



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

FILIPPO ELIA PEZZINI

**CORAÇÃO SELVAGEM: A IMAGEM ARQUETÍPICA DE
DIONISO NAS CANÇÕES DE BELCHIOR**

**CAXIAS DO SUL
2021**

FILIPPO ELIA PEZZINI

**CORAÇÃO SELVAGEM: A IMAGEM ARQUETÍPICA DE
DIONISO NAS CANÇÕES DE BELCHIOR**

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

Orientadora: Prof^ª Dra. Alessandra Paula Rech

**CAXIAS DO SUL
2021**

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

P522c Pezzini, Filippo Elia

Coração selvagem [recurso eletrônico] : a imagem arquetípica de
Dionísio nas canções de Belchior / Filippo Elia Pezzini. – 2021.

Dados eletrônicos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de
Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2021.

Orientação: Alessandra Paula Rech.

Modo de acesso: World Wide Web

Disponível em: <https://repositorio.ucs.br>

1. Música - Aspectos psicológicos. 2. Belchior, 1946-2017. 3. Dionísio
(Divindade grega). 4. Mitologia grega. 5. Psicologia junguiana. I. Rech,
Alessandra Paula, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 781.1

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Márcia Servi Gonçalves - CRB 10/1500

CORAÇÃO SELVAGEM: MITO E ARQUÉTIPO DE DIONISO NAS CANÇÕES DE BELCHIOR

Filippo Elia Pezzini

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

Caxias do Sul, 4 de agosto de 2021.

Banca Examinadora:

Dra. Alessandra Paula Rech
Orientadora
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Márcio Miranda Alves
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Walter Melo
Universidade Federal de São João del-Rei

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Irineu e Elza, que me deram a possibilidade de ser e existir, e ao meu irmão, Michelângelo.

À Isabella e Pilar, minhas filhas amadas.

À Sandra, que me ajudou a levantar nas quedas e acreditou em mim quando eu duvidei.

À minha orientadora, Dra. Alessandra Paula Rech, que me deu liberdade para encontrar o caminho da pesquisa e me concedeu o fio de Ariadne para não me perder no labirinto.

A todos os meus amigos e amigas que me acompanharam e acolheram nesses dois anos intensos.

A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura.

Aos professores do Instituto Junguiano do Rio Grande do Sul, com quem aprendi muito e pude contar, mesmo fora das aulas.

À UCS e a CAPES, que me oportunizaram realizar esse sonho.

A Dornelis Benato, à Vanice Klein, à Gisela Cardoso, profissionais e colegas que me auxiliaram a lidar com as pedras no caminho.

Aos colegas da turma dezoito, Bruna, Fabiana, Kamila e Dani.

A la vida, que me ha dado tanto.

A Dioniso, um brinde!

Aos professores da banca, Márcio Miranda Alves, Douglas Ceccagno e Walter Melo Junior, pela disponibilidade em avaliar a minha dissertação.

Por último, não menos importante, a Belchior, que me acompanhou sonoramente e espiritualmente nesses dois anos.

*Vida, minha adolescente companheira
A vertigem, o abismo me atrai
É esta a minha brincadeira*

Belchior

RESUMO

Esta dissertação analisa as canções do compositor cearense Belchior sob a lente da psicologia analítica de Carl Gustav Jung, com o enfoque nas imagens que evocam Dioniso, deus da mitologia grega. O objetivo principal é analisar os aspectos dionisíacos na obra de Belchior, demonstrando como isso se apresenta e qual a relação que se faz com a cultura contemporânea. O método da amplificação foi escolhido como princípio norteador da análise, uma vez que a ideia de aprofundar as imagens e os símbolos condiz com a proposta da crítica literária junguiana. A obra de Belchior é marcada por uma voz poética jovem, rebelde, coletiva, romântica, sensual e feminina, traços dionisíacos que aparecem do primeiro álbum, *Mote e Glosa* (1974), ao último, *Bahiuno* (1993). Se o artista é uma antena do seu tempo e compensa uma atitude coletiva através da sua obra, então a obra belchiorina trouxe à tona o trágico e o dionisíaco em uma época que foi “proibido sonhar”.

Palavras-chave: Belchior. Dioniso. Mitologia grega. Psicologia analítica. Canção.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the songs of Belchior, a composer from Ceará, under the microscope of Carl Gustav Jung analytical psychology, with a focus on images that evoke Dionysus, the Greek mythology god. The prime purpose is to analyze the Dionysian aspects in Belchior's work, evincing how the one presents itself and what is its relation to the contemporary culture. The amplification method was chosen as the analysis guidance, since the idea of deepening the images and symbols is in keeping with the Jungian literary criticism proposal. Belchior's work is marked by a young poetic persona, rebellious, collective, romantic, sensual and feminine, Dionysian traits that appear from the first album, *Mote e Glosa* (1974), to the last, *Bahiuno* (1993). If the artist is an aerial of his time and compensates for a collective attitude through his work, then Belchior's drudgery unveils the tragic and the Dionysian in an era such that it was "forbidden to dream".

Keywords: Belchior. Dionysus. Greek mythology. Analytical Psychology. Song.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	“AÍ UM ANALISTA, AMIGO MEU”	17
2.1	O ARQUÉTIPO E O COMPLEXO.....	17
2.2	A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A OBRA DE ARTE POÉTICA.....	21
2.3	O MITO DE DIONISO.....	28
2.3.1	O DIONISO EM JUNG.....	33
3	“ALIÁS, EU QUERIA DIZER QUE TUDO É PERMITIDO”	36
3.1.1	O APOLO.....	36
3.1.2	O NIETZSCHE EM BELCHIOR.....	38
3.2	A SOMBRA	43
3.3	A INDIVIDUAÇÃO.....	48
3.3.1	O SAGRADO.....	48
3.3.2	O RENASCIMENTO	54
4	“QUEM DERA A JUVENTUDE A VIDA INTEIRA”.....	56
4.1	O EROS.....	56
4.2	O PUER AETERNUS	60
4.3	O FEMININO	66
4.4	A PÓS-MODERNIDADE.....	72
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

O interesse de pesquisar o campo da Literatura surgiu na graduação, durante o projeto do trabalho de conclusão de curso de Psicologia. O tema escolhido dizia respeito aos meus estudos e prazeres pessoais da época: o processo criativo e a psicanálise. Sempre tive uma relação muito íntima com a arte no geral, principalmente por ser músico e poeta antes mesmo de entrar na universidade, portanto, faz sentido que tenha me inclinado à pesquisa na linha de Literatura e processos culturais, utilizando como ferramenta de análise o meu campo de especialidade: a psicologia. Como ouvinte, fui tomado pelo êxtase dionisíaco quando me apresentaram a obra de Belchior, em 2015.

O mestrado em Letras e Cultura possibilitou a integração, a *coniunctio*, dos meus gostos artísticos e acadêmicos. O projeto inicial consistia em analisar as imagens arquetípicas latino-americanos na obra de Belchior. O desafio se mostrou rapidamente impossível de efetuar dignamente em dois anos, fato que me obrigou a repensar o caminho. A base teórica permaneceu praticamente a mesma. Mantive a ideia de aprofundar a imagem arquetípica e utilizar a psicologia analítica de Carl G. Jung e autores que dialogam com o campo da sociologia e da mitologia para analisar a obra do compositor Belchior. Por vir da psicologia, me senti mais apropriado para essa perspectiva que adotei como fonte de estudo e orientação para a minha prática clínica: a psicologia analítica de Carl G. Jung.

A obra lítero-musical do artista Belchior continua viva, escutada e relida por diversas gerações. As canções são ricas em intertextualidade, símbolos, imagens e lirismo que parecem ganhar mais força e atualidade com o passar dos anos. Gerações, como a minha, não puderam ver Belchior no auge de sua carreira, porém fomos tocados pela sua poética e voz de forma arrebatadora, talvez por não sermos “à prova de som, nem de amor” como canta o cearense em “Jornal Blues (Canção leve de escárnio e maldizer)” (BELCHIOR, 1987).

Belchior foi sensível ao *zeitgeist*, espírito da época, e emprestou sua voz para uma juventude cheia de anseios, movida por novos valores políticos, identitários, éticos e existenciais, influenciada pela geração Beat, pelo movimento hippie, pelo concretismo, pela tropicália e toda efervescência cultural presente nas

universidades. É claro que essa contracultura precisou se manifestar contra a repressão da ditadura militar e seus tentáculos de censura pós-AI-5. “E precisamos todos rejuvenescer” canta Belchior (1976), negando os valores conservadores da época, e convocando os jovens para um viver mais dionisíaco.

Belchior nasceu em Sobral, no Ceará, em 1946. Estudou num colégio de padres, depois foi seminarista num mosteiro, aprendendo latim e filosofia, mas abdicou da vocação de frade para estudar Medicina na federal do Ceará, onde passou em primeiro lugar no vestibular. Segundo Jotabê Medeiros (2017), o cenário estudantil influenciou Belchior politicamente e culturalmente, a tal ponto que ele decidiu abandonar Medicina faltando apenas um ano para concluir para se dedicar a sua carreira musical. Foi num festival universitário¹ que Antônio Carlos Belchior ganhou notoriedade com a música premiada “Na hora do almoço” (BELCHIOR, 1974). Mas sua carreira decolou mesmo quando Elis Regina gravou duas de suas canções: “Como nossos pais” e “Velha Roupas coloridas”. Antes do lançamento do disco de Elis, Belchior assinou, em 1976, o contrato com a mesma gravadora da cantora para lançar o melhor e mais vendido álbum da sua carreira: *Alucinação* (BELCHIOR, 1976).

A obra de Belchior é um patrimônio cultural que agrega saberes plurais. Além de demonstrar erudição em muitas letras, Belchior sempre fez música popular. Canções que todos podiam cantar e com as quais se identificar, do nordestino ao gaúcho, do campesino ao urbano. Belchior, através da canção, enriqueceu nosso imaginário latino-americano, brasileiro, nordestino e humano.

E por que Belchior poderia servir de *corpus* para essa análise? Tanto Sigmund Freud (1996), e principalmente Carl Gustav Jung (2013a), acreditavam que o artista teria a capacidade e a ferramenta para ir além da ciência no diagnóstico de uma época. Enquanto o cientista precisa seguir um método e respeitar o modo de se fazer ciência para que a sua tese seja validada, o artista é livre para imaginar, criar, divagar, conjecturar, pensar, tocar e dar forma às profundezas através da fantasia, da imagem, da palavra, do corpo, da matéria ou do som. Belchior expressa essa ideia na música “Não leve flores”: “Palavra e som são meus caminhos para ser livre” (Belchior, 1976). E é apostando nessa liberdade artística e intelectual que ouviremos

¹ IV Festival Universitário de Música Brasileira organizado pela TV Tupi em 1971.

o que Belchior tem a nos dizer através das suas canções. O artista é uma antena que capta o arquétipo que está, ou será, constelado² na cultura. Essa ideia é desenvolvida por Jung (2013b) em *Aion*.

As canções de Belchior são retratos ora impressionistas, ora realistas de seu tempo. O conteúdo, muitas vezes, lembra a crônica, todavia com características do gênero poesia, com verso, rima, ritmo e figuras de linguagem. As letras podem ser lidas como poesia, e também podem ser ouvidas como poesia ou como canção. Segundo Moisés (1982) apud Lucílio Barbosa (2004, p. 123):

(...) o discurso desenvolvido por Belchior é um texto que traz características de crônica, uma prosa literária. Seria, enfim, um gênero narrativo híbrido: poético, com traços históricos, crônica com caráter ensaístico.

A música popular brasileira carrega uma riqueza em se tratando de poemas musicados. Paulo Leminski teve poemas musicados por Caetano Veloso, Itamar Assunção, Moraes Moreira, entre outros. Fagner musicou poemas de Florbela Espanca, Ferreira Gullar, García-Lorca, Cecília Meireles. Belchior musicou trinta e um poemas de Drummond³, além de incluir muitos versos de poetas nas suas canções.

A discussão se canção é poema permeia o debate dos gêneros literários e divide opiniões. Segundo Falcão (2016), as pesquisas mais atuais têm como convenção tratar a canção e o poema como gêneros distintos, porém não há como negar que entre elas exista uma relação íntima de troca e intertextualidade.

Discurso lítero-musical, produto do domínio artístico, a canção é um gênero híbrido e de caráter intersemiótico: resulta da combinação das linguagens verbal (a letra) e musical (ritmo e melodia). E mesmo sendo essencialmente sonoro o seu meio de produção e veiculação, muitas vezes as letras materializam-se na escrita (já que no processo de composição o autor as registra e no processo de distribuição elas são impressas no encarte do disco), o que facilita a percepção e a valorização de sua interface verbal. (FALCÃO, 2016, p.3).

² No vocabulário junguiano, quando utilizamos o verbo “constelar”, queremos dizer que um arquétipo ou um complexo foi ativado.

³ O trabalho de musicalização dos poemas de Drummond se encontra no álbum “As várias caras de Drummond” lançado em 2004. Além de 31 poemas musicados, Belchior também pintou 31 retratos do poeta.

Na análise das canções de Belchior, optei pelo foco na linguagem verbal, ou seja, a letra da canção, contudo, se concluir que a canção tenha elementos sonoros relevantes que contribuam com a análise, farei uma descrição sucinta sobre.

O problema central da dissertação pode ser resumido em uma pergunta: levando em consideração a tese junguiana de que o poeta, através de uma obra visionária, pode lançar uma luz à consciência da época, produzindo uma obra com elementos do inconsciente coletivo que compensam uma atitude ou tendência unilateral da sociedade da qual vive, como as canções de Belchior, através da imagem arquetípica de Dioniso, representam o espírito da pós-modernidade⁴?

O objetivo da pesquisa é analisar as letras das canções de Belchior, amplificando as imagens com os mitos gregos, especialmente Dioniso, construindo possíveis relações com a pós-modernidade.

Os objetivos específicos são: Aprofundar psicologicamente e simbolicamente o conhecimento acerca da imagem arquetípica de Dioniso; Desenvolver na prática a crítica literária junguiana, pouco aprofundada na academia brasileira; Realizar uma análise que seja interdisciplinar.

Levando em conta o problema exposto e os objetivos, a presente pesquisa se justifica de muitas formas. Primeiramente, a pergunta que se faz pensando na justificativa é por que as canções de Belchior são importantes para a análise e para a tentativa de explicar algum aspecto da cultura contemporânea? Mesmo após quarenta e quatro anos do lançamento do álbum “Alucinação” (BELCHIOR, 1976), a obra belchiorina continua ressoando, mostrando que o que foi escrito ainda vale para as novas gerações. “Ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais”, canta Belchior (BELCHIOR, 1976).

Para apresentarmos brevemente o estado da arte, cabe mencionar o que localizamos em torno do tema. Há algumas pesquisas acadêmicas tendo as canções de Belchior como *corpus*, como a dissertação e a tese de Carlos (2007; 2014) e a dissertação de Barbosa (2004). As pesquisas com base na psicologia analítica são

⁴ As canções de Belchior foram compostas, em sua maioria, na década de 60, 70 e 80, período da ditadura no Brasil. Considero que seja um contexto particular que deva ser levado em conta na análise. Para além desse recorte, Belchior viveu e dialogou com a pós-modernidade.

inúmeras, portanto citaremos apenas três que são mais afinadas com a presente pesquisa, tendo como foco Jung e a arte: a dissertação de Colonnese (2004) e a de Beserra (2014) e o trabalho de Godois (2011) sobre Zaratustra e Jung. E por último, não menos importante, cito a tese de Bosco (2017), que trata de Dioniso e o corpo a partir de um viés analítico de Jung.

Após pesquisa no banco de teses e dissertações da CAPES, verifiquei que o trabalho com as canções de Belchior sob o viés da crítica literária junguiana, até o momento, é inédito, fato que confere relevância à pesquisa. Além disso, penso que lançar um novo olhar aos mitos é fundamental para os tempos sombrios de desencanto em que vivemos. A escolha do mito de Dioniso tem uma razão de ser, portanto, não foi por acaso. Uma característica presente em inúmeras canções de Belchior era o desejo do eu lírico pela juventude eterna, que na psicologia junguiana chamamos de *Puer Aeternus*. O *Puer* é o sujeito que resiste em amadurecer e quer viver e gozar das fantasias infantis, tendo dificuldade em se adaptar ao mundo do adulto. A ideia anterior era focar nessa imagem, porém correria o risco de desvalorizar e descaracterizar a potência e a beleza da obra de Belchior, colocando um olhar clínico e patologizante, como fez Marie-Louise von Franz (1992) na obra “*Puer aeternus*” com “O Pequeno Príncipe” e seu autor, Saint-Exupéry.

O arquétipo em si não é bom e nem mau, ele carrega tanto aspectos positivos como negativos. Portanto, o *puer aeternus*, ou deus-criança, pode ser entendido como uma força criativa de renovação ou como uma sombra infantil que impede o adulto de amadurecer. Eis que aparece uma outra imagem durante a pesquisa das canções que simbolicamente está muito mais representado, ou constelado, nas imagens das canções belchiorianas: o deus Dioniso, da mitologia grega, comumente referenciado como o deus do vinho, do teatro, da música, da vegetação, da fecundidade, do êxtase e das orgias, segundo Brunel (2005). E qual a importância de estudar Dioniso na contemporaneidade?

A percepção da presença da imagem e do mito de Dioniso na obra de Belchior ocorreu de forma espontânea, distraída, autônoma. Posteriormente me deparei com duas obras do sociólogo francês Maffesoli (1985, 2003): *A sombra de Dioniso* e *O instante eterno: o retorno do trágico na sociedade pós-moderna*. Essas obras propiciaram uma base na exploração da hipótese de que as canções de

Belchior lançaram luz na sombra coletiva da época, expondo o que essa sociedade pedia e carecia, ou seja, a experiência do dionisíaco, do trágico, a percepção do instante. Aprofundar na simbologia e na psicologia de Dioniso é aprofundar na cultura e no espírito pós-moderno, para quem sabe entendermos essa “pressa de viver” e “o que a alma deseja”, como canta Belchior em *Coração Selvagem* (1977).

A pesquisa se dá a partir da revisão bibliográfica e é qualitativa. A fim de analisar as imagens dionisíacas presentes na obra de Belchior, utilizei como método a amplificação. A metodologia foi pensada e formulada pelo próprio Jung (2013c) a partir de uma necessidade, *a priori*, de refletir sobre os sonhos que apareciam na sua prática clínica. A amplificação é uma técnica ou um método que se baseia na associação de símbolos, mitos e aspectos históricos e culturais com as imagens e fantasias pessoais. O propósito é ampliar, dar volume ao que se encontra obscuro e silencioso. Um símbolo sempre evoca outros símbolos. Uma imagem sempre evoca outras imagens. Um significante sempre evoca outros significantes. Os sonhos, sendo manifestações expressivas e espontâneas do inconsciente, pedem uma leitura mitopoética, simbólica, que amplifique o símbolo.

Para Jung (2012a), o sentido dos sonhos está além dos conteúdos pessoais, e indica que sejam analisados em série, pois um pode complementar o outro. É fundamental que se analise o contexto do sonho e do sonhador. Um símbolo pode manifestar diversas interpretações em diferentes culturas e subjetividades, porém não se deve ignorar a relação que o sonhador tem com esse símbolo. Além dessas recomendações acerca do sonho, Jung (2012a) aproxima o método de amplificação utilizado na clínica para interpretar os sonhos ao método da alquimia denominado *amplificatio*.

A “*amplificatio*” é recomendada sempre que se trate de uma vivência obscura, cuja vaga insinuação deva ser multiplicada e ampliada através de um contexto psicológico a fim de tornar-se compreensível. Por isso na psicologia complexa aplicamos a “*amplificatio*” na interpretação dos sonhos. O sonho é uma insinuação demasiado vaga para o entendimento, devendo portanto ser enriquecido com o material associativo e analógico e reforçado até tornar-se inteligível. (JUNG, 2012a, p. 308).

Assim como os sonhos, as produções criativas também são passíveis de interpretação através da amplificação, uma vez que são expressões da psique como um todo, portanto não estão livres das interferências dos complexos do inconsciente e das imagens arquetípicas, como veremos no próximo capítulo. Além da amplificação, utilizarei como recurso metodológico a análise literária. Tendo como proposta metodológica de análise a interdisciplinaridade, pretendo trazer um referencial da sociologia para poder contextualizar e pensar a cultura na pós-modernidade.

Foram selecionadas *a priori* oito canções de Belchior de diferentes fases e álbuns da carreira: “Pequeno perfil de um cidadão comum”, “Divina comédia humana”, “Objeto direto”, “Alucinação”, “Paralelas”, “Brincando com a vida”, “Coração selvagem” e “Balada de madame frigidaire”. Após escutar diversas vezes toda a discografia, tendo como critério a afinidade com o problema de pesquisa e abertura simbólica e semântica da letra, escolhi a dedo cada canção. Porém, sempre que se fizer necessário, trarei para o texto trechos de outras canções que possam contribuir com o tema.

No capítulo 2, abordarei aspectos introdutórios da teoria junguiana e aprofundarei o mito de Dioniso sob diversos prismas, pelo viés mitológico, simbólico e psicológico. Uma vez que a teoria e o mito estão apresentados e introduzidos, partirei para a análise das canções de Belchior, focando nas músicas que conversem com a sombra, no binômio apolíneo-dionisíaco e no processo de individuação. O início do capítulo 3 terá uma fundamentação a respeito da dualidade nietzschiana e um breve passeio pelo mito de Apolo. O último capítulo será destinado à análise dos aspectos eróticos e juvenis de Dioniso em conjunto com outros deuses e deusas, como Eros, Afrodite e Hermes. Por fim, dedicarei atenção ao arquétipo da *anima* em Belchior e Dioniso e a relação da pós-modernidade com o dionisíaco e o *leitmotiv* na obra de Belchior.

2 “AÍ UM ANALISTA, AMIGO MEU”

2.1 O ARQUÉTIPO E O COMPLEXO

No primeiro capítulo tratamos da exposição do tema, da delimitação, do problema, dos objetivos, das hipóteses, da justificativa, do estado da arte e da biografia do compositor Belchior. Agora entraremos na seara teórica que fundamentará e norteará a análise das canções. Para isso, é preciso aprofundar alguns conceitos da psicologia analítica e trazer a visão junguiana sobre a obra de arte, o artista e a relação com inconsciente pessoal e coletivo. Mas antes vamos conhecer quem foi o psiquiatra e psicoterapeuta que fundou a psicologia analítica, também conhecida como psicologia complexa e psicologia junguiana e psicanálise junguiana.

Carl Gustav Jung nasceu em 26 de julho de 1875 numa aldeia suíça chamada Kesswill. Era filho de um pastor protestante e neto de um professor de medicina renomado na Basileia. Jung herdou não apenas o mesmo nome do avô, mas também o interesse pela medicina. E por coincidência ou não, fez todos seus estudos na Basileia, tornando-se médico em 1900 e seguindo a especialidade da psiquiatria. (SILVEIRA, 1981).

Jung assumiu a função de médico-assistente de Eugen Bleuler no hospital Burghölzli. Bleuler foi um renomado psiquiatra, conhecido por cunhar o termo “esquizofrenia”, que antes era conhecido como demência precoce. É possível perceber o interesse de Jung pela mitologia e um embrião do que se tornaria a hipótese do inconsciente coletivo desde o início da sua carreira como médico (Young-Eisendrath; Dawson, 2011). Em 1902, publica sua dissertação intitulada “Sobre a psicologia e patologia dos fenômenos chamados ocultos”⁵, na qual delinea e antecipa o caminho teórico de sua obra, como por exemplo a ideia de que o inconsciente produz material mitológico (JUNG, 2013d).

⁵ O texto se encontra no volume I da obra completa de Jung.

Em sua autobiografia denominada *Memórias, sonhos, reflexões*, organizada e editada por Aniela Jaffé, Jung (2016) conta um sonho que despertou pela primeira vez a noção de um inconsciente coletivo. No sonho, ele estava no segundo andar de uma casa. A decoração e arquitetura lembravam o estilo rococó do século XVIII. Como a casa não era conhecida, Jung decidiu descer ao andar inferior e encontrou um estilo diferente e mais antigo que o andar superior. O primeiro andar lembrava uma arquitetura medieval. Jung continuou explorando a casa no sonho e descobriu mais uma porta. Essa porta dava acesso a uma adega que notavelmente era mais antiga que os andares superiores. Jung reconheceu pelo tipo de construção que se tratava de algo da época romana. Conforme Jung foi explorando o subterrâneo da casa, também foi regressando no período histórico, até que encontrou uma gruta contendo restos de uma civilização primitiva, ossadas, vasos e crânios humanos. Esse sonho representa simbolicamente a descida por camadas da consciência ao inconsciente coletivo. A casa representa uma imagem da própria psique de Jung, tendo a sala de estar do segundo andar como a sua consciência, ou seja, aquilo que lhe é conhecido. A respeito desse sonho, Jung explica que:

No andar térreo já começava o inconsciente. Quanto mais eu descia em profundidade, mais as coisas se tornavam estranhas e obscuras. Na gruta, descobri restos de uma civilização primitiva, isto é, o mundo do homem primitivo em mim; esse mundo não podia ser atingido ou iluminado pela consciência. (JUNG, 2016, p. 167).

A partir desse sonho, Jung começa a explorar cientificamente a hipótese do inconsciente coletivo, dedicando a vida com muito entusiasmo e energia aos estudos acerca da psique, ou melhor, da alma. Jung foi um colaborador da psicanálise e esteve muito próximo de Freud de 1907 a 1913, quando rompeu relações em definitivo em virtude de suas divergências. O rompimento com Freud foi impactante para Jung, de modo que o psiquiatra se viu forçado a seguir o seu próprio caminho, vivenciando quatro anos de mergulho em seu inconsciente. O produto dessa fase pode ser visto na enigmática e profunda obra *Liber novus*, ou Livro vermelho.

O primeiro conceito, o principal para a pesquisa, é o arquétipo. Esse conceito foi amplamente difundido na cultura popular e, muitas vezes, banalizado, sendo assim distanciado da noção proposta por Jung. Os arquétipos são imagens

primordiais que, como o nome já diz, têm raízes milenares, são frutos da repetição de padrões e papéis sociais historicamente construídos. Vejamos o que Jung afirma a respeito deles:

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. Examinando estas imagens mais detalhadamente, constataremos que elas são, de certo modo, o resultado formado por inúmeras experiências típicas de toda uma genealogia. Elas são, por assim dizer, os resíduos psíquicos de inúmeras vivências do mesmo tipo. (JUNG, 2013, p.82).

Ora, então o arquétipo, para Jung (2013a), é algo que reaparece também através da imaginação criativa, e pode ser uma figura mitológica, resultado de repetidas experiências de uma cultura. Os arquétipos são resíduos psíquicos herdados. É importante colocar que o conceito vai se lapidando ao decorrer da obra de Jung e que não foi ele que inventou o termo, e logicamente não foi o primeiro a falar de arquétipo. Porém foi Jung que trouxe a noção de arquétipo para o debate científico na psicologia e, posteriormente, popularizado em outras áreas do saber, acadêmico ou não. No volume 9 da obra completa⁶ de Carl G. Jung, chamado “Os arquétipos e o inconsciente coletivo”, Jung (2014) traz alguns dados históricos a respeito do termo arquétipo. Segundo Jung (2014), a palavra *archetypus* é encontrada em muitos textos antigos, como em Filo Judeu, em *Adversus omnes haereses* de Irineu, no “*Corpus hermeticum*”, conjunto de textos que compilaram a tradição hermética atribuídos a Hermes Trimegisto, e em Platão.

Como dito antes, Jung foi desenvolvendo e atualizando os conceitos no decorrer da sua obra. No volume 9\1, Jung (2014) traz uma ideia mais fixa de arquétipo e inconsciente coletivo, como algo herdado, inato e universal. Mas ressalta que o arquétipo não contém uma ideia ou conteúdo, e sim, uma forma, e que essa forma foi identificada no estudo empírico de diversas culturas de diferentes épocas. Como Jung não era filósofo, e sim um psiquiatra\psicoterapeuta comprometido com

⁶ Importante explicar que a editora Vozes, responsável pela tradução e publicação da obra de Jung em português, chama a coleção de “obra completa”, porém não corresponde à completude da obra, havendo muitos livros, apêndices, cartas e ensaios que não se encontram na coleção.

a ciência, não poderia simplesmente afirmar algo a partir de sua experiência pessoal subjetiva e transpô-la para o universal, como quando Platão (1999) afirma que há um mundo das ideias onde se encontram o princípio, a essência e o eterno e um mundo sensível que é percebido através dos sentidos. O mundo das ideias poderia ser acessado pelo intelecto e pela razão do filósofo, sendo o mundo sensível um engano, uma cópia do mundo original. O pensamento junguiano bebe na ideia platônica, mas diverge em alguns pontos que não cabe explorar nesta pesquisa. No volume 15 da obra completa, Jung (2013a) expõe uma visão mais flexível de arquétipo e do inconsciente coletivo. Vejamos:

A rigor, o inconsciente coletivo nem existe, pois nada mais é do que uma possibilidade, ou seja, aquela possibilidade que nos foi legada desde os tempos primitivos na forma de imagens mnemônicas ou, falando em linguagem anatômica, dentro da estrutura cerebral. Ideias inatas não existem; existem possibilidades inatas de ideias que colocam determinados limites também às mais ousadas fantasias, colocam categorias, por assim dizer, à capacidade de fantasiar, colocam certas ideias *a priori*, cuja existência não se pode afirmar sem a experiência. (JUNG, 2013a, p. 128).

Para falar sobre arquétipo é preciso também falar sobre a estrutura e a dinâmica da psique. Para Jung (2015), a psique é estruturada em três instâncias: o consciente, o inconsciente pessoal e o inconsciente coletivo. O consciente é a dimensão que podemos acessar livremente, responsável também pelas funções cognitivas de atenção, memória, raciocínio, a percepção dos sentidos, e tomada de decisão. É na consciência que se encontra o ego ou o complexo do ego. O inconsciente pessoal é a instância que está submersa, ou seja, abaixo do limiar da consciência, portanto de difícil acesso. É nessa região psíquica que se encontram os complexos. Segundo Nise da Silveira (1981, p. 72), o inconsciente pessoal é povoado de acontecimentos perdidos na memória e “recordações penosas de serem lembradas; e, sobretudo, grupos de representações carregados de forte potencial afetivo, incompatíveis com a atitude consciente (complexos).”

Os complexos afetivos são autônomos, ou seja, são constelados na psique diante de um gatilho que possam ativá-los e dificilmente poderão ser barrados pela consciência, roubando energia psíquica e impedindo a libido de circular para outros

fins conscientes. Existem inúmeros tipos de complexo, por exemplo: o complexo materno, o complexo paterno, o complexo de Electra, complexo de Édipo, complexo de Peter Pan, ou o *Puer Aeternus*, entre outros.

Segundo Jung (2013e p. 43)⁷, um complexo afetivo ou autônomo “é a imagem de uma determinada situação psíquica de forte carga emocional e, além disso, incompatível com as disposições ou atitude habitual da consciência.” Os complexos sempre estão ligados a uma matriz que é arquetípica e se encontra numa camada mais profunda, no caso, no inconsciente coletivo. Por exemplo, um complexo materno tem a ver com a relação do indivíduo com a mãe, ou quem fez essa função, porém esse complexo está ligado a uma forma antiga, a *imago* materna, ou o arquétipo da Grande Mãe. Para melhor compreensão, podemos imaginar uma planta, a consciência seria o que está visível acima do solo, o inconsciente pessoal e os complexos afetivos seriam a parte mais superficial da raiz; e o inconsciente coletivo e os arquétipos seriam a raiz mais profunda e subterrânea.

Segundo Jung (2014), o inconsciente coletivo se difere do inconsciente pessoal por ser uma bagagem de imagens primordiais herdadas e não adquiridas através da experiência individual. Jung defende a sua tese argumentando que o inconsciente coletivo não é uma ideia especulativa ou filosófica, e sim empírica. Há muitos meios para experienciar essas imagens instintivas do inconsciente, por exemplo a psicoterapia junguiana trabalha com o método da amplificação simbólica a partir dos sonhos dos pacientes, imaginação ativa, técnicas expressivas e a sincronicidade. Não se pode entrar em contato diretamente com os arquétipos, que representam uma experiência coletiva, e sim com a imagem arquetípica, que é uma experiência pessoal permeada pela subjetividade simbólica do sujeito. Na próxima subseção abordaremos a questão da obra de arte na psicologia analítica.

2.2 A PSICOLOGIA ANALÍTICA E A OBRA DE ARTE POÉTICA

A crítica literária analítica ou junguiana não se fez tão conhecida como a crítica literária psicanalítica e ainda hoje poucos junguianos se dedicam a pesquisar

⁷ Presente no volume 8\2, em seu texto mais completo e atualizado sobre o tema do complexo intitulado *Considerações gerais sobre a teorias dos complexos*, derivado de uma aula pronunciada em Zurique, em 1934.

e escrever sobre a dialética entre literatura e psicologia, fato que impulsiona mais a importância da pesquisa. Freud (1907) inaugura a análise de uma obra literária sob o viés estritamente psicológico com o ensaio “Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen”, referindo-se ao romance do escritor alemão Wilhelm Jensen (1987). Havia, sim, estudos psicológicos a partir de textos literários no século XIX, porém a maior parte estava direcionada aos estudos patográficos. Na primeira década do século XX, como contextualiza Dawson (2011), a psicanálise lançou um olhar clínico e crítico para a literatura, com trabalhos dos psicanalistas Otto Rank (1907), Franz Riklin (1908), Ernest Jones (1910) e principalmente pelo pioneirismo de Sigmund Freud (1907).

A relação de Jung e Freud iniciou em 1906 e findou em 1913. Foi um período prolífico e intenso para ambos. É importante citar esse fato para entendermos que o pensamento de Jung se liberta quando publica seu trabalho originalmente intitulado “Metamorfoses e símbolos da libido”, em 1911, e a segunda parte em 1912. O texto foi revisado pelo próprio Jung (2013f) em 1950, assim como o título que ficou definido como *Símbolos da transformação*⁸. O último capítulo do livro se chama “Sacrifício”, justamente porque Jung sabia de antemão que suas divergências com a psicanálise, expostas no trabalho em questão, sacrificariam sua amizade com Freud. Renegando o título de “O príncipe herdeiro” do legado de Freud, Jung segue o seu próprio caminho, fundando a psicologia analítica.

Jung desenvolve a sua visão crítica da obra de arte no livro intitulado *O espírito na arte e na ciência*⁹, que é um conjunto de ensaios derivados de palestras proferidas com a temática da ciência e da arte. Neste trabalho, Jung (2013) abre um caminho visionário no campo da crítica literária e artística, levando em conta que, em 1920, o campo de análise literária, de modo geral, ainda era influenciado pelo formalismo russo, com as teorias imanentistas, ou pela crítica determinista e psicanalítica, utilizando aspectos biográficos do autor para explicar a obra. Segundo Dawson (2011), Jung antecipou o desenvolvimento dos estudos culturais, da crítica da recepção e o foco no coletivo e arquetípico, negando a perspectiva de tratar a obra apenas como um sintoma da psicopatologia do autor.

⁸ Volume 5 da obra completa de C. G. Jung traduzida e publicada no Brasil pela editora Vozes.

⁹ Volume 15 da obra completa de C. G. Jung traduzida e publicada no Brasil pela editora Vozes.

Qual a perspectiva junguiana acerca da obra de arte? Primeiramente há que se entender que, segundo Silveira (1981), a psicologia analítica não pretende discutir o valor estético da obra, nem discorrer sobre o fenômeno da arte, pois entende-se que esse papel cabe aos críticos de arte. A psicologia analítica está interessada em pesquisar os processos criativos e no estudo psicológico das obras. Sobre a perspectiva junguiana, Silveira (1981, p. 155) postula que: “Sua contribuição maior será a decifração das imagens simbólicas que tomam forma na obra de arte, trazendo luz sobre as significações que encerram e que excedem as possibilidades comuns de compreensão da época em que adquiriram vida.”

Vimos que a psicologia não pode atingir a essência da arte em si, e sim analisar os aspectos psicológicos na obra em questão. Jung (2013), em seu trabalho “A relação da psicologia analítica com a obra de arte poética”, reprova a crítica literária freudiana, principalmente no que se refere ao método redutivo. O reducionismo estaria em partir do pressuposto que a obra de arte seria, *a priori*, apenas um produto da neurose ou psicose do autor, portanto deveria ser analisada como um caso clínico, psicanalizando o autor e a obra. Jung (2013a) argumenta que uma árvore não pode ser explicada apenas pelas condições do solo que a nutriu. Obviamente não está negando a influência da personalidade do autor no processo criativo, mas que inferir hipóteses causalistas a partir da biografia, ou seja, do pouco que se conhece do autor, é impreciso e desonesto.

Há dois tipos básicos de artistas: aqueles que acreditam saber exatamente onde querem chegar com a obra, privilegiando o modo consciente de produção, e aqueles que são levados e dirigidos pelo inconsciente. Isso não quer dizer que há apenas dois tipos de processos criativos, pois o mesmo artista pode alternar seu método e processo criativo durante a vida e a obra, ou também encontrar um equilíbrio entre o consciente e o inconsciente. Jung (2013a) diz que mesmo os artistas que acreditam dominar o processo e o resultado de sua obra, são dirigidos em algum momento por questões inconscientes. Por isso é questionável que o artista realize uma análise honesta de sua própria obra, pois ele não vai enxergar o ponto cego, ou seja, aquilo que permanece obscuro e inconsciente na sua psique.

Em seu trabalho “Tipos psicológicos”, Jung (2013g) aprofunda uma tipologia da psique, dividindo a atitude consciente e inconsciente em dois modos: introversão

e extroversão. O tipo introvertido é aquele que teme o objeto e portanto volta sua libido para o seu ego, porém secretamente passa a energia psíquica para o objeto através da sua extroversão inconsciente. O tipo extrovertido é o oposto. Ele teme a si mesmo, e a sua libido flui em direção ao objeto, apesar de ter uma reação contrária inconsciente voltada para o ego.

Os conceitos junguianos são, em geral, estruturados por polaridades. No caso dos tipos psicológicos, a polaridade introversão-extroversão está presente em todo o sujeito, por exemplo, um introvertido tem a sua função inferior extrovertida. Há quatro funções da consciência que podem ser introvertidas ou extrovertidas: pensamento e sentimento, funções racionais e opostas, e intuição e sensação, funções irracionais e opostas. Então, alguém do tipo pensamento introvertido tem como função inferior sentimento extrovertido. A função inferior é a função oposta à predominante na consciência, por isso é aquela que estará ignorada e obnubilada pelo ego.

Jung (2013g) amplia o uso da tipologia, utilizando-a para descrever obras de arte. Porém não é categórico em afirmar que uma obra seja introvertida ou extrovertida, pois uma mesma obra pode conter as duas atitudes e, no decorrer da carreira de um artista, se pode perceber fases em que predomina um tipo de atitude e função. Um poema lírico tende a ser do tipo sentimento introvertido, e isso não quer dizer nada sobre o tipo do artista, apenas fala da obra em si, pois o artista, em seu ato criativo, não tem pleno domínio sobre a sua criação e está suscetível aos conteúdos inconscientes.

Jung (2013g) relaciona as atitudes introversão e extroversão com os conceitos de sentimental e ingênuo do filósofo Schiller.

O gênero introvertido caracteriza-se pela afirmativa do sujeito e de suas intenções e finalidades conscientes em oposição às solicitações do objeto; em contrapartida, o gênero extrovertido é caracterizado pela subordinação do sujeito às solicitações do objeto. (JUNG, 2013g, p. 74).

Visto que a estética é um campo da filosofia, mãe da psicologia, muitos filósofos refletiram sobre a produção artística utilizando-se de antagonismo. Citamos o exemplo trazido por Jung do filósofo Schiller, quando o mesmo pensa que a

atividade criadora do poeta pode ser expressa por características que dizem respeito à natureza e ao objeto. O tipo ingênuo se expressa a partir da sua natureza e das sensações causadas pela experiência, já o sentimental se expressa através da reflexão e da abstração. Nietzsche, filósofo alemão, também dedicou-se a pensar sobre forças opostas expressas na arte, buscando paradigmas na mitologia grega, especificamente nos deuses Apolo e Dioniso. No capítulo três abordarei com profundidade a visão nietzschiana acerca do dionisíaco na arte em contraposição à força apolínea.

O foco da crítica literária junguiana é analisar a produção criativa. Uma obra de arte pode ter um grau simbólico maior ou menor. Essa avaliação depende também da consciência coletiva da época. Muitas vezes, a obra exige um olhar que o tempo presente não alcança. Por exemplo, Nietzsche (1998) acreditava que o seu pensamento filosófico estava à frente do tempo em que vivia, um exemplo disso é o livro intitulado *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Jung (2013a) toca nessa questão, antecipando a discussão da estética da recepção, dizendo que muitas vezes um poeta é redescoberto por gerações posteriores, pois seus contemporâneos, presos ao espírito da época, não podiam enxergar os símbolos presentes na obra de arte. Jauss (1981) postula o conceito de “horizonte de expectativa da arte”, entendendo que o leitor, antes de ler uma obra, já está impregnado de expectativas do que vai encontrar, de acordo com os valores, formas, conteúdos, narrativas, estilos que são comuns a uma época. Quem ousa romper com essa expectativa, criando uma distância estética, pode ser mal compreendido, renegado ou destacado. É normal que algumas obras visionárias se tornem clássicos ou marcos de uma transição, porém, a maneira como serão lidas em diferentes épocas e grupos muda.

Jung (2013a) divide, primeiramente, as obras em simbólicas e não simbólicas. As obras simbólicas dizem mais do que aparentam dizer. Elas possibilitam uma amplificação para além do sentido daquilo que está dito, mas muitas vezes fogem a uma compreensão, principalmente se tentarmos aplicar uma análise racional do símbolo. Sobre a diferença da obra simbólica e não simbólica, Jung complementa que:

O símbolo é sempre um desafio à nossa reflexão e compreensão. Daí o fato de a obra simbólica nos sensibilizar mais, mexer mais com o nosso íntimo e raramente permitir que cheguemos a um deleite estético puro; ao passo que a obra notoriamente não simbólica fala mais genuinamente à sensibilidade estética porque nos permite a contemplação harmônica da sua realização perfeita. (JUNG, 2013a, p. 78).

A obra de arte simbólica interessava mais a Jung, visto que a obra não simbólica não nos permite ir além da contemplação estética, o que para a psicologia seria uma limitação. Seguindo o raciocínio, Jung (2013a), ao final do capítulo VI, apresenta uma tese interessante que, não por acaso, faz coro com a sua proposta de inconsciente coletivo. Como já dito antes, o interesse na obra de arte não está no inconsciente pessoal ou na biografia do autor, mas sim na produção criativa simbólica. O que há de mitologia inconsciente na obra? Não é coincidência que a obra simbólica nos sensibilize mais, pois ali se encontra a voz, ou mil vozes, da humanidade, ou seja, das imagens primordiais transcritas em linguagens narrativas e mitologias próprias de cada cultura e época, mas que são similares, ou melhor, arquetípicas.

O processo criativo consiste (até onde nos é dado segui-lo) numa ativação inconsciente do arquétipo e numa elaboração e formalização na obra acabada. De certo modo, a formação da imagem primordial é uma transcrição para a linguagem do presente pelo artista, dando novamente a cada um a possibilidade de encontrar o acesso às fontes mais profundas da vida que, de outro modo, lhe seria negado. É aí que está o significado social da obra de arte; ela trabalha continuamente na educação do espírito da época, pois traz à tona aquelas formas das quais a época mais necessita. (JUNG, 2013a, p. 83).

Jung desenvolve uma tese importante sobre a função social da arte, defendendo que a obra atua no desenvolvimento da consciência coletiva, ou o espírito da época, por levantar formas e valores que aquele período histórico e cultural carece, portanto necessita. Então, o artista sensível encontra uma forma de expressar, compensando a “atitude” de um povo ou uma época. Falei anteriormente sobre o conceito de atitude, relacionando com a introversão e a extroversão. Uma atitude, ou tendência, pressupõe uma exclusão ou uma unilateralidade. Essa

questão é um dos pilares da psicologia junguiana. Quando um indivíduo ou uma sociedade está unilateralizada em uma atitude ou tendência, como vemos no período medieval, no Iluminismo, no Romantismo, a polaridade contrária da atitude é jogada na sombra. E a hipótese que tentarei comprovar é que as canções de Belchior cumpriram, e cumprem, uma função social, quando por um meio catártico-poético trazem à tona a sombra que estava reprimida pelo autoritarismo e o conservadorismo brasileiro. Essa sombra é Dioniso em toda sua potência arquetípica e imagética.

Antonio Candido (2008) defende em *Literatura e sociedade* que toda obra literária tem aspectos sociais, porém a sociologia deve ser humilde quanto a sua análise, pois nenhuma especialidade pode compreender a totalidade de uma obra, para isso, precisaria múltiplos olhares de diferentes teorias e áreas. Jung (2013a) escreve algo parecido, porém alertando os psicólogos que não tenham a pretensão de explicar uma obra a partir da sua teoria, pois a crítica psicanalítica é apenas um ponto de vista, e também não pode se dissociar da condição subjetiva de quem analisa.

Jung (2013a) diferencia o romance em duas categorias: psicológico e visionário. O primeiro tem a sua razão de ser em si mesmo, ou seja, está acabado e não há muito o que completar em termos de análise, pois o autor pensou em toda a psicologia dos personagens. O modo de criar psicológico parte muito mais da consciência e dos fatos de quem escreve. A narrativa é formada por relatos banais, acontecimentos, diálogos racionais, e uma trama que não dá abertura para o simbólico e para o devaneio. Já o modo visionário envolve aspectos do inconsciente. O autor não tenta dominar ou controlar o rumo e o significado da obra, apenas cria. Acerca do visionário, Jung (2013a, p. 91) afirma que “sua essência, estranha, de natureza profunda, parece provir de abismos de uma época arcaica, ou de mundos de sombras e de luz sobre-humanos.”

É visível que Jung nutria mais interesse pelos símbolos da noite do que do dia, se pensarmos na polaridade simbólica descrita e estruturada por Durand (2008). A natureza obscura da vivência originária impele o artista a buscar representação nas figuras mitológicas. Jung (2013a) termina seu ensaio sobre psicologia e poesia afirmando que o poeta é sempre menor que a sua obra, que não podemos esperar

que ele seja o intérprete, e é melhor que esse trabalho seja dado aos outros e ao futuro. Para além disso, Jung (2013a) relaciona a análise de uma obra ao sonho. Um sonho nunca pode ser interpretado categoricamente e racionalmente, ele precisa ser vivenciado originariamente como imagem para depois formularmos hipóteses e possíveis conclusões. O desafio para compreender o sentido da obra é deixar que a mesma nos toque como tocou o seu criador.

2.3 O MITO E O ARQUÉTIPO DE DIONISO

Explicado o conceito de arquétipo anteriormente, agora é preciso tentar definir o que é o mito. Segundo Eliade (2004), o mito é sempre uma narrativa de criação que conta uma história sagrada de um tempo primordial, ou melhor, um tempo mítico. Os personagens dos mitos são entes sobrenaturais e estão envolvidos numa trama que narra o princípio e a irrupção do sagrado no mundo. Segundo Jung (2013f), a mitologia parece ser uma forma de o inconsciente coletivo se projetar através dos símbolos e das imagens que carregam os mitos. O mito não é uma mera fantasia, uma fabulação ou uma fuga da realidade. O mito é uma realidade viva, uma necessidade da psique de integrar o inconsciente e o consciente a partir do símbolo e compreender simbolicamente a vida. O reencantamento do mundo observado e defendido por Maffesoli (2003) na pós-modernidade fala de um retorno à experiência coletiva de comunhão e afetividade. Enquanto, na modernidade, houve um predomínio da razão, portanto um desencantamento do mundo, como pensado por Weber (1989), a pós-modernidade compensou e está compensando o que estava na sombra, ou seja, o lúdico, o afeto, a emoção, a tragédia, o mito. Para se utilizar da polaridade nietzschiana, a modernidade está para o apolíneo como a pós-modernidade está para o dionisíaco.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), os mitos nos auxiliam a evocar a função simbolizadora da imaginação, além de expressar uma dimensão humana e ampliar a percepção da consciência coletiva e individual. Para o mitólogo Joseph Campbell (1990, p.217), “as imagens do mito são reflexos das potencialidades espirituais de cada um de nós. Ao contemplá-las, evocamos os seus poderes em nossas próprias vidas.”

É importante reiterar que não se deve analisar os mitos com a lente do *logos*, ou seja, da razão. Durand (2014) postula a ideia de que poesia, mito e imaginação são inalienáveis e uma análise semiológica mataria o símbolo. Tentarei usar essa máxima sempre que a tentação da racionalização se fizer presente na análise, o que, com certeza, não é uma tarefa simples. Antes de entrarmos nas canções de Belchior, é preciso convidar Dioniso a se apresentar e contar sua história, “que é talvez igual a sua”, apesar de termos várias versões do mito, fato que acontece com todos os mitos de deuses gregos.

A força simbólica de Dioniso vai muito além da redução que se faz dele, como o deus do êxtase e do entusiasmo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), a complexidade de Dioniso se explica pela quantidade de nomes que lhe atribuíram. Baco, o Delirante, o Murmurante, o Fremente, Dentrítis, Zagreu, Dionísio, Iaco e Brômio.

Dioniso nasce da união entre o deus do Olimpo e uma mortal. Zeus se envolve com Sêmele, filha de Cadmos e Harmonia. Hera trama uma vingança quando descobre a traição de Zeus, influenciando Sêmele a conhecer Zeus em toda sua majestade. O amante prometeu que não negaria nenhum desejo de Sêmele, portanto é obrigado a se mostrar. Sendo mortal, Sêmele é fulminada pelos raios de Zeus e tem a sua casa incendiada. Então, Zeus retira Dioniso do ventre materno e o põe na sua coxa para terminar a gestação. Esse acontecimento marca a dualidade de Dioniso, sendo gestado por uma mulher e um homem, e nascendo duas vezes.

Esse duplo nascimento, que quer dizer também dupla gestação, remete ao esquema clássico da iniciação: nascimento, morte e renascimento: a coxa* de Júpiter - oca como a árvore oca, acrescenta então, simbolicamente, aos poderes iniciáticos de Dioniso, a força excepcional que, sempre simbolicamente, reside na coxa do pai dos deuses. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 340).

O destino de Dioniso após o nascimento é marcado por variações nos mitos literários, no entanto há um consenso: a perseguição e o renascimento. Em uma das versões do mito, Dioniso é capturado pelos Titãs, dilacerado, cozido e devorado. Simbolicamente, os Titãs introjetam antropofagicamente as forças de Dioniso. E

então, Zeus incendeia os titãs e usa as cinzas para criar os humanos. Através desse mito, conclui-se que há uma energia dionisíaca e titânica em todos nós. Em outra versão, Hera, tomada pelo ciúme, enlouquece a irmã de Sêmele que cuidava de Dioniso, e os piratas raptam o deus para vendê-lo. “A paixão de Dioniso, sofrendo, morrendo, mas sempre renascendo, é o símbolo do renascimento vegetal”, afirma Brunel (2005, p. 233-234).

Além da forte relação com a vegetação, Dioniso é associado à fecundidade e virilidade, se considerarmos os animais que participam dos cortejos dionisíacos: asnos, bodes e touros pintados com aspectos fálicos. Através dos rituais, Dioniso garantia a fecundidade em todos os sentidos para a cidade de Atenas. A representação do masculino é evidente, porém o feminino não é deixado de lado. No mito e no culto, Dioniso é rodeado de mulheres, e ele mesmo apresenta características femininas, fato que o faz ser considerado afeminado ou andrógino por certos autores como Ésquilo, segundo Brunel (2005). As seguidoras de Dioniso são nomeadas de Mênades ou Bacantes. Possuídas pelo espírito dionisíaco, são tomadas de uma força singular e praticam e sofrem crueldades no ritual de orgia báquica, as mesmas que Dioniso sofreu.

O mito narra a descida de Dioniso ao inferno para resgatar sua mãe mortal, Sêmele, e levá-la ao Olimpo. A vida e a morte, o céu e o inferno, o prazer e o castigo são dualidades presentes no mito. Dioniso, de forma simbólica, eleva a condição humana e aproxima o mundo espiritual do mundo material, rompendo com a hierarquia entre deuses e humanos. “Dioniso era o deus da libertação, da supressão das proibições e dos tabus, o deus das catarses e da exuberância”, como referem Chevalier e Gheerbrant (2019, p.340).

Dioniso eleva aquilo que a sociedade condena e de certa forma aproxima o humano do divino, propondo paradoxalmente, através dos cultos, a espiritualização. A descida ao mundo de Hades faz com que o deus seja conhecido como o libertador dos infernos e simboliza a mudança das estações, além do tema da morte e do renascimento.

Como afirma Brunel (2005), Dioniso é um deus que escapa às definições e todas as tentativas de racionalizá-lo, não por acaso, faz oposição a Apolo, que está

mais ligado à razão, aos símbolos solares de ordem e forma. A imagem arquetípica de Dioniso é obscura e carrega todos os mistérios da noite.

Apesar da indefinição característica de Dioniso, o mito conta que ele se apaixonou e casa com Ariadne, deusa cretense, e tem cinco filhos. O que acontece depois é relativo à versão do mito. Segundo Brunel (2005), na Teogonia de Hesíodo, Dioniso casa com Ariadne e a torna imortal. Também há uma versão, mais conhecida, em que Dioniso mata Ariadne. Sendo ela representada como a divindade das florestas, o deus do vinho necessitou cortar as árvores para plantar as vinhas. Porém a ligação entre os deuses é inegavelmente forte. Ariadne é abandonada por Teseu na ilha de Naxos e encontrada por Dioniso. Na maioria das versões, Dioniso pede-a em casamento, leva-a para o Olimpo e lhe presenteia com uma coroa de ouro, que posteriormente se tornará a constelação de Ariadne. A deusa cretense é conhecida por conceder o fio, ou o novelo, que permite que Teseu encontre a saída do labirinto de Creta após derrotar o Minotauro.

Há um simbolismo profundo no fio de Ariadne. Para Chevalier e Gheerbrant (2019), o fio é o condutor que liga as partes com o todo, chegando ao princípio, no caso do fio de Ariadne, guiando das sombras para a luz. Mas também há uma outra possibilidade de interpretação. Ariadne representa arquetipicamente o feminino, a mulher que possibilita que o homem entre em contato com a sua *anima*¹⁰. A deusa é um exemplo de mulher apaixonada e fiel, mas que é incompreendida e abandonada, até que encontra Dioniso, que a reconhece em sua totalidade. Ora, justo o deus que desde sempre esteve conectado com o seu próprio feminino, despertando nas mulheres a possibilidade de exceder seus instintos mais reprimidos.

Sobre o mistério e a dificuldade de explicar Dioniso, López-Pedraza (2002) afirma que a imagética dionisíaca é contraditória e irracional em sua natureza, mas que essa irracionalidade pode ser utilizada como ferramenta metafórica para explorar as regiões subterrâneas do humano. Dioniso não vem para explicar e, sim, confundir. E como podemos empreender essa difícil tarefa de compreender Dioniso?

¹⁰ Segundo Stein (2006), em termos junguianos, a Anima é o arquétipo com aspectos do feminino no homem, já o Animus é o arquétipo com aspectos do masculino na mulher. Essa diferenciação é psicológica e não biológica. Porém, tanto o homem como a mulher podem desenvolver o lado menos desenvolvido, e é essa a proposta da clínica: a totalidade. Hillman (1985) propõe uma atualização do conceito de Anima e Animus, quando postula que independentemente do gênero, os arquétipos da Anima e do Animus estão presentes no mesmo indivíduo.

Rafael López-Pedraza (2002), analista junguiano da escola de James Hillman, propõe como método o foco na imagem e na imaginação.

O mito órfico conta que Dioniso nasceu da relação de Zeus, o deus dos raios e senhor do Olimpo, com a sua filha Perséfone, a deusa que habita e governa o mundo subterrâneo com Hades. A união do rei dos céus com a rainha da escuridão gera Dioniso, que portanto herda forças opositivas. Para López-Pedraza (2002), Dioniso carrega uma dupla natureza que pode ser a causa ou a libertação da loucura. *Phármakon*, origem da palavra “fármaco”, para os gregos poderia significar tanto antídoto como veneno. Essa é uma das imagens de Dioniso. Seu arquétipo, quando constelado, pode servir para conduzir a alma a uma experiência numinosa¹¹, de liberdade e prazer, mas também pode levar ao caos e a fragmentação psíquica. Se lembrarmos um dos mitos de Dioniso, recordaremos que ele sofre um despedaçamento dos Titãs. López-Pedraza (2002) interpreta o esquartejamento como uma fragmentação da psique, comum em casos de transtornos mentais severos como a esquizofrenia. Mesmo com todas as tentativas de aniquilar Dioniso, o deus do vinho renasce. A imagem remete diretamente a Belchior (1976), quando ele canta “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro! Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro”.

Dioniso, sendo o pai do teatro, invoca tanto a comédia como a tragédia. Entretanto, o trágico acompanha a vida do menino Dioniso antes mesmo de nascer. Como coloca López-Pedraza (2002, p.46), “a psicologia dionisíaca é arraigada nas emoções e no viver a vida como destino”. Não é à toa que muitos poetas e filósofos trágicos exploraram o mito de Dioniso, como Eurípedes (2010) em *As bacantes* e Nietzsche (1998, 2003) em *Nascimento da tragédia* e *Assim falou Zaratustra*, citando os mais relevantes.

Para além da literatura e da filosofia, há um autor da sociologia que defende o retorno do trágico na contemporaneidade, especificamente o retorno do dionisíaco. Maffesoli (2003) aponta que a era da razão apolínea e do progresso prometeico está dando lugar a uma sensibilidade trágica. O trágico como intensidade, a vida como destino, o instante como eterno, o tempo como cíclico. Maffesoli (2003) amplia a

¹¹ Segundo Rudolf Otto (2007), numinoso deriva do latim *numen* que significa deus ou divino. O numinoso é a experiência interior do sagrado que pode ser descrito como o mistério terrível e fascinante.

noção de orgia para o campo social. As tribos pós-modernas compartilham valores, gostos, paixões, rituais, totens e participam em comunhão de um êxtase dionisíaco que faz lembrar muitas canções de Belchior. No próximo capítulo aprofundaremos as questões levantadas até agora, porém relacionando-as com as letras de Belchior, mas antes veremos Dioniso sob a perspectiva junguiana.

2.3.1 O DIONISO EM JUNG

O psiquiatra fundador da Psicologia Analítica, Carl G. Jung, nutria um enorme interesse pela mitologia, tanto que hoje é impossível pensar a teoria junguiana sem os mitos, pois eles são a linguagem poética do inconsciente e também são repletos de imagens arquetípicas e símbolos. A respeito de Dioniso, Jung não se dedica extensamente sobre o mito, apenas faz referências em inúmeras passagens na sua obra. O livro do pós-junguiano James Hillman (1980), chamado *Encarando os deuses*, facilitou muito a varredura das citações de Dioniso, pois Hillman (1980) escreve um capítulo intitulado “Dioniso na obra de Jung”, em que traz todas as passagens na obra de Jung em que Dioniso é citado.

A despeito das muitas referências a Dioniso e do longo "Seminário sobre Zaratustra", Dioniso nunca foi central no enfoque de Jung. Dioniso recebeu grande atenção de contemporâneos mais velhos de Jung, seja na psiquiatria clássica, seja na história das religiões, de tal modo que talvez este amplo caminho da mitologia e da patologia estivesse menos aberto a uma exploração original. (HILLMAN, 1980, p. 177).

Apesar de Dioniso não ter sido o centro da atenção de Jung, a filosofia de Nietzsche ocupou um espaço considerável nas reflexões e leituras do psiquiatra. É bem provável, e Hillman (1980) concorda com isso, que a visão arquetípica de Jung sobre Dioniso era a visão de Nietzsche. Quando Jung fala do aspecto dionisíaco, está se valendo da oposição com o apolíneo.

A histeria, a epidemia que se apoderou das mulheres em toda a Europa no final do século XIX, era relacionada com Dioniso. Se a causa da histeria era a repressão sexual nas mulheres, a Psicanálise teve uma função dionisíaca na

liberação da libido sexual represada e convertida em sintomas físicos. Abordarei a relação de Dioniso com as mulheres, as Mênades, como eram chamadas as suas seguidoras, mas no momento voltamos o foco à relação Dioniso e Jung.

Sabemos que Jung (2014a) bebeu da filosofia e da literatura, principalmente do romantismo alemão, para construir a sua psicologia. Se Nietzsche (2003) insistia no elogio à irracionalidade dionisíaca, Jung (2014a) alertava para a possível unilateralidade e a destrutibilidade de Dioniso, mas isso sem negar a qualidade positiva do Deus do vinho. Para Jung, a força dionisíaca estava latente na sombra pessoal e coletiva. Tudo que é jogado à sombra, não tarda a se rebelar. A isto, Jung (2014a) chamava de enantiodromia. Levando em conta que todo o inconsciente busca tornar-se consciente, toda a energia que está direcionada a um extremo oposto, uma hora tende a voltar com a mesma força contrária na intenção de compensar o desequilíbrio. Isso não se dá apenas para o inconsciente individual, e sim para o coletivo, e temos inúmeros exemplos na história da humanidade que comprovam tal fato. Se pensarmos em todas as expressões artísticas dionisíacas que irromperam no período da ditadura militar, podemos ter uma ideia que tal tese faz todo sentido. O Cinema Novo, tendo como expoente Glauber Rocha, bandas como Secos e Molhados, Mutantes e Novos Baianos, para citarmos apenas alguns exemplos.

Jung (2012b), no volume 10/2, chamado *Aspectos do drama contemporâneo*, relaciona Dioniso com Wotan e Hermes. A respeito de Hermes, deus grego responsável por fazer a comunicação entre os mundos e prestar tarefas a Zeus, Jung (2012b, p. 23) confere uma aproximação com Dioniso na questão do “delírio em sua forma encantatória”. O delírio encantador já faz parte de Hermes naturalmente, não precisando do vinho como Dioniso. Hermes, segundo Brunel (2005), é um psicopompo, palavra oriunda do grego que une psyché (alma) e pompós (guia), significando o condutor de almas. Hermes também fazia a função de tirar ou levar alguém para o inferno ou para o Olimpo, assim como Dioniso que resgatou sua mãe mortal, Sêmele, do Tártaro, e a levou ao Olimpo, junto aos deuses. Se o delírio de Dioniso é associado a Hermes, apenas faz sentido pela personalidade brincalhona e trapaceira do último. Mas existe uma característica que

os distanciam enormemente: a subserviência a Zeus. Hermes recebia ordens e cumpria. Dioniso nunca fazia nada que o mestre mandava.

Agora, o que Dioniso tem a ver com deus germânico Wotan?

“Wotan é um deus da tormenta e da efervescência, desencadeador das paixões e das lutas e, além disso, mago poderoso e artista das ilusões, ligado a todos os segredos de natureza oculta.” (Jung, 2012b, p.15-16). Essas poucas características já são suficientes para ter uma dimensão da proximidade entre Wotan e Dioniso. Jung (2012b) levanta a hipótese de que a constelação de Wotan na psique coletiva da Alemanha criou as condições para a ascensão de Hitler. Todo arquétipo tem a sua sombra, ou seja, o aspecto negativo, e Dioniso logicamente não escapa dessa regra. Sobre a característica de Wotan de possuir os homens, Jung (2012b, p.19) comenta a respeito da similaridade entre os deuses: “Dioniso compartilha essa mesma característica, embora ele a tenha estendido também às mulheres. As mênades formaram uma S.A. (“milícia parda”) feminina que, a julgar pelo relato mítico, não era nada inofensiva.”

A experiência dionisíaca como uma força psíquica é tratada com cautela por Jung (2012b), ele reconhece a importância de integrar os opostos Apolo e Dioniso, mas alerta para o perigo de mergulhar na instância animalesca e desintegradora do dionisíaco.

3 “ALIÁS, EU QUERIA DIZER QUE TUDO É PERMITIDO”

3.1.1 O APOLO

Para que haja uma polaridade é preciso existir dois polos com tendências opostas. É importante reiterar que a oposição Dioniso e Apolo foi criada por Nietzsche (2003) e que a imagem que o filósofo faz dos deuses não é uma unanimidade entre os estudiosos, porém, é o caminho pelo qual optamos trabalhar. Inevitavelmente, os deuses foram ganhando novas interpretações no decorrer da história, sem contar as variações e as versões dos mitos. Apolo, por exemplo, é um deus multifacetado e que carrega um lado luminoso e outro sombrio, assim como Dioniso, difícil de definir. Filho de Zeus e Leto, ou Latona, deusa do anoitecer e da maternidade, filha dos Titãs Céos e Febe, Apolo teve um nascimento difícil por conta do ciúme e da vingança de Hera, esposa de Zeus. Hera ordenou Gaia, deusa da terra, a não ceder um único pedaço de chão para que Leto pudesse parir. Poseidon, deus dos mares, teve compaixão de Leto e emergiu uma pequena ilha chamada Delos para que a mulher pudesse ter seus filhos ali. Hera, não satisfeita com o feito de Poseidon, proibiu a deusa dos partos, Ilítia, de conceder o nascimento dos filhos de Leto. Depois de nove dias e nove noites, Hera acaba cedendo, após receber presentes em troca. Em outra versão do mito de Apolo, sua irmã gêmea Ártemis nasce primeiro, com a permissão dos deuses, e ajuda no parto do irmão Apolo.

O instinto de vingança de Hera não findou. A esposa de Zeus enviou a cobra Píton para devorar as crianças, mas não esperava que Apolo matasse a criatura à flechada. Sabendo dos planos de Hera, os deuses fizeram Apolo tornar-se adulto em quatro dias para poder enfrentar o monstro. Por se tratar de um ser divino, Apolo foi punido por Zeus, que o ordenou a construir um templo em homenagem a Píton, que ficou conhecido mais tarde como Oráculo de Delfos. Apolo carregava o dom da adivinhação, como o pai, Zeus, porém não conseguiu antever as inúmeras decepções amorosas que teve. Fato curioso, pois Apolo era o deus mais belo do Olimpo, tanto que foi considerado o deus da beleza.

Inicialmente, Apolo não era o deus solar, porém já trazia símbolos que remetiam à luz, apesar de também conter um lado sombrio, orgulhoso, vingativo e

maldo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), na *Ilíada* de Homero (2009), Apolo aparece durante a noite, sendo o deus do arco de prata, brilhando como a lua. O simbolismo de Apolo tardou a tornar-se solar, pois inicialmente tinha característica lunar.

De início, revela-se sob o signo da violência e de um orgulho desvairado. Mas, ao reunirem-se elementos diversos de origem nórdica, asiática e do mar Egeu, esse personagem divino torna-se cada vez mais complexo, sintetizando em si inúmeras oposições que consegue dominar, terminando por encarnar o ideal de sabedoria que define o milagre grego. Realiza o equilíbrio e a harmonia dos desejos, não pela supressão das pulsões humanas, mas por orientá-las no sentido de uma espiritualização progressiva que se processa graças ao desenvolvimento da consciência. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 66).

Reitero a questão da complexidade dos deuses, principalmente Apolo e Dioniso. Evidentemente, Nietzsche (2003) distorceu as personalidades dos deuses para criar a sua tese. Apolo nem sempre foi solar, ele também se deixava possuir pela emoção, ou seja, não era um ser plenamente da razão. Apolo não suprime as pulsões, mas busca uma harmonia através da expansão da consciência e da espiritualidade, todavia, Dioniso é muito mais lunar, noturno, irracional, delirante, apaixonado do que o irmão. Toda obra, análise ou interpretação está sujeita à subjetividade consciente e inconsciente de quem a realiza. Acredito que Nietzsche cismou com Apolo por ele ter sido uma imagem ideal para a filosofia pós-socrática, principalmente para Platão, do qual Nietzsche tanto criticava.

Hillman (1980) revela que o filósofo Nietzsche muitas vezes assinava seu nome como “Zagreu”, o primeiro Dioniso. A obsessão e a admiração por essa imagem arquetípica de Dioniso pode ter contribuído para que Nietzsche (2003) tenha privilegiado o dionisíaco, e assim, ignorado todo o lado sombrio e destrutivo de Dioniso. Mesmo assim, o par de opostos apolíneo-dionisíaco nos auxilia na hermenêutica e crítica literária e, para além disso, a olhar para as nossas próprias vidas e reconhecer que os mitos vivem e atuam em nós.

3.1.2 O NIETZSCHE EM BELCHIOR

As letras de Belchior, no geral, levantam críticas à moral cristã, à negação da vida, ao *establishment*, e sobretudo ao condicionamento e a repressão dos instintos. Durante a análise da obra, pude perceber no eu lírico belchioriano características e qualidades que o aproximam do dionisíaco. Citei, no capítulo anterior, a respeito do mito de Dioniso, o deus grego conhecido por ser a divindade do vinho, do entusiasmo e do êxtase. O filósofo Nietzsche (2003) arquiteta uma oposição entre dois deuses gregos: Apolo e Dioniso. Segundo o autor, o desenvolvimento da arte se mantém na dualidade entre os princípios apolíneos e dionisíacos, que são forças que se manifestam na arte através dos artistas, mas que existem como impulsos humanos, podendo assim se mostrarem em todos os campos.

Acerca da música apolínea e dionisíaca, objeto que nos interessa, vejamos a diferenciação trazida pelo filósofo:

A música de Apolo era arquitetura dórica em sons, mas apenas em sons insinuados, como os que são próprios da cítara. Mantinha-se cautelosamente a distância aquele preciso elemento que, não sendo apolíneo, constitui o caráter da música dionisíaca e, portanto, da música em geral: a comovedora violência do som, a torrente unitária da melodia e o mundo absolutamente incomparável da harmonia. (NIETZSCHE, 2003, p. 34).

Imagino que quem conhece a obra de Belchior, tenha acessado como um gatilho trechos de letras que incitam essa qualidade dionisíaca. Essa “violência do som” é percebida em *À palo seco*: “Eu quero é que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês”. O canto aqui é dirigido ao ouvinte. O eu lírico deixa claro o efeito cortante que a música pretende ter, como se tocasse através da pele e fizesse uma marca. Com certeza, segundo as proposições de Nietzsche (2003), o dionisíaco é o impulso simbólico e a libertação dos instintos mais profundos. Em outra canção clássica de Belchior, chamada “Apenas um rapaz latino americano”, o eu lírico se manifesta com a mesma ideia: “Não me peça que eu lhe faça uma canção como se deve / Correta, branca, suave, muito limpa, muito leve / Sons, palavras, são navalhas / E eu não posso cantar como convém / Sem querer ferir ninguém”. Aqui é

possível identificar o posicionamento do eu lírico a respeito de como deve ser uma canção. As canções leves, que não tocam no âmago da carne, não interessam. Seria uma canção branca, suave, limpa, leve, o oposto da instância dionisíaca?

Dentro da dualidade pensada por Nietzsche (2003), o apolíneo é a força que está ligada ao sonho e as artes plásticas, enquanto o dionisíaco é o impulso ligado à embriaguez e à música. Vejamos nas palavras do próprio filósofo o que ele diz sobre Apolo:

Ele, segundo a raiz do nome o "resplendente", a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. A verdade superior, a perfeição desses estados, na sua contraposição com a realidade cotidiana tão lacunarmente inteligível, seguida da profunda consciência da natureza reparadora e sanadora do sono e do sonho, é simultaneamente o análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida. Mas tampouco deve faltar à imagem de Apolo aquela linha delicada que a imagem onírica não pode ultrapassar, a fim de não atuar de um modo patológico, pois do contrário a aparência nos enganaria como realidade grosseira: isto é, aquela limitação mensurada, aquela liberdade em face das emoções mais selvagens, aquela sábia tranquilidade do deus plasmador. Seu olho deve ser "solar", em conformidade com a sua origem. (NIETZSCHE, 2003, p. 29).

Para ilustrar a característica solar e a aparência do belo na imagem de Apolo, trago uma canção de Belchior chamada "Pequeno perfil de um cidadão comum". A música tem uma cadência de acordes que transmitem uma certa melancolia, isso é reforçado também pelo andamento lento do compasso. Belchior canta com menos vigor que de costume, trazendo uma seriedade para a música. É normal ouvir na obra de Belchior trechos em que o cantor dá uma risada breve em tom sarcástico. Isso não aparece nessa canção, nem aquela impostação emotiva na voz muito presente nas canções que narram uma história difícil ou nas baladas de amor. Interessante que no final da música Belchior termina dizendo "Que a terra lhe seja leve", inscrição comum nas lápides dos mortos no império romano. Se analisarmos o perfil desse cidadão comum retratado na canção, entenderemos que essa frase no final carrega um tom de ironia.

A letra da música inicia falando de um cidadão comum: “Era um cidadão comum como esses que se vê na rua \ Falava de negócios, ria, via show de mulher nua \ Vivia o dia e não o sol, a noite e não a lua”. Aqui, o eu lírico de Belchior traz uma imagem caricata do homem heterossexual e classe média, envolvido apenas com o mundo material. O importante nesse verso é a característica de “viver o dia e não sol, a noite e não a lua”. Viver o sol e a lua tem uma carga mais poética e simbólica. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), o sol é um símbolo riquíssimo pela sua pluralidade em diferentes culturas. É comum que o sol seja visto como uma energia ativa, masculina, que traz fecundidade, mas que também pode levar à destruição através do calor, da seca e da sua ausência. Não cabe aqui esmiuçar toda a profundidade desse símbolo. Se esse homem comum, que não se encanta com o mundo anímico e imaginário, vive o dia e não o sol, a noite e não a lua, então podemos supor que viver o sol e a lua seja uma qualidade dionisíaca, apesar de Nietzsche (2003) adjetivar o apolíneo como solar. Quando o filósofo traz o caráter solar do deus Apolo, quer dizer que as coisas tocadas pela energia apolínea são mais conscientes, belas e visíveis a olho nu, diferentemente do dionisíaco que transita no submundo, trazendo à tona as pulsões mais inconscientes e lunares.

Seguindo adiante, a letra diz “Acordava sempre cedo, era um passarinho urbano / Embarcava no metrô, o nosso metropolitano / Era um homem de bons modos: com licença, foi engano”. Os pássaros têm um hábito que é de conhecimento de todos: eles começam a cantar cedo, junto com o nascer do sol. Esse cidadão comum acordava sempre cedo, era educado e seguia uma rotina estabelecida. “Era feito aquela gente honesta, boa e comovida / Que caminha para a morte pensando em vencer na vida / Era feito aquela gente honesta, boa e comovida / Que tem no fim da tarde a sensação da missão cumprida.”

A negação do aspecto dionisíaco culmina no fim da tragédia grega, visto que o segundo nasce do impulso do primeiro, segundo Nietzsche (2003). O apolíneo ascende no moralismo socrático, na supressão do pessimismo e na covardia de enfrentar a verdade como ela é. Um sujeito que “caminha para morte pensando em vencer na vida” está colocando a felicidade como destino e negando que no fim voltaremos ao pó. O impulso dionisíaco não está preocupado com o amanhã, com a moral, com as aparências, com a vitória. O apolíneo, sim, pois ele busca a ordem do

cosmos e não o caos. Acerca do impulso dionisíaco, vejamos o que diz Nietzsche (2003):

Também a arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência: só que não devemos procurar esse prazer nas aparências, mas por trás delas. Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso; somos forçados a adentrar nosso olhar nos horrores da existência individual - e não devemos todavia estarrecer-nos: um consolo metafísico nos arranca momentaneamente da engrenagem das figuras mutantes. Nós mesmos somos realmente, por breves instantes, o ser primordial e sentimos o seu indomável desejo e prazer de existir; a luta, o tormento, a aniquilação das aparências se nos afiguram agora necessários, dada a pleora de incontáveis formas de existência a comprimir-se e a empurrar-se para entrar na vida, dada a exuberante fecundidade da vontade do mundo; nós somos trespassados pelo espinho raivante desses tormentos, onde quer que nos tenhamos tornado um só, por assim dizer, com esse incomensurável arquiprazer na existência e onde quer que pressintamos, em êxtase dionisíaco, a indestrutibilidade e a perenidade deste prazer. (NIETZSCHE, 2003, p. 102).

O cidadão da canção de Belchior não reconhece que está caminhando para a morte, e almeja vencer na vida. Há no Dioniso nietzschiano uma vontade indomável e incorrigível de vida que clama que seja satisfeita e busca se fundir com o todo, o que Nietzsche (2003) chama de Uno-primordial, estado atingido pela embriaguez dionisíaca que conecta o indivíduo a uma participação mística¹² com o todo.

Nietzsche (2003) projetava na arte, em especial a obra de Richard Wagner, o retorno da cultura trágica, justamente em uma época em que cientificismo se colocava como o caminho para a verdade. A racionalidade, portanto, é mais próxima ao impulso apolíneo, de modo que a irracionalidade é representada pela imagem de Dioniso, o deus que promove o êxtase e o entusiasmo.

Regina Rosseti e Paula Cristina (2017) em um artigo intitulado “Nietzsche e Belchior: muito além do bigode” trazem aproximações do filósofo alemão com o nosso poeta Belchior. Evidentemente, Belchior tem muito em comum com a visão de Nietzsche, principalmente no que diz respeito à urgência de renovação dos valores

¹² *Participation mystique* é um conceito do antropólogo francês Lévy-Bruhl (2015). Pesquisando as sociedades primitivas, o autor percebeu que os indivíduos dessas comunidades alimentavam uma relação mais encantada do mundo, do objeto, da vida, participando do todo, do Uno-primordial.

cristãos e ocidentais de obediência, humildade, e a abnegação dos prazeres. Nietzsche (1998) considera que todo homem que cumpre as regras, que não se revolta, que vive em rebanho e que veste os dogmas religiosos é uma ovelha. O oposto disso é o super-homem, ou o além-homem, que deriva da palavra *übermensch*. O homem bom seria o contrário do que conhecemos popularmente como bom. O animal que Nietzsche (1998) utiliza para representar esse ser é a ave de rapina, pelo caráter de enfrentamento das vontades e contrariedades da vida. A negação da existência é praticada quando alguém escolhe recuar seu desejo ao invés de lutar pelo direito de viver o seu instinto desejanete.

Enquanto o Dionísio dentro de nós tende à criatividade, ao imaginário, ao proveito de todo e qualquer desejo possível, beirando o livre fluxo do pensamento e das possibilidades, a parte humana que é motivada por Apolo cerca nossos instintos, conceituando intuições e racionalizando o pensamento e a imaginação. Enquanto um enaltece a vontade, o outro priva o impulso, enquanto um privilegia o acaso, o outro perpetua a rigidez, enquanto um sacia o desejo, o outro o reprime. (ROSSETI; CRISTINA, 2017, p. 10).

Há, nas canções de Belchior como um todo, um manifesto à vida e um impulso à paixão, contrariando assim a maneira comedida de se viver. Na música “Divina Comédia Humana”, presente no álbum *Todos os sentidos* (1978), o eu lírico se nega a seguir o conselho sobre o amor dado pelo psicanalista: “Estava mais angustiado que um goleiro na hora do gol \ Quando você entrou em mim como um sol no quintal \ Aí um analista amigo meu disse que desse jeito \ Não vou ser feliz direito \ Porque o amor é uma coisa mais profunda que um encontro casual \ Aí um analista, amigo meu disse, que desse jeito \ Não vou viver satisfeito \ Porque o amor é uma coisa mais profunda que um transa sensual \ Deixando a profundidade de lado \ Eu quero é ficar colado à pele dela noite e dia \ Fazendo tudo e de novo dizendo sim à paixão, morando na filosofia.”

A música inicia com um solo de violão que lembra um bandolim, passeando nas notas agudas, trazendo um misto de romantismo e melancolia na sonoridade, com ares de flamenco. A letra já inicia apresentando um sujeito que andava angustiado, até que encontra uma paixão que o invade, como se preenchesse algo que o faltava. Eis que o analista adverte: o amor, quando não é profundo, é

insatisfatório. E o eu lírico rebate: pouco me importa a profundidade! O que importa para ele é o momento, é o prazer, é a paixão que embriaga, é o toque da pele. Nada mais dionisíaco, com toque de eros, do que essa imagem que Belchior nos dá.

Belchior aparenta fazer uma referência à canção “Mora na filosofia” (1962) de Monsueto e Arnaldo Passos, porém popularmente conhecida na interpretação de Caetano Veloso. O refrão dessa música diz o seguinte: “Mora na filosofia / pra quê rimar amor e dor?”. A letra fala de um amor que não deu certo e questiona se amor e dor são sentimentos inseparáveis. O eu lírico da canção “Divina comédia humana” diz sim à paixão, e destitui o amor da razão e do dever ser, sendo o sentimento um fim e não um meio para.

Sobre Dioniso, Edward F. Edinger (1990, p. 85) explica que: “Em termos psicológicos, ele é o princípio da vida, da espontaneidade e da energia, em contraste com a forma, a medida e a restrição.”

3.2 A SOMBRA

No capítulo dois foi explicado o conceito de sombra proposto pela psicologia analítica de Carl G. Jung. A ideia aqui é retomar a noção de sombra e relacioná-la com as canções de Belchior e Dioniso. Segundo Franz (1985), em sua obra *A sombra e o mal nos contos de fada*, a sombra é todo o inconsciente do indivíduo, ou seja, toda a memória, afeto, qualidade, defeito, desejo que foi rejeitado pela consciência, seja lá por qual motivo.

Assim, numa primeira fase, podemos dizer que a sombra é tudo aquilo que faz parte da pessoa mas que ela desconhece. Geralmente, quando investigamos a sombra, descobrimos que consiste em parte de elementos pessoais e em parte de elementos coletivos. Praticamente, nesse primeiro contato, a sombra é apenas um conglomerado de aspectos em que não conseguimos definir o que é pessoal e o que é coletivo. (FRANZ, 1985, p. 12).

A sombra em si não é negativa ou positiva, muitas vezes reprimimos uma característica vital para nossa personalidade, outras vezes negamos em nós defeitos que estão na sombra, e projetamos no outro em forma de ataque para nos

defendermos daquilo que é temido aceitar na própria personalidade. Todo conservador tem uma parte liberal em sua sombra. Todo puritano esconde na sombra um lado profano. Toda luz gera uma sombra. Esse ponto cego precisa ser integrado na consciência para que possamos ser indivíduos com uma visão ampla de si e do mundo.

Segundo Stein (2006, p. 97), “A sombra é a imagem de nós próprios que desliza em nossa esteira quando caminhamos em direção à luz”. O oposto da sombra é a persona, que é a máscara social, como as pessoas nos enxergam, que normalmente é distante daquilo que somos. Essa dialética entre sombra e persona gera um conflito sério na personalidade, pois se tem uma parte de mim que está oculta, como vou saber o que é meu e o que do outro dentro de uma relação? Quanto maior a sombra, menor o ângulo de visão sobre mim e o mundo.

Belchior foi um dos artistas que jogou luz na sombra coletiva da sociedade pós-moderna. Há muitas canções em que o artista usa significantes que remetem à metáfora do sombrio, ou seja, daquilo que não conheço. Em “Pequeno mapa do tempo” (1977), Belchior canta “Faca de ponta e o meu punhal que corta e o fantasma escondido no porão”. Para enfrentar esse ser imaterial, o eu lírico conta com uma faca e um punhal, ou seja, o que está escondido é ameaçador e misterioso. A letra em si fala sobre um sentimento muito comum na época em que foi escrita: o medo. O eu lírico começa dizendo que tem medo, e esse medo mora dentro e fora, depois vai citando vários lugares do Brasil em que sente medo, como se esse sentimento fosse coletivo e independente do lugar. “Eu tenho medo e medo está por fora / O medo anda por dentro do teu coração / Eu tenho medo de que chegue a hora / Em que eu precise entrar no avião / Eu tenho medo de abrir a porta / Que dá pro sertão da minha solidão / Apertar o botão, cidade morta / Placa torta indicando a contramão”. (BELCHIOR, 1977).

O medo do avião aparece pela primeira vez na obra belchiorina, depois será o nome de uma canção lançada em 1979. É possível que o medo de voar seja o medo de ser exilado e se tornar estrangeiro em outro país, como Dioniso, que era sempre visto como um ser de fora, bárbaro e estranho. É evidente que a perseguição de todos aqueles que ousaram se expressar livremente na ditadura militar no Brasil, na

verdade, numa perspectiva junguiana, representou a expulsão da sombra em nome da família, da moral cristã e dos bons costumes. Mas o que era essa sombra?

Roberto Gambini (1988), analista junguiano, dedicou-se a estudar as cartas que os jesuítas no Brasil escreveram sobre a experiência com os indígenas no período da evangelização e a dominação de Portugal sobre o território do Brasil. A partir da pesquisa e da reflexão, Gambini (1988) construiu a tese de que os portugueses projetaram a própria sombra nos povos autóctones americanos. Os indígenas viviam de uma maneira mais dionisíaca, não tinham pudor a respeito de seus corpos e da relação sexual. Toda tribo tem suas regras e a sua ética, mas nem se compara a repressão, e o mal-estar oriundo dela, que vivenciam os ocidentais ditos “civilizados”. Com medo dessa sombra, os portugueses fizeram de tudo para destruir a alma indígena, matando ou catequizando. Por isso é importante entender o conceito e a relação entre sombra e projeção, vejamos o que diz Jung (2012a):

Todo desconhecido e vazio é preenchido com projeções psicológicas; é como se o próprio fundamento psíquico do investigador se espelhasse na obscuridade. O que ele vê ou pensa ver na matéria são principalmente os dados de seu próprio inconsciente nela projetados. (JUNG, 2012a, p. 240-241).

Voltando ao tema da ditadura, todo movimento contracultural no Brasil fazia parte da sombra coletiva daqueles que engendraram e apoiaram o poder. Essa sombra, sem dúvidas, era dionisíaca. O amor livre, o desapego, a festa, a diversidade cultural e social em união, a rebeldia, a juventude, a liberdade sexual e o êxtase trazido pelas drogas, abrindo as percepções, numa linguagem huxleyana. Acredito que diante do renascimento do dionisíaco, o *establishment* apolíneo, que almejava a obediência do rebanho, fez de tudo para estragar a festa, como Penteu na tragédia *As bacantes*, de Eurípedes (2010), que tentou trancafiar Dioniso, mesmo se sentindo atraído pela imagem e o espírito do deus da embriaguez, projetando assim sua sombra na figura de Dioniso e em tudo que ele representava.

Belchior, na música “De primeira grandeza”, presente no álbum *Melodrama* (1987), começa cantando com os seguintes versos: “Quando eu estou sob as luzes / Não tenho medo de nada / E a face oculta da lua / Que era minha aparece iluminada”. Não há o que temer quando um conteúdo está consciente e fora da zona

sombria do inconsciente. O medo e a fobia podem ser projeções da sombra do indivíduo. Podemos trazer novamente o caso de Penteu, que por não aceitar o desejo inconsciente que se manifestava com a presença de Dioniso, se posicionou contra o deus da embriaguez e todo comportamento selvagem das bacantes. O medo pode fazer com que queiramos apagar o outro simplesmente porque ele é uma ameaça a nossa frágil e arrogante consciência egoica.

Há muitas canções em que Belchior desafia o *status quo* e, sempre com ironia e gozo, escancara as pulsões que a cultura dominante tentou reprimir a muito custo. Já sabemos que o que é negado e reprimido vai para a sombra. A moral cristã sempre se posicionou contrária ao prazer em vida, basta olharmos para os pecados capitais como a gula, a luxúria e a preguiça, para citar apenas os que têm mais relação ao prazer. Na canção “Objeto direto” (1980), do álbum homônimo, o eu lírico faz um elogio ao prazer demasiadamente dionisíaco, negando toda a moral que o impeça de viver e sentir. Vejamos: “Eu quero meu corpo bem livre do peso inútil da alma \ Quero a violência calma de humanamente amar \ Eu quero quebrar o quebranto do permitido e do proibido \ E nego o que nega os sentidos, direito e dom de gozar”.

A existência de uma alma confere ao indivíduo alguma responsabilidade, portanto, Belchior inicia cantando que quer livrar-se desse peso inútil, assumindo o corpo e a matéria como fontes únicas de experiência existencial. O eu lírico diz também querer “a violência calma de humanamente amar”. Belchior uniu duas palavras que expressam um sentido contrário. A violência dionisíaca não é calma, e sim humana, animal, instintiva. No verso seguinte, o eu lírico diz querer quebrar a linha do certo e do errado, do que pode e do que não pode, ou seja, a lei, os costumes, a moral, o estabelecido. Um verso extremamente dionisíaco, se lembrarmos que o “delirante” Dioniso, na mitologia grega, ignorava qualquer pudor ou escrúpulo que pudesse existir na sociedade, e os cortejos e festas em seu nome representavam a quebra da ordem.

Na canção “Apenas um rapaz latino-americano”, Belchior canta: “Mas sei que tudo é proibido / Aliás, eu queria dizer que tudo é permitido / Até beijar você no escuro do cinema / Quando ninguém nos vê”. Esse verso representa bem a visão anárquica e confrontadora das canções de Belchior em um momento politicamente e

culturalmente repressivo e conservador. Tudo é proibido, e paradoxalmente tudo é permitido.

Voltando à canção “Objeto direto” (1980), o eu lírico diz negar o que “nega os sentidos, direito e dom de gozar”. São os sentidos que nos dão acesso aos prazeres da vida, como a sensação trazida pelo vinho que é o símbolo maior de Dioniso. “A verdade está no vinho: *In vino veritas* / Que me faz gauche, anjo torto / Que retempera o meu corpo nos pecados capitais”. Não por acaso, Belchior traz a citação em latim *in vino veritas* para essa canção. Apesar de não citar Dioniso, o compositor o invoca indiretamente, relacionando o vinho com o prazer, a verdade e o deslocamento. Nesse verso há uma intertextualidade com o “Poema de sete faces”, do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade (2003), que inicia com o verso: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser gauche na vida.”. *Gauche* é uma palavra de origem francesa que significa esquerdo. Segundo o dicionário Michaelis (1998), a palavra designa o sujeito tímido, inapto, sem determinação. “Um anjo torto que vive na sombra” diz para Carlos ser um gauche na vida, como uma determinação do destino para um deslocamento existencial frente à vida, que parece incitar uma condição, um requisito para o ser poeta, um poeta dionisíaco, pois Andrade (2003) encerra o poema com esses versos: “Eu não devia te dizer / mas essa lua / mas esse conhaque / botam a gente comovido como o diabo.”.

O eu lírico da canção “Objeto Direto” expressa que o vinho, onde se encontra a verdade, “retempera o [...] corpo nos pecados capitais”. O vinho, então, conduz o corpo ao seu estado original, ou seja, conectado com as pulsões mais primitivas e ancestrais, como a lua, símbolo feminino, e o conhaque que nos comovem como o diabo, segundo o poema de Drummond. Todavia, o simbolismo do vinho transcende o tema da embriaguez e do prazer.

De acordo com Chevalier e Gheerbrant (2019), o vinho, por ser parecido com o sangue, é visto em todas as culturas como uma poção da vida. Para o cristianismo, o vinho é o sangue de Jesus, e faz parte do ritual do sacramento e da purificação. Nas tradições semíticas, o vinho é um símbolo de iniciação e conhecimento, além do elixir da imortalidade. Portanto, *in vino veritas*, é uma expressão que simplifica o poder iniciatório da bebida de Dioniso, representando

assim uma elevação do espírito e a possibilidade da transcendência através da embriaguez. No próximo sub-capítulo aprofundar-me-ei no estado sagrado alcançado pela via do dionisíaco, relacionando-o com o conceito junguiano de individuação.

3.3 A INDIVIDUAÇÃO

3.3.1 O SAGRADO

A individuação é um processo que se desenrola até o final da vida e, em suma, designa o caminho para tornar-se um indivíduo autêntico e consciente de sua complexidade. Na psicologia junguiana, o processo de individuação é o ouro alquímico, a meta, a tarefa de todo indivíduo que busca a totalidade, ou seja, a união dos opostos e a integração das partes que estão isoladas entre a esfera consciente e inconsciente. Jung, segundo Stein (2020), pegou emprestado o termo individuação da expressão em latim *principium individuationis*, que inclusive carrega um histórico longo na filosofia, passando pela Idade Média, Leibniz, Locke, Schopenhauer e o próprio Nietzsche.

Como força dinâmica, a individuação remete à tendência inata — uma energia, um impulso ou, como direi em algumas passagens, um imperativo — de um ser vivo encarnar-se por completo, tornar-se verdadeiramente ele mesmo no mundo empírico do tempo e do espaço e, no caso dos seres humanos, a tomar consciência de quem e do que são. (STEIN, 2020, p. 12).

A tarefa de elaborar e colaborar com o princípio de individuação passa inevitavelmente pelo conhecer-se, integrar a sombra, conscientizar-se da persona, integrar a anima e o animus e a relação do ego com o si-mesmo, o self. O self é uma hipótese construída através do método empírico vivenciado pelo próprio psiquiatra. O self, ou o si-mesmo, como é traduzido em português, é o arquétipo central, “[...] o âmbito total de todos os fenômenos psíquicos no homem. Expressa a unidade e totalidade da personalidade global.” (JUNG, 2013b, p. 485). Por se tratar de conteúdos inconscientes que não podem ser conhecidos pela consciência, o self é

transcendente e impossível de definir, pois também depende, em parte, de cada indivíduo e da experiência que este terá com esse arquétipo que está no centro da psique.

Para Jung, o Self é a imagem de Deus que existe no indivíduo, ou imago Dei. Como símbolo da totalidade do indivíduo que se encontra para além da consciência ordinária, o Self é símbolo da totalidade também representada na ideia de Deus, ou, poderíamos dizer, é sua origem. (CAZELLI, 2020, p. 148).

Segundo Jung (2013b), o si-mesmo é um *Mysterium Coniunctionis*, mistério da unificação, unir os valores contrários através dos símbolos, como a mandala e a quaternidade que são representações da totalidade, a *imago dei*. Por conter tanto conteúdos de ordem consciente como inconsciente, o si-mesmo apenas pode ser representado em formato de quatérnio, gerando assim uma antinomia, o polo contrário que está unificado. Vejamos abaixo:

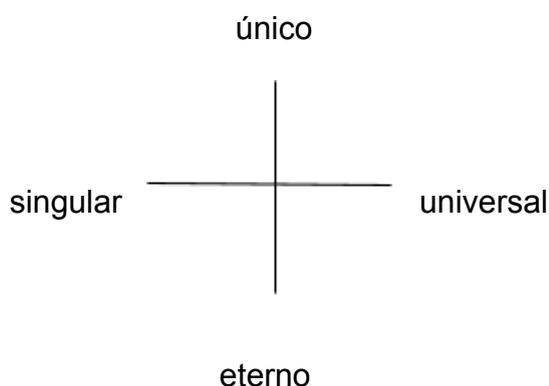


Gráfico 1¹³

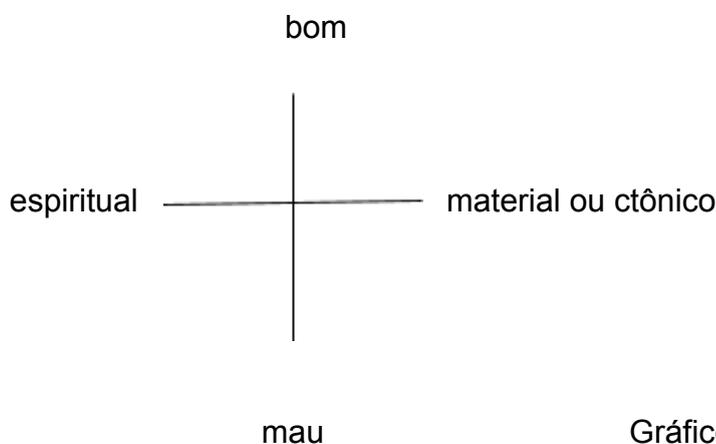


Gráfico 2.¹⁴

¹³ Representação gráfica construída por Jung (2013b, p. 80) na obra Aion.

¹⁴ Representação gráfica construída por Jung (2013b, p. 81) na obra Aion.

O símbolo da cruz representa a quaternidade, que é a totalidade psíquica. Anteriormente abordamos a unilateralidade da consciência, quando estamos fixados em uma das polaridades e reprimimos o outro lado, causando assim uma dissociação e uma incompletude da alma. Como isso aparece nas canções de Belchior? Qual a relação que se faz com o dionisíaco?

Para começar, analisaremos trechos da música “Alucinação” (1976), de Belchior. “Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Em nenhuma fantasia, nem no algo mais / Nem em tinta pro meu rosto ou oba oba, ou melodia / Para acompanhar bocejos, sonhos matinais”.

O eu lírico já inicia mostrando a sua posição quanto à filosofia de vida, ou a cosmovisão. O sujeito diz não estar interessado em teoria, fantasia, ou algo que possa estar além da realidade concreta. Relacionando com o gráfico exposto acima, percebe-se uma escolha unilateral, sendo o mundo material e concreto a única dimensão que lhe parece digna de interesse. E continua dizendo que as ideologias e tendências de massa não o interessam, optando por uma visão única e singular da realidade, o que de certa forma diz respeito à individuação, que é justamente se separar primeiramente do coletivo e de seus contágios psíquicos e culturais para assim afirmar uma personalidade individual e seguir um caminho único.

A letra continua com os seguintes versos: “Eu não estou interessado em nenhuma teoria / Nem nessas coisas do oriente, romances astrais / A minha alucinação é suportar o dia a dia / E meu delírio é a experiência com coisas reais”. O eu lírico parece fazer uma crítica ao movimento hippie em alta na época e as categorias metafísicas e espirituais que eram importadas por uma elite. A alucinação e o delírio, segundo o eu lírico, é suportar a realidade concreta e diária. Pode ser uma crítica a uma cultura que mergulhou nas drogas alucinógenas como meio de alcançar uma percepção para além da consciência. Belchior termina cantando “amar e mudar as coisas me interessa”. Por mais que tenha negado qualquer idealismo, o eu lírico confessa no final um desejo de mudança da realidade e aposta no amor como ferramenta.

Na música “Alucinação” (1976), há uma negação do eixo espiritual e a afirmação do eixo material. O processo de individuação busca a totalidade e a

integração das polaridades, de modo que um indivíduo que está preso a uma cosmovisão da materialidade da experiência estaria incompleto e dissociado, reprimindo a força inata do self que nos impulsiona à experiência da espiritualidade e a conexão com os símbolos sagrados. Entretanto, em outras canções, Belchior expressa visões diferenciadas.

Em “Paralelas” (1977), o eu lírico de Belchior assume uma posição de negação da materialidade e afirmação de uma filosofia animista¹⁵, muito comum nas comunidades tribais, que enxergam a alma em toda natureza, inclusive em objetos inanimados. “Dentro do carro, sobre o trevo a cem por hora / Oh, meu amor! Só tens agora os carinhos do motor / E no escritório em que eu trabalho e fico rico / Quanto mais eu multiplico, diminui o meu amor / Em cada luz de mercúrio vejo a luz do teu olhar / Passas praças, viaduto, nem te lembras de voltar / De voltar, de voltar / No Corcovado quem abre os braços sou eu / Copacabana, esta semana o mar sou eu / Como é perversa a juventude do meu coração / Que só entende o que é cruel, o que é paixão”. O primeiro verso inicia falando sobre a solidão de dirigir sozinho e de só poder contar com os “carinhos” do motor. A humanização do objeto é um artifício utilizado na poesia, e Belchior o faz com maestria, com uma crítica implícita ao capitalismo e ao modo de vida urbano e solitário. Logo em seguida, o eu lírico apresenta uma fórmula: quanto mais enriqueço, menos amor tenho. Novamente, ressaltando o eixo espiritual, do amor enquanto uma categoria metafísica, e o trabalho e o dinheiro como objetos que desvirtuam o indivíduo. Ora, cabe lembrar que a individuação tem como meta tornar a pessoa dividida em indivíduo, inteiro, ciente de quem seja ou de quem quer ser, apta a olhar para a sombra, onde moram os extremos negligenciados pela consciência. O dinheiro é uma peça necessária no quebra-cabeças da vida, e que nos proporciona viver com dignidade, viajar, cuidar, amar. O grande perigo, segundo a psicologia junguiana, é quando tomamos uma atitude unilateral, por exemplo, quando utilizamos apenas as funções racionais e excluimos da nossa consciência as funções irracionais, como postula Jung (2013g) quando trata dos tipos psicológicos.

¹⁵ “Doutrina que considera a alma como princípio ou causa de todos os fenômenos vitais e psíquicos.” (MICHAELIS, 1998).

Belchior segue cantando em “Paralelas”: “No Corcovado quem abre os braços sou eu / Copacabana esta semana o mar sou eu”. Neste verso, que é o refrão, o eu lírico se coloca no lugar do Cristo Redentor, monumento que representa Jesus Cristo abrindo os braços para a paisagem do Rio de Janeiro, como se estivesse abençoando a natureza e a cidade do alto do morro. O eu lírico emprega o animismo, fundindo-se à paisagem da cidade, e depois encarnando o próprio mar, representando uma profundidade sentimental e a integração da alma humana com a natureza. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p.592), o mar é um “símbolo da dinâmica da vida”, pois tudo que se retira dele, volta, num eterno ciclo de vida, morte e renascimento. Para os místicos, “o mar simboliza o mundo e o coração humano, enquanto lugar das paixões”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 593). O mar enquanto simbolismo dos sentimentos faz mais sentido no contexto do verso de “Paralelas”, pois logo em seguida, Belchior canta “Como é perversa a juventude do meu coração / Que só entende o que é cruel, o que é paixão”.

A “juventude perversa” nos remete a Dioniso e toda voracidade que ele conduz aos afetos humanos. É comum que essa intensidade passional seja associada à juventude, o estágio da vida em que estamos suscetíveis às paixões, às transgressões e ao próprio inconsciente.

Apesar da poética animista e contemplativa, as canções de Belchior, de modo geral, negam qualquer metafísica, religião, dogma e doutrina, talvez pela posição ateuista do compositor. Há muitas críticas à igreja e à moral cristã ao longo da obra de Belchior. O compositor viveu um período no mosteiro como seminarista, mas decidiu abandonar o caminho religioso para ser um pesquisador autodidata da literatura de influência cristã, como mostra Medeiros (2017).

Na canção “Apenas um rapaz latino-americano” (1976), Belchior canta: “Mas sei que nada é divino / Nada, nada é maravilhoso / Nada, nada é secreto / Nada, nada é misterioso, não”. Fica evidente a atitude de negação do mistério da alma e da vida. No vocabulário junguiano, essa atitude é conhecida como “inflação”, que é um impeditivo para o andamento do processo de individuação. A inflação é quando o ego assume uma importância maior que o todo e ignora o terreno sombrio do inconsciente, fechando-se para o desconhecido. Segundo Jung (2016, p. 406), a inflação se caracteriza por “um sentido exagerado da importância pessoal”.

A busca e o encontro com o sagrado dependem da abertura do indivíduo para o mistério, o divino, o inominável, o inefável. A obra de Belchior é complexa e se contradiz, tendo uma dualidade em vários temas, como a questão da religiosidade e da espiritualidade. Na canção “Brincando com a vida” (1978), o eu lírico explora a sua relação erótica com a vida, porém, é comum na obra do compositor essa contradição, ou união, entre o sacro e o profano. “Se eu vejo correr uma estrela no céu, eu digo: / Deus te guie, zelação¹⁶ / Amanhã vou ser feliz!”. Aqui mostra com clareza a conexão do eu lírico com o cosmos e com a experiência mística. Jung (2016) nomeou como “sincronicidade” quando um evento externo coincide com um evento psíquico, também chamado de coincidência significativa. Essa relação é acausal, ou seja, não depende de causa e efeito. Os dois eventos, o psíquico e o externo, acontecem sem uma lógica de causalidade. Reconhecer os eventos sincronísticos também faz parte da relação do indivíduo com seu processo de individuação.

No final da canção, Belchior canta: “Vida, agora eu te conheço / Calma! A tudo eu prefiro a minha alma / E quero que isto seja o meu brilho / E meu preço”. O eu lírico revela uma intimidade com a vida e coloca a alma como valor supremo. A respeito da relação entre alma e a *imago dei*, que é essência do self, Jung (2016, p. 399) comenta que:

Seria uma blasfêmia afirmar que Deus pode manifestar-se em toda parte menos na alma humana. Com efeito, a grande intimidade de relação entre Deus e a alma exclui automaticamente toda depreciação desta última. Sem dúvida, falar de afinidade é um exagero; mas de qualquer modo a alma deve possuir em si mesma uma faculdade de relação, isto é, uma correspondência com a essência de Deus; senão, como seria possível o estabelecimento de uma relação? Essa correspondência em *termos psicológicos* é o *arquétipo da imagem de Deus*.

Segundo Jung (2016), é apenas através da alma que atingimos o mundo interior, relação deveras importante para todo o ato criativo com cunho introvertido, ou seja, que se volta para dentro, como um poema lírico.

¹⁶ Estrela cadente.

3.3.2 O RENASCIMENTO

O tema da morte e do renascimento é visto tanto na obra de Belchior como no mito de Dionísio, reiterando que no capítulo destinado ao deus grego, trouxe o mito órfico, no qual Dioniso foi entregue aos Titãs e teve seu corpo desmembrado, cozido e comido por eles. Na versão órfica, Dioniso é filho de Zeus e Perséfone, deusa do submundo, filha de Deméter. Hera, mais uma vez, empregou sua vingança no fruto do amor extraconjugal de Zeus que, inclusive, ficou furioso com a morte de Dioniso e atirou raios nos Titãs, transformando-os em pó. Zeus juntou o que restou dos Titãs e do filho Dioniso e fez a humanidade. Dioniso, simbolicamente, representa a parte divina da humanidade, já os Titãs representam a matéria.

Sobre o mito órfico de Dioniso, Brandão (1991) coloca que:

O dado central do mito foram o desmembramento do menino divino e seu cozimento num caldeirão. Trata-se de um assunto mítico com muitas versões e inúmeras variantes, mas, ao menos na Grécia, todas convergem para um tema comum. Jeanmaire, em sua obra monumental, lembra que a cocção, sobretudo num caldeirão, ou a passagem pelas chamas constitui uma operação mágica, um rito iniciático, que visam a conferir um rejuvenescimento; especialmente, em se tratando de uma criança, o rito tem por objetivo outorgar virtudes diversas, a começar pela imortalidade. (BRANDÃO, 1991, p.119).

Na linguagem mitopoética, o símbolo do cozimento no caldeirão remete a uma ideia de transformação da substância, próprio da alquimia, e a outorgação de virtudes como a imortalidade. Na canção “Sujeito de sorte” (1976), Belchior canta “Tenho sangrado demais, tenho chorado pra cachorro / Ano passado eu morri, mas esse ano eu não morro!”. Ora, aqui temos uma imagem que remete à capacidade de renascimento, que no sentido simbólico, pode significar a capacidade do indivíduo de se reinventar após um fim de ciclo ou uma crise. Em “Velha roupa colorida” (1976), há um verso que transmite algo semelhante: “No presente, a mente, o corpo é diferente / E o passado é uma roupa que não nos serve mais”.

A individuação, assim como Dioniso e a canção belchiorina, nos convocam para vivermos o presente e sempre buscarmos o caminho em direção a nós mesmos, morrendo e renascendo quantas vezes for preciso.

4 “QUEM DERA A JUVENTUDE A VIDA INTEIRA”

4.1 O EROS

As canções de Belchior, de modo geral, representam o princípio dionisíaco, trazendo à tona o tema da paixão, do êxtase, do prazer e do erotismo. Há um outro deus da mitologia grega que é o responsável pelo “apaixonamento” entre as pessoas e é um símbolo do amor, da paixão e da energia da juventude. Estou falando do filho travesso de Afrodite: Eros, que herdou características divinas da mãe, como a beleza, o erotismo, o amor e um poder único: a capacidade de flechar os corações dos seres, fazendo com que elas sintam paixão ou repulsa pelo objeto, dependendo da matéria da flecha. Representado popularmente como o Cupido, o ser divino, símbolo do amor.

No livro “Eros e Psiquê”, o autor e analista junguiano Erich Neumann (2017) faz uma análise do Conto de Eros e Psiquê presente no romance “Asno de ouro”, do autor Apuleio¹⁷, que conta a história de uma bela jovem chamada Psiquê, filha do rei e da rainha de um povoado cujo nome não é mencionado. A beleza ímpar da jovem Psiquê começa a produzir inveja na deusa Afrodite. O rei e rainha, preocupados com o futuro incerto da filha, consultam o oráculo e descobrem o trágico destino de Psiquê. A jovem é condenada a uma morte nupcial, entregue a um monstro no alto do monte para ser devorada.

Do ponto de vista do mundo matriarcal, todo casamento é um rapto de Core, a flor virginal, consumado por Hades, o lado simbólico masculino, terreno, do macho hostil e violador. Todo casamento é então, sob esse aspecto, “uma exposição no cume de um monte em total solidão e uma espera pelo monstro masculino a quem é entregue a noiva”. O velar-se da noiva é sempre o velar, o encobrir do mistério, e o casamento, como as núpcias da morte, é um arquétipo central dos mistérios femininos. (NEUMANN, 2017, p. 78).

Quando Psiquê é deixada no rochedo, algo diferente acontece. Eros, o deus do amor, a rapta e a torna sua esposa. Eles vivem um amor às escuras, pois Afrodite tinha dado uma missão para o filho: flechar Psiquê para ela se apaixonar por um

¹⁷ O conto está presente na íntegra no livro citado de Neumann (2017).

monstro, contudo o que acontece é que Eros acaba sendo flechado e acaba obsessivo pela amada. Eros promete amor eterno com uma condição específica: que Psiquê jamais tente enxergar a sua face. Ocorre que as irmãs de Psiquê, descontentes com seus casamentos, passam a invejar a vida luxuosa da irmã. Assim, armam um plano para arruinar o amor de Eros e Psiquê, induzindo-a a acender o candeeiro à noite para enxergar a verdadeira aparência de Eros, que segundo elas se trata de um monstro. Psiquê acaba cedendo à curiosidade e executa o plano criado pelas irmãs. Quando lança luz no rosto de Eros se depara com um ser divino, maravilhoso e jovial. Encantada com a imagem que vê, Psiquê acaba se flechando e se apaixonando pelo deus da paixão. Então, desiste de cravar o punhal para matá-lo, mas deixa cair uma gota de óleo quente do candeeiro na pele de Eros, fazendo-o acordar. Eros cumpre a promessa e vai embora, deixando Psiquê desolada. E então, Psiquê começa a vagar pelo mundo atrás do amado e encontra Afrodite, que propõe uma série de tarefas e provas à futura nora. Psiquê, com a ajuda de seres da natureza e do próprio Eros, consegue passar pelos desafios com vida. Zeus, o rei do Olimpo, convoca uma assembleia para decidir a respeito do casal. Eis que, mesmo contra a vontade de Afrodite, o conselho permite que Eros viva a sua paixão e, além do mais, concede imortalidade à Psiquê.

Esse belo mito nos introduz ao tema de Eros nas canções de Belchior e a proximidade que a imagem arquetípica do deus da paixão tem com Dioniso. Toda obra musical de Belchior está marcada pela recorrência do elogio da paixão e do amor enquanto sentimentos que transcendem o espírito e devem ser vividos com intensidade, ignorando uma filosofia mais racional, estoica, que se baseia no controle dos instintos. Na canção “Brasileiramente linda” (1979), o eu lírico coloca o desejo de um amor mais profundo. “Eu não vou querer / O amor somente é tão banal / Busco a paixão fundamental / Edípica vulgar / De inventar meu próprio ser”. Aqui temos uma expressão de Eros e Dioniso no mesmo verso. O eu lírico diz que quer viver a paixão na sua essência e não somente o amor calmo, comum, banal. Entretanto, depois afirma que quer uma paixão edípica e vulgar para inventar seu próprio ser. O edípico remete ao complexo freudiano e ao próprio mito de Édipo em que o mesmo foi destinado tragicamente a matar o pai e a desposar sua mãe. Sabemos que qualquer ato incestuoso, que envolve relação dentro do parentesco, é

considerado um tabu na maioria das culturas, diferentemente da mitologia grega que está repleta de relações incestuosas. O eu lírico desafia norma social e coloca a paixão acima de qualquer moral, uma atitude deveras dionisíaca. Eros, apesar de ter sido o símbolo da paixão, não era considerado vulgar ou promíscuo na sua forma de viver, apenas um deus inconsequente em suas atitudes. A invenção do próprio ser, citado na música, parece dar um sentido nietzschiano de “transvaloração de todos os valores” (1998) e a ideia de refazer a anatomia através de um corpo sem órgãos, metáfora criada por Artaud (1983).

Na canção “Coração Selvagem” (1977), que dá nome ao álbum, é possível notar o caráter trágico e romântico presente em todos os discos do compositor, que não necessariamente é uma verdade de quem compôs, mas sim uma voz do eu lírico que se expressa e se repete com tal discurso. “Meu bem, talvez você possa compreender a minha solidão / O meu som e a minha fúria e essa pressa de viver / E esse jeito de deixar sempre de lado a certeza / E arriscar tudo de novo com paixão / Andar caminho errado pela simples alegria de ser”. O eu lírico aposta que a amada compreenda a sua solidão e a intensidade com que vive a vida. Há uma intertextualidade clara no verso “O meu som e a minha fúria e essa pressa de viver”. Lembramos de Shakespeare (2010, p. 567): “A vida é só uma sombra: um mau ator / Que grita e se debate pelo palco, / Depois é esquecido; é uma história / Que conta o idiota, toda som e fúria, / Sem querer dizer nada.” Não é à toa que Belchior vai buscar em Shakespeare (2010) essa intertextualidade. O “som e a fúria” do eu lírico de Belchior é potente e passional, ou seja, não tem medo de arriscar, de viver, de se apaixonar, como Eros e Psiquê no mito citado anteriormente. Eros arrisca a relação com a sua mãe e o julgamento da própria corte do Olimpo pelo amor de Psiquê, que também arrisca a sua vida por paixão.

Ainda sobre a canção “Coração Selvagem”, Belchior canta ao final da música: “Talvez eu morra jovem / Em alguma curva do caminho / Algum punhal de amor traído / Completará o meu destino”. Aqui o eu lírico demonstra sua visão trágica, apesar de ainda manter a escolha de viver dionisíacamente e eroticamente, mesmo com o risco de vida. É melhor viver uma vida curta, mas intensa. Essa sentença se difere um pouco da escolha de Aquiles entre uma vida longa, mas tranquila e uma vida curta, mas gloriosa. O herói se doa à uma causa e abdica de si mesmo para

conquistar algo pela sociedade, comunidade ou grupo. O eu lírico de Belchior aceita os riscos de seus atos e o próprio destino, porém o bem maior que está em jogo é a vivência da paixão e a liberdade de se entregar ao seu “coração selvagem”.

Acerca do arquétipo de Dioniso, Walter Otto (1997, p. 43) afirma que:

Dioniso era el dios de la embriaguez divina y del amor más encendido. Pero también era el perseguido, el sufriente y el moribundo, y todos los que le acompañaban y eran rozados por su amor debían compartir con él su trágico sino.¹⁸

Vemos que não era possível entrar em contato com Dioniso sem sair queimado, como canta Belchior em “Coração Selvagem” (1977): “Vem viver comigo / Vem correr perigo / Vem morrer comigo”.

Na Canção “Elegia obscena” (1988), Belchior canta com sensualidade e um toque de sarcasmo os seguintes versos iniciais: “Meu bem \ Admire o meu carro e goze sozinha \ Enquanto fumo um cigarro \ Mas cuidado, atenção \ Oh! Oh! Não vá quebrar mais nenhum coração \ Podemos até nos deitar \ Mas você saberá \ Saberá que será \ Puro flertar, paraíso perdido \ Meros toques de Eros, um sarro, um tesão”. O instrumental inicia com um solo de saxofone que prepara o ouvinte para os versos que exaltam a atitude erótica. O timbre rouco e estridente do saxofone tem por natureza evocar sensualidade, não é à toa que está presente em muitas canções de Belchior que tratam do tema do erotismo. Vimos anteriormente, na música “Paralelas” (1977), a relação que o eu lírico faz entre carro e solidão. Em “Elegia obscena” (1988), o carro aparece como um símbolo de poder, sexualidade e individualismo. O eu lírico pede à amante que goze sozinha, e alerta para que não se apaixone, pois será apenas uma relação carnal. Pela primeira vez, Belchior cita o deus grego Eros numa música. Se evocarmos o Eros ao sentido da palavra erótico, faz sentido o uso que Belchior faz, porém se formos fiéis ao mito de Eros, ligado mais à paixão, seria mais correto que fossem “meros toques de Dioniso”, justamente porque o eu lírico evidencia que não quer se envolver para além do flertar e dos prazeres da carne.

¹⁸ Dioniso era o deus da embriaguez divina e do amor mais intenso. Mas também era o perseguido, o sofredor e o moribundo, e todos os que o acompanhavam e eram tocados por seu amor deviam compartilhar de seu trágico destino.

Os versos seguintes trazem elementos interessantes para nossa análise: “*Bad, bad, bad times \ Onde os puros saberes \ Onde a fúria de seres humanos \ Contra a ira dos deuses \ Que cena obscena pedir, pedir \ Por favor, nada de amor \ I can't get no satisfaction*”. Os gregos antigos acreditavam que invocavam o castigo dos deuses se cometessem o que chamavam de *hybris*, o excesso, a desmesura, a arrogância. Segundo Pastore (2013, p. 1) “O excesso, a *hybris*, já corria nas veias dos antigos gregos e a paixão era uma fonte de *hybris*.”. Para o eu lírico da canção tratada, seria obsceno se envolver apenas pelo desejo da carne, isso provocaria a fúria dos deuses, e termina citando um verso famoso da banda britânica “*Rolling Stones*”: “*I can't get no satisfaction*”¹⁹, como se todo esse jogo sem paixão não o fizesse satisfeito.

As canções de Belchior, no geral, afirmam a paixão como um valor primordial na vida, diferentemente do pensamento filosófico, salvo exceções como Nietzsche e o romantismo alemão, como coloca Pastore (2013). O eu lírico de Belchior sempre vai optar por um caminho contrário à razão, inclusive flertando com o perigo de viver uma vida impulsionada pela desmesura. A imagem arquetípica de Eros combinada com o êxtase e a anarquia dionisíaca é uma característica forte e presente em muitos trechos das letras de Belchior, além de ser representada musicalmente, no instrumental e no canto, como vimos anteriormente. Na música “Amor de perdição” (1988), o eu lírico manifesta poeticamente essa visão através do verso: “O amor que diz talvez / Não é gozar nem paz / Deixa sempre a desejar / Deixa no ar, atrás”. A dubiedade na escolha de viver o amor em sua plenitude, como Eros e Psiquê, ou como Dioniso e Ariadne, é insatisfatória no campo do prazer e do espírito.

4.2 O PUER AETERNUS

No primeiro capítulo mencionei a respeito da imagem arquetípica do *puer aeternus* presente nas canções do compositor e cantor Belchior, mas agora cabe aprofundar essa relação em consonância com Dioniso. Primeiramente, *puer aeternus* significa em latim “juventude eterna” ou “jovem eterno”. A energia dessa imagem vem fazer um contraponto à rigidez do mundo adulto, conhecida também

¹⁹ “Eu não consigo ficar satisfeito”.

como *Senex*, que é a polaridade contrária. Os psicólogos junguianos se inclinaram muito sobre a análise dessa imagem arquetípica, pois é uma demanda cada vez mais comum na clínica, visto que os jovens se fixam ao paraíso da infância e da adolescência, retardando o processo de se tornarem adultos e assumirem responsabilidades.

Puer aeternus é o nome de um deus da antiguidade. As palavras vêm de *Metamorphoses* de Ovídio e são aplicadas ao deus-criança nos mistérios eleusinianos. Ovídio fala do deus-criança Iaco, dirigindo-se a ele como *puer aeternus* e cultuando-o em seu papel nesses mistérios. Posteriormente, o deus-criança foi identificado com Dionísio e com o deus Eros. Ele é o jovem divino que, de acordo com esse típico mistério eleusiniano de culto à mãe, veio ao mundo em uma noite para ser o redentor. É o deus da vida, da morte e da ressurreição - o deus da juventude divina, correspondente aos deuses orientais Tamuz, Átis e Adônis. (FRANZ, 1992, p. 9).

Em diversas mitologias e religiões há uma representação arquetípica do *puer aeternus*. Franz (1992) relaciona essa imagem ao deus Dioniso e Eros. Uma característica que é evidente ao “jovem eterno” é a sua capacidade de renovação e criatividade, que podemos associar aos movimentos e manifestos coletivos que ousaram romper com o velho e instaurar o novo, como o modernismo, o surrealismo, a tropicália, o movimento hippie, as revoluções políticas e etc. Portanto, o *puer aeternus* carrega em si uma dualidade, ou seja, uma energia positiva e outra negativa, uma que auxilia e impulsiona o indivíduo e outra que atrapalha o seu desenvolvimento e o encaminha para o abismo, como mostra Franz (1992). O *puer aeternus*, em sua forma imatura, se caracteriza pelo indivíduo que não consegue se adaptar às exigências da vida de adulto, como trabalho, relacionamento, independência e o próprio confronto das suas ilusões infantis e ideais com a realidade. O *puer* geralmente não consegue se fixar em nada por muito tempo, pois não sabe lidar com o tédio ou com a frustração, preferindo ficar no seu mundo interior fantasioso que o protege das dificuldades inerentes da vida. Segundo Franz (1992), o *puer* tem um complexo materno não elaborado que o impede de crescer, além de uma sombra infantil que o acompanha.

A criança está sempre à frente e por trás de nós. Atrás de nós, é a sombra infantil que deixamos para trás e a infantilidade que deve ser sacrificada - aquilo que sempre puxa para trás levando à imaturidade, dependência, preguiça, falta de seriedade, fuga da responsabilidade e da vida. Por outro lado, se a criança que vem em nossa frente significa renovação, a possibilidade da juventude eterna da espontaneidade e de novas possibilidades - então a vida corre em direção do futuro criativo. (FRANZ, 1992, p. 41).

Diante dessas considerações a respeito do *puer aeternus*, o que o eu lírico de Belchior tem a nos dizer sobre o tema da juventude eterna? Belchior foi porta-voz de uma geração que manifestava o direito de existir com outros valores, influenciada por movimentos estrangeiros mas também nacionais, essa juventude viu a democracia morrer e o estado disciplinar tomar conta do jogo. Obviamente, Belchior, através dos álbuns *Alucinação* (1976), *Coração Selvagem* (1977) e *Era uma vez um homem e seu tempo* (1979), enfatizando os que tratam mais da questão político-social, se posicionou a favor do direito de ser jovem e livre, claro que com inteligência e uma ironia fina para não cair na malha da censura. Ao mesmo tempo, Belchior em muitos momentos faz uma crítica aos jovens de sua geração, através do eu lírico, como na canção “Como nossos pais” (1976): “Já faz tempo eu vi você na rua / Cabelo ao vento / Gente jovem reunida / Na parede da memória / Essa lembrança / É o quadro que dói mais / Minha dor é perceber / Que apesar de termos / Feito tudo o que fizemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Como os nossos pais”.

A canção, imortalizada na voz de Elis Regina, é um retrato do fim de uma utopia geracional conclamada por uma juventude que acreditava na mudança, mas que ao fim se deixou corromper, segundo a letra de Belchior. Ainda em “Como nossos pais” (1976), Belchior canta: “Hoje eu sei que quem me deu a ideia / De uma nova consciência e juventude / 'Tá em casa / Guardado por deus / Contando vil metal”. Apesar da crítica, o eu lírico mostra que ainda acredita no “novo” e que a revolução é inevitável, mesmo que ainda existam aqueles que amem o passado e queiram conservá-lo, como vemos no verso a seguir: “É você que ama o passado / E que não vê / Que o novo sempre vem”.

Vimos anteriormente que a energia do *puer aeternus* é essencial para cultivarmos a vida com criatividade e, assim, poder reinventá-la, mas que também

em demasia, o *puer* pode se manter imaturo na vida adulta, mantendo suas fantasias infantis e sofrendo com o mundo que não reconhece seus desejos e sua genialidade. Na obra de Belchior podemos ver essas duas características de personalidade. Começando pelo impulso criativo e benéfico do *puer aeternus*, podemos abordar muitos versos, como na canção “Velha roupa colorida” (1976): “Você não sente nem vê / Mas eu não posso deixar de dizer, meu amigo / Que uma nova mudança em breve vai acontecer / O que há algum tempo era jovem e novo, hoje é antigo / E precisamos todos rejuvenescer / E precisamos todos rejuvenescer / E precisamos todos rejuvenescer”. Nesse verso, o eu lírico convoca todos à rejuvenescer, repetindo três vezes no final. Mas o que é rejuvenescer? Podemos imaginar a partir da própria canção e amplificar como o eu lírico enxerga ser jovem: “Nunca mais meu pai falou: / *She's leaving home* / E meteu o pé na estrada, like a *rolling stone* / Nunca mais eu convidei minha menina / Para correr no meu carro, loucura, chiclete e som / Nunca mais você saiu à rua em grupo reunido / O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que dê um cartaz”. No trecho citado acima, o eu lírico desenha uma caricatura do que era ser jovem nos anos 50 e 60. O pai citando uma canção dos Beatles (1967), “*She's leaving home*”, que fala de uma jovem que fugiu da casa dos pais e deixou um bilhete de despedida. “Meter o pé na estrada” tem um quê de contracultura e juventude, principalmente pela influência cultural da época, se lembrarmos da geração *beat* e o romance, “*On the road*”, escrito por Jack Kerouac (2008) e lançado em 5 de setembro de 1957. “Loucura, chiclete e som” também é uma imagem que o invoca o *puer aeternus* e o próprio Dioniso, através do delírio e da música. O último verso citado que diz: “O dedo em V, cabelo ao vento, amor e flor, que dê um cartaz” faz uma referência à juventude hippie, um movimento de contestação do modo de vida capitalista, selvagem e individualista. Os hippies pregavam uma filosofia de vida minimalista e desapegada, contrariando a ambição e o apego à matéria, além de cultuar os encontros coletivos, a música, as drogas psicodélicas, a paz e o amor.

“Velha roupa colorida” é uma canção que traz em si uma ambiguidade entre o saudosismo de uma juventude que se perdeu e um futuro que pede reinvenção e o desapego da velha roupa que não serve mais. A dimensão do *puer aeternus* está presente nos símbolos e nas imagens evocadas através da canção, porém de uma

maneira positiva, transformativa, revolucionária e criativa, embora haja esse saudosismo de uma juventude interrompida, e a vontade de se eternizar nesse estágio da vida, que é uma característica marcante do *puer*.

Na canção “Jornal blues (Canção leve de escárnio e maldizer)” (1987), o eu lírico assume uma voz ácida, irônica e rebelde, exaltando uma personalidade adolescente e subversiva: “Meu professor de filosofia já dizia que eu viveria sempre adolescente”. Ainda nessa canção: “Aluno mal comportado, pela regra da escola / Devo ser reprovado, sumariamente / Mas não faz mal / Deixo os louros ao poeta! / Lauras é o que me importa! / Quero o meu dinheiro no fim do mês!”. Nesse trecho nota-se um ranço às regras impostas, e o desejo do eu lírico de viver sem se preocupar com a moral, característica que nos remete a Dioniso, mas também ao *puer aeternus* que não quer se adaptar ao meio, e acredita que o meio é que tem que se adaptar a ele, como coloca Franz (1992).

Na canção “Como o diabo gosta” (1976), pode-se perceber a mesma inclinação para a anarquia: “Não quero regra nem nada / Tudo tá como o diabo gosta, tá / Já tenho este peso, que me fere as costas / E não vou, eu mesmo, atar minha mão”. O diabo, segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), simboliza o distanciamento do espírito e da graça divina e a submissão ao instinto, às paixões, à libido, e ao desregramento. O diabo também é o décimo quinto arcano maior do Tarô, que representa no sujeito “O desejo de satisfazer suas paixões a não importa que preço, a inquietação, a excitação exagerada, o emprego de meios ilícitos, a franqueza que dá lugar às influências deploráveis”. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 337). A imagem do diabo é um símbolo que faz oposição à própria concepção de símbolo, que do latim deriva de *symbolum*, que significa integrar, unir, já seu oposto é o *diabolum*, que significa separar, cindir, romper. Portanto, o diabo representa uma via oposta se comparado ao símbolo de Deus, que é a unidade, a totalidade, a integração de todos os seres e o mistério da vida.

O elogio ao diabo expresso na canção de Belchior não deseja negar o divino, mas sim se posicionar a favor da liberdade individual, contrário a toda moral cristã que coloca um “peso que (me) fere as costas” e “ata as nossas mãos”. Se lembrarmos que Belchior foi seminarista no mosteiro dos capuchinhos e que ele expressa enorme interesse pela teologia e os símbolos cristãos, expressos na sua

obra e na sua biografia, entenderemos melhor o sentido de diabo e deus na sua obra. Os versos restantes de “Como o diabo gosta” revelam o espírito puer e dionisíaco do eu lírico belchiorino: “O que transforma o velho no novo \ Bendito fruto do povo será \ E a única forma que pode ser norma \ É nenhuma regra ter \ É nunca fazer nada que o mestre mandar \ Sempre desobedecer \ Nunca reverenciar \ É nunca fazer nada que o mestre mandar \ Sempre desobedecer \ Nunca reverenciar”. Novamente nos deparamos com a metáfora de “transformar o velho no novo”, trazendo a ideia de modernização, rejuvenescimento, recriação e reinvenção, próprio do espírito jovem e do símbolo do vinho: “A alma experimenta o milagre do vinho como um divino milagre da vida: a transformação do que é terrestre e vegetativo em espírito livre de todos os laços.” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2019, p. 958).

O eu lírico é provocativo: depois de falar no diabo, recorre a uma expressão bíblica que está em Lucas 1:42, e também na oração “Ave Maria”: “Bendita és tu entre todas as mulheres, e bendito é o fruto de teu ventre!”. Aquele que substituir o velho pelo novo será abençoado pelo povo. “Nunca fazer nada que o mestre mandar”, essa é a única regra que deve existir, segundo o eu lírico. A premissa lembra a Lei de Thelema criada pelo escritor ocultista Aleister Crowley (1997), que foi divulgada no Brasil pelo cantor e compositor Raul Seixas (1974), contemporâneo de Belchior. “Faz o que tu queres, há de ser tudo da lei”, canta o baiano na canção “Sociedade alternativa”. É curioso que o discurso dionisíaco de libertação da moral e dos bons costumes tenha surtido tanto efeito e tenha sido representado por tantos artistas, não apenas na música, mas no cinema, nas artes plásticas, na dança e no teatro.

Na canção “Brincando com a vida” (1978), Belchior envolve o ouvinte num clima de erotismo, solo de saxofone, coral feminino, andamento lento. Antes de começar a cantar, Belchior declama o seguinte verso: “Eu escolhi a vida como minha namorada, com quem vou brincar de amor a noite inteira”. O eu lírico se coloca numa relação de amor adolescente com a vida, romântico, inconsequente, inocente, porém com uma profundidade existencial e filosófica, como vemos nos seguintes versos: “É caminhando que se faz o caminho / Quem dera a juventude a vida inteira / Eu escolhi a vida como minha namorada / Com quem vou brincar de amor a noite

inteira / Vida, eu quero me queimar no teu fogo sincero / Espero que a aurora chegue logo / Vida, eu não aceito, não! / A tua paz, porque meu coração é delinquente juvenil, suicida, sensível demais / Vida, minha adolescente companheira, a vertigem, o abismo, me atrai / É esta a minha brincadeira”.

O espírito adolescente, como podemos ver, é uma dimensão presente em muitas canções de Belchior, e também na biografia do próprio autor, que viveu uma relação de namoro juvenil com a vida até o fim dos dias, sumindo de vista nos últimos dez anos de sua vida com a companheira, fugindo da mídia e da Justiça, abandonando pertences, carros, casa e família para morar em hotéis, mosteiros, ecovilas e casas de fãs, como mostram Chris Fuscaldo e Marcelo Bortoloti (2021) no livro *Viver é melhor que sonhar: os últimos caminhos de Belchior*. Optei teoricamente por não analisar a biografia do autor, porém é interessante notar a linha tênue entre a vida e a obra de Belchior.

4.3 O FEMININO

Dionísio:
 Sê prudente, Ariadne!...
 tens orelhas pequenas, tens minhas orelhas:
 enfia nelas uma palavra prudente! —
 Não é preciso antes se odiar, para se amar?...
 Eu sou teu labirinto...
 (NIETZSCHE, 2007)

Os aspectos do feminino são preponderantes no mito de Dioniso e nas canções de Belchior. Esse conceito é alvo de críticas por parte de movimentos feministas e estudiosos de gênero, pois acreditam que todo o universo que rodeia o feminino e o masculino é uma construção discursiva, de modo que falar de um arquétipo com características essenciais e arcaicas gera um incômodo e uma divergência com os estudos de gênero. Entretanto, cabe fazer uma breve digressão antes de continuarmos com o tema do feminino. Quando falamos de feminino ou

masculino não estamos falando da diferença sexual, apesar de haver diferenças biológicas e psicológicas nos sexos que são indubitáveis, como postula Simone de Beauvoir (1960). Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019), a dualidade masculino-feminino não deve ser entendida superficialmente, ou seja, no campo da biologia, e sim em uma dimensão mais elevada, enquanto princípios, energias complementares e opostas, como representadas em diversas culturas: nefesh e chajah na cultura judaica; yin e yang na filosofia chinesa; anima e animus na psicologia junguiana; sol e lua nos povos ameríndios.

O princípio masculino representa a força, a razão, o logos, o espírito, o celeste, a ordem, a energia ativa. O princípio feminino está ligado à receptividade, à emoção, à intuição, à alma que anima a carne, à terra, à fecundidade e ao próprio inconsciente. Se prestarmos atenção aos aspectos citados, perceberemos que não é possível viver apenas em um polo. Os dois princípios opostos e complementares são arquétipos presentes em qualquer indivíduo, independentemente do sexo e do gênero, e para além do humano, também pode-se pensar nos princípios através dos símbolos. Para Jung (2013f), a anima é o arquétipo do feminino, da vida e da alma, porém a anima se encontra no inconsciente do homem, e o animus no inconsciente da mulher, sendo o arquétipo a soma das experiências humanas, a ideia é que o homem não desenvolveu os aspectos do feminino, pois tinha um papel social e cultural a cumprir, assim como a mulher que por milênios foi destinada a preencher funções dentro da família e da sociedade. Uma das metas da individuação é justamente integrar esse arquétipo na consciência para buscar a totalidade. A visão de que a anima só se encontra no homem, e o animus na mulher, foi questionada e revista por um analista junguiano chamada James Hillman (1985), que propõe que tanto anima e animus estão presentes no ser, independentemente do sexo e da identidade de gênero. Para além disso, Hillman (1985) afirma que a anima é assexuada em sua forma e representação, ou seja, ela nem sempre aparece sob uma forma feminina. A anima carrega um mistério que é próprio da sua essência e a tentativa de intelectualizá-la faria com que o arquétipo perdesse a vida.

Jung (2013h) coloca a figura da anima em quatro estágios: Eva, Helena de Tróia, a Virgem Maria e Sofia. Cada uma dessas figuras revela uma imagem arquetípica diferente em sua forma e estágio, partindo de Eva, que é um estágio

inicial que representa a carne e a potência primitiva, passando por Helena, a mulher bela e forte, capaz de provocar guerras entre povos, a Virgem Maria que é uma imagem da mulher sagrada e, por fim, Sofia, representando a dimensão do conhecimento e da sabedoria, deveras importante na relação entre os mundos inferiores e superiores, quer dizer inconsciente e consciente.

Dioniso nutria uma relação fortíssima com o seu feminino, não é à toa que mobilizou milhares de seguidoras que o acompanhavam e eram possuídas. “*Si otras divinidades se ven acompañadas por seres de su mismo sexo, el círculo más próximo y el séquito de Dioniso está compuesto por mujeres. Él mismo tiene algo femenino.*”²⁰ (OTTO, 1997, p. 133). As Mênades, também chamadas de Bacantes, furiosas, impetuosas, eram mulheres que seguiam o cortejo báquico e participavam dos rituais dionisíacos, entregando-se a um estado alterado de consciência. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 112), as Mênades “simbolizam a embriaguez de amar o desejo de serem penetradas pelo deus do amor, como também a *irresistível influência dessa loucura, que é uma espécie de arma mágica do deus* (JEAD).”

É evidente que todo esse furor causado pela possessão de Dioniso não agradava os conservadores e à cultura patriarcal, pois as mulheres deixavam o lar e o recato para acompanhar a procissão que envolvia a liberação dos instintos mais primordiais, no sentido animalesco, catártico, violento e libidinal. A dança e a música eram ferramentas para o alcance desse estado, além do vinho, bebida batizada por Dioniso para levar o homem a um estado transcendente, afrouxando as amarras do ego humano e fazendo emergir o inconsciente.

Vimos no primeiro capítulo a história de Dioniso com a sua mãe, Sêmele, e com a sua companheira Ariadne. Dioniso aparece para Ariadne quando a mesma foi abandonada por Teseu na ilha de Naxos após o herói derrotar o Minotauro e sair vivo do labirinto, graças ao fio concedido por Ariadne. Em uma das versões do mito, Dioniso presenteia a amada com uma coroa de ouro que, após a morte de Ariadne, é lançada aos céus e eternizada na forma de uma constelação. Ariadne era a líder das Mênades, sendo uma representante dos mistérios femininos, admirada e

²⁰ Se outras divindades são acompanhadas por seres do mesmo sexo, o círculo mais próximo e o séquito de Dioniso está composto por mulheres. Ele mesmo tem algo feminino.

cultuada. Dioniso se entrega ao amor de Ariadne e vivencia arquetipicamente o *hieros gamos*²¹, que simbolicamente é a união dos opostos na psique do indivíduo, anima e animus, o casamento entre o logos e o eros, o princípio masculino e feminino.

Dioniso tinha uma anima negativa, expressão oriunda do vocabulário junguiano que designa o indivíduo possuído pela sua anima, ou seja, quando este está tomado pelas imagens que não conduzem a uma conscientização, tornando a pessoa refém das suas emoções e vontades. Não temos conhecimento da história mítica após o casamento com Ariadne, mas é possível que o encontro com a filha de Minos e Pasífae tenha sido transformador.

Con Ariadna, la esencia de la mujer dionisiaca se eleva hasta alcanzar su culmen. Ella es la imagen perfecta de la belleza que, tocada por el amado, confiere inmortalidad a la vida, y que sin embargo ha de transitar por un camino cuyas estaciones de paso son el dolor y la muerte. Se la designa expresamente como esposa de Dioniso. Y, como Sêmele en calidad de madre, a pesar de haber nacido mortal, como su amante, le es dado compartir con él la inmortalidad. Por amor a Dioniso, dice Hesíodo, Zeus le concede vida eterna y juventud eterna. También se dice en una ocasión que Dioniso la condujo hasta la cumbre de una montaña de la isla de Naxos, tras lo cual desapareció primero él, y a continuación ella. (OTTO, 1997, p. 129).²²

O paradoxo de transitar, e às vezes unir, o amor e a morte, a eternidade e a finitude, o prazer e a dor, é uma característica bem visível no mito de Dioniso e que também aparece em canções de Belchior, como na música “Balada do amor perverso” (1993): “Não quero amar, não! / Nunca mais / Que este negócio de amor / Já não se faz sem punhais”. Para viver Dioniso é preciso correr o risco de se machucar. Inicialmente, o eu lírico expressa que não quer mais ser ferido vivendo o amor, porém mais adiante coloca o seguinte: “Deixem-me ser aprendiz / Do amor

²¹ Ritual que envolvia o casamento entre uma prostituta e um monarca, representando a união dos opostos, o masculino e o feminino, formando assim um terceiro elemento divino: o matrimônio sagrado.

²² Com Ariadne, a essência da mulher dionisiaca se eleva até alcançar o cume. Ela é a imagem perfeita da beleza que, tocada pelo amado, confere imortalidade à vida, e que sem embargo há de transitar por um caminho entre a dor e a morte. Se assume como esposa de Dioniso. E, como Sêmele em qualidade de mãe, apesar de haver nascido mortal, como sua amante, lhe é dado compartilhar com ele a imortalidade. Por amor a Dioniso, diz Hesíodo, Zeus lhe concedeu vida eterna e juventude eterna. Também dizem em uma ocasião que Dioniso a conduziu até o cume de uma montanha da ilha de Naxos, no qual desapareceu primeiro, e depois ela.

perverso, do amor feliz / Lugar comum de anjos e de animais.”. O eu lírico se põe no lugar de aprendiz no campo do amor e reconhece que o amor envolve a perversão e a felicidade, como se fossem duas faces de uma mesma moeda. Em seguida, une dois símbolos opostos: o anjo e o animal. A figura do anjo traz a instância sagrada e divina ao amor, já o animal traz o aspecto carnal e instintivo, a luxúria. Para o eu lírico, o amor é a união das partes angelicais e animais. Para Chevalier e Gheerbrant (2019, p. 47), o amor “quando pervertido, ao invés de ser o centro unificador buscado, torna-se princípio de divisão e de morte”.

Na canção “Lamento do marginal bem sucedido” (1993) é possível ver uma voz poética com aspectos masculinos e femininos presentes nos seguintes versos: “Guardo-lhe, como um presente / O meu modo masculino, raro e fino / De trovador eletrônico / Ciberneticamente a mil”. A música repete um estilo e uma forma utilizada em outras canções por Belchior. O instrumental segue o compasso de um blues com direito a solos de harmônica e guitarra, dando um clima aberto, extrovertido e sensual, combinando com uma letra irônica e crítica. Esse modo masculino do qual fala o eu lírico não é o que habitualmente conhecemos na cultura popular, nem mesmo faz jus ao aspecto masculino tratado por Jung (2019), pois como diz a letra, é um masculino raro, talvez por conter uma fineza, delicadeza e se colocar como “trovador eletrônico”, ou seja, um poeta romântico e pós-moderno, com a frieza trazida pela tecnologia. Os primeiros versos nos ajudam a entender essa fusão entre o feminino e masculino: “Baby / Enquanto um velho mestre de blues / Radioativas nas ondas sonoras do carro / Tome um fósforo / E ao gosto dos anjos / Acenda o último cigarro / Que aquele bêbado lhe deu / E blues lamente comigo / Os tempos cínicos e cruéis / Para o *cowboy* delicado / Que você diz que sou eu”.

Novamente, o eu lírico trata de profanar um símbolo cristão, brincando com o nome do escritor brasileiro “Augusto dos Anjos” e modificando para “ao gosto dos anjos”, e em seguida dizendo para acender o último cigarro. Mas o que nos interessa é “o *cowboy* delicado”. Essa figura muito presente no imaginário americano, o herói “machão” do faroeste, que no Brasil pode ser representado pelo vaqueiro ou sertanejo. O *cowboy* é uma figura bruta, rígida, valente, e nada afeita ao sentimentalismo e à poesia. O eu lírico é chamado pela companheira de “*cowboy* delicado”, ou seja, alguém que é visto como um homem com um lado masculino

aflorado, mas também sentimental, que integrou seu lado feminino. Assim como Dioniso, deus cultuado também pelo falo e pela sua energia masculina de enfrentamento, aspectos do masculino, mas que também que desde a sua origem teve uma ligação forte com o feminino, e que mais tarde tratou de unir a todos, dissolvendo as barreiras de gênero, raça, casta e a dimensão do humano e do divino. A conciliação e a integração são próprias do feminino, o eros, diferentemente do logos, o masculino, que divide, separa e classifica.

Jung (2019) afirma que dentro de uma relação sempre há projeções de imagens inconscientes de atração ou repulsa. Dioniso projetou e encontrou em Ariadne uma representação da sua alma, e ela pôde libertar o seu feminino, diferentemente de quando estava com Teseu, um herói com aspectos masculinos inflados que reprimia o contato com a própria alma, necessitando da ajuda de Ariadne para vencer seu próprio labirinto, símbolo do inconsciente, do eterno retorno, e do devir, como coloca Gilles Deleuze (1988). Dioniso afirma a vida através do trágico, do ser e do devir. “A primeira afirmação é Dionísio, o devir. A segunda afirmação é Ariana, o espelho, a noiva, a reflexão. Mas o segundo poder da primeira afirmação é o eterno retorno ou o ser do devir.” (DELEUZE, 1988, p.86).

Na canção “Cuidar do homem” (1980), o eu lírico faz uma crítica aos homens que se dedicam à guerra, como Teseu, e afirma que o que lhes falta é amor e afirmação da vida à lá Dioniso: “Talvez, se esses caras tivessem uma bela dama, um amor puro \ Fizessem fama, sobre a cama, como autores do futuro \ Por isso, enquanto esses dementes tomam por amantes bombas e usinas \ Eu canto, eu danço, eu fumo, eu bebo, eu como, eu gozo com essas meninas \ E se você vier com essa: \ Que sou ingênuo, artista louco \ Digo: Eu concordo \ Eu pinto, eu bordo, eu vivo muito e ainda acho pouco \ Por isso é sempre novo afirmar: \ Não faça a guerra \ Faça o amor e viva a vida e seus instintos no poder da flor”. Um elogio aos prazeres sensoriais e dionisíacos como beber, fumar, dançar, comer, gozar. “Eu vivo muito”, diz o eu lírico, enquanto há aqueles que negam a vida, negando o amor e os instintos, ficando presos ao masculino e a uma atitude unilateral. “O poder da flor” pode ser interpretado como um símbolo do mistério feminino, uma imagem da alma, como foi Ariadne para Dioniso.

4.4 A PÓS-MODERNIDADE

Partimos da hipótese de que as canções de Belchior refletiram o espírito da época em que foram compostas e lançadas e ousaria dizer que continuam atuais, visto a contínua reprodução das músicas e as inúmeras regravações por artistas consagrados, além do interesse dos jovens pelo discurso poético e ontológico de Belchior. Nesse último subcapítulo tentarei demonstrar a relação das canções com a pós-modernidade, priorizando o aspecto dionisíaco e trágico presente nas músicas do compositor cearense.

Para dar início à análise é preciso antes aprofundar o conceito de pós-modernidade. As formas, os paradigmas, os ideais, e as tradições já vinham se desintegrando no final da modernidade. O modernismo rompeu com muitas regras e normas que restringiam a produção artística, mas foi na pós-modernidade que vimos as possibilidades de desconstrução atingirem o ápice. A ideia de que vivemos numa era pós-moderna não é unânime entre os pensadores e cientistas sociais. Citando alguns exemplos, o sociólogo Anthony Giddens (2002) defendia que a modernidade não havia acabado, pois para iniciar um novo período histórico é preciso que haja uma ruptura. Então, ele concebia a época em que vivemos como uma modernidade tardia, ou seja, o que chamamos de pós-modernidade na verdade é apenas uma continuação da modernidade. O sociólogo Bauman (2001) cunhou o termo “modernidade líquida” para se referir ao período histórico em que vivemos, pautado na liquidez das relações, ideias, desejos e afetos. Para Terry Eagleton (1998), a pós-modernidade faz oposição à modernidade, uma vez que questiona todo projeto moderno de verdade e o progresso através da razão, como postula no parágrafo abaixo:

Pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. (EAGLETON, 1998, p. 5)

Partindo da tese de Jung (2013a) de que a obra de arte pode cumprir uma função necessária à época, prestando o serviço de compensar um lado que está sendo negligenciado pela sociedade, então pode-se discutir a relevância das canções de Belchior para a pós-modernidade e qual a visão da contemporaneidade para os sociólogos, dando especial atenção ao pensamento de Maffesoli (1985; 2003).

Na visão de Maffesoli (2003), as sociedades pós-modernas dão indícios de aproximação, ou retorno, ao trágico. A concepção de trágico enquanto uma quebra das certezas, do controle da própria vida, e uma conexão com o metafísico, o cosmos. Saímos de uma era moderna em que teve como consequência a individualização do sujeito, o desencantamento do mundo e a destribalização da sociedade, para uma era de retorno ao tempo mítico, cíclico e suspenso, em que o dionisíaco assume a experiência, em termos junguianos, como se o arquétipo fosse constelado. “Será que o laborioso Prometeu não está em vias de ser substituído pelo inominável Dionísio?”, pergunta Maffesoli (1985, p. 16).

O filósofo coreano Byung-Chul Han (2017) percebe a sociedade pós-moderna ocidental de modo diferente de Maffesoli (2003). Para Han (2017), saímos de uma sociedade disciplinar foucaultiana para uma sociedade do desempenho, na qual conquistamos uma suposta liberdade na relação Estado-cidadão, chefe-empregado, porém passamos a nos explorar de uma forma doentia. A consequência é o cansaço, a depressão, a síndrome de Burnout, a ansiedade, oriundas da pressão exercida do indivíduo sobre si mesmo, tentando corresponder a uma cultura do desempenho.

Hoje vivemos numa época desprovida de festividade, numa época sem celebração. [...] Na celebração o que se dá primariamente é que não precisamos nos encaminhar para algum ponto para chegar lá. Na festa, o tempo como sequencial de momentos passageiros e fugidios é suspenso. Adentramos na celebração da festa como adentramos um espaço onde nos demoramos. (HAN, 2017, p. 109).

Segundo Han (2017), substituímos o tempo de celebração pelo tempo de trabalho, e quando trabalhamos não estamos junto aos deuses, nem ao divino.

Apesar da visão contrária ao pensamento de Maffesoli (2003), há uma concordância em relação ao horizonte de expectativa e ideal: devemos valorizar a suspensão do tempo para criar uma reconexão com o mistério, a vivência originária, o dionisíaco.

No álbum “Objeto direto” (1980), do compositor Belchior, há uma canção chamada “Nada como viver”, que fala sobre viver o tempo de outra forma, valorizando a surpresa do instante e a alegria enquanto uma beleza que deve ser vivida: “Nada como viver / Nada como viver de repente / Nada, nada, nada, nada / Nada como viver / Nada como viver de repente / Alegria é uma beleza / Com certeza eu viveria / Nessa cor que a moça usa / Além da blusa / Eu quero viver”.

“Viver de repente” é se presentificar, se deixar surpreender, se deixar levar pelo desejo momentâneo, abrindo-se para a experiência da vida. O eu lírico afirma um meio dionisíaco de viver através do momento e do êxtase da alegria. A canção segue falando sobre a importância do amor, do prazer e da vida coletiva expressa pela mocidade: “Quando a vida acontecer / Tão bonita mocidade / A palavra independente / O corpo que sente / Sabe fazer / Amar, prazer, por que não dizer / O palavrão, a palavra, sensação / Amar, prazer, por que não dizer / O palavrão, a palavra, sem o senão”. Para a vida acontecer, e ser vivida, é necessário invocar Eros, Dioniso, Afrodite, Hermes e a própria imagem arquetípica do *puer aeternus*.

Não há um inferno e um paraíso que se precise combater ou promover; não há um deus único com seu antípoda necessário: achamo-nos confrontados a um panteão que bem exprime a pluralidade de nossas vivências. Nisto reside todo o trágico e toda a incerteza da existência social. Também aí reside o que podemos chamar de o afrontamento do destino. (MAFFESOLI, 1985, p. 34)

Com “a palavra independente” pode-se viver sem a repressão da moral e da lei e dançar “de rosto colado sem nenhum pudor” (BELCHIOR, 1979). “O palavrão”, o amor, o prazer e toda a sensação, a liberdade dos corpos e dos afetos tão cara a Dioniso. Para Maffesoli (1985, p. 45) “o amor sem limites, em todas as suas formas, atualiza-se sempre, sem preocupar-se com o amanhã, ainda que, de lambuja, este mesmo amanhã lhe seja concedido.”. Essa afirmação da vida e a eternização do instante, o eterno retorno, faz jus a voz poética de Belchior em toda a sua obra. “A felicidade é uma arma quente” canta Belchior em “Comentário a respeito de John”

(BELCHIOR, 1976), em um momento sociopolítico delicado de repreensão e retorno do discurso conservador em que “o pecado nativo” era “simplesmente estar vivo” e “querer respirar” (BELCHIOR, 1979).

O desejo de transvaloração dos valores decadentes, cristãos e conservadores é muito presente nas canções do compositor cearense. Belchior sempre traz à tona a necessidade de o novo florescer, e de abandonarmos aquela velha roupa que não nos serve mais. É certo que os hábitos, costumes e tradições da modernidade não morreram com o advento da pós-modernidade.

Belchior driblou a censura, sem perder o vigor, e gritou em português frente à repressão que quis castrar os desejos libertários e dionisíacos. Enquanto na modernidade acreditávamos no projeto de “paz perpétua” kantiana, no propósito iluminista de igualdade e no mundo ideal através de um progresso científico, a pós-modernidade veio acompanhada de regimes autoritários, a falência do sonho comunista e a recusa a qualquer universalismo para explicar a realidade.

Na canção “Balada de madame frigidaire” há uma crítica sarcástica e incisiva sobre o capitalismo pós-moderno: “Ando pós-modernamente apaixonado pela nova geladeira \ Primeira escrava branca que comprei veio e fez a revolução \ Esse eterno feminino do conforto industrial \ Injetou-se em minha veia... \ Dei bandeira! E ao pôr fé nessa deusa gorda da tecnologia \ Gelei de pura emoção”. De início, nos perguntamos: o que é estar pós-modernamente apaixonado? A paixão muda conforme o período histórico? O eu lírico de Belchior parece ironicamente retratar a profanação de um valor sagrado em sua obra: o eros. Então, o afeto é direcionado a um eletrodoméstico que ganha feições e sentimentos humanos de gênero feminino. Logo em seguida, a letra toca na questão da escravidão e naturaliza, ironicamente, a relação entre senhor e escravo.

A música, lançada em 1987, parece uma paródia às ficções científicas que retratam a relação erótica, fetichista e afetiva do homem com a tecnologia. “Ora! Desde muito adolescente me arrepio \ Ante a empregada debutante \ Uma elétrica doméstica, então... \ Que sex-appeal! \ Dá-me um frio na barriga! \ Essa deusa da fertilidade, ready-made à la Duchamp \ Já passou de minha amante! \ Virou superstar, a mulher ideal \ Mais que mãe, mais que a outra... Puta amiga!”.

“Deusa da fertilidade”, “eterno feminino”, “mulher ideal”, são adjetivos dados à madame frigidaire, que veio para substituir a mulher, a empregada, a mãe, a amante e a amiga, tornando o sujeito ainda mais solitário, desconectado da tribo e projetando a alma numa relação mercantil. A referência ao artista Marcel Duchamp não é em vão. Duchamp foi o inventor do conceito de ready-made, que se caracteriza por transformar um objeto comum em arte. Sua mais famosa e polêmica obra, chamada “A fonte”, de 1917, representou uma ruptura conceitual com o que poderia ser considerado arte.

Para o eu lírico de Belchior, a geladeira não é eletrodoméstico qualquer, mas sim um signo pós-moderno da época, um retrato de como a matéria, representada pela tecnologia, foi ganhando alma, enquanto as relações humanas foram secundarizadas. Os valores capitalistas se acentuaram na pós-modernidade, e as canções de Belchior mostram e ironizam isso, como no trecho da “Balada de madame frigidaire”: “Mister Andy, o papa pop \ E outro amigo meu, xarope \ Se cansaram de dizer: \ "Pra que Deus, Dinheiro, Sexo, Ideal, Pátria, Família \ Pra quem já tem Frigidaire?" \ É Freud, rapaziada \ Vir a cair na cantada \ De um objeto mulher”. Mister Andy é uma clara referência ao pintor Andy Warhol, o pai da pop-art, conhecido mundialmente por suas obras icônicas que reproduziam personagens, famosos e comidas enlatadas em colagens, serigrafias, entre outras técnicas. Lucílio Sérgio Bezerra Barbosa (2004, p. 52), a respeito da canção “Balada de madame frigidaire”, afirma que:

[...] parece ser a música mais representativa da procura pelo pastiche e pela alegoria como forma de expressão. Nesta música, com fina ironia, o narrador belchioriano mostra o mergulho da sociedade no consumismo desenfreado, num mundo em que tudo se transforma em produto à venda no mercado. (BARBOSA, 2004, p. 52).

A relação do sujeito pós-moderno com o consumismo o afastou da busca pela transcendência, da individuação e do próprio arquétipo de Dioniso. O êxtase e o entusiasmo são meios de mergulhar no Dioniso, sair de si e se conectar com o divino, como a própria etimologia de entusiasmo (enthusiasmós) que quer dizer “animado de um transporte divino” (BRANDÃO, 1991, p. 137). Porém, como vimos

anteriormente, Dioniso pode oportunizar uma conexão do corpo e da alma, assim como pode fragmentar e desintegrar a psique. No próprio mito órfico de Dioniso Zagreu temos a representação simbólica através do desmembramento do deus pelos Titãs. Segundo Hillman (1998, p. 150), “Dioniso é consciência que se produz em estados “soltos”, “democráticos”, incontrolados e desintegrativos.” A cura aconteceria então pela consciência da ferida, da mortalidade, do corpo desmembrado, e assim permitindo a constelação do arquétipo do curador ferido²³.

Maffesoli (2003) mostra indícios do retorno do trágico na pós-modernidade e, portanto, a força dionisíaca saindo das sombras. Será o desmembramento de Dioniso uma metáfora condizente com a fragmentação do indivíduo moderno pensada pelo sociólogo Stuart Hall (2006)? Se sim, é através do reconhecimento da ferida e da morte que podemos nos curar enquanto, como diz Hillman (1998, p. 15): “O ferimento é iniciatório para o encontro com Dioniso. Ele nos inicia no corpo sutil.”. O eu lírico belchiorino põe o dedo na ferida e confessa que já sangrou demais, que chorou “pra cachorro”, que morreu no ano passado, mas que esse ano vai viver dizendo sim à vida.

²³ A expressão deriva do mito do centauro Quíron.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mesma obra pode suscitar infinitas interpretações de acordo com a lente que se analisa e a subjetividade do próprio crítico. Optei por analisar no presente trabalho os aspectos dionisíacos nas canções de Belchior com a lente da psicologia analítica. Utilizei o método da amplificação, o mesmo pensado pelo psiquiatra Carl G. Jung para ampliar o entendimento das narrativas e símbolos presentes nos sonhos e na imaginação ativa. A amplificação permitiu o aprofundamento do significado das letras, saindo de uma semântica literal e racional e entrando na dimensão simbólica da palavra. A escolha de analisar os aspectos dionisíacos e trazer o olhar mitológico para a crítica literária foi uma escolha pensada a partir da escuta atenta, e desatenta, das canções de Belchior. Se uma imagem arquetípica pudesse falar pela obra, dentre tantas vozes arquetípicas que se expressam, qual seria? Na minha percepção sobre a obra de Belchior, Dioniso falou mais alto. E então, formulei um problema para a pesquisa: Tendo em vista que uma obra de arte pode compensar uma atitude predominante no espírito da época, como o aspecto dionisíaco nas canções de Belchior se apresenta e qual a importância dessa imagem para a contemporaneidade? As canções de Belchior mantiveram seu espírito dionisíaco até o fim, mesmo após o fim da ditadura no Brasil, que foi quando uma grande leva de artistas tinham a verve dionisíaca como compensação de uma repressão histórica. É certo que a obra de Belchior é um convite para o devir e um chamado para viver Dioniso em toda a sua complexidade. Através da análise minuciosa realizada, pude confirmar o que havia pensado como hipótese inicial.

As canções do sobralense tiveram uma função de resistência ao *status quo* e ao próprio *zeitgeist*, o espírito da época, ao qual explorei no último capítulo. As canções de Belchior fizeram parte de um movimento de retorno ao dionisíaco, contrapondo-se à imagem prometeica e apolínea de uma sociedade positivista, racional e moralmente reprimida pelos dogmas cristãos. Os trabalhos sociológicos que auxiliaram na fundamentação da hipótese da constelação da imagem arquetípica de Dioniso na pós-modernidade foram publicados há mais de vinte anos,

de modo que acredito que seja pertinente realizar uma pesquisa que investigue a dimensão dionisíaca na contemporaneidade, porém, focando no estado da arte do campo sociológico e antropológico.

No último capítulo trouxe para o debate o pensamento do filósofo Byung-Chul Han (2017). Segundo o autor, a sociedade do cansaço não se permite mais viver a celebração, pois está obsessiva em comprovar o seu desempenho. Seria interessante realizar uma análise da produção artística atual e cruzar com o pensamento de Han (2017). Não era a proposta do presente trabalho diagnosticar a cultura pós-moderna, mas sim analisar os aspectos dionisíacos das canções de Belchior à luz da psicologia analítica e entender o papel que a sua obra teve na psique coletiva da época.

A partir da análise realizada nas canções de Belchior, averiguou-se a predominância de temáticas arquetípicas como o *puer aeternus*, o eros, a anima, a sombra, o Self, e principalmente Dioniso. A costura, o fio de Ariadne, entre os capítulos e temas seguiu a linha dionisíaca e suas conexões com o feminino, com o inconsciente, com a ideia de juventude eterna, com o sagrado, com a pós-modernidade, com o amor e a paixão, e com a desobediência característica e marcante no discurso belchiorino. Todos esses aspectos aparecem nas canções e no eu lírico de Belchior. Cada álbum tem uma marca, um conceito, porém é possível perceber a recorrência de uma voz poética até o final da carreira de Belchior que, justamente, abrange um discurso do entusiasmo para com a vida, do êxtase da paixão, da incorrigível rebeldia, do espírito *outsider*, e da tragédia como parte inerente no teatro da existência.

Segundo Hillman (1984), a cultura contemporânea ocidental vive uma neurose coletiva que está expressa no distanciamento do mito, do feminino, do irracional e da alma. A consciência dionisíaca aparece por meio da arte para compensar essa unilateralidade e convidar o sujeito a olhar para o corpo, a sexualidade, o *pathos*, o delírio, a alucinação, o gozo, a emoção, o inconsciente.

A cultura ocidental prevalentemente neurótica está basicamente fundada em um monomito racionalista que possui tendências regressivas e de repressão em relação a qualquer traço da consciência dionisíaca. O dionisíaco simboliza o próprio inconsciente, o núcleo emocional humano, o corpo e o aspecto

feminino. Por outro lado, esses são precisamente os aspectos negligenciados pela neurose da cultura ocidental. (CORÁ SILVA, 2021, p. 4).

As canções de Belchior evocam o dionisíaco sob muitas formas, como podemos ver nessa pesquisa. Para concluir, cito um trecho da canção “Tudo outra vez” (1979), que sintetiza o desejo de vencer os velhos paradigmas e a alegria de viver através do sentimento e do coletivo: “E vou viver as coisas novas que também são boas / O amor, o humor, as praças cheias de pessoas / Agora eu quero tudo, tudo outra vez.”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro. Record. 2003.

ARTAUD, A. **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre, RS: L&PM. 1983.

BARBOSA, L. S. B. **Pequeno perfil de um discurso (in)comum**. Do sonho à queda na real na poética de Belchior. 2004. 355 p. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – UFRN. CCHLA. PPgEL. Natal, 2004.

BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

Bosco, A. P.. **Perfomances analíticas e a clínica de Dionísio: sombras do corpo no ocidente, corpo simbólico e corpo gestual nas práticas clínicas pós-junguianas / Adriana Perassi Bosco; orientadora Laura Villares de Freitas**. - São Paulo, 2017.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia grega**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1991. Vol.2.

BRUNEL, P.. **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et alli. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers ; tradução de Carlos Felipe Moisés**. - São Paulo : Palas Athena, 1990.

CANDIDO, A.. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.

CARLOS, J. T. **Fosse um Chico, um Gil um Caetano: uma análise retórico-discursiva das relações polêmicas na construção da identidade do cancionista Belchior**. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2014.

_____. **Muito além de "apenas um rapaz latino-americano vindo do interior"**: investimentos interdiscursivos das canções de Belchior. 2007. 277f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-graduação em Linguística, Fortaleza (CE), 2007

CAVALCANTI, L. M. D. **Música e poesia em Manuel Bandeira**. Estação Literária, [s. l.], v. 3, p. 1-93, 13 set. 2009.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. - 33ª ed. - Rio de Janeiro: José Olympio, 2019.

COLONNESE, L. R. **Jung e arte** : a obra em contínuo devir / Luisa Rosenberg Colonnese; orientadora Laura Villares De Freitas. -- São Paulo, 2018.

CORÁ SILVA, J. L. **Consciência dionisíaca**. Self - Revista do Instituto Junguiano de São Paulo, v. 6, n. 1, p. 1-20, 15 jun. 2021.

CROWLEY, A. **Os livros de Thelema**. São Paulo: Ed. Madras, 1997.

DAWSON, T. **A crítica literária e a psicologia analítica** in YOUNG-EISENDRATH, P.; DAWSON, T. **Compêndio da Cambridge sobre Jung**. [tradução Cristian Clemente]. - São Paulo: Madras, 2011.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DURAND, G. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem** / Gilbert Durand; tradução Rennée Eve Lévié. -6ª ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.

EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EURÍPIDES. **As bacantes**. Tradução e introdução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Hedra, 2010.

FALCÃO, F. S. **O poema e a canção: uma aproximação intergêneros**. In: SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). **Multiteorias: correntes críticas, culturalismo e transdisciplinaridade**. Vitória - ES: PPGL/MEL, 2006, p. 1-7.

FRANZ, M. L. von. **Puer aeternus: a luta adulto contra o paraíso da infância** / Marie-Louise von Franz; [tradução Jane Maria Corrêa; revisão Ivo Storniolo]. - São Paulo: Paulus, 1992.

_____. **A tipologia de Jung: ensaios sobre psicologia analítica** / Marie-Louise von Franz e James Hillman, 2. ed. ; tradução Adail Ubirajara Sobral, Ana Cândida Pellegrini Marcelo, Wilma Raspanti Pellegrini. - São Paulo : Cultrix, 2016.

_____. **A sombra e o mal nos contos de fada** / Marie-Louise Von Franz; [tradução Maria Christina Penteadó Kujawski]. — São Paulo : Paulus, 1985.

FREUD, S. **Escritores criativos e devaneio**. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas. volume IX, Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GAMBINI, R. **O espelho índio: os jesuítas e a destruição da alma indígena** / Roberto Gambini. - Rio de Janeiro: Espaço e tempo, 1988.

GIDDENS, A. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. – 11ª ed. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, B. C. **Sociedade do cansaço** / Byung-Chul Han ; tradução de Enio Paulo Giachini. 2 ed. Petrópolis, RJ : Vozes, 2017.

Hillman, J. **O mito da análise**: três ensaios de psicologia arquetípica. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

_____. **Anima**: anatomia de uma noção personificada - São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. **O livro do Puer**: ensaios sobre o arquétipo do Puer aeternus / James Hillman; tradução Gustavo Barcelos. - São Paulo: Paulus, 1998.

HOMERO. **Iliada**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Abril, 2009.

JAUSS, H.R. **Esthétique de la réception et communication litté-raire**. Critique, 37(4):1116-30, 1981.

JENSEN, W. **Gradiva**: uma fantasia pompeiana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

JUNG, C. G. **Psicologia e alquimia** / C.G. Jung; tradução e revisão literária, Dora Mariana Ribeiro Ferreira da Silva; revisão técnica, Jette Bonaventure. - 6. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2012a.

_____. **Aspectos do drama contemporâneo** / C.G. Jung; tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. - 5. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2012b.

_____. **O espírito na arte e na ciência** / C.G. Jung; tradução de Maria de Moraes Barros. - 8.ed. - Petrópolis, Vozes, 2013a.

_____. **Aion** - estudo sobre o simbolismo do si-mesmo / C.G. Jung; tradução de Dom Mateus Ramalho Rocha. - 10.ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2013b.

_____. **Psicogênese das doenças mentais** / C.G. Jung; tradução de Márcia Sá Cavalcante. - 6.ed. - Petrópolis, Vozes, 2013c.

_____. **Estudos Psiquiátricos** / C.G. Jung; tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. - 5. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2013d.

_____. **A natureza da psique** / C.G. Jung; tradução de Mateus Ramalho Rocha. - 10. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2013e.

_____. **Símbolos da transformação**: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia / C.G. Jung; tradução de Eva Stern ; revisão técnica Jette Bonaventure. - 9. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2013f.

_____. **Tipos psicológicos** / C.G. Jung; tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. - 7. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2013g.

_____. **A prática da psicoterapia: contribuições ao problema da psicoterapia e à psicologia da transferência** / C.G. Jung; tradução de Maria Luiza Apy; revisão técnica Dora Ferreira da Silva. - 16. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2013h.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo** / C.G. Jung; tradução de Maria Luiza Apy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. - 11. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2014.

_____. **Psicologia do inconsciente** / C.G. Jung; tradução de Maria Luiza Apy. - 24. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2014a.

_____. **O eu e o inconsciente** / C.G. Jung; tradução de Dora Ferreira da Silva. - 27. ed. - Petrópolis, RJ : Vozes, 2015.

_____. **Memórias, sonhos, reflexões** / Carl Gustav Jung; Apresentação Sérgio Britto, Prefácio à edição brasileira Léon Bonaventure; Organização e edição Aniela Jaffé; Tradução Dora Ferreira da Silva. - [30. ed.] - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2016.

JUNG, E. **Animus e Anima**. Tradutor. Dante Pignatari. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

KEROUAC, J. **On The Road** – Pé na Estrada. Porto Alegre: L&PM, 2008.

LEMINSKI, P. **Vida** : Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski - 4 Biografias - Paulo Leminski. - 1ª ed. - São Paulo : Companhia das Letras, 2013.

LÉVI-BRUHL, L. **As funções mentais nas sociedades inferiores**. Niterói: Teodoto, 2015

LÓPEZ-PEDRAZA, R. **Dioniso no exílio**: sobre a repressão da emoção e do corpo / Rafael López-Pedraza; [tradução de Roberto Cirani]. - São Paulo : Paulus 2002.

LOPES, A. J. **Arte da era glacial - arte das cavernas**: e o primeiro totem da humanidade (ou, não é que Totem e tabu pode estar certo?). Estud. psicanal., Belo Horizonte , n. 45, p. 15-36, jul. 2016 . Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372016000100002&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 13 ago. 2020.

MAFFESOLI, M. **O instante Eterno**: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas / Michel Maffesoli; tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. -- São Paulo: Zouk, 2003.

_____. **A Sombra de Dionísio**: contribuição a uma sociologia da orgia / Michel Maffesoli : tradução de Aluizio Ramos Trinta. - Rio de Janeiro : Edições Graal, 1985.

MEDEIROS, J. **Belchior Apenas um rapaz latino-americano**: Jotabê Medeiros. São Paulo: Todavia, 1ª ed., 2017, 240 p.

MICHAELIS. **Moderno dicionário da língua portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 1998. Dicionários Michaelis, 2259 p.

NEUMANN, E. **Eros e Psiquê**: amor, alma, e individuação no desenvolvimento do feminino / Erich Neumann; tradução Zilda Hutchinson Schild. - 2. ed. - São Paulo: Cultrix, 2017.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**: um livro para todos e para ninguém. Trad. Mario da Silva. Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 1998.

_____. **O anticristo e Dítirambos de Dionísio**. Rio de Janeiro. Companhia das letras, 2007.

_____. **O Nascimento da Tragédia**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OTTO, W. **Dioniso**: mito y culto. Trad. Cristina García Ohirich. Madrid: Siruela, 1997.

PASTORE, J. A. D. **É possível uma existência sem excesso?**. Ide (São Paulo), São Paulo, v. 35, n. 55, p. 43-58, jan. 2013. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-3106201300010005&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 06 maio 2021.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet, Rei Lear, Macbeth** / William Shakespeare ; tradução Barbara Heliodora. - São Paulo : Abril, 2010.

SILVEIRA, N. da. **Jung**: vida e obra / Nise da Silveira. - 7. ed. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PLATÃO. **Fédon**. São Paulo: Nova Cultural. 1999 (Os Pensadores)

STEIN, M. **Jung: o mapa da alma**: uma introdução / Murray Stein : tradução Álvaro Caral : revisão técnica Marcia Tabone. -- 5. ed. -- São Paulo : Cultrix, 2006.

_____. **Jung e o caminho da individuação** : uma introdução concisa / Murray Stein ; tradução Euclides Luiz Calloni. — São Paulo : Cultrix, 2020.

OTTO, R. **O Sagrado**: os aspectos irracionais na noção de divino e sua relação com o racional, São Leopoldo:Sinodal/EST; Petropolis: Vozes, 2007.

WEBER, M. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. 7. ed. São Paulo: Pioneira, 1989.

DISCOGRAFIA

BELCHIOR, A. C. **Mote e glosa**. Chantecler, 1974.

_____. **Alucinação**. Polygram, 1976.

_____. **Coração Selvagem**. Warner, 1977.

_____. **Todos os Sentidos**. Warner, 1978.

_____. **Era uma vez um homem e o seu tempo**. Warner, 1979.

_____. **Objeto Direto**. Warner, 1980.

_____. **Cenas do próximo capítulo**. Paraíso/Odeon, 1984.

_____. **Melodrama**. Philips, 1987.

_____. **Elogio da loucura**. Polygram, 1988.

_____. **Baihuno**. Movieplay, 1993.

RAUL, S. **Gita**. Philips, 1974