considerada um ser indigno, tornando-se “o outro” em relação à nova consciência reinante.

Independente de quais sejam as hipóteses que se vinculem à pré-história da humanidade, também, mitologicamente, podemos verificar a ideia da mulher como um mal. Para os gregos, a representação do feminino não chegou até nós através de um recipiente benéfico e transformador, como o *cratera*¹⁷ dos gnósticos, ela veio por intermédio de Pandora, a “primeira mulher”, que trouxe em suas mãos todos os males. Pandora nasceu de uma vingança dos deuses.

Conta Brandão (2001) que, após Prometeu ter roubado o fogo dos deuses para ajudar os homens, Zeus fica enfurecido, e solicita a Hefestos, o deus artesão, que crie uma mulher “ideal”: ela deveria ser virgem e bela, e conter todos os atributos divinos. Sendo assim, Zeus pede que os deuses dotem Pandora com suas características. Hermes, por exemplo, dá a ela astúcia, fingimento, atrevimento, artimanhas e despudor; Atena, a filha dileta de Zeus, veste-a com um manto maravilhoso e lhe oferece o próprio cinto, além de ensiná-la sobre a arte da tecelagem; as Graças e a Persuasão embelezam-na com lindos colares de ouro; as Horas conferem-lhe coroas cheias de flores; e Afrodite lhe concede beleza e desejo irresistíveis, um “desejo doloroso”, capaz de despedaçar corações. A partir de Pandora, portanto, a mulher e o feminino, o amor e a traição se vinculam em torno de um único e mesmo princípio.

¹⁷ *Cratera*: conforme explicitado na página 44.

Pandora, o “presente” de Zeus para os homens, carrega consigo uma riqueza simbólica enorme. É a ingenuidade e a curiosidade de Pandora que a impulsionam a abrir a arca de todos os males, inaugurando, a partir dessa atitude, a Idade de Ferro e, com ela, a perversão da humanidade. Antes de Pandora, as pessoas viviam sem doenças, maldades ou fadiga. Após as punições conspiradas por Zeus – Pandora para os homens e o acorrentamento para Prometeu –, a humanidade decaiu a uma fase sem justiça nem vergonha. Vejamos o que Brandão (2001, p. 178) refere a respeito desse período:

A causa de tudo foi, como já se disse, o desafio a Zeus por parte de Prometeu e o envio de Pandora. Desse modo, o mito de Prometeu e Pandora forma as duas faces de uma só moeda: a miséria humana na idade de ferro. A necessidade de sofrer e batalhar na terra para obter alimento é igualmente para o homem a necessidade de gerar através da mulher, nascer e morrer, suportar diariamente a angústia e a esperança de um amanhã incerto. É que a idade de ferro tem uma existência ambivalente e ambígua, em que o bem e o mal não estão somente amalgamados, mas ainda são solidários e indissolúveis. Eis aí porque o homem, rico de misérias nesta vida, não obstante se agarra a Pandora, ‘o mal amável’, que ironicamente os deuses lhe enviaram. Se este ‘mal tão belo’ não houvesse retirado a tampa da jarra, em que estavam encerrados todos os males, os homens continuariam a viver como antes. [...] As desgraças, porém, despejaram-se pelo mundo; resta, todavia, a Esperança, pois afinal a vida não é só infortúnio: compete ao homem escolher entre o bem e o mal. Pandora é, pois, o símbolo dessa ambigüidade em que vivemos.

A primeira mulher, portanto, considera Brandão (2001), trouxe para nós a incerteza, o trabalho e a culpa; mas trouxe, também, fecundidade e esperança. Estão fincados, através de Pandora, os primeiros alicerces da consciência individual, pois, com ela, chega a necessidade do autossustento que, no princípio dos tempos, era uma escolha. O pai dos deuses, para punir os homens – que possuíam, agora, o privilégio do fogo divino – dá a eles, a partir de Prometeu e Pandora, a consciência do tempo e da morte. Se, até aquele momento, o ser humano não sabia o que era esforço e sofrimento, e morrer não era mais do que um sono eterno e prazeroso, doravante o homem deveria experimentar as agruras da mortalidade e, se quisesse continuar existindo, deveria “trabalhar” na terra: prepará-la e garantir seu alimento. Da mesma forma, se quisesse ser imortal – e continuar existindo para além de si mesmo – o homem deveria depositar, na mulher, a sua semente.

É inevitável que associemos este mito ao grande temor humano referido por Durand (2001): a consciência da nossa finitude. Assim como no Regime Diurno da Imagem, temos, novamente aqui, a mulher – ou o esquema do feminino – vinculada à voracidade terrível do tempo.

O fogo divino, símbolo da consciência reflexiva (Logos), que chega com Pandora, confere à humanidade o poder do discernimento. Prometeu – o que recebe de antemão, o “previdente” – ao entregar para o homem o fogo sagrado, deu a ele, simbolicamente, a posse

do princípio discriminador, o acesso ao “Logos” divino e patriarcal de Zeus, marcando, dessa forma, o nascimento da cultura humana. Explica Vernant (2008, p. 68):

Esse fogo prometeico, roubado pela astúcia, é um fogo ‘técnico’, um processo intelectual, que demarca a distância entre animais e homens, e consagra o caráter dos homens como criaturas civilizadas. Contudo, se esse fogo humano, ao contrário do divino, precisa se alimentar para viver, ele também se reveste do aspecto de um animal selvagem que, quando se enfurece, não pode mais parar. Tudo queima, tanto o alimento que lhe dão como as casas, as cidades, as florestas; é uma espécie de fera ardente, faminta e que nada satisfaz. Com seu caráter extraordinariamente ambíguo, o fogo salienta a especificidade do homem, lembra em permanência tanto a sua origem divina como sua marca bestial, tem a ver com as duas coisas, assim como o próprio homem.

A era das ambiguidades – conduzida por um deus “malandro” (Prometeu) e instituída por uma mulher (Pandora) – fez nascer em nós a consciência de que não somos imortais, não somos iguais aos deuses. Por termos experimentado, no entanto, a potência divina, também sabemos que não somos totalmente instintivos e bestiais. Ficamos divididos, dessa forma, entre uma natureza divina e outra animalesca, e nos adaptamos – talvez em uma tentativa de equilíbrio entre essas duas forças – a uma vida “real” e à outra simbólica, estabelecendo, em nossa consciência, uma tentativa de nos relacionarmos e de integrarmos esses dois aspectos *ad infinitum*. O despertar da consciência está diretamente associado à luz do Regime Diurno e, nele, constelam-se as dualidades, que, apesar de nos afastarem temporariamente de uma percepção totalitária da vida, proporcionam-nos, igualmente, uma riqueza infinita de possibilidades.

Na percepção de Jung (1964), apesar de termos atingido uma etapa de grande complexidade em nossas estruturas de pensamento, ainda nos encontramos, enquanto consciência, em estágio experimental. O mentor da psicologia analítica se autoriza a dizer isso porque, como psiquiatra, observou, entre seus pacientes, dissociações e fragmentações da consciência bastante semelhantes às perdas da alma dos chamados “povos primitivos”. A nossa consciência ainda estaria em um estágio bastante precário, podendo romper-se facilmente e gerar uma série de problemas e de crises em nossa vida. O psiquiatra suíço considera que o trabalho de ampliação egoica seja um processo contínuo, que nos convida, a todo momento, para que reflitamos sobre nossos pensamentos e comportamentos. Através da nossa capacidade reflexiva e interpretativa podemos, por exemplo, rever antigos pareceres e desfazer, inclusive, alguns preconceitos que possuímos, por exemplo, em relação às “Pandoras”, “Liliths” e “Kalis”¹⁸, qualificadas tão negativamente.

¹⁸ kali (mitologia hindu) e Lilith (mitologia judaico-cristã), são consideradas demônios femininos, responsáveis por trazerem morte e sofrimento para os seres humanos.

Toda unilateralidade psíquica constela o seu oposto, e a sombra é uma realidade a ser observada. Assim, apresentaremos, a seguir, como o Regime Diurno da Imagem, através da cultura patriarcal, constelou a consciência coletiva das relações humanas, a ponto de matizar, em nossos papéis e relações sociais, sombras medonhas e profundas, tão entranhadas em nossos comportamentos que já chegamos ao ponto de nos tornarmos indiferentes a elas. É apenas tomando consciência desses aspectos, no entanto, que poderemos passar para a fase seguinte, ou seja, só então teremos condições de dar, para o masculino, um sentido muito mais abrangente do que a ambição pelo poder e pela guerra, e para o feminino uma compreensão maior do que o que espera dele a tradição: um lugar de objeto sexual, mesmo que esse venha disfarçado, nas mulheres, nos “sublimes” papéis de filha, de esposa e/ou de mãe.

3.2 TRADIÇÃO E SUBVERSÃO FEMININA NA *ÓPERA DO MALANDRO*

*E eu te farei as vontades/ Direi meias verdades
Sempre à meia-luz/ E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior/ E que me possuis
Mas na manhã seguinte/ Não conta até vinte
Te afasta de mim/ Pois já não vales nada
És página virada/ Descartada do meu folhetim.*

Chico Buarque

A *Ópera*, de Chico, pode ser vista como uma caricatura do conceito junguiano de sombra, pois escancara o que acontece para além da “persona” ocidental em seu fascínio por status e poder. Além disso, a *Ópera* critica, de forma bem humorada, nossas ilusões a respeito de vivermos de acordo com a moral e os bons costumes impostos pela tradição patriarcal. Os papéis sociais de pai e mãe, marido e esposa, tanto quanto de outras relações de autoridade e/ou intimidade, são dissecados, na narrativa, em seus aspectos sombrios, nos quais encontramos, essencialmente, falsidade e egocentrismo.

No capítulo anterior tivemos uma ideia do conceito junguiano de sombra através da figura do malandro, seu representante mais significativo. Como essa figura representa aspectos que não são aceitos nas relações sociais e interpessoais, seu arquétipo não encontra um lugar respeitado em nosso ego. Por conta disso, quando ele surge, acaba “atropelando” a consciência coletiva e a individual. O arquétipo do embusteiro, porém, não é a única representação que habitualmente banimos da consciência. Para que cumpramos os ditames da tradição e das normas de convivência, muitos elementos simbólicos precisaram – e precisam – afastar-se da totalidade imagética básica.

O Regime Diurno da Imagem (DURAN, 2001), que rege a consciência Ocidental, pretende uma civilização heroica, voltada para o mundo externo, cuja ambição é “vencer” o tempo (trevas e caos) e sua dirigente: a morte. Para isso, neste esquema, é necessário dividir as representações imagéticas em bem e mal, luz e trevas, dia e noite, e assim por diante, para que, sabendo “contra o que lutar”, se faça presente todo um cortejo bélico, que busca, a qualquer custo, ascender à “luz” da eternidade para, se possível, governá-la. Essa visão de mundo constela, porém, uma oposição de queda e de sombras. Para cada aprovação “moralmente aceitável” do nosso comportamento dirigido e consciente, esconde-se, em algum lugar “escuro” de nossa psique, um oposto equivalente terrível e traiçoeiro.

Para Jung (2000), somos cientes apenas de uma pequena parte da psique. Grande parte de nosso funcionamento recebe influência direta de nossas “trevas inconscientes”. A totalidade psíquica, portanto, é para nós inconsciente e sombria, obscura e inacessível, e essa é uma das maneiras de entendermos a conceituação de sombra na psicologia junguiana, ou seja, sombra como sinônimo de inconsciente. Uma outra forma, no entanto, é vermos a sombra como a contraparte daquilo que nos esforçamos para manifestar, como os outros “eus” que são negados e reprimidos, automática ou intencionalmente, de nosso ego. Por este ângulo, a sombra diz respeito a todas as coisas que fazemos questão de esconder dos outros e/ou até de nós mesmos. Essa forma de sombra, na opinião de Jung (1964, p. 359), “personifica o que o indivíduo recusa reconhecer ou admitir e que, no entanto, sempre se impõe a ele, direta ou indiretamente, tais como os traços interiores de caráter ou outras tendências incompatíveis”. A sombra “janguiana” pode ser, ainda, pessoal e coletiva. A pessoal diz respeito às coisas que negamos, reprimimos ou desconhecemos em nós mesmos, e a coletiva funciona do mesmo jeito, mas abrange um todo maior, escondendo aspectos que são proibitivos e “errados” perante o coletivo. Jung (1978, p. 81-83) elucida:

Todo indivíduo é acompanhado por uma sombra, e quanto menos ela estiver incorporada à sua vida consciente, tanto mais escura e espessa se tornará. [...] De um modo geral, a sombra é simplesmente vulgar, primitiva, inadequada e incômoda, e não de uma malignidade absoluta. Ela contém qualidades infantis e primitivas que, de algum modo, poderiam vivificar e embelezar a existência humana; mas o homem se choca contra as regras consagradas pela tradição.

A sombra, aclara Jung (1978), é automaticamente projetada no mundo externo. É natural querermos extrair de dentro de nós o que nos causa mal-estar. Para nos resguardarmos da sombra – que desafia, constantemente, nosso onipotente ego –, estabelecemos em nós um “complexo de poder” e, com ele, a idolatria pelo domínio e pelos cargos de comando e controle. No decorrer do desenvolvimento civilizatório, o complexo de poder está

intimamente relacionado com o poderio fálico/patriarcal que “contaminou” a cultural ocidental.

Para Whitmont (1991), na medida em que o pensamento patrilinear desvalorizou a temporalidade e a instintividade, que estavam integrados ao culto da Grande Deusa, estes aspectos passaram a ser controladas e regulados pelas leis da “persona” patriarcal. Para guardar e proteger seus filhos dos comportamentos bestiais que ameaçavam a comunidade, deveria haver códigos severos que regulamentassem a conduta humana. Um indivíduo, cujo comportamento espontâneo era acolhido como parte de um todo igualitário, deveria, no novo funcionamento, ser mais cauteloso em seus atos. Dessa forma, muitas interdições tribais evoluíram para leis severas, com punições graves. Era preciso, após o destronamento da Deusa, estar de acordo com a “Lei do Pai” que foi se apropriando, controlando e regulando tudo e todos à sua volta, até alcançar, inclusive, aspectos importantes da interioridade humana. O extremo dessa lei nos faz sentir, muitas vezes, enjaulados dentro de verdadeiras prisões psíquicas, ou seja, nos vemos acorrentados em grilhões simbólicos que reproduzem, dentro de nós, a vigilância e o julgamento que nos condicionam externamente.

Encontramos exemplos do funcionamento patriarcal e seus desdobramentos sombrios na *Ópera do malandro*. As relações de poder familiar são representadas, principalmente, pelo casal Vitória e Fernandes de Duran. Vitória segue o marido em suas decisões e se empenha para que ele seja um homem bem sucedido. Seu sonho é que sua família ainda venha a fazer parte da “distinta” sociedade carioca. A esposa de Duran espera, ainda, que sua filha Teresinha se case e tenha filhos para que, assim, se realize como mulher. O problema é que a moça já escolheu seu amado, e sua escolha não é bem vista por seus pais. Eles desejariam que Teresinha se envolvesse com um homem rico e distinto, alguma figura de família tradicional da cidade, e não um “desclassificado” ou um “pé-rapado” como Max Overseas. Os sentimentos de Teresinha, portanto, não são respeitados nem reconhecidos por seus próprios pais. Vitória e Duran apenas se interessam pelo *status* que um “bom marido” traria para eles, deixando transparecer, com as palavras que dirigem à filha e um ao outro, o lado sombrio e perverso das funções materna e paterna. Observemos um fragmento do que eles falam quando descobrem que Teresinha está envolvida com Max (p. 46-47):

DURAN

Vitória, a cama da tua filha está intata! A vaquinha não dormiu em casa esta noite! [...] Ah, o capitão! O gentleman! O cavaleiro das luvas de vidro! É o filho da puta do capitão Max! Esse cangaceiro é capaz de dissipar minha fortuna numa noite de roleta. E ainda joga a minha filha na mesa de bacará!

VITÓRIA

Duran, nosso nome está manchado. Uma vida inteira construindo uma reputação de dignidade e decoro, e da noite pro dia cai tudo por água abaixo! Agora é que a sociedade não nos recebe mesmo. O meu nome nunca vai sair na coluna do Jacinto de Thormes! [...] E eu que sonhava um dia entrar pra sócia do Country Club, agora sou capaz de levar bola preta no Bangu! Vou ser barrada até em porta de gafeira. Confeitaria Colombo, então, posso riscar da agenda... Que desgraça!

Há uma canção interessante, dentro deste contexto, que, apesar de não estar no livro da *Ópera do malandro*, está no disco (1979) e no filme (1986) homônimos. Trata-se de “Uma canção desnaturada”, na qual Vitória deixa transparecer sentimentos abissais, que muitas mães jamais teriam coragem de revelar nem para si mesmas. Eis a letra da canção:

Por que crescestes, curuminha
Assim depressa, e estabanada
Saíste maquiada
Dentro do meu vestido
Se fosse permitido
Eu revertia o tempo
Para viver a tempo
De poder
Te ver as pernas bambas, curuminha
Batendo com a moleira
Te emporcalhando inteira
E eu te negar meu colo
Recuperar as noites, curuminha
Que atravesssei em claro
Ignorar teu choro
E só cuidar de mim
Deixar-te arder em febre, curuminha
Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
Vestir-te com desleixo
Tratar uma ama-seca
Quebrar tua boneca, curuminha
Raspar os teus cabelos
E ir te exibindo pelos
Botequins
Tornar azeite o leite
Do peito que mirraste
No chão que engatinhaste, salpicar
Mil cacos de vidro
Pelo cordão perdido
Te recolher pra sempre
À escuridão do ventre, curuminha
De onde não deverias
Nunca ter saído

“Curumim” é um termo tupi-guarani, que designa, em geral, criança pequena. Ao chamar Teresinha de “curuminha”, Vitória demonstra que lamenta que sua filha, a “sua” garotinha, tenha crescido. Ela deseja – ao ver Teresinha tomar decisões como uma mulher adulta, cheia de vontades e certezas – fazer o tempo correr pra trás para, assim, desfazer tudo o que empenhara, até então, pela menina. “Uma canção desnaturada” é o testemunho de que o sentimento materno, tão apregoado pela tradição Cristã, também tem um lado horrendo e bárbaro.

Uma mãe possessiva – afeto coerente ao “poder” do Regime Diurno da Imagem – não suporta que seus filhos ajam de acordo com seus próprios interesses, ou que não levem em consideração o desejo dela e/ou de seu marido. Esse aspecto tão nocivo do jogo materno, revelado por Vitória, escancara, provavelmente, o que está por trás de todos os jogos de poder: apenas alguns escolhidos detêm o direito de terem seus desejos realizados. Vitória, talvez como tantos outros genitores ou autoridades “sombrias”, faz de conta que apoia sua filha quando, na verdade, não a legitima para que seja dona absoluta de sua vontade. Duran, por sua vez, complementa a sombra patriarcal, duvidando da capacidade de escolha de sua filha. Um dos grande temores do pai de Teresinha é que o futuro genro converta-se em uma ameaça para seus negócios. Na conversa com Vitória, ele confessa (p. 38-39):

Escuta, Vitória, eu dou toda a independência à tua filha. Ela tem até entrada independente para ir e vir com quem quiser. Mas daí a casar vai um passo muito grande. Já mexe com minha vida! Interfere no meu patrimônio! [...] Teresinha é nosso maior investimento, Vitória! Ninguém aqui criou essa menina pra mulher de malandro, não! O que a gente aplicou nela, é pra futura mulher de ministro de Estado, pelo menos. E quando ela arrumar um ministro de Estado, que o traga pela porta da frente e me apresente a ele, entendido?

A posição do patriarca demonstra, com suas palavras, que seu patrimônio é mais importante do que a felicidade de Teresinha. Em seu discurso, Duran subestima a capacidade da esposa e da filha – e em outras passagens do texto, também fica claro esse sentimento em relação às suas “funcionárias” – demonstrando um desdém pelas considerações femininas. O pensamento de Duran, a respeito das mulheres, reforça o espírito patriarcal, que está baseado na crença de que a mulher é inferior ao homem. Lúcia Osana Zolin (2009, p. 217) destaca que “as relações de poder entre casais espelham as relações de poder entre homem e mulher na sociedade em geral; a esfera privada acaba sendo uma extensão da esfera pública. Ambas são construídas nos alicerces da política, baseados nas relações de poder.”

Essa afirmação reforça a ideia de que a base dos vínculos, na tradição patriarcal, se dá pelo poder da autoridade, o que institui uma relação hierárquica entre os indivíduos, gerando grandes diferenças interpessoais. No espaço público, por exemplo, denuncia Michelle Perrot (1997, p. 7), homens e mulheres estão em extremidades opostas da escala de valores:

O lugar das mulheres sempre foi problemático, pelo menos no mundo ocidental, o qual, desde a Grécia antiga, pensa mais energicamente a cidadania e constrói a política como o coração da decisão e do poder. ‘Uma mulher em público está sempre deslocada’, diz Pitágoras. Prende-se à percepção da mulher uma ideia de desordem. Selvagem, instintiva, mais sensível do que racional, ela incomoda e ameaça. A mulher noturna, mais ou menos feiticeira, desencadeia as forças irreprimíveis do desejo. Eva eterna, a mulher desafia a ordem de Deus, a ordem do mundo. O corpo das mulheres, seu sexo, esse poço sem fundo, apavora. E, deste ponto de vista, as ciências naturais e biológicas, nada resolvem. Ancoram um pouco mais a feminilidade no sexo e as mulheres em seus corpos, escrutados pelos

médicos. Estes a descrevem como doentes perpétuas, histéricas, à beira da loucura, nervosas, incapazes de fazer abstração, de criar e, acima de tudo, de governar.

Se o casamento, na tradição patriarcal, teve por função proteger as mulheres da vida pública, ele as tornou, em contrapartida, parasitas sociais, já que a mesma manteve-se, durante muito tempo, ignorante e conformada com sua situação de menos-valia. A citação de Perrot evidencia que, enquanto o homem público desempenha um papel importante, sendo ele partícipe do poder, a mulher pública é tratada como um bem comum, algo que pertence a todos. Para ele, a honra e a virtude, para ela, a vergonha e a culpa. Apesar de os homens terem abusado do poder em relação às mulheres, ele não é um privilégio masculino. Beauvoir (1970) já havia percebido que as mulheres são, muitas vezes, cúmplices do poder patriarcal, e, se elas não fizeram ou não fazem nada para sair da sua posição de inferioridade, é porque têm algum ganho nisso. Para falarmos mais a respeito de poder e relacionamento conjugal, iremos recorrer aos mitos de Zeus e de Hera, os representantes “olímpicos” do governo patriarcal.

Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1998) sugerem que Zeus é o representante maior do pensamento patriarcal – ou, na visão de Durand (2001), do Regime Diurno da Imagem – base do iluminismo racionalista da filosofia e da ciência ocidental. A “luz” lançada pelos raios de Zeus seria uma das simbólicas do entendimento iluminista e racional da cultura do Ocidente. O mesmo clarão, no entanto, também indica e exprime a cólera divina, a justiça, o limite e a punição que encontramos em governos imperialistas. Zeus encerra a autocracia de todo um sistema que se reproduziu, especialmente, através dos papéis de autoridade masculina. A ditadura autocrática, porém, é a antítese da autonomia. Quem detém o mando torna-se escravo de sua própria onipotência, pois está condenado a atuar sozinho, já que não confia e nem delega poderes a ninguém. O autoritarismo aliena as pessoas, pois não colabora para que elas encontrem soluções em si mesmas. É um sistema que cria dependentes de todos os tipos, pois infantiliza os indivíduos, tornando-os eternamente “filhos” de um saber pautado pela rigidez e pela “verdade”. Chevalier e Gheerbrant (1998, p. 972) explicam os problemas de um governo baseado no autoritarismo:

A psicologia moderna denunciou em certas atitudes de liderança o que podemos chamar de *complexo de Zeus*. É uma tendência a monopolizar a autoridade e a destruir tudo o que possa parecer no outro uma manifestação de autonomia, seja ela a mais razoável e promissora. Este complexo trai as raízes de um sentimento evidente de inferioridade intelectual e moral, e a necessidade de uma compensação social através de explosões autoritárias, assim como o medo de não ver os direitos e a dignidade respeitados como merecem, daí a suscetibilidade extrema e as iras calculadas de Zeus. [...] O excesso de autoridade trai uma falha de razão (grifos no original).

O “complexo de Zeus” está diretamente relacionado ao que vimos, em Jung (1991, p. 400) como “complexo de poder”: tendência que uma pessoa tem de “colocar o eu sobre as outras influências e a ele subordiná-las, quer provenham de pessoas e situações, quer de instintos, sentimentos e pensamentos subjetivos.”

Como falamos anteriormente, essa forma de ver o mundo não se restringe aos homens, apesar de eles terem sido seus representantes mais diretos pela liberdade que encontraram para si mesmos na cultura patriarcal. A fome de poder atinge, no entanto, também as mulheres. Dentre as possíveis formas que elas encontraram para ter algum tipo de potência junto à sociedade fálica e masculina dos últimos séculos, algumas buscaram, para se sentirem influentes, estar junto de homens (que elas julgavam) poderosos. Para isso, no entanto, elas precisaram suportar relacionamentos, por vezes, bastante difíceis e até infelizes. Na *Ópera do malandro*, a catástrofe que está por trás de muitos enlaces conjugais é retratada em “O Casamento Dos Pequenos Burgueses” (p. 76-78), da qual destacamos os seguintes versos:

Ele faz o noivo correto
E ela faz que quase desmaia
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a casa caia
Ele é o empregado discreto
Ela engoma o seu colarinho
Vão viver sob o mesmo teto
Até explodir o ninho
Ele faz o macho irrequieto
E ela faz crianças de monte
Vão viver sob o mesmo teto
Até secar a fonte
[..]
Ele tem um caso secreto
Ela diz que não sai dos trilhos
Vão viver sob o mesmo teto
Até casarem os filhos
[..]
Ele às vezes cede um afeto
Ela só se despe no escuro
Vão viver sob o mesmo teto
Até um breve futuro
Ela esquenta a papa do neto
E ele quase que fez fortuna
Vão viver sob o mesmo teto
Até que a morte os una.

A canção mostra que, inúmeras vezes, por trás das promessas de amores despreziosos e francos de um casal, subsistem, na verdade, frustrações e desencantos amorosos. Muitos pares, na maior parte do tempo em que estão juntos, apenas toleram um ao outro e acabam ruminando, em segredo, decepções e desentendimentos que são parte de todo e qualquer convívio humano. Em um casamento, porém, estes problemas se agigantam e isto ocorre, provavelmente, porque o matrimônio está calcado – sendo uma instituição da cultura

patriarcal – em jogos de poder que já se faziam presentes desde as contendas matrimoniais da Era Olímpica.

Brandão (2001) considera que Zeus, quando liberta seus irmãos e destrona Cronos, tornando-se o Grande Deus dos demais deuses e dos homens, dá início à uma poderosa forma de governo, baseada na “Lei do Pai”. A primeira atitude de Zeus, logo após a consolidação de seu governo, é fazer da deusa Hera a sua legítima esposa. Por ser a companheira lícita e poderosa da soberania patriarcal, Hera recebeu a incumbência de proteger e velar pelos matrimônios.

Bolen (1990) adiciona ao nome Hera o epíteto de “Grande Senhora”, pois ela é a Rainha dos Céus, a mais poderosa deusa do Olimpo. Os símbolos de Hera são a vaca, a via-láctea, o lírio e a cauda de pavão, sendo todas essas imagens também ligadas a crenças pré-helênicas, associadas à Grande Deusa-mãe. O caminho leitoso e estrelado simbolizaria o leite derramado dos seios da Deusa, que era capaz de habitar todos os espaços, inclusive os céus. As gotas de seu leite, ao pingarem no chão, teriam se transformado em lírios, flores que representariam o poder auto-fertilizador dos genitais femininos. A cauda de pavão, bem como os olhos de vaca, por serem grandes e belos, caracterizariam os olhos fiéis e eternamente atentos da deusa. É provável que Hera, como mostram seus créditos e seus símbolos, seja mais um dos aspectos cindidos da Grande Deusa ancestral que, quando foi “convertida” para a fase fálica, viu reduzir o seu domínio. Se antes ela era venerada como “senhora absoluta”, passaria, a partir da Era Olímpica, a dedicar-se a ocupar, afirmar e conservar o papel de “esposa” do maior dos deuses, seu novo lugar de poder.

Os mitos em torno de Zeus e de Hera apresentam a deusa em sua luta para que o marido lhe seja fiel, mas sua empreitada é em vão. Zeus tem inúmeros filhos ilegítimos, seja com outras deusas, seja com belas mortais. Ao invés de repreender Zeus por suas constantes traições, no entanto, Hera apenas busca destruir ou prejudicar suas amantes e/ou os filhos delas com Zeus. Para o pai dos deuses e dos homens – e, conseqüentemente, para o imperialismo patriarcal que se firma com ele –, o importante é espalhar seu sêmen e, com ele, seu domínio. Sendo assim, Zeus não aprova o comportamento ciumento de Hera, e procura defender seus filhos das investidas coléricas da esposa. A diva, apesar de não aprovar as traições do marido, não abandona seu posto de rainha dos céus. Para ela, naturalmente, seria mais seguro permanecer ao lado de Zeus, mesmo com uma influência menor do que a dele, do que ficar distante do poder. Nenhum dos outros deuses ou deusas, por mais importantes que fossem, chegariam aos pés da enorme autoridade que o casal real impõe com seu matrimônio.

As relações entre Hera e Zeus são interpretadas tanto na questão da relação homem-mulher, que se mantém até hoje, como na fusão das culturas androlátrica e ginolátrica, que, em tempos remotíssimos, se firmava. Sob esse aspecto, Woolger e Woolger (1997, p. 146) mencionam que

sob muitos aspectos, Zeus e sua incontida promiscuidade foram para os gregos uma afirmação do poder máximo do mundo paternal e, conseqüentemente, do patriarcado. Macho fálico supremo, sua virilidade é retratada como inesgotável. [Porém] os envoltimentos promíscuos de Zeus com as outras deusas certamente refletem o período da história grega em que tribos guerreiras do norte invadiram e cooptaram os antigos cultos da Grande Mãe. Durante várias gerações, a Grécia primitiva foi palco de uma tremenda mistura cultural com a incorporação de inúmeras formas de cultos politeístas. Ao contrário da história dos primeiros israelitas, cujo deus supremo Yahwe proibiu todos os outros deuses (e especialmente deusas) diante de si, Zeus uniu-se a muitos deles – e, ao fazê-lo, produziu novas formas e cultos religiosos. De modo que, quando analisamos o casamento desgraçado de Hera com Zeus, podemos interpretá-lo em dois planos: primeiro, como o retrato da instável fusão entre os cultos matriarcais da Deusa-Mãe já existente na Grécia e a religião das tribos guerreiras patriarcais que invadiram a Grécia vindas do norte; e, segundo, como um verdadeiro espelho das enormes tensões presentes nos relacionamentos matrimoniais dos primeiros gregos.

Mircea Eliade (2008) elucida que o enlace do casal olímpico serviu de modelo para os casamentos gregos em seus primórdios e, por conseguinte, a todos os casamentos ocidentais. Beauvoir (1970) acredita que o homem aproveita o casamento para descarregar, na esfera privada, todos os rancores que ele teve com sua própria mãe ou com qualquer outra pessoa que ele não conseguiu dominar, inclusive outros homens. Submissos ao patriarca, esposa e filhos assumem posições variadas, como a de resignarem-se de forma masoquista, de revoltarem-se, ou até de identificarem-se com ele. Na *Ópera* de Chico, as relações de poder entre homens são expostas, de forma bem humorada, em “Se Eu Fosse Teu Patrão” (p. 129-130):

ELES:

Eu te adivinhava
E te cobiçava
E te arrematava em leilão
Te ferrava a boca, morena,
Se eu fosse o teu patrão
Ai, eu tratava
Como uma escrava
Ai, eu não te dava perdão
Te rasgava a roupa, morena
Se eu fosse o teu patrão
Eu te encarcerava
Te acorrentava
Te atava ao pé do fogão
Não te dava sopa, morena
Se eu fosse o teu patrão
Eu te encurralava
Te dominava
Te violava no chão

Te deixava rota, morena
Se eu fosse o teu patrão
Quando tu quebrava
E tu desmontava
E tu não prestava mais não
Eu comprava outra, morena
Se eu fosse o teu patrão

ELAS:
Pois eu te pagava direito
Soldo de cidadão
Punha uma medalha em teu peito
Se eu fosse o teu patrão
O tempo passava sereno
E sem reclamação
Tu nem reparava, moreno
Na tua maldição
E tu só pegava veneno
Beijando a minha mão
Ódio te abrandava, moreno
Ódio do teu irmão
Teu filho pegava gangrena
Raiva, peste e sezão
Cólera na tua morena
E tu não chiava não
Eu te dava café pequeno
E manteiga no pão
Depois te afagava, moreno
Como se afaga um cão
[...]

Assim como a competição visível que observamos entre inúmeros “eles” e “elas” da “vida real”, Zeus e Hera, na mitologia grega, vivem mais em combate do que em harmonia. O “Todo-poderoso”, como vimos, não se preocupava em honrar seus compromissos conjugais. Vendo-se desrespeitada, a deusa, no entanto, tenta conseguir apreço de outras formas, procurando, de todas as maneiras possíveis, igualar-se ao marido e revelando, para toda uma época, sua obstinada “vontade de poder”. O poder, no entanto, conforme demonstram as pesquisas de Durand (2001) está, inevitavelmente, assentado sobre a competitividade e a hostilidade, e isto se estende às relações interpessoais.

Psicologicamente falando, não apenas as pessoas, individualmente, mas também toda uma cultura pode ficar “possuída” pelo complexo de poder que Zeus e Hera representam. Assim como tínhamos, na “Idade de Ouro”, uma predominância do Regime Noturno da Imagem, com seu misticismo e sua qualidade profunda de fusão e interioridade, estamos, há vários séculos, dominados pelo pensamento diarístico e dicotômico do cetro e do gládio. A ambição pelo poder, no entanto, corre o risco de tornar-se algo desmedido, pois sua vocação para ferir e desrespeitar o que quer que seja beira, não raras vezes, à loucura. Talvez isto explique, na opinião de Durand (2001), os delírios psicóticos de grandeza, que há tanto tempo desafiam os profissionais da saúde mental: eles escancaram, de forma exagerada e

caricaturizada, o desejo de poder e de controle que está na base da visão antitética e esquizofrênica da cultura ocidental.

Para compensar a atitude unilateral da consciência patriarcal, que já dura tanto tempo, principalmente no que se refere ao domínio e à ignorância sobre o feminino, Rafael López-Pedraza (2012) sugere que acionemos o arquétipo de Ártemis, que seria uma espécie de “transgressora” da cultura patriarcal. Ártemis é a revolta – ou a atitude necessária – para que movimentemos o nosso psiquismo coletivo e individual há tanto tempo aprisionado nos valores da tradição.

A deusa Ártemis é a Senhora grega da caça e da lua, protetora das mulheres, é a irmã gêmea de Apolo, o deus do oráculo de Delfos, de onde vem a conhecida inscrição: “conhece-te a ti mesmo”. Enquanto Apolo representa a consciência solar, masculina, Ártemis representa sua contraparte lunar, sombria e feminina. Conta o mito que Leto, grávida de Zeus, para esconder-se de Hera, foi dar à luz na ilha de Delos (Delfos). Ártemis, por ter nascido antes de Apolo, auxiliou a mãe no parto do irmão, tornando-se, dessa forma, a protetora dos partos e das mulheres. Quando Zeus conheceu sua filha, ela era já era uma garota de nove anos. O pai dos deuses se encantou com a vivacidade e a beleza da menina, e assegura que dará a ela tudo o que ela quiser. Ártemis pede a Zeus nada mais, nada menos, que o domínio sobre a noite, as montanhas e as florestas. Solicita ainda arcos e flechas para caçar, cães para auxiliarem-na nas caçadas e grupos de ninfas dos bosques para acompanhá-la. A deusa roga ainda que Zeus lhe conceda o privilégio da virgindade, porém o termo *virgem*, aqui, não é entendido da mesma forma que entendemos hoje. Ele representa uma qualidade subjetiva ou a atitude psicológica de não ter nenhum “dono”, de não ser propriedade de ninguém. Harding (1985, p. 147) esclarece:

O termo *virgem*, então usado em relação às deusas antigas, tem claramente um significado que não é o atual. Pode ser usado em relação a uma mulher que tenha tido muita experiência sexual, podendo até ser aplicado a uma prostituta. Seu significado real encontra-se no fato de contrastar com o termo ‘casada’. Em tempos primitivos, uma mulher casada era propriedade de seu marido, frequentemente comprada de seu pai por um preço considerável. [...] Na época dos ‘casamentos arranjados’ e dos ‘acordos de casamento’, a idéia de que a mulher era uma posse negociável prevalecia em negociações ditas decorosas, e no costume de ‘dar’ a noiva subjaz o mesmo conceito psicológico, isto é, de que a mulher não é dona de si própria, mas sim propriedade de seu pai, que a transfere como *propriedade* para seu marido (grifo no original).

Ártemis, portanto, além de não querer estar subordinada a nada e a ninguém, traz consigo uma força de vontade enorme. Ela não mede esforços para proteger e libertar qualquer criatura que esteja sofrendo qualquer tipo de opressão e tirania. Apesar de bastante competitiva – afinal, ela é “filha” do poder patriarcal – Ártemis dedica-se a batalhar, acima de

tudo, pelas mulheres, ou pela livre expressão do feminino, o que a torna uma digna representante da luta feminista. Se apreciamos uma consciência fundamentada em Ártemis, é porque rompemos – ou queremos romper – com a persona ingênua do feminino patriarcal, além de estarmos desafiando as máscaras sociais de todos os tipos de autoridade. Essa deusa chega até nós para nos mostrar que a rebeldia pode estar presente em uma geração ou um indivíduo, não importa, desde que se tente fazer algo que impulse um movimento e traga mudanças para qualquer sistema de valores e crenças que não nos servem mais.

Na *Ópera do malandro*, é possível ouvirmos as vozes da rebeldia “artemísica” em “Sempre em frente” (p. 100), cantadas por Duran, Vitória e as meninas do Bordel, no momento em que eles decidem investir em uma passeata para reclamar seus direitos civis e trabalhistas. Vejamos a letra da canção:

Sempre em frente
Sempre em frente
Mãos-de-obra sem temor
Mãos ardentes
Em correntes
Prum futuro de esplendor
Nós daremos nossas pernas
Nós daremos nossos braços
Ao senhor dos nossos gestos
Ao senhor dos nossos passos
Somos a musculatura
Nervos, tripas e pulmão
A serviço
Da cabeça
Que conduz um corpo são
Sempre em frente
Sempre em frente
Etc.

Apesar de engrossar, aparentemente, o coro da revolta, Duran usa a passeata apenas como isca para pegar Max e assustar Chaves. Ele incita as meninas para que elas saiam às ruas e denunciem a exploração trabalhista (sendo que ele é o patrão delas), estimula-as para que abram um sindicato, enche-as de fantasia a respeito de melhorias em suas condições profissionais, quando, na realidade, tudo não passa de uma fachada para seus verdadeiros interesses. Duran espera que seus dois “inimigos” se assustem com os dizeres das faixas que as suas funcionárias irão conduzir, do tipo (p. 121): “Abaixo a corrupção/Max e Chaves na prisão.” Max, porém, fica sabendo da passeata antes de ela acontecer, e procura as meninas. Ele tenta dissuadi-las a mudar de dizeres, sugerindo que escrevam frases como (p. 122): “abaixo a exploração”; “abaixo a escravidão”; “abaixo o monopólio da cafetinagem. Max ainda mente para elas e tenta “comprá-las” com suas muambas e seduções, mas nem Max, nem Duran, demonstram, por elas, um mínimo de interesse ou afeição verdadeira. Novamente

o que vemos são mentiras, engodos e trapaças, disfarçados em cuidado e amor sincero. Mais do que sentimento afetivo, o descaso pelas prostitutas revela que os dois homens, provavelmente, só queiram manter o poder que cada um já possui em relação às mesmas. Quem se deixa vencer pela vontade de poder, porém, conforme a visão de Harding (1985), não conhece o amor. O afeto que esses indivíduos alegam sentir é abafado pela ânsia de submeterem os outros à sua influência. Para a analista, esse tipo de criatura é incapaz de amar verdadeiramente. O máximo que ela consegue, via de regra, é desejar o outro obstinadamente.

Veremos, a seguir, que para o psiquismo individual e/ou coletivo, fixado exageradamente no Regime Diurno da Imagem, talvez fosse o caso, agora, de trilhar, com Ártemis e outros deuses e deusas “lunares”, o caminho inverso. A dinâmica da energia psíquica busca os altos cumes da consciência, mas também mergulha no abismo mais profundo de si mesmo. Voltemos, portanto, à Grande Deusa e seu consorte e ao funcionamento que Durand analisa como os esquemas cíclicos do Regime Noturno da Imagem.

3.3 O RETORNO DA DEUSA E SEU CONSORTE

*E, inda tonto do que houvera,
À cabeça, em maresia,
Ergue a mão, e encontra hera,
E vê que ele mesmo era
A princesa que dormia*

Fernando Pessoa

A *Ópera do malandro*, apesar de toda a sua comicidade, trata da história de amor entre Teresinha e Max Overseas. Ambos precisam enfrentar uma série de complicações familiares e sociais para ficarem juntos. Enquanto os pais de Teresinha desejam para ela um casamento pomposo, com um noivo de “alta patente”, a moça prefere um contraventor que, apesar ser um bandido perante os olhos de Duran e Vitória, “roubou o coração” de Teresinha: ela casara com Max por amor. Os pais tentam dissuadir a filha de suas ideias românticas, mas é em vão. Vejamos uma pequena parte do diálogo que eles articulam a respeito disso (p. 82-83):

VITÓRIA

Teresinha, esse tarado te comprou em conversa de bangalô? Virou criança? Ah, não, fala a verdade. O que foi que você viu de aproveitável nesse homem?

TERESINHA

Eu não vi nada, casei no escuro. Casei por amor. [...] O amor não tem fronteiras. O amor destrói barreiras. Só o amor constrói.

VITÓRIA

Teresinha, duas pessoas podem até se amar que nem nas novelas. Só que na vida real, se você ama uma pessoa, é lógico que não vai casar com ela. Casa com qualquer outro. Veja teu pai e eu. Como é que esse casamento durou esse tempo todo? Aqui ninguém ama nem desama. [...] Ninguém suporta os defeitos da pessoa amada por mais que um fim de semana [...]. O amor vai virar exigência e exigência vai virar frustração que vai virar rancor que vai virar ódio e o ódio vai ser mortal. Aí não tem perdão. Só se perdoa a quem não se ama.

A menina, porém, não se inquieta com os apelos maternos. Para responder às investidas negativas de seus pais a respeito do noivo, ela afirma que o amor não é algo que se escolha, pois o amor, simplesmente, acontece. Para melhor confrontar seus pais, Teresinha conta como sentiu, em si própria, a força do amor. Chico Buarque, inspirando-se na canção infantil “Teresinha de Jesus”, representa, em “Teresinha” (p. 83-84), não apenas a experiência da protagonista da trama, mas também a vivência de milhares de meninas que, na transição da menina ingênua e pueril para a de mulher sexualmente iniciada, intencionam apenas vivenciarem seus desejos eróticos/amorosos. Atentemos à canção:

O primeiro me chegou
Como quem vem do florista:
Trouxe um bicho de pelúcia,
Trouxe um broche de ametista.
Me contou suas viagens
E as vantagens que ele tinha.
Me mostrou o seu relógio;
Me chamava de rainha.
Me encontrou tão desarmada,
Que tocou meu coração,
Mas não me negava nada
E, assustada, eu disse "não".
O segundo me chegou
Como quem chega do bar:
Trouxe um litro de aguardente
Tão amarga de tragar.
Indagou o meu passado
E cheirou minha comida.
Vasculhou minha gaveta;
Me chamava de perdida.
Me encontrou tão desarmada,
Que arranhou meu coração,
Mas não me entregava nada
E, assustada, eu disse "não".
O terceiro me chegou
Como quem chega do nada:
Ele não me trouxe nada,
Também nada perguntou.
Mal sei como ele se chama,
Mas entendo o que ele quer!
Se deitou na minha cama
E me chama de mulher.

Foi chegando sorrateiro
E antes que eu dissesse não,
Se instalou feito posseiro
Dentro do meu coração.

A atitude de Teresinha diz muito do arquétipo da deusa Perséfone em sua passagem do aspecto “Coré” (infantil, virginal) para o de “Senhora de Hades”, a deusa dos mistérios e da morte. Conta o mito que Perséfone estava colhendo narcisos quando Hades, o deus abissal, a viu. A filha de Deméter (Senhora dos grãos e da terra cultivada) então, foi imediatamente raptada e transformada, por ele, em “Rainha do Mundo Averno”. A partir de então, Perséfone preside a finitude da vida e os mistérios das trevas. Da mesma forma que Teresinha, Perséfone casa-se “no escuro” e perde, de uma vez por todas, seu aspecto ingênuo e pueril.

Brandão (2003, p. 246) avalia que a etimologia de Coré vem da palavra grega Kóre, que significa “jovem”. Coré, a face da eterna juventude de Perséfone, foi a parte da deusa mais aceita – e até reverenciada – pela tradição. Inocência e ingenuidade foram, até bem pouco tempo, valores considerados indispensáveis para uma mulher ser desejada em nossa cultura, e, até hoje, a imagem da “ninfeta” é bastante explorada pela indústria erótica, evidenciando a dualidade do arquétipo que se mostra, a um só tempo, infantilizado e erotizado. O lado enigmático e obscuro de Perséfone, por sua vez, suportou – e não apenas de forma simbólica – perseguições e mortes cruéis, especialmente na Idade Média. Vistas como verdadeiras bruxas, por lidarem com o poder das forças da natureza, muitas “Perséfontes” sofreram violências e/ou foram assassinadas por estarem associadas com o “lado escuro da lua”. A lógica medieval, impregnada com o maniqueísmo imperialista da consciência patriarcal, considerava que as mulheres, em sua grande maioria, eram verdadeiras aliadas do demônio.

Perséfone, portanto, pode ser vista como uma representação dos aspectos mais sombrios do Regime Noturno da Imagem. No mito, quando ela passa a viver no Hades e torna-se Senhora absoluta do Reino das Sombras, a deusa familiariza-se com o que é temido e reprimido e, assim, associa-se ao inconsciente. Além disso, ela representa, também, a transição de menina para mulher sexualmente ativa, aliando, em uma única imagem, sexualidade e morte. Esses aspectos, na tradição cristã, seriam transferidos progressivamente para as ideias de queda e de pecado. Afirmam Woolger e Woolger (1997, p. 200): “Um componente fundamental na iniciação e despertar de Perséfone era, portanto, de ordem sexual, relacionado com a união das energias masculinas e femininas no âmago do mundo avernal – que também poderia significar *nas profundezas do corpo*” (grifos no original).

A referência à sexualidade pode ser observada, principalmente, pela oferta de Hades para que a menina coma alguma coisa antes de voltar para sua mãe. Ela aceita algumas sementes de romã, que lhe são oferecidas pelo deus do mundo abissal. As sementes de romã – cujo simbolismo equivale ao da maçã, o “fruto proibido”, do pensamento judaico-cristão – faz com que a deusa fique para sempre atrelada ao reino da morte, pois, ao comer o “fruto” das trevas, ela deveria passar uma parte do tempo com Hades, e outra parte com sua mãe.

Esse mito, analisa Brandão (2003), estava por trás dos “Mistérios de Elêusis”, um ritual grego, anual, que explicava a “morte da terra” – o inverno –, como sendo a época em que Perséfone estaria com Hades; e a “terra viva” – em flor e em fruto – a primavera, o verão e o outono, tempo em que a deusa voltava para a sua mãe, a Terra cultivada e fértil. O mitólogo, porém, acredita que os Mistérios de Elêusis serviam não apenas como uma metáfora sobre a fertilidade da terra. Os mistérios que cercam esses rituais, com o pouco material que foi encontrado para esclarecê-los, indica que haveria, também, uma representação para além da morte da terra e seus frutos, ou seja, eles seriam uma atualização dos rituais pré-helênicos que reverenciavam o eterno ciclo da vida-morte-vida, representado pela Deusa e seu consorte. O mito de Perséfone condiz perfeitamente com o esquema de persona e sombra da sexualidade feminina na consciência patriarcal.

Não cabia, na consciência falocêntrica, que uma mulher decente fosse livre em sua sexualidade. Para ter um lugar na sociedade, a menina em idade fértil deveria “ser escolhida” por um homem que, de preferência, fosse aprovado pelos seus pais. Durante muito tempo, o sentimento da “noiva” em questão nem era levado em consideração – e sabemos que, em muitas culturas, isso ainda acontece. A *Ópera do malandro*, com sua função de “escancarar as sombras” da consciência coletiva, traz muitas referências à sensualidade aberta e livre. Quando Teresinha canta, por exemplo, que deseja um homem que não conhece, mas que *entende* o que ele quer quando ele *deita na sua cama e a chama de mulher*, ela explicita, tranquilamente, seu desejo erótico que pode estar, ou não, vinculado ao amor romântico ou “puro”, o único aprovado pela moral cristã. Sobre a relação entre o erotismo e a santidade, Meneses (2000, p. 111-112) observa:

Georges Bataille fala que a experiência erótica talvez seja vizinha da santidade – não porque tenham a mesma natureza (questão que está fora daquilo que ele se propõe a tratar), mas no sentido em que uma e outra experiência, a erótica e a mística, têm uma intensidade extrema. E há ainda um outro ponto comum: o santo e o homem do erotismo não estão movidos por nenhuma procura da eficácia, mas é o desejo, e só o desejo, que os anima. Erotismo e misticismo fornecem momentos de emoção intensa, em que a vida e morte se travam: há semelhanças flagrantes entre a fusão erótica e a mística.

Whitmont (1991, p. 82-83) considera que o amor romântico/espiritual nasceu em torno do décimo século depois de Cristo. Os cavaleiros e suas damas inspiraram milhares de histórias, enriquecendo a literatura e a dramaturgia e inspirando, até hoje, os sonhos amorosos dos amantes. A ligação entre duas pessoas, quando muito forte, faz com que cada uma sinta a outra como uma parte de si mesma. Ambas são como duas metades que só se completam quando estão juntas, semelhante ao mito platônico do andrógino.¹⁹ Cada uma das “partes” só vai se sentir completa, quando conseguir encontrar o pedaço que lhe falta. Assim era considerado o amor verdadeiro: uma falta, um vazio, uma parte a quem falta a outra parte e que anseia pelo seu complemento. Teresinha e Max declaram este sentimento em “Pedaço de mim” (p. 171-172), quando entoam as dores que sentem por terem que se afastar, propositalmente, por um tempo, na tentativa de evitar a prisão de Max por parte de Chaves. Vejamos o que diz a letra da música, cantada em forma de diálogo e, em alguns trechos, em dueto:

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar
Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais
Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu
Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fígada
No membro que já perdi
Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Leva os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

¹⁹ Aristófanes, no clássico *Banquete* (2000), de Platão, discursa sobre a origem do amor através do mito do andrógino. Os andróginos teriam sido seres esféricos que traziam, em um único corpo, os dois sexos. Esses seres sentiam-se de tal modo completos e satisfeitos consigo mesmos que ousaram atacar os deuses, que, para puni-los, separaram-nos para sempre, o que os tornou fracos e carentes, além de buscadores incansáveis de sua metade perdida.

Mais uma vez, nesta canção, verificamos a relação entre amor e morte. Os amantes não sabem o que os aguarda no futuro, então declaram tudo o que sentem um pelo outro. Podemos observar que a música fala da ausência de uma parte de ambos que por vezes é física, corporal, outras vezes é imaginária, espiritual.

É possível que, nos esquemas significantes da evolução da consciência, o amor fosse se vinculando ao aspecto luminoso e espiritual, idealizado pela moral religiosa cristã; mas, por outro lado – e possivelmente pelos seus mistérios – ele também está irmanado às sombras das deusas terríveis, possuindo, dessa forma, um aspecto infernal e demoníaco.

Durand (2001) nos instiga a pensar: será que o amor – a despeito de nossas (boas) intenções de vê-lo como sublime e santificado – não conteria, em si, um enorme desejo de destruir e de dominar o objeto desejado? Para Durand, a face da morte pode ter sido eufemizada em forma de mulher e de outras metáforas que amenizam o que, para nós, é terrível e insuportável, e é por isso que o regime do eufemismo viria substituir, no Regime Noturno, a dominante heroica da antítese falocêntrica. Nas palavras de Durand (2001, p. 194):

O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heróico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo. [...] Já tínhamos verificado [...] a tendência progressiva para a eufemização dos terrores brutais e mortais em simples temores eróticos e carnais. Tínhamos notado como se dava um deslizar progressivo do mal metafísico para o pecado moral pelo jogo sucessivo das próprias imagens. E a psicanálise evidenciou de forma genial que Cronos e Tanatos se conjugam com Eros.

Dessa forma, não seria o amor um disfarce do desejo de aniquilamento do outro? Por esse ponto de vista, Perséfone se irmanaria com Afrodite, a grande deusa do amor da mitologia grega, e com Eros, seu filho e sua contraparte masculina.

O mito mais conhecido de Afrodite nos conta que ela surgiu do mar, sendo gerada pelo sêmen de Urano transformado em espuma, logo após ter sido castrado por Cronos. É por isso que Afrodite, para os gregos, personifica as forças da fecundidade/criatividade. Ela representa, por um lado, o amor em estado “físico”, o desejo e o prazer dos sentidos; e, por outro, a ligação com algo ou alguém. O arquétipo de Afrodite constela a vitalidade, a beleza, a paixão sexual e a renovação espiritual. Ela é chamada também de “deusa alquímica”, pois nela estão a criatividade e a capacidade de transformação. Afrodite deseja intimidade: quer amar e ser amada, e está constantemente vinculada a Eros, seu filho, que simboliza, igualmente, o poder da atração amorosa, da qual ninguém pode fugir.

Afrodite e Eros representam o instinto criativo e pró-criativo, tanto em nível de fecundidade humana quanto em fecundidade criativa. Eles carregam, em sua simbologia, o

prazer dos sentidos e o caminho para uma vida plena de sentido. Não existe pecado nem maldade em suas relações, pois tudo o que eles almejam é a alquimia do amor. É provável que Afrodite e Eros sejam a representação do aspecto sedutor e homogêneo da antiga Deusa e seu consorte. Com o tempo, o arquétipo da deusa do amor e Eros limitaram-se a “estar apaixonado” e, nesse estado, vemos o ser amado como o mais belo que existe. Quando estamos apaixonados, ficamos fascinados pelo que nosso amante nos transmite, que se traduz em erotismo e desejo sexual. Se esse fascínio é ilusório ou não, passageiro ou permanente, isso não importa para Afrodite e Eros. Importa é que seja um sentimento genuíno e autêntico, desprovido de qualquer outro interesse que não seja a intimidade, a união ou a “fusão” no outro. Para Bolen (1990, p. 327-328), as mulheres apaixonadas tornam-se verdadeiras aliadas de Afrodite:

O arquétipo de Afrodite governa o prazer do amor e da beleza, da sexualidade e da sensualidade das mulheres. A esfera do amante manifesta uma poderosa atração em muitas mulheres. [...] Afrodite impele as mulheres a preencherem funções criativas e procriativas. [...] Toda mulher que se apaixona por alguém que também está enamorado dela é naquele momento uma personificação do arquétipo de Afrodite. Transformada temporariamente de mortal comum em deusa do amor, ela se sente atraente e sensual, uma amante arquetípica.

Na *Ópera do malandro*, encontramos múltiplas representações do arquétipo de Afrodite. Quando Lúcia e Teresinha, por exemplo, disputam o amor de Max, elas são a expressão direta de Afrodite, pois ambas cantam o prazer que sentem em suas carnes e vísceras quando são tocadas pelo amado. Observemos os versos de “O meu amor” (p. 142-144):

O meu amor tem um jeito manso que é só seu
E que me deixa louca quando me beija a boca
A minha pele toda fica arrepiada
E me beija com calma e fundo
Até minh'alma se sentir beijada
O meu amor tem um jeito manso que é só seu
Que rouba os meus sentidos, viola os meus ouvidos
Com tantos segredos lindos e indecentes
Depois brinca comigo, ri do meu umbigo
E me crava os dentes
O meu amor tem um jeito manso que é só seu
Que me deixa maluca, quando me roça a nuca
E quase me machuca com a barba mal feita
E de pousar as coxas entre as minhas coxas
Quando ele se deita
O meu amor tem um jeito manso que é só seu
De me fazer rodeios, de me beijar os seios
Me beijar o ventre e me deixar em brasa
Desfruta do meu corpo como se o meu corpo
Fosse a sua casa.
Eu sou sua menina, viu? E ele é o meu rapaz
Meu corpo é testemunha do bem que ele me faz.

Os deuses, assim como os mortais, querem um espaço onde eles possam brilhar absolutos, onde possam ser reconhecidos e adorados, para isso eram os altares. Por serem afetados pelas mesmas emoções que os homens – entre elas, a vaidade –, a discórdia entre os deuses era algo corriqueiro e normal. Uma das disputas mais famosas do Olimpo aconteceu entre Hera, Atena e Afrodite. Elas queriam saber qual era a mais bela das três, e escolheram Páris, príncipe de Troia, famoso pelo encanto que causava às mulheres, que decidisse por uma das três. Cada uma prometeu ao príncipe presentes tentadores, como glória, poder e soberania, oferecidos por Hera e Atenas. Afrodite, no entanto, garantiu a ele nada mais, nada menos, do que o amor de Helena, a mais bela mortal, o que fez com que Páris elege-se a deusa do amor como a mais bela das deusas. O julgamento de Páris foi a pedra angular da mais longa batalha que a mitologia grega teve notícia: a Guerra de Tróia.

A disputa das amantes de Max, na *Ópera do malandro*, não detonou nenhuma guerra, porém Max, intimamente, já tinha a sua eleita: Teresinha. Ele engana Lúcia, fazendo-a acreditar, logo após a cantoria, de que ela é a escolhida, entretanto, o que o malandro pretendia era apenas seduzi-la para que ela o tirasse da prisão. É Teresinha, enfim, a esposa oficial de Max Overseas, quem dividirá, portanto, o poder conjugal com ele. Os homens de Max reverenciam-na em “Tango do Covil”, em que Chico Buarque (p. 56-57) emoldura a noiva com encantos semelhantes aos da própria Afrodite, como podemos verificar no trecho a seguir:

Ai, quem me dera ser cantor
Quem dera ser tenor
Quem sabe ter a voz
Igual aos rouxinóis
Igual ao trovador
Que canta os arrebóis
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Deixa eu cantar tua beleza
Tu és a mais linda princesa
Aqui deste covil
Ai, quem me dera ser doutor
Formado em Salvador
Ter um diploma, anel
E voz de bacharel
Fazer em teu louvor
Discursos a granel
Pra te dizer gentil
Bem-vinda
Tu és a dama mais formosa
E, ousado dizer, a mais gostosa
Aqui deste covil
[...]

A canção mistura palavras delicadas e, ao mesmo tempo, provocativas. No jogo do amor e da sedução, vale tudo. Para Afrodite e Eros, pouco importa se o amor é mais carnal ou mais espiritual, desde que a união aconteça.

O arquétipo de ligação, vinculação e convivência simultânea dos opostos, representado por Afrodite e Eros, semelhante ao que aconteceu com a Deusa e seu consorte na chegada da tradição patrilinear, porém, foi subestimado, tornando-se algo desejado, porém, proibido. Na análise de Sylvia Perera (1985, p. 22): “fica evidente o fato que as potências originais do feminino foram ‘refreadas’”.

Apesar do predomínio de uma cultura fálica, a Grécia antiga cultuava, livremente, Eros e Afrodite. Eles eram como um sol dourado e brilhante, pois a deusa gratificava os sentidos com a beleza e com o prazer, além de permitir a criação de todas as artes. Na sobreposição dos sincretismos culturais, no entanto, a adoração à deusa e seu filho foi sendo substituído por outras formas de interpretar o amor. Woolger e Woolger (1997, p. 111) esclarecem:

[...] entre nós e os gregos houve o cristianismo, uma religião cujos primeiros fundadores horrorizavam-se com o amor liberal de Afrodite pelo corpo e pelo prazer sexual. Assim, por quase dois mil anos a cultura ocidental aprendeu a denegrir e a suprimir qualquer impulso que pudesse estar relacionado com o amor terreno. Mas hoje, como parte do movimento de reação que já se processa há um século, passamos da privação para o excesso. E parecemos desesperadamente sedentos de romance, sensualidade, imagens eróticas e prazer.

A unilateralidade do aspecto erótico e extremamente sensual de Afrodite confundiu, no entanto, a nossa concepção da deusa. Obscurecemos o poder transformador e alquímico da deusa, que está para muito além da função sexual e suas peripécias amorosas.

Bolen (1990) distingue Afrodite como deusa alquímica, justamente, porque ela é diferente dos dois grandes grupos de Senhoras Olímpicas. Afrodite não quer a “imunidade afetiva” das deusas virgens – Atena, Héstia e Ártemis²⁰ –, mas também não se submete aos afetos alheios da mesma forma que as deusas vulneráveis – Perséfone (enquanto Coré), Deméter, e Hera –, apesar de partilhar algumas características com ambos os grupos.

Afrodite e Eros, fazendo jus à continuidade da “Grande Deusa e seu consorte”, continuam a receber novas personas/máscaras nesses milênios de evolução da consciência, mas parecem estar presentes de forma cada vez mais palpável em nosso meio. O poder de ambos de nos aprisionar em laços amorosos não nos dá muitas saídas. É sabido que, se resistimos às forças afetivas, provavelmente, enlouqueceremos (mais cedo ou mais tarde). Se

²⁰ Atena é a deusa guerreira, diretamente nascida da cabeça de Zeus após este ter engolido Métis (sabedoria), mãe de Atena, por medo de que também fosse traído pela sua primeira “cria”. Héstia é a mais velha dos irmãos olímpicos, deusa da lareira e da harmonia dos lares. Abdicou seu lugar no Olimpo para dá-lo a Dioniso. Ártemis é a deusa da lua, da qual falamos no item anterior com mais detalhes.

nos entregamos, porém, totalmente ao objeto amado, padecemos de um sofrimento terrível, pois deslocamos o amor de nós para outra pessoa (outra forma de enlouquecermos). Parece que a melhor opção, portanto, é integrarmos o amor para que ele seja, realmente, um elo de ligação, um “mediador” entre eu e o outro (não nos esquecendo que o “outro”, não necessariamente, tenha que ser uma outra pessoa).

Nesse aspecto, na concepção de Durand (2001), a Deusa e seu consorte, “vestidos” de Afrodite e Eros, sintetizariam a união do masculino e do feminino em seu aspecto de “redobrar” o tempo pelo eterno desejo de vir-a-ser no próprio devir; ou seja, ao integrarmos o masculino como amante e, ao mesmo tempo, como “filho” da Deusa – do feminino em nós – estaríamos eternamente nos recriando e possibilitando, para nós, a experiência da imortalidade, nem que ela aconteça, apenas, no imaginário. Escreve Durand (2001, p. 418): “o imaginário está antecipadamente seguro de sua vitória e é o seu próprio dinamismo que segrega os monstros e as dificuldades a ultrapassar”.

No retorno da Deusa e seu consorte incluiríamos, portanto, os Regimes Diurno e Noturno da Imagem em uma dominante cíclica e rítmica. Voltaríamos, dessa forma, a uma concepção de androginia, só que, nessa releitura, não se busca a complementaridade de um no outro, mas seu redobramento no arquétipo do Filho que, ao mesmo tempo, integra o negativo (a sombra) e “vence” o tempo por estar, continuamente, renascendo e recriando os mitos cosmogônicos.

Durand (2001) afirma que o drama da morte e da ressurreição do arquétipo do filho repetem os mitos agrolunares, pois continua sendo a lua o grande símbolo da transformação da vida-morte-vida. O antropólogo/filósofo considera que, para a mentalidade primitiva, era impensável atribuir a um único objeto a coexistência dos contrários e, provavelmente por isso, a lua ficou com a parte sombria da totalidade e o filho com a parte luminosa. Um ou outro, porém, nos dias de hoje e com a potencialidade simbólica ativada, já nos permite perceber que o arquétipo feminino lunar e o arquétipo do filho que não morre jamais são um mesmo e único aspecto. Vejamos o que diz Durand (2001, p. 300):

O filho conserva a valência masculina ao lado da feminilidade da mãe celeste. Sob a pressão dos cultos solares, a feminilidade da lua ter-se-ia acentuado e perdido o androginato primitivo de que apenas uma parte é conservada na filiação. Mas as duas metades, por assim dizer, do andrógino não perdem pela separação a sua relação cíclica: a mãe dá origem ao filho e este último torna-se amante da mãe numa espécie de *ouroborus* heredo-sexual. O Filho manifesta assim um caráter ambíguo, participa na bissexualidade e desempenhará o papel de *mediador*. Que desça do céu à terra ou da terra aos infernos para mostrar o caminho da salvação, participa de duas naturezas: masculina e feminina, divina e humana. Tal aparece Cristo, como Osíris e Tamuz, tal também o “Redentor da Natureza” dos pré-românticos e do romantismo. Entre o homem espírito e a decadência do homem natureza situa-se o mediador, “o Homem de Desejo” (grifos no original).

O filho que sempre retorna precisa, portanto, de uma “mãe” (feminino/taça/*cratera*) que lhe permita “vir à luz” para que ele, assim, gire a roda da vida-morte-vida. Durand (2001) deixa claro que o arquétipo do Filho é o mesmo do “mediador”, que inevitavelmente, nos conduz de volta a Hermes/*trickster*/malandro. É Hermes que causa o movimento e que, nas palavras de Durand (2001, p. 303), “gira a roda zodiacal”; isto é, movimenta o próprio tempo. É por isso que os mitos repetem incessantemente o drama do pai que engole o próprio filho e que depois é vingado, igualmente, pelo filho, mas com a ajuda da mãe.

Os mitos, assim como a música, a literatura, a poesia – em linguagem ou em imagens – refazem e reescrevem, na concepção de Durand (2001), os mitos cosmogônicos, pois a arte tem, por função, a expressão do fantástico que é, por sua vez, uma função de esperança.

A arte, em seus infinitos “palcos rituais”, reescreve o nosso destino, pois, através dos eufemismos para a nossa finitude, circulamos em torno de uma fantástica transcendental, de um imaginário capaz de vencer o tempo. Durand (2001, p. 419) considera que “representar o destino já é dominá-lo” e que, “quanto mais negro for o destino maior será [a função do] herói, ou seja, da nossa consciência. Não podemos, então, desmistificar a consciência, pois o máximo que podemos fazer é imaginá-la. Durand (2001, p. 429) esclarece:

Querer desmistificar a consciência aparece-nos como a tarefa suprema da mistificação e constitui a antinomia fundamental: porque seria esforço imaginário para reduzir o indivíduo humano a uma coisa simples, inimaginável, perfeitamente determinada, quer dizer, incapaz de imaginação e alienada da esperança. *Ora, a poesia e o mito são inalienáveis.* A mais humilde palavra, a mais estreita compreensão do mais estreito dos signos é mensageiro contra sua vontade de uma expressão que auréola sempre o sentido próprio objetivo. [...] De tal modo que não há para o homem honra verdadeira que não seja a dos poetas (grifos no original).

A arte em geral, portanto, dá sentido à própria morte, fazendo com que a expressemos de uma forma fantástica, para além de um “logos masculino” ou de um “sentir feminino”. Com isso, criamos um “Regime Sintético da Imagem” (Durand, 2001), que exorciza, em nós, a angústia da existência, reescrevendo o nosso destino e tornando-nos, dessa forma, heróis imortais.

EPÍLOGO: A VOLTA DO MALANDRO

*Eis o malandro na praça outra vez
caminhando na ponta dos pés
como quem pisa nos corações [...]
entre deusas e bofetões
entre dados e coronéis [...]
o malandro anda assim de viés
deixa balançar a maré
e a poeira assentar no chão
deixa a praça virar um salão
que o malandro é o barão das ralês.*

Chico Buarque

Finalizando nossa visita aos “bastidores arquetípicos da *Ópera do malandro*”, constatamos que, se nossa intenção inicial era a de examinarmos o que há por trás do cenário social e psíquico do homem brasileiro, podemos afirmar que ficamos surpresos e satisfeitos com o que encontramos, pois vimos que o “palco” da nossa consciência – individual e/ou coletiva – está montado sobre estruturas arquetípicas que sustentam e demandam energia para que nós, “atores”, atuemos, na vida, através de nossas “personas” (máscaras sociais), que tanto revelam quanto escondem o nosso verdadeiro eu, ou o nosso Self, na visão junguiana.

Ao mesmo tempo, descobrimos que os porões dos teatros guardam sombras caóticas e segredos obscuros que estão entrelaçados em amarras que se confundem sobre quais são os nossos verdadeiros valores e crenças pessoais – inconsciente pessoal –, e quais os que apenas reproduzimos do imaginário coletivo, que é a base formadora de nossa cultura e de nossa moral pessoal e grupal. Confirmamos, com isso, a ideia de Jung (2010) de que o universo psíquico coletivo e individual é composto de “redes” ou “teias” axiais, que formam verdadeiras tramas – complexos – que vão se associando em torno de um mesmo significante, ou de uma mesma imagem/representação arquetípica.

Essa complexidade axial, por ser impossível de ser apreendida pela consciência, confronta-se com ela através de desdobramentos infinitos, que surgem a partir de três representações imagéticas básicas, que foram definidas por Durand (2001) como Regime Diurno (masculino/luz da razão), Regime Noturno (feminino/sombra emocional) e Regime

Sintético ou Rítmico da Imagem (a união das partes; o “filho”, a esperança do devir). Cada um desses esquemas possui seus próprios símbolos e uma infinidade de mitos e figuras lhes são representativos. Como não somos capazes de perceber, através do ego – nosso aparelho de linguagem/o “tradutor” interno –, a realidade de quem são, o que querem e como agem as diferentes figuras arquetípicas/mitológicas em nós, acabamos por projetá-las no mundo externo, tanto nas pessoas, como nas mais diferentes formas de expressão artístico-culturais, como, por exemplo, na poesia e, por extensão, na literatura. O poeta – ou todo aquele que se sensibiliza e mobiliza a voz do coletivo – é capaz de criar, com sua obra – e/ou através de sua própria voz –, personagens e imagens que, quando significativos para uma coletividade, ganham vida e tornam-se aspectos formadores da identidade cultural (regionalidade) de uma região ou de todo um país.

No Brasil, uma das figuras que mais ganhou representatividade nacional foi o malandro. Desde *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, a literatura brasileira viu surgir, em suas narrativas, uma série de figuras que representam o tipo debochado e sensual, um símbolo que se aproxima, em muitos aspectos, do “homem cordial brasileiro”, de Sérgio Buarque de Holanda. Esse personagem possui, também, características que são típicas dos deuses Hermes e Mercúrio, ou do arquétipo do *trickster*, que é o representante do movimento da energia psíquica, para Jung (2000). Um dos principais poderes desses deuses, especialmente de Hermes, é a possibilidade de “ligar” ou de aproximar opostos e, para que isso ocorra, esse deus é hábil em comunicação e negociação.

No malandro brasileiro, as qualidades de Hermes estão mais próximas da persuasão e da sedução, e, na *Ópera*, de Chico, encontramos essas características em praticamente todos os personagens da peça, porém, mais especialmente, em Max Overseas. Max é o grande malandro da história e, em sua dualidade e complexidade, ele nos impele para que sintamos, em alguns momentos, antipatia e rechaço por ele, para, em outros, nos vermos esperançosos de que ele consiga libertar-se dos planos de Duran e Tigrão. Max joga o tempo todo com seu charme e sua prosa, fazendo com que as mulheres, sobretudo, não resistam à sua sedução. Em algumas situações, ele surge como um negociante frio e calculista, e, em outras, mostra-se afetivo e envolvido, especialmente com Teresinha, como no momento em que entrega a ela todo o seu patrimônio, confiante de que sua esposa administrará os bens com inteligência e esperteza.

O comportamento de Max sugere que, no Brasil, esperamos ver, nas representações do nosso imaginário, um malandro mais erotizado e menos psicótico, ou seja: temos a fantasia do “malandro pra valer”, ou do “bom malandro”, conforme a visão de Oliveira (2011) sobre a

obra de Chico. Para que este tipo de malandro se faça presente, no entanto, precisamos integrar os arquétipos de Hermes e de Eros.

Eros é um deus velho e novo ao mesmo tempo, e somente através dele é que o movimento hermético de ligação entre os arquétipos e o ego – e também entre nós e os outros – torna-se uma união fértil. Guggenbühl-Craig (1980) vai mais longe: sem esse *daimon*²¹, para ele, não há nem mesmo relação fecunda dos arquétipos entre si. Diz o autor (1980, p. 16):

É mérito de Eros que deuses e deusas, deuses e mortais se juntem como amantes, que novos deuses e semideuses nasçam. Sem ele não haveria movimento entre os deuses; de fato sequer haveria deuses. É Eros que faz os deuses – os arquétipos – afetuosos, criativos e envolvidos. Somente através de Eros podem os deuses ou arquétipos serem afetuosos. No que diz respeito a nós, mortais, os deuses são neutros, desumanos, distantes e frios. Somente quando eles são combinados com Eros podemos sentir seu movimento, [e aí] eles se tornam criativos, íntimos e estimulantes.

Eros está – ou se manifesta – em todas as representações arquetípicas, mas não pode ser dominado ou aprisionado nesse ou naquele arquétipo, pois é absolutamente livre e autônomo. Como não podemos controlar o amor, ficamos enlouquecidos por ele, pois a tendência do ego é querer o domínio sobre toda a psique. Por causa da nossa incompetência em lidarmos com ele, então, fazemos de tudo – pessoal e coletivamente – para manipulá-lo e controlá-lo, estabelecendo, dessa forma, códigos morais e de conduta interpessoal (GUGGENBÜHL-CRAIG, 1980). Não há, no entanto, nada mais contraditório do que o deus do amor e a moralidade, pois Eros, como todo *trickster*, caçoa de nossas “ordens” sentimentais (como o mandamento para “amarmo-nos uns aos outros”). Esse deus não está disponível ao nosso bel-prazer, o que nos deixa, inúmeras vezes, vazios e sozinhos, mas também pode surgir de repente, ligando-nos a pessoas ou a aspectos inesperados de nós mesmos.

Eros se opõe à moral porque, quanto mais nos apegamos a códigos e estabelecemos valores, na esperança de o retermos, mais ele se afasta, pois repudia as seguranças e as amarras que a consciência teima em lhe impor. Por outro lado, a “imoralidade” de Eros liberta cada particularidade de nosso ser, já que ele não tem uma regra geral de conduta, o que significa que esse deus possui uma ética própria, para cada uma das representações arquetípicas. Guggenbühl-Craig (1997, p. 16) assegura que

o guerreiro sem Eros é um mercenário brutal, um assassino insensato, um exterminador demoníaco. Com Eros, o guerreiro luta para defender valores que lhe são importantes, pronto para entregar sua vida por outros ou por ideais mais altos. Um ‘trickster’ sem Eros não é nada além de um trapaceiro e mentiroso comum, um

²¹ *Daimon*: do latim, “demônio” ou “gênio”. Na psique individual, é uma espécie de “guia da alma”: ele é o encarregado de auxiliar o indivíduo no cumprimento de seu destino pessoal. (JUNG, 2003).

impostor, um vigarista. Com Eros, o ‘trickster’ é surpreendente, estimulante, não se atolando em convenções e rotinas, mas continuamente revelando novos lados dele mesmo e abrindo perspectivas inesperadas àqueles ao seu redor. Ele é brincalhão e encantador. O arquétipo materno sem Eros é super-protetor, sufocando seus filhos na segurança material, preocupando-se apenas com comida, calor e segurança. As crianças não são nada além de brinquedos a serem usadas para o engrandecimento pessoal, uma extensão egoísta da própria mãe. Com Eros, no entanto, a criança, amada por sua própria causa, é inculcada com ideais, valores e visões. O papel da mãe torna-se não apenas o de mera propagação biológica, mas também o de transmitir e nutrir o espírito com humanidade.

Quem tem Eros, portanto, não precisa de moralidade. Já vimos que as regras de convívio social, quanto mais rígidas, mais sombras produzem.

A *Ópera do malandro* revela – de forma cômica e poética – as sombras da moral brasileira, e, ao mesmo tempo, faz-nos confrontar com os valores éticos/morais que são pertinentes a cada uma das representações arquetípicas que podem ter ficado caladas em cada um de nós, como a sensualidade assumida do feminino e/ou o desejo de poder que temos sobre os outros. Se pudermos refletir, em uma autoanálise sincera, o que cada um dos personagens e suas atitudes provocam em nós, talvez entendamos que tudo o que tentamos esconder – de nós mesmos e dos outros – é o que há de mais geral e humano em todos nós; e que nos esforçamos, em nossas vidas, para assumirmos ou “fugirmos” desses aspectos que, como afirma Nietzsche (2000), são apenas “humanos, demasiado humanos”.

Talvez isso nos ajude a entender porque é fácil nos perdermos em fantasias sobre o malandro sensual e fértil: é que, na verdade, o desejamos. Se o desejamos, é porque ele nos falta; e, se nos falta, é porque somos incapazes, ainda, de convivermos com uma forma de “ligação amorosa” tão despreziosa e ousada como a do “malandro pra valer”. Nossas incompetências e inabilidades eróticas nos enredam nas malhas da moral e em seus jogos de persona *versus* sombra, certo *versus* errado, consciência *versus* inconsciente, masculino *versus* feminino, amor *versus* poder.

Se Hermes, enquanto Eros, é elo de ligação e o desejo de fusão, e se ambos são deuses que permitem a união fértil dos opostos, então sua ausência, em nós, abre espaço para a separação e o individualismo, que acaba dominando em nossos bastidores psíquicos sociais e individuais. Vimos que Eros é o companheiro primordial do feminino, o filho e o consorte da Grande Deusa e que, por causa da rigidez e da arrogância da consciência, está banido no inconsciente.

Pode ser que a ausência de Eros em Hermes, em nosso país, tenha nos precipitado para o abismo da malandragem vazia e improdutiva, ou seja: sem Eros, não conseguimos beber dos seios nutritivos, fartos e quentes da “pátria amada”, nos isolando em frios e distantes jogos de poder de uns sobre os outros. Ficamos, dessa forma, órfãos das poderosas

entranhas do feminino arquetípico, e também de um masculino capaz de fertilizá-la. Sem um pai e uma mãe erotizados (amorosamente falando), é provável que estejamos, também, carentes de “irmãos” ideológicos, restando-nos, então, conviver com um coletivo que se anestesia nos mais diversos tipos de promessas enganosas e seduções vulgares.

Mas, quem sabe, será que isso tudo não foi permitido pela própria sociedade brasileira, que – conforme acreditam Paulo Pontes e Chico Buarque (2009) –, ficou mergulhada em suas próprias sombras pela ausência de uma linguagem plena de significado? A palavra é um dos elos mais fortes na identidade de uma nação, já que traz, nela mesma, Hermes/Eros e o feminino, pelo poder de penetração e de ligação que engendra, pois, como afirma Bakhtin (2006, p. 115): “A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apóia sobre mim numa extremidade, na outra apóia-se sobre o meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor.”

É através da palavra que o ator social pode definir-se, tanto em relação a si mesmo, quanto em relação ao outro, e, sem um discurso erótico (de ligação real), perdemos o prazer de ter a nossa voz como o centro do espetáculo coletivo. Paulo Pontes e Chico Buarque (2009, p. 16-18) creem que precisamos “reinstrumentalizar” a palavra da consciência coletiva para que possamos ouvir, novamente, a voz do povo brasileiro. Dizem os autores:

O desespero, o esteticismo, a omissão, o povo folclorizado, a importação do vanguardismo, o deboche, o autodeboche, foram alguns dos sintomas nascidos da falta de substância social (do povo) na cultura brasileira. [...] É preciso, de todas as maneiras, tentar fazer voltar o nosso povo ao palco. [...] O processo social ficou muito mais complexo do que a cultura era capaz de entender e formular. [Sentimos] a necessidade da palavra voltar a ser o centro do fenômeno dramático. Não foi a razão que fracassou [...]; quem fracassou foi nossa racionalidade estreita. Agora é preciso reinstrumentalizá-la. A linguagem, instrumento do pensamento organizado, tem que ser enriquecida, desdobrada, aprofundada, alcançada 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. [...] Quisemos, sobretudo com os versos, tentar revalorizar a palavra.

E como tornar a palavra nossa aliada? Vimos, no decorrer deste trabalho, que para que as relações da consciência com o inconsciente sejam produtivas, é preciso que estabeleçamos uma negociação adequada entre essas duas instâncias, e que esta é uma função do malandro, ou do *trickster*, em nós. Vimos, ainda, que esse símbolo, como todo arquetipo, é paradoxal, possuindo uma graduação – no caso do malandro – que oscila entre a mais ingênua e tola atitude até uma fria e insensível psicopatia, patologia que se dá, justamente, pelas dificuldades nos ajustes da complexa rede de comunicação entre o Self e o ego. Também refletimos que a consciência coletiva brasileira dá grande importância ao tipo malandro, e, se isso acontece, talvez ainda precisemos, à luz da razão, compreender o que essa figura está reivindicando.

Jung (1989) considera que, quando um elemento dinâmico da psique mostra-se ativo no presente, significa que devemos examinar o momento atual para que possamos conhecer qual é o propósito (a finalidade) deste conteúdo. Pensando no Brasil, em se tratando da importância atual e histórica do malandro, talvez seja essencial nos envolvermos com o que ele representa para o imaginário coletivo. Nesse sentido, nosso pensamento converge para as afirmações de Oliveira (2011), que considera o verdadeiro malandro como o ingênuo, o que não tem a intenção de lesar o outro, o que não se aproveita da fragilidade alheia. No caso brasileiro, a fantasia de “malandro pra valer” se equipara com o “símbolo de liberdade e resistência, imagem do povo brasileiro e da identidade nacional” (OLIVEIRA, 2011, p. 101).

Já enfatizamos que os malandros da *Ópera*, de Chico, parecem mesclar, em suas atitudes, ingenuidade e perversão, como vimos na análise do comportamento de Max Overseas. Se deixamos que apareça ou predomine o perverso, ou permitimos que a perversidade seja uma atitude corriqueira, isso é escolha nossa. Seriam “falsos” os malandros que se encaixam na condição de perversidade; os que, no caso da peça de Chico, se aliam à exploração e à corrupção, nas suas diferentes formas. Vejamos o que diz Oliveira (2011, p. 101):

Na peça de Chico são “falsos” malandros todos os exploradores aliados à corrupção. Aí se encaixam Duran, Max e seus comandados, representantes, respectivamente, da exploração industrial e comercial. Teresinha, herdeira de Duran e mulher de Max, propõe-se a modernizar o exercício do lenocínio, enquanto o delegado Chaves representa a institucionalização da corrupção policial. A *Ópera* antecipa, assim, grandes discussões da sociedade brasileira [...]. Cabe a João Alegre, sambista/poeta/compositor, encarnar o “verdadeiro” malandro, o malandro no sentido positivo, lembrando a imagem do artista como ‘antena das angústias coletivas’” (grifo no original).

Para Jung (1989), a condição reflexiva e investigativa da consciência é imprescindível para que possamos agir sobre a energia psíquica. É o ego – centro da consciência – que facilita ou dificulta o equilíbrio da dinâmica energética em nosso psiquismo. Tudo o que apreendemos do mundo – e o próprio mundo – na visão junguiana, é um fenômeno subjetivo, inclusive nossa reação diante daquilo que consideramos fenômenos “acidentais”. Isso significa que, mesmo que não pareça, somos atores de nós mesmos e co-autores do meio em que vivemos, isto é, mesmo que de forma inconsciente, estamos, a todo momento, fazendo escolhas.

João Alegre, mesmo seduzido financeiramente por Duran, é o único que, na visão de Oliveira (2011), mostra-se resistente à perversidade e à repressão. É João Alegre quem promove, verdadeiramente, a passeata a favor dos oprimidos; e é ele que, de alguma forma, se posiciona, conscientemente, como Eros, pois, na medida que protesta contra o

aprisionamento da liberdade de expressão, está protestando contra a repressão da sobrevivência da energia psíquica em sua essência criativa. João Alegre, dessa forma, revestiu-se de “bom malandro”, aquele que é “ponte”, elo, flexibilidade; o que é o filho/companheiro/amante do feminino, pois, quando integrado à consciência, este ego também abre espaço para que venham ao palco os valores da Grande Deusa.

Pensando em todos esses aspectos, então, concluímos que o ego, enquanto aparelho de linguagem, precisa ser suficientemente flexível para que possa, através da “representação-palavra” – ou como tradutor de imagens – tocar e ser tocado pelo outro, para que, juntos, tenhamos uma “tradução” mais aproximada do que percebemos, tanto de nosso mundo interno quanto do externo, pois qual é o nosso desejo, enquanto atores sociais, se não o de sermos compreendidos uns pelos outros? E como fazer isso se tentamos matar, em nós, o nosso “tradutor” interno, o único capaz de traduzir/comunicar imagens? Acontece que, a despeito de nossas tentativas, não podemos “matar” as representações psíquicas, ou a imaginação em nós. Podemos até bani-las da consciência, excluí-las do “palco principal” da consciência, e até fingir que elas não existem. Mas não as matamos porque não podemos com ela, já que vimos, no decorrer desse trabalho, que não somos nós que temos a psique, é ela que nos tem (JUNG, 2003).

Então talvez se torne fácil, nesta altura do nosso estudo, compreendermos o que João Alegre batuca em sua caixinha de fósforos, no “Epílogo do Epílogo” (1978, p. 192), cujos versos finais assinalam: “O cadáver/ Do indigente/ É evidente/ Que morreu/ E no entanto/ Ele se move/ Como prova/ O Galileu”... Acompanhando, portanto, o ritmo compassado e lânguido do sambista, imaginariamente, queremos também “sair de cena”, rítmica e despreziosamente, certos de que o tema apresentado não se encerra aqui; muito pelo contrário: esperamos que o “espetáculo” dos arquétipos siga ganhando, cada vez mais, um espaço diferenciado nos palcos do nosso psiquismo coletivo e individual.

REFERÊNCIAS

ARENDDT, João Cláudio. “Do outro lado do muro: regionalidades e regiões culturais”. Disponível em: <http://www.labeurb.unicamp.br/ruateste/pages/pdf/18-2/6-18-2.pdf>. 2011. Acesso em 15/09/2012.

_____. Contribuições alemãs para o estudo das literaturas regionais. In: *Pandaemonium Germanicum*, nº. 17, São Paulo, 2010. Acesso em 10/08/2012.

_____. Do nacionalismo romântico à literatura regional: a região como pátria. In: *Revista da ANPOLL*, V. 1, nº 28, 2010. Disponível em: <http://www.anpoll.org.br/revista/index.php/issue/view/10/showToc>. Acesso em: 24/08/2012.

ARMSTRONG, Karen. *Breve história do mito*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ucitec, 2006.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1970.

BETTO, Frei. Chico, silêncio e palavra In: FERNANDES, Rinaldo, *Chico Buarque do Brasil: texto sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

BOECHAT, Walter. *A mitopoese da psique*. Petrópolis: Vozes, 2008.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*. São Paulo: Paulus, 1990.

BRAGA, Ana Paula Viana. *Malandro o arquétipo brasileiro*. Disponível em <http://divirtase.correioweb.com.br/internauta.htm?codigo=105> Acesso em 13.04.2011.

BRANDÃO, Junito; *Mitologia Grega: volume I*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Mitologia Grega: volume II*. Petrópolis: Vozes, 2003.

BRUNEL, Pierre (org). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

BUARQUE, Chico. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

_____. *Ópera do Malandro* (remasterizado). CD. São Paulo: Phipips. PolyGram, 1979.

_____. *Malandro* (remasterizado). CD. São Paulo: Philips. PolyGram, 1993.

_____. *À Flor da Pele*. DVD. Direção: Roberto de Oliveira; Produção artística: Vinícius França; Direção de Fotografia: João Wainer; Edição: André Wainer. Produzido no Pólo industrial de Manaus e distribuído por Videolar S/A, 2005. Gravadora: Emi Music Brasil Ltda. Sob licença exclusiva de RWR.

_____. *Bastidores*. Direção: Roberto de Oliveira. Produção artística: Vinícius França. Direção de Fotografia: João Wainer. Edição: André Wainer. Produzido no Pólo industrial de Manaus e distribuído por Videolar S/A. Gravadora: Emi Music Brasil Ltda. Sob licença exclusiva de RWR, 2005. Filme. Tempo aprox: 100 min.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água: uma tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

BUCKHARDT, Jacob. *Reflexões sobre a história*. Rio de Janeiro: Zahar, 1961.

CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 1987.

_____. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1988.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. In: *Revista do Instituto de estudos brasileiros*, no 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89.

CLARKE, J. J. *Em busca de Jung*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

- CASCUDO, Câmara; *Dicionário do folclore brasileiro*, São Paulo: Global, 1999
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- CÉSAR, Chico. Nós amamos Chico Buarque... In: FERNANDES, Rinaldo de. *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção do artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DAMIÃO JÚNIOR, Maddi. *Experiência do símbolo no pensamento de C. G. Jung*. Rio de Janeiro: Aion, 2005.
- DOUGLAS, Claire. O contexto histórico da Psicologia Analítica In: YOUNG-EISENDRATH, Polly; DAWSON, Terence. *Manual de Cambridge para estudos junguianos*. Porto Alegre: Artemed Editora, 2002. p. 41-54
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: UNESP, 2003.
- ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

GADOTTI, Claudia Morelli. *Loucura ou criatividade?* As diversas expressões do feminino arquetípico. In BORGES, Maria Beatriz F; SAMPAIO, Sonia Maria Duarte; GADOTTI, Claudia Morelli. *Interfaces: ensaios sobre o feminino*. São Paulo: Memnon, 2011.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

GRINBERG, Luis Paulo. *Jung: o homem criativo*. São Paulo: FTD, 1997.

GUGGENBÜHL-CRAIG, Adolf. *Eros de muletas*. São Paulo: Sociedade pela democratização do saber, 1997.

HARDING, Esther. *Os mistérios da mulher*. São Paulo: Paulus, 1985.

HASBAET, Rogério. Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas. *Antares* (Letras e Humanidades), n. 3, jan/jul 2010, Caxias do Sul, p. 2-24.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

HOMEM, Wagner. *Chico Buarque*. São Paulo: Leya, 2009.

HOMERO. *Odisséia*. São Paulo: Cultrix, 2004.

HOPCKE, Robert H. *Guia para a obra completa de C.G. Jung*. Petrópolis: Vozes, 1999.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Minidicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JOHNSON, Robert. *Imaginação ativa*. São Paulo: Mercury, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1963.

_____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

- _____. *Mysterium coniunctionis*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. *Psicologia e Religião*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. *Aion: estudos sobre o simbolismo do si-mesmo*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- _____. *Psicologia do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1987.
- _____. *A prática da psicoterapia*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- _____. *Freud e a psicanálise*. Petrópolis: Vozes, 1989.
- _____. *A energia psíquica*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- _____. *Tipos psicológicos*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- _____. *A dinâmica do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *A vida simbólica*. Petrópolis: Vozes, 1998.
- _____. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- _____. *Estudos alquímicos*. Petrópolis: Vozes, 2003.
- _____. *O livro vermelho*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. *Ártemis e Hipólito*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- MASTRETA, Angeles, *Mulheres de olhos grandes*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MENDES, Murilo. *Transístor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque Granja Viana – Cotia – São Paulo: Ateliê editorial, 2001.*
- NEUMANN, Erick. *História da origem da consciência*. São Paulo: Cultix, 2008.
- NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- NIETZSCHE, Fredrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra: um livro para todos e ninguém*. São Paulo: Escala, s/d.

_____. *A visão dionisíaca do mundo*. Martins Fontes, 2005.

_____. *Humano, demasiado humano*. Um livro para espíritos livres. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NORONHA, Luiz. *Malandros: notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *De mendigos e malandros, Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay – uma leitura transcultural*. Curitiba: CVR, 2011.

_____. Introdução à melopoética: a música na literatura brasileira. P. 17-48. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro; RENNÓ, Carlos, FREIRE, Paulo; AMORIM, Maria Alice e ROCHA, Janaina ; *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003.

OLIVEN, Ruben George. *A parte e o todo: a diversidade cultural no Brasil-nação*. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORTOLAN, Leandro Henrique. *O que não tem limite: o erotismo na poesia de Chico Buarque*. Porto Alegre: Edipucrs, 2012.

PERERA, Sylvia B. *Caminho para a iniciação feminina*. São Paulo: Paulus, 1985.

PERROT, Michelle. *Mulheres públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

PESSOA, Fernando. *Obra poética V: Cancioneiro*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

PIERI, Paolo Francesco. *Dicionário junguiano*. São Paulo: Vozes/Paulus, 2002.

PLATÃO. *Banquete*. São Paulo: Martin Claret, 2000.

POZENATO, José Clemente. Algumas considerações sobre região e regionalidade. In. *Processos culturais: reflexões sobre a dinâmica cultural*. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

RENNÓ, Carlos. Poesia literária e poesia de música: convergências. P. 49-71. In: OLIVEIRA, Solange Ribeiro; RENNO, Carlos, FREIRE, Paulo; AMORIM, Maria Alice e ROCHA, Janaina ; *Literatura e música*. São Paulo: Senac, 2003.

RUMI, Jalal ud-Din. *Poemas místicos: Divan de Shams de Tabriz*. Seleção, tradução e introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 2010.

RUSSO, Joseph. Uma análise junguiana do Ulisses de Homero. In: Young-Eisendrath; Dawson, Terence. *Manual de Cambridge para estudos junguianos*. Porto Alegre: Artmed, 2002. p. 227-239.

SALMAN, Sherry. A psique criativa: as principais contribuições de Jung. In: YOUNG-SAFFIOTI, Heleieth. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

SANTOS, Rafael José dos. Relatos de regionalidade: tessituras da cultura. *Antares – Letras e Humanidades*. Caxias do Sul. N. 2, 2010, p. 5-26.

SHAMDASANI, Sonu. Prefácio. In: JUNG, Carl Gustav. *O livro vermelho*. Petrópolis: Vozes, 2010.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem In: HOLLANDA, Heloísa Buarque; *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SINGER, June. *Blake, Jung e o inconsciente coletivo: o conflito entre a razão e a imaginação*. São Paulo: Madras, 2004.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

THOMAS, Gerald. Chico Buarque é para mim... In FERNANDES, Rinaldo, *Chico Buarque do Brasil: texto sobre canções, o teatro e a ficção de um artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica; *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

VERNANT, Jean Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Schwarcz, 2008.

VIANNA, Luis Werneck. In. BUARQUE, Chico. *A Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.

WHITMONT, Edgar. *O retorno da deusa*. São Paulo: Summus, 1991.

WOOLGER, Jennifer; WOOLGER, Roger. *A deusa interior: um guia sobre os eternos mitos femininos que moldam nossa vida*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ZAPPA, Regina. Vertigem In: FERNANDES, Rinaldo (org.). *Chico Buarque do Brasil: textos sobre canções, o teatro e a ficção do artista brasileiro*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. In. BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

ANEXO

Geni e o zepelin

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada.
O seu corpo é dos errantes,
Dos cegos, dos retirantes;
É de quem não tem mais nada.
Dá-se assim desde menina
Na garagem, na cantina,
Atrás do tanque, no mato.
É a rainha dos detentos,
Das loucas, dos lazarentos,
Dos moleques do internato.
E também vai amiúde
Co'os os velhinhos sem saúde
E as viúvas sem porvir.
Ela é um poço de bondade
E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir:
"Joga pedra na Geni!
Joga pedra na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!"
Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante,
Um enorme zepelim.
Pairou sobre os edifícios,
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim.
A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geléia,
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de idéia!
Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade,
Resolvi tudo explodir,
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir".
Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar;
Ela é boa de cuspir;
Ela dá pra qualquer um;
Maldita Geni!
Mas de fato, logo ela,
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro.
O guerreiro tão vistoso,
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro.
Acontece que a donzela
(E isso era segredo dela),
Também tinha seus caprichos
E ao deitar com homem tão nobre,
Tão cheirando a brilho e a cobre,
Preferia amar com os bichos.

Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão:
O prefeito de joelhos,
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão.
Vai com ele, vai Geni!
Vai com ele, vai Geni!
Você pode nos salvar!
Você vai nos redimir!
Você dá pra qualquer um!
Bendita Geni!
Foram tantos os pedidos,
Tão sinceros, tão sentidos,
Que ela dominou seu asco.
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco.
Ele fez tanta sujeira,
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado.
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir,
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir:
"Joga pedra na Geni!
Joga bosta na Geni!
Ela é feita pra apanhar!
Ela é boa de cuspir!
Ela dá pra qualquer um!
Maldita Geni!