

O processo psicológico básico *emoção* na configuração de personagens literários

Rosemary Conceição dos Santos¹

Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Pelotas, RS, Brasil

José Aparecido Da Silva²

Universidade de Brasília, UnB, Brasília, DF, Brasil

Resumo: Este trabalho aborda o processo psicológico básico *emoção* na construção de personagens literários, buscando correlacionar a aplicação do termo edipiano na literatura científica e na literatura de ficção. Por extensão, foca, também, os estados emocionais das personagens desencadeados por diferentes traumas decorrentes da progressão do enredo narrativo em que se encontram. Verifica a existência de três diferentes sistemas comportamentais no triângulo afetivo formado pelas personagens, destacando um sistema de apego, um sistema de cuidar e um sistema sexual. Conclui com a análise das afirmações das personagens que remetem à discussão filosófica da tomada de consciência de si e do mundo pelo homem.

Palavras-chave: Processo Psicológico Básico; Emoção; Configuração; Personagem; Literário.

Title: The basic psychological process Emotion in the configuration of literary characters

Abstract: This work addresses the basic psychological process Emotion in the construction of literary characters, seeking to correlate the application of the term Oedipal in scientific literature and fiction literature. By extension, it also focuses on the emotional states of the characters triggered by different traumas resulting from the progression of the narrative plot in which they find themselves. It verifies the existence of three different behavioral systems in the affective triangle formed by the characters, highlighting an attachment system, a care system, and a sexual system. It concludes with an analysis of the characters' statements that refer to the philosophical discussion of man's awareness of himself and the world.

Keywords: Basic Psychological Process; Emotion; Settings; Character; Literary.

¹ Pós-Doutora em Cognição e Leitura pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora Colaboradora da USP. Professora-Colaboradora da UnB. Professora Visitante da UFPel. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7304-0511>. Email: cienciausp@usp.br.

² Professor Titular Sênior em Psicologia Cognitiva da USP. Professor Visitante da UnB. Professor Colaborador da UCP-RJ. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1852-369X>. E-mail: jadsilva@ffclrp.usp.br.

De acordo com Sternberg (2000), processos psicológicos básicos são ações comportamentais que ocorrem no organismo humano com o objetivo de levar o indivíduo a perceber o ambiente em que ele se encontra. São oito (8) os processos psicológicos básicos: Percepção, Sensação, Atenção, Pensamento e linguagem, Motivação, Emoção, Memória e Aprendizagem e inteligência. Neste artigo, trataremos do processo psicológico *emoção*.

A emoção, enquanto processo psicológico básico, é uma ação que responde aos estímulos externos e guia o comportamento do indivíduo a agir rapidamente em resposta às demandas externas. De acordo com sua apresentação no organismo humano, pode ser dita Somática (mudanças fisiológicas que provocam a *emoção*), Comportamental (comportamentos que desencadeiam a *emoção*) ou Sentimental (que vão de acordo com a subjetividade do indivíduo). Na análise das personagens apresentada neste artigo, todas as três serão abordadas, apresentando-se vinculadas ao que se conhece como “Complexo de Édipo”.

O termo “Complexo de Édipo”, criado por Freud (1856-1939), médico neurologista e psiquiatra londrino, fundador da psicanálise, foi inspirado pelas encenações da tragédia grega *Édipo Rei* (2020), do dramaturgo grego Sófocles (497/6 a.C – 406/5 a.C), por ele assistidas na Paris e na Viena no século XIX. Entretanto, esse termo, o qual designa teoricamente o conjunto de desejos amorosos e hostis que o menino, enquanto ainda criança, experimenta em relação à sua mãe (Zimmerman, 2008, p. 73-75), ao conferir a esse plena consciência de quem são esses pais, distoa tanto de Sófocles (2020, p, 36), em que Édipo não tem consciência de suas identidades:

JOCASTA

Um oráculo outrora foi enviado a Laio, não posso dizer se por Apoio em pessoa, mas por seus sacerdotes, talvez [...] O destino do rei seria o de morrer vítima do filho que nascesse de nosso casamento. No entanto, - todo o mundo sabe e garante, - Laio pereceu assassinado por salteadores estrangeiros, numa encruzilhada de três caminhos. Quanto ao filho que tivemos, muitos anos antes, Laio amarrou-lhe as articulações dos pés, e ordenou que mãos estranhas o precipitassem numa montanha inacessível. Nessa ocasião, Apoio deixou de realizar o que predisse! [...] Nem o filho de Laio matou o pai, nem Laio veio a morrer vítima de um filho, morte horrenda, cuja perspectiva tanto o apavorava! Eis aí como as coisas se passam, conforme as profecias oraculares! Não te aflijas, pois; o que o deus julga que deve anunciar, ele revela pessoalmente!

Momento de silêncio

[...]

ÉDIPO

Como era então Laio? Que idade teria?

JOCASTA

Era alto e corpulento; sua cabeça começava a branquear. Parecia-se um pouco contigo (Sófocles, 2020, p, 36).

quanto de Santareno (1960, p. 28-29), em que António Marinheiro/Édipo também desconhece o fato:

ANTÓNIO (*sincero*.) Vinha pedir-lhes perdão.

[...]

ANTÓNIO (*claridade.*) Eu nunca o tinha visto antes, nunca!: Que mal lhe podia querer?! Aquela, foi a primeira vez que lhe falei [...] (*Sombras:*) Mas ele ofendeu-me, cuspiu-me[...] (*contrai-se assustado:*) nesse instante, não sei... perdi a cabeça! (Santareno, 1960, p. 28-29).

Por sua vez, em Santareno (1960), apresentadas as personagens³, o local e o tempo das ações⁴, bem como o cenário do primeiro ato, a cena VI (p. 18-19) encerra uma sequência de diálogos que expõe, nas entrelinhas, o que a personagem Amália quer contar sobre seu marido assassinado à personagem Rosa, mas que seu inconsciente reluta em dizer, a saber, a atração sexual que observou ser sentida por seu marido em relação a outros homens quando este se encontrava bebendo com os mesmos na taberna:

(*Ouve-se, na taberna, uma guitarra.*)

AMÁLIA (*enervada.*) [...] Maldita guitarra! Malditos homens! [...] (*Desequilibrada, a chorar:*) Maldita taberna!!!

[...]

(*Uns passos, torturada:*) Mudam um homem bom, um não te rales de mansidão, um fio de prumo de honradez – como era o meu! – num malvado, por que as feras [...]

BERNARDA (*lúgubre.*) É o vinho...

AMÁLIA (*violenta*) É o diabo, mãe!! (*Silêncio breve.*) A primeira vez que eu fui dar com o meu homem ali [...]

BERNARDA (*nervosa, interrompendo.*) Estava bêbado [...]

AMÁLIA. Sim, estava bêbado: Olhou pra mim cheio de raiva [...]

BERNARDA. Lá vens tu com isso [...] Estou farta! Ele está morto: cala-te!!

AMÁLIA (*violência gelada.*) Com raiva, mãe!: com os olhos encharcados em sangue, os dentes arreganhados, a babar-se todo [...] (*Horror*) Era um lobo, Rosa!! [...] E bateu-me [...] malhou-me a doida, com quanta gana tinha, com... ai, com ódio!!! (*Silêncio transido:*) Não, não era ele [...] era outro[...] um estranho! [...] (*Silêncio*) Depois disto, eu nunca mais pude ser a mesma mulher pra ele: Percebi que [...] que uma parte do meu homem me tinha raiva! [...]

[...]

AMÁLIA (*estranheza, mistério, despeito.*) Nunca o vi tão moço [...] nunca o ouvi rir com tanto gosto, como ali, naquela taberna, quando se juntava com os outros: parecia um rapaz, novo [...] novo! [...] Porquê? [...] porquê?!! (*Ironia desalentada:*) O melhor e o pior do meu homem, não o conhecia eu [...] (*A indicar a taberna:*) Ali! ali é que ele se mostrava todo [...] (*mais forte a guitarra: nervosa, a tapar os ouvidos com ambas as mãos:*) Quero sair de Alfama! Hei-se ver-me livre desta rua, desta casa!! [...]

[...]

AMÁLIA. A gente pensa que [...] mas não, Rosa!: as mulheres não bastam aos homens. Tenho certeza! Agora, tenho a certeza: eles querem outra coisa, que a gente não pode dar-lhes... que a gente não tem!? [...]

[...]

AMÁLIA (*força obsessiva.*) É ali! na taberna, na companhia uns dos outros, que eles encontram isso!!!

Rosa (*estranheza, troça.*) Isso [...] o quê?

AMÁLIA (*torturada, fixando profundamente os olhos de Rosa.*) Não sei [...] Não sei [...] ? (*Crescente violência crispada*) Mas eu nunca tinha visto o meu tão novo, nunca o tinha ouvido rir assim, daquele jeito [...] O melhor do meu homem não era

³ António Marinheiro, Amália, Bernarda, Rosa, Rui, A louca, Aninhas, Adolfo, 1ª Mulher, 2ª Mulher, 3ª Mulher, 4ª Mulher, 1º Homem, 2º Homem, 3º Homem e Mulheres e Homens de Alfama.

⁴ Lisboa, Alfama; Modernidade.

pra mim!! [...] (*Silêncio palpitante.*) Nessa noite, percebi que esta casa era pra ele uma gaiola, uma prisão! [...] [...] Livre, à solta, só se sentia ali, na taberna, embrulhado com os outros (Santareno, 1960, p. 18-19).

Determinados temas, como, por exemplo, o comportamento estranho que a personagem Amália identifica no marido, são apresentados por Santareno (1960) nas entrelinhas do tema edípiano, de modo que o autor pôde inseri-los na caracterização temporal de sua peça num momento em que tanto ele quanto sua personagem Amália são comedidos em verbalizá-lo devido à cultura da época. Na década de 1960, período em que a peça *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)* foi publicada, vivia-se, em Portugal, sob o Estado Novo (1933-1974), regime político ditatorial, autoritário, autocrata e corporativista (Saraiva, 2011) em que, durante 41 anos ininterruptos, “podia-se ser homossexual, mas não se podia dizer” (Almeida, 2009, p. 1).

A abordagem de tal peculiaridade na escritura de sua peça revela um autor que, entendendo estar na magnitude dos atos humanos as motivações e impulsos destes (Romilly, 1998, p. 72), não mais busca esclarecimentos sobre as razões do mal que o assola, como ocorre em Sófocles, mas sim o localiza em território de inspiração mítica, sob a ação de determinantes psicológicos, como “a atração da vítima pelo algoz (e vice-versa), a semelhança física do criminoso com o morto [...], e, mais que tudo, o impulso irresistível que fundamenta a caracterização do famoso complexo” (Magaldi, 1989, p. 454).

Em Copen *et al.* (2016), afirma-se que atração sexual e orientação sexual correlacionam-se de perto, mas não completamente, com relatos de comportamento sexual de homens e mulheres apresentando-se mais ou menos propensos a assim se assumirem de acordo com a faixa etária em que se encontram. As atitudes do marido observadas por Amália e acima relatadas são um exemplo disso.

Nesse contexto, a despeito de a homossexualidade ser um tema presente alhures na história da humanidade, tempo em que as relações homossexuais não causavam nenhum tipo de estranheza, sendo praticadas em várias civilizações, dentre elas Roma, Grécia e Ásia, o surgimento de novos entendimentos religiosos e questões de interesse político orientaram tal temática a ser revista e pontuada como prática não natural (Moreira Filho, 2008). Essa revisão, porém, vem prejudicando seus praticantes, os quais, perseguidos e condenados, passaram a ser repudiados pela sociedade que, em muitos casos, ainda hoje, a despeito da legalização da relação homoafetiva em vários lugares do globo (EGALI, 2020), insiste em ver a mesma como um ato imoral e pecaminoso (Vieira, 2009).

Acerca do tratamento da homossexualidade no Estado Novo, António Fernando Cascais, especialista em História da Homossexualidade em Portugal, em entrevista ao jornal Público (Almeida, 2009, p. 2), esclarece que:

Há um tratamento diferente de acordo com a classe social, uma diferenciação de tratamento que vem de antes e que se intensifica com o Estado Novo [...] Normalmente, as classes mais baixas – que são arrebanhadas na rua – são humilhadas nas esquadras e espancadas em público, passeadas nas ruas, postas a lavar o chão. Já para as famílias das elites há um sentimento de permissividade, de

serem vistos como pessoas que não têm de partilhar da moral comum, a moral burguesa (Almeida, 2009, p. 2).

Na mesma entrevista ao Público (Almeida, 2009, p. 6-7), o artista plástico Óscar Alves assim esclarece: “Havia uma vigia constante [...] as pessoas denunciavam para satisfazer ódios [...] Por isso, o medo da denúncia é uma constante até 1982, quando ser homossexual deixa de ser crime em Portugal [...] Este medo condicionava comportamentos”.

Assim estabelecido, entendemos que tanto Santareno, enquanto autor, quanto Amália, enquanto personagem, além da sociedade portuguesa em geral da época, trataram de tal tema, respectivamente, nas entrelinhas da obra, na suspensão da fala e no silenciamento sobre o modo de ser humano. Questão comportamental, o autocontrole, ou controle pessoal, entendido, em contexto psicológico, como a capacidade humana de criar estratégias para lidar com emoções (Myers, 1999, p. 313-315), pode ser verificado de duas formas principais: correlacionando os sentimentos de controle das pessoas aos seus comportamentos e realizações, bem como através de suas experimentações, verificando os efeitos que o aumento e a redução de seu autocontrole lhes causam.

No caso da personagem Amália, verifica-se, nos excertos em que ela observa o comportamento do marido, que seu sentimento de conseguir se conter para não verbalizar à Rosa sua suspeita sobre a homossexualidade do mesmo é algo efetivo que, sob seu domínio, garante-lhe a manutenção da calma. Efetividade essa que, no entanto, não ocorre na cena IX (Santareno, 1960, p. 82), quando a personagem, após receber uma intempestiva visita da personagem Louca e de um pássaro mítico, raro e de mal agouro, um almur, bem como de associar os olhos da personagem Rui, marinheiro amigo da personagem António, ao presságio do pássaro, descontrola-se e passa a desconfiar que este quer separá-la do marido:

AMÁLIA (*que se dirige para junto de Rui: os olhos presos nos dele, como uma sonâmbula*). É o mesmo ... é o mesmo: o almur e você ... é o mesmo!... (*terror*) Queria saber... dava tudo pra saber o que é isso que tu tens aí escondido?! Diz-me, diz-me!!... (*choro alto*) Se eu descobrisse... se eu descobrisse tu não podias fazer-me mal! (Santareno, 1960, p. 82).

O que o comportamento de Amália novamente sugere? A possibilidade de existir interesse homossexual de Rui por António, o Marinheiro. Possibilidade essa presente em pequenos detalhes que o autor dispersou nas rubricas ao longo da peça, tais como no final da cena VIII (Santareno, 1960, p. 36), que assim termina: “(*Na porta da rua, que António deixou aberta, aparece Rui: a fumar; gingão e muito belo. Até final do acto, expressão crescente de náusea, de ironia ciumenta.*)”.

O que se verifica com essas indicações sobre Rui? Que o comportamento deste é selecionado pelo ambiente. Em outras palavras, à medida que o relacionamento conjugal de Amália e António é facilitado, dificultado, provocado, induzido, forçado ou impedido por algum fator externo, as ações de Rui são afetadas em decorrência disso. Esse processo comportamental intensifica-se na peça com o fortalecimento e o enfraquecimento das

interações do núcleo de personagens em cena até que, desvendado o segredo de Amália, de ter abandonado seu bebê recém-nascido num navio, e o de António, de ter sido abandonado pelos pais quando nasceu, vai sendo enfraquecido até não existir mais. Como Santareno resolve esse impasse na peça? Apresentando, a partir da cena V (Santareno, 1960, p. 76), o que, de fato, a personagem Rui sente por António, verdade essa que permitirá ao leitor/espectador dar razão às desconfianças de Amália:

ANTÓNIO (*passando o braço pela cinta de Amália.*) (...) Donde vieste, Rui?
RUI (*sorriso húmido, após silêncio mordente.*) De Buenos Aires. (...)
ANTÓNIO (*grande riso.*) Lá estas tu!... (*nostalgia vaga: Buenos Aires!:*
desembarcámos lá os dois...
RUI (*amargo, vítreo.*) Ainda te lembras disso?!...
ANTÓNIO. Que diabo, ainda não passou assim tanto tempo! Ora deixa cá ver, foi há...
RUI (*cortando.*) Mil anos.
ANTÓNIO (*que compreendeu, após silêncio curto, oferecendo um cigarro.*)
Queres?...
RUI (*observando o cigarro; com desdém.*) <<Português suave>>?... Não, obrigado
(Santareno, 1960, p. 76).

A percepção temporal de um mesmo evento compartilhado, a saber, a estadia de ambos em Buenos Aires, ao apresentar-se longínqua para Rui, mas recente para António, é um indício do quanto a ausência de um afeta o outro. Rui, afastado de António por conta do relacionamento deste com Amália, sente que as horas se arrastam e costumam a passar até que se chegue a possibilidade de rever o amigo. António, envolvido no relacionamento com Amália, deste usufrui sedento, não percebendo a ausência de nada, tampouco de Rui. Para Rui, o tempo está transcorrendo de forma objetiva, enquanto para António, o faz de forma subjetiva. Integrantes que são das mesmas redes neurais humanas, que ajudam o ser a coordenar e planejar seus movimentos físicos, tais percepções temporais e suas reações às diferentes atividades estão intimamente relacionadas (Grondin, 2010).

Rui, ao ter seu comportamento moldado pelo tempo subjetivo, apresenta suas recordações sobre o que viveu com António na perspectiva de uma valoração relativa do passado e do futuro (Caruso *et al.*, 2008). A partir de eventos passados, a personagem Rui deseja valorizar eventos futuros que possa vir a ter com o mesmo, mas se aflige diante do impedimento que o amor que este sente por Amália lhe apresenta.

Por sua vez, em António, embora o passado e as experiências em comum com Rui também sejam apreendidos e modificados por uma variedade de influências pessoais, sociais e institucionais, a vivência cotidiana com Amália funciona como elemento esclarecedor de quão oposto pode ser o destino de um homem quando este vivencia momentos com um parceiro de diferenças individuais marcantes.

Sua vida conjugal, até então psicológica e fisicamente saudável para ambos, a despeito das constantes admoestações da personagem Bernarda, mãe de Amália, que não se conforma com o fato de a filha ter se casado com o assassino do marido, apresenta um bom funcionamento social. Nela, focar o futuro lhe oferece asas para voar a novos patamares de realização pessoal, diminuindo a dor que sente por seu negativo passado de

menino órfão. De acordo com Zimbardo e Boyd (1999), estabelecer raízes com a tradição fundamenta o senso de identidade pessoal, nutrindo a vida diária com jovialidade e alegrias da sensualidade. Em outras palavras, o harmonioso casamento de António com Amália o permitira realizar plenamente seu potencial masculino e humano.

Por sua vez, construindo as bases do impulso que fundamenta a caracterização do famoso complexo, a atração da vítima pelo algoz (e vice-versa) e a semelhança física do criminoso com o morto (...) apresentam-se como relevantes determinantes psicológicos:

ROSA. Dizem que ele, o assassino, é muito novo... um rapazelho ainda!...
BERNARDA. Qual, Rosa!!? É um homem feito: tem vinte anos! (...)
Rosa. Dizem que é muito bonito!?...
AMÁLIA (*dorida.*) Eu nunca o vi: Nunca fui capaz de olhar para ele (Santareno, 1960, p. 15-17).

AMÁLIA (... *percorrida por forças estranhas, sem poder despregar os olhos do rosto de António Marinheiro, que, lívido e imóvel, lhe corresponde com igual intensidade...*) (Santareno, 1960, p. 27).

AMÁLIA (*aproximando-se mais*) Tu falas como... Pareces... pareces ele a falar!?...
(*terror, a recuar:*) Escute, mãe, escute: é a voz do... é a voz do José!!... (Santareno, 1960, p. 30).

AMÁLIA (*outra vez fascinada; planta oscilando à aragem.*) Nunca mais... nunca mais volta?... (...)
ANTÓNIO (*reaparece: luz nos olhos, ansiedade, amor.*) Não tem medo...?
AMÁLIA (*incontrolável: pura força do instinto.*) Não... não tenho medo de si...!... (Santareno, 1960, p. 35).

Na leitura dos exemplos apresentados, ainda que seja a voz, e não outro atributo físico de António, a ser apresentada como semelhança entre ambos, a semelhança física de António com Amália, determinante fenotípico que busca manter a associação parental entre ambos, relevante como é, segue destacada na obra (Santareno, 1960, p. 52):

ANTÓNIO. (...) ainda há bocado, lai na taberna, me disseram que eu era parecido consigo... (...)
ROSA (*a observar António.*) Ó Amália, e olha que é mesmo!: o nariz... a testa... Esta é boa! (Riso) (...)
ROSA (*sempre a estudar os traços fisionômicos de António.*) E os olhos... vejam que até os olhos!: É, sim, senhora, o António é parecido contigo! (*Riem os três.*) (Santareno, 1960, p. 52).

Por adição, a análise dos excertos acima também permite verificar que, a despeito do assassinato da personagem José, marido de Amália, por António, este e Amália sentem-se atraídos um pelo outro. Uma atração na qual o instinto, impulso interior natural que faz o ser executar inconscientemente atos que atendam necessidades específicas de seu corpo, revela a falha dos mecanismos defensivos que, em todos os níveis, visam à proteção do organismo contra as agressões que sofre em seu desenvolvimento e em sua manutenção (Uchôa, 1959, p. 437). Por adição, ainda segundo Uchôa (1959, p. 442), tanto os instintos de

morte quanto os de agressão de José para com António podem ser entendidos como efeitos secundários de sua frustração amorosa com sua esposa Amália.

Nesse contexto, o psicodinamismo sexual das situações intensamente conflituosas envolvendo Amália e António Marinheiro, ao exibir o estado psicológico de medo e tensão a que Amália foi submetida ao ver-se atraída pelo agressor de seu marido, permite-nos relembrar algumas patologias comumente mencionadas por ocasião da abordagem desse assunto. A primeira delas é a Síndrome de Estocolmo. Tomada como perspectiva, nela, o “afeto” oriundo do instinto de sobrevivência de Amália, faz com que a personagem, inconscientemente, acredite precisar acatar todas as regras impostas por António para conseguir sair da situação transgressora em que se encontra da forma menos “dolorosa” possível. Essa Síndrome, entretanto, a despeito de ser muito divulgada na mídia, ainda não apresenta respaldo científico, não integrando o DSM-5 – Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais, referência internacional de doenças mentais da American Psychiatric Association (2014).

A segunda patologia é a Hibrístofilia, distúrbio psíquico caracterizado pela atração sexual de mulheres por assassinos violentos, atração socialmente não aceita, tal como a pedofilia, o sadomasoquismo, o exibicionismo e outros. Termo usualmente utilizado por criminologistas em detrimento de cientistas, a Hibrístofilia é coloquialmente conhecida como Síndrome de Bonnie e Clyde, em referência ao casal de criminosos que cometia assaltos pelo interior dos Estados Unidos nos anos 30. Já nos anos 50, John Money foi o primeiro psicólogo e sexólogo a fazer referência a esse tipo de comportamento, ao estudar a psicologia da fluidez sexual e o modo como as construções societárias de gênero afetam um indivíduo. Isenberg (1992), em *Women love man who kill*, associa a esse perfil feminino traumas sofridos em infâncias dolorosas, ocasiões em que a menina, vivendo em um mundo de fantasia, apaixona-se não por um homem real, mas por uma ilusão baseada na negação. Em Santareno (1960, p. 92-93), é Bernarda quem esclarece a António as circunstâncias da gravidez de Amália, ainda menina:

BERNARDA (*voz desalmada.*) Foi o José. (...) nesse tempo, ainda era casado com a primeira mulher; estava já muito doente, mas viva.

AMÁLIA (*ironia sangrenta.*) Eu tinha quinze anos e, da vida, não conhecia nem isto (*indica uma unha.*): aqui a minha mãe era severa, não ia em festas, nem em danças... (...)

BERNARDA (*seca de fatalidades, encolhendo os ombros.*) O José era casado. E o meu homem tinha muito mau génio: se o teu pai soubesse, dava cabo de ti, Amália! (Santareno, 1960, p. 92-93).

Na perspectiva de Isenberg (1992), Amália, seduzida na adolescência, apresenta-se traumatizada e prejudicada em seu destino, sentindo-se atraída por António, um assassino, não porque ele é capaz de matar, mas sim porque este, encarcerado pela culpa de ter matado seu marido, não se atreveria a machucá-la. Essa atração, ainda segundo Isenberg (1992), dá à personagem uma visão distorcida da personalidade do criminoso. Sob essa ilusão, o que Amália vê como amor não é baseado na realidade, mas em suas fantasias,

distorções e necessidades psicológicas. Em outras palavras, trata-se de uma ilusão sobre o amor.

A esse perfil isenbergiano de “moça danificada”, entendemos que se possa acrescentar o perfil freudiano (Freud, 1974, p. 40) de indivíduo em regressão, perspectiva sob a qual Amália orienta-se para a infância, restabelecendo um estado infantil da vida sexual. Neste, sob a pressão de suas íntimas repressões, e achando a realidade de todo insatisfatória, declara: “Eu ando a cumprir um fadário, mãe: isto é castigo, é castigo! As minhas mãos não merecem tocar numa criancinha... Deus não se esquece, não... nunca se esquece!” (Santareno, 1960, p. 14). Amália, ao ser tocada por António, verbaliza seu comportamento maternal instintivo, que subjuga a atração sexual que António sente por ela (Santareno, 1960, p. 57-58):

ANTÓNIO (*másculo, homem, tomando a mão de Amália.*) Então não acredita, Amália, que...? (...)
AMÁLIA (*quase terror.*) Não sei... não gosto de o ouvir falar assim...
ANTÓNIO. Assim... como?!
AMÁLIA: Como... como um homem grande, um homem adulto... já batido e rebatido nessas vidas... nessas ordinarices de mulheres!...
ANTÓNIO (*surpreendido; gingão, macho, logo a seguir.*) O quê?!... Oras, mas eu sou um homem!! (...)
AMÁLIA. Não fique... (*emendando:*) não fiques triste... (...) tu pareces-me novo, novinho... uma criança... (...). Ai!... O meu rapazinho!...
ANTÓNIO (*a brincar, infantil.*) Rapazinho?!... (...) Se fosse outra mulher a dizer-me isso, ficava ofendido, humilhado mesmo! Assim... (...) Até gosto! Às vezes, quando estou ao pé de ti, não sei porquê, sinto-me realmente... Olha, como se ainda fosse miúdo, um cachopo!?...
(Santareno, 1960, p. 57-58).

ANTÓNIO (*que está sentado numa cadeira, poisando a face na mão de Amália: infantil.*) Que voz a tua, Amália! Tão boa, tão meiga!... Quando tu falas comigo, assim... é como se eu estivesse adormecido e as tuas palavras me chegassem em sonhos – num sonho bom. (...) Queres saber? Parece-me que a tua voz não é nova – coisa mais esquisita! – que é antiga, antiga... que sempre a ouvi, sempre! (...)
Amália (*muito suave, maternal.*) Quem me dera que tu fosses pequenino, António!: Queria poder pegar-te ao colo, esconder-te todo nos meus braços... (Santareno, 1960, p. 64).

Nos excertos apresentados acima, uma vez que, de modo similar a Amália, António também adere a tal fantasia, ambos se apresentam regredindo psicologicamente à fase fálica, removendo, ainda que temporariamente, resistências psíquicas do tipo relacionar-se com o assassino do marido, bem como de envolver-se com um companheiro mais jovem. Nessa regressão, António é remetido à memória afetiva de quando era bebê, campo de estudo da psicologia pré-natal, área em crescente desenvolvimento com o advento das novas tecnologias aplicadas à área médica, segundo a qual, por meio de equipamentos de última geração, foi possível descobrir que, dentro da barriga da mãe, o bebê já é capaz de conhecer alguns aspectos sobre o ambiente em que está; aprendido este que fica armazenado em um tipo especial de memória: a memória corporal (EBC, 2016). Um exemplo disso pode ser notado, por exemplo, quando se observa que os recém-nascidos se

tranquilizam ao ouvir uma voz ou um som familiar, que estavam habituados a escutar desde antes de nascer (Echeverria, 2016).

Nessa mesma regressão, o amor que manifestam um pelo outro remete às características do apego. Forma de um indivíduo manter proximidade de algo ou de alguém que lhe seja importante, o apego, em Santareno (1960), é um elemento psicológico que supre a necessidade amorosa de Amália e a deficiência emocional de pertencimento em António, relações constituídas ainda na infância de ambos. Em Amália, na ocasião da gestação imprevista seguida da separação do filho, imposta pela mãe Bernarda; em António, desde seu abandono, ainda recém-nascido, pelos pais até então desconhecidos.

Segundo Karin Sternberg, em *Psychology of Love* (2014), dentre as abordagens psicológicas explicativas do amor, uma abordagem biológica tem suas raízes na Teoria do Apego, desenvolvida por John Bowlby no período de 1969 a 1980. Bowlby observou que os bebês buscam proximidade de seus cuidadores e, por conta disso, arguiu que os bebês são pré-programados para estabelecer apego com os mesmos, o que os ajudaria a sobreviver. Na ocasião, notou, também, que nem todos os pais e cuidadores reagem da mesma maneira aos esforços dos bebês para comunicar suas necessidades, bem como para estabelecer sua zona de proximidade com os mesmos. Nesse contexto, a maneira como reagem pode afetar o tipo de apego que a criança estabelece com os pais ou cuidadores: o apego seguro, o apego evitante ou o apego ansioso e ambivalente.

O apego seguro é o elemento psicológico que leva as crianças a se sentirem confortáveis com seus cuidadores, sendo tolerantes quando estes se ausentam temporariamente. Nele, as crianças usam os cuidadores como bases seguras a partir das quais exploram o mundo. O apego evitante não mostra preferência acentuada para o cuidador em relação a um estranho. Em seu contexto, a criança evitante não reage fortemente quando o cuidador fica ausente ou retorna. Por sua vez, o apego ansioso e ambivalente é o que leva a criança a reagir muito fortemente quando o cuidador se ausenta e ela fica sozinha. Neste caso, a criança é muito reativa e tenta intensamente ficar próxima do cuidador. Entretanto, sendo este um estranho, a criança apresenta certa ambivalência por se sentir inseguramente apegada.

Mas, sendo Amália e António já adultos, como esse apego manifestado por ambos pode, além da regressão fálica, ser explicado? Baseado nas concepções de Bowlby voltadas à definição do apego adulto, Sternberg (2014) sugeriu que os mesmos princípios aplicados às crianças também se aplicam aos relacionamentos românticos adultos. Pessoas que acham a si próprias seguramente apegadas a alguém descrevem seus relacionamentos como afetuosos e suportivos, acreditando que estes possam ser mantidos por um longo período de tempo. Essas mesmas pessoas, porém, quando se relatam ansiosamente apegadas, experienciam uma intensa paixão e até obsessão por seus parceiros, tendendo a ser desconfiadas e a sentir seus parceiros infiéis. Por adição, as pessoas com apego evitante concebem que as relações com seus parceiros nem sempre são amigáveis, com baixo envolvimento emocional, acreditando que o amor não pode ser mantido por um longo período de tempo.

Nessa perspectiva, avaliando como os jovens adultos eram apegados a seus parceiros, Bowlby, na abordagem de Sternberg (2014), mostrou que um estilo de apego seguro correlaciona-se positivamente com o amor compassivo, envolvendo respeito mútuo, confiança e afeição por seus parceiros, enquanto um estilo ansioso-desdenhoso correlaciona-se negativamente com o amor compassivo. Por sua vez, um estilo de apego essencialmente ansioso não foi nem positiva nem negativamente correlacionado com o amor compassivo. Em Santareno (1960), o apego seguro, sentido pelo casal Amália e António, correlaciona-se positivamente com o amor compassivo de ambos, tornando-se ansioso apenas quando Amália identifica a possibilidade de perder António para Rui. Em Santareno (1960, p. 36), este, no que lhe concerne, apresenta o apego seguro que sentia por António transformado em apego ansioso-desdenhoso em relação ao amigo com a esposa, desde o momento em que esta verifica o interesse de um pelo outro.

Pela perspectiva de Bowlby, na abordagem de Sternberg (2014), é possível, portanto, verificar a existência de três diferentes sistemas comportamentais no triângulo afetivo formado por Amália, António e Rui: um sistema de apego, um sistema de cuidar e um sistema sexual. O sistema de apego serve para proteger uma pessoa do perigo, mantendo-a próxima a outras que cuidam dela. O sistema de cuidar fornece proteção aos outros. O sistema sexual assegura que uma pessoa possa transmitir seus genes para a geração seguinte. Mecanismos cognitivos comportamentais que são, esses três diferentes sistemas monitoram nosso progresso para alcançar os objetivos de cada sistema.

Uma vez que, ao longo do tempo, as ações ajustam-se ao ambiente social, é através delas que cada ser adquire seu estilo particular de apego. Essas diferentes estratégias que o ser emprega para alcançar seus objetivos nos sistemas de cuidar, de apego e sexual são, também, ferramentas úteis para enfrentar os relacionamentos disfuncionais, ou seja, que não dão certo. Exemplo disso pode ser verificado em Rui, quando este questiona António sobre os acontecimentos que viveram junto, quando o marinheiro assassino ainda não conhecia Amália:

RUI (*desprezo, ódio, ciúme.*) Feliz, aqui?! (*gargalhada.*) Pois eu sinto-me preso: pior que na cadeia! Até as palavras se me enrolam na boca, que nem casca de laranja!... (*riso; logo grave, triste, quase frágil, com a voz surda.*) E a nossa liberdade?! (*Agarrando António com violência; grito de angústia feroz.*) A nossa liberdade, António?!!
ANTÓNIO (*contagiado, inquieto.*) Éramos mais novos...
RUI (*quase ódio.*) Eu sou novo!!
ANTÓNIO. Agora é diferente... casei...
RUI (*largando logo António, numa espécie de explosão histérica em que movimentava todo o corpo.*) Ah... casaste!!...
ANTÓNIO (*outra vez firme.*) E sinto-me bem.
RUI (*desdém agressivo.*) Bem!?... Dantes, todo o mundo era teu... nosso! Lembraste? (Santareno, 1960, p. 79).

Em Santareno (1960), tal comportamento de Rui ilustra, portanto, o que é proposto por Bowlby na abordagem de Karin Sternberg (2014): a existência desses três sistemas em separado, tornando possível vivenciar um apego profundo a uma dada pessoa enquanto se é

romanticamente atraído por outra – como é o caso de António, romanticamente atraído por Amália, mas, a despeito disso, apegado a Rui – ou sentindo-se sexualmente atraído por alguém a quem não se sente apegado, tampouco romanticamente atraído – como é o caso de António em relação a Rui.

Entretanto, ainda conforme Freud (1974, p. 43), se o poder mental e somático de um desejo reprimido se manifesta muito forte quando o ser o assume, este, ao adentrar a consciência, só pode enfraquecer. Em Santareno (1960), quem promove esse enfraquecimento no desejo de Amália e António é Rui. No final do 2º ato, António assume para Amália que sentia inveja dos assassinos, querendo ser como eles (Santareno, 1960, p. 62). Amália, então, questiona, inquieta e enciumada, se isso significava para António ser como Rui, e António o confirma, pedindo-a, na sequência, em casamento. Dois sons são ouvidos: um riso escarninho – “Ouve-se, vinda da rua, uma gargalhada aguda, prolongada e escarninha” (Santareno, 1960, p. 62) – e um assobio prolongado – “De novo o mesmo assobio, agora mais prolongado e audível” (Santareno, 1960, p. 66). O primeiro associado à Louca, personagem através da qual Santareno introduz a zombaria do destino em relação aos medos de perder António relatados por Amália. O segundo associado a Rui, que, tal como a Louca, introduz o infortúnio na peça: “(... À porta da taberna, a fumar, está Rui: sempre sozinho, um saco de viagem às costas; a luz, e os outros meios da cena, devem usar-se para acentuar <<a solidão poética e terrível, marmoreamente bela>> desta personagem)”. Ambos apresentam um papel similar ao do coro grego, que, em voz coletiva, comenta a ação dramática que está ocorrendo.

Do que zombava a Louca? Do pressentimento que Amália tinha de António, tal qual José, ter uma personalidade homossexual, vindo a se sentir feliz somente na companhia do amigo. Para quem assobiava Rui? Assobiava para chamar António, informando-o, por esse código íntimo, certamente conhecido do outro, de que havia chegado. Esse pressentimento se confirma diante da alegria manifestada por António com a chegada do amigo:

ANTÓNIO (*logo sobressaltado, escutando.*) Ouves?... estás a ouvir?... É o Rui! (*Corre para a janela, que abre...*) Chegou... olha, Amália, sempre veio!... (*Exuberante, vai para chamar Rui; de súbito, sustém-se: os lábios entreabertos, o gesto do braço suspenso. Depois, bruscamente, fecha a janela. Rápido, volta-se para Amália: o rosto contraído, cheio de sombras.*) Não! Não o quero aqui hoje!; ele assombra tudo, apodrece tudo... traz desgraça, Amália! Que vá pro diabo: não o quero!! (Santareno, 1960, p. 66).

Ao verbalizar que Rui “sempre veio”, António deixa transparecer sua fragilidade em relação ao amigo, o qual, ao nunca o abandonar, preenche sua necessidade de autoafirmação. Rui, por sua vez, indivíduo sem porto certo, sempre em movimento, mostra-se uma figura que gosta da incerteza, de se sentir vulnerável ao outro. Para ele, António reflete a figura protetora. A âncora que, prendendo-o ao mundo real, não o deixa em suas próprias aventuras soçobrar. Reconhecendo a manifestação diferente de orientação sexual de António, ainda inconsciente ao mesmo, Rui, em viés sádico, sente prazer em subjugar o ego do amigo, única forma de sentir-se crescer sobre este, tornar-se significativo para tal,

alimentando seu próprio ego. Esse modo de ser de Rui, porém, é interpretado por António como uma característica destrutiva, a qual, quando em ação, “assombra tudo, apodrece tudo” (Santareno, 1960, p. 66).

Também no o 2º ato, o autor apresenta a passagem do tempo na peça. Ao leitor é descortinada a noite de Natal, com a personagem Amália arrumando a mesa da ceia: “Amália... põe a mesa... Parece mais nova, mais leve de movimentos; ainda vestida de luto, mas com mais garridice; vai cantarolando, distraída” (Santareno, 1960, p. 37). Bernarda, incomodada, reclama da alegria de Amália e a constringe mencionando o falatório que o envolvimento de Amália com António está causando em Alfama:

BERNARDA (*autoritária*). Cala-te! Não quero que cantes aqui, nesta casa. Pelo menos, enquanto eu cá viver... Por essas e por outras, é que elas (aponta para a rua.) dizem o que dizem... (Santareno, 1960, p. 40).

Alfama, o mais antigo bairro de Lisboa (FCSH+LISBOA, 2018), é retratado por Santareno como uma pequena e popular aldeia onde todos se conhecem e sabem da vida dos outros. Frequentada por marinheiros, sempre em constante trânsito, também acolhe os que cantam o fado e tocam a guitarra, como o faz Adolfo, marido de Rosa, na mesma taberna em que José, marido de Amália, foi assassinado. Significando “lugar que serve de asilo ou de refúgio” (Houaiss, 2001, p. 151), o termo se apresenta adequado ao enredo da peça santarena, uma vez que, de modo geral, todas as personagens principais se apresentam em busca de refúgio ou chegam por conta das consequências de seus atos.

Indo Bernarda com Aninhas para a missa de Natal, Amália e António encontram-se na casa desta. Segue-se uma discussão conjugal entre Rosa e o marido Adolfo, que, de maneira similar a outras, dispersas na peça, ao sabor das comédias shakespearianas (Instituto de Humanidades, 2016), serve, na maioria das vezes, para exemplificar as mazelas conjugais que acabam por se resolver entre os próprios integrantes da relação, suscitando confusões capazes de prender e divertir o público.

Ainda no 2º ato, também ocorre a associação da personalidade de António ao pensamento existencialista da época, ao revelar que, antes de conhecer Amália, este se sentia um ser sem rumo, sem destino, sem porquê:

ANTÓNIO. Antes de te encontrar, eu não me sentia bem em nenhum lado: tinha uma coisa aqui dentro, sempre a roer, a roer... uma força que, sem descanso, me empurrava nem eu sei pra onde! Não conhecia sossego, Amália: só podia viver no meio da desordem e com gente tão suja, tão reles que... (...) tinha que fazer mal! – o mal mais reles! – porque senão rebentava, morria sufocado... Só me sentia bem com gatunos, mulheres da vida, tipos com o vício da morfina... (Santareno, 1960, p. 60).

A análise dessas afirmações da personagem nos remete à discussão filosófica da tomada de consciência de si e do mundo pelo homem. Na década de 1950, na Europa, ocorria o apogeu do existencialismo, com a publicação dos trabalhos de Heidegger e Sartre. Tratava-se de corrente filosófica – e movimento intelectual – surgida em meados do século

XIX, na França, a partir das ideias do filósofo dinamarquês Soren Kierkegaard. Segundo essa corrente, a existência humana é vista como o principal objeto dos pensamentos e teorias. A partir da existência, os filósofos afirmam que o homem existe independentemente de qualquer outra definição, ou seja, a existência já basta para que o homem exista por completo; não é necessário nenhum outro elemento que a comprove (Sciacca, 1968).

Sob a perspectiva existencialista, a análise das palavras de António permite verificar que a liberdade de escolhas deste, enquanto indivíduo, servia para a construção das essências individuais que o constituíam. Nesse contexto, sua liberdade de escolha pode ser vista como um fenômeno gerador das circunstâncias que ele próprio vive, uma vez que ninguém, além do próprio indivíduo, é responsável por seu fracasso ou sucesso. António, construindo sua concepção de vida no decorrer de sua caminhada, ao não entender o porquê de sua própria existência e daquilo que acontece ao seu redor, identifica a falta de respostas que os filósofos chamam de angústia existencial. Por sua vez, conforme Freud (1974, p. 42), uma vez que as escolhas levam, inevitavelmente, a perdas, vinculam-se a estas o estado de desespero sentido pelo homem e o desconhecimento das singularidades pelas quais os processos mentais inconscientes se diferenciam dos conscientes, que nos são familiares.

No 3º ato da peça, António é apresentado já casado com Amália – “Amália passa a ferro um fato de António, enquanto Bernarda, sentada em cadeira baixa, junto da porta semiaberta, cose à mão uma qualquer peça de vestido” (Santareno, 1960, p. 67) –, casamento esse que Bernarda não aprova, cobrando de Amália a revelação de um segredo:

BERNARDA (*em desafio.*) Então conta-lhe tudo!! (Amália, sempre excitada, dá uma volta e, subindo para uma cadeira, pretende tirar o pano encarnado pendurado no laço de corda: fica assim com a cabeça ao nível desse laço, fortemente iluminada pelo referido foco de luz vermelha: desgrenhada, a tremer, os olhos em logo – figura de tragédia.

AMÁLIA (*com medo, descontrolada, monocórdica.*) Não tenho medo... não tenho medo...

BERNARDA (*de súbito apavorada, ao ver Amália assim envolta por aquele halo sangrento.*) Amália!?!?... (Ao mesmo tempo, do lado de fora, vem embater com violência, de encontro ao vidro da janela, um grande pássaro negro, que solta um grito estranhamente rouco e logo cai morto na rua. Então volta a ouvir-se, sempre aguda e metálica, a mesma gargalhada do 2º acto. Pavor em Bernarda e Amália.) (Santareno, 1960, p. 71).

No excerto acima, percebe-se a referência simbólica que Santareno atribui ao quadro formado pelo laço de corda e pela cabeça de Amália, ambos banhados por uma luz vermelha, em sugestão primeira a um quadro futuro de suicídio. Do mesmo modo, na sequência, Amália e Bernarda têm a casa invadida pela personagem Louca e por um pássaro de mau agouro, um almur, figuras que, por sua natureza supersticiosa, tanto ilustram o imaginário popular retratado na peça quanto fazem referência às premonições contidas no universo grego (Magaldi, 1989, p. 458). A Louca, então, em surto e dizendo coisas desconexas para Amália e Bernarda, aos pés da primeira joga o pássaro já morto, contando-lhes que, da última vez que o viu, ardeu-lhe a casa e o pai afogou-se no poço. Amália, por

sua vez, vendo os olhos verdes do pássaro e por eles ficando hipnotizada, exclama: “Está a ver, mãe? Os olhos do pássaro deitam luz!...” (Santareno, 1960, p. 73).

Ao perceber a chegada de Rui com António, Amália associa aos olhos daquele os olhos do pássaro: “Ele tem os olhos do pássaro... os mesmos, os mesmos!... (...) Quem é este homem?!” (Santareno, 1960, p. 74). Pontuando em Rui o eixo trágico dos atos que se seguirão na peça, Santareno a ele atribui um olhar apreciativo à beleza de Amália – “É muito bonita” (Santareno, 1960, p. 76) – a qual, fisionomicamente parecida com António, justifica a contiguidade do apreço deste pela imagem de um a partir da imagem de outro.

Saindo Amália para cuidar do jantar, Rui entrega a António uma quantia em dinheiro referente à venda de drogas que ambos haviam guardado em Buenos Aires, aludindo, de modo suspeito, que passara a usá-las desde que se separara do amigo. António, relutando a aceitar a mesma, vê-se envolvido num diálogo de desprezo, ódio e ciúme sentidos por Rui em relação à Amália, ao passado perdido de ambos e a tudo o mais que envolve a nova vida que António está vivendo:

RUI (*que se fica a olhar a porta por onde Amália saiu: ferocidade glacial.*) Ela é velha...

ANTÓNIO (*logo sério, agressivo.*) Rui?!!

RUI (*dominando-se.*)... Mas muito bonita. (...) RUI (*desdém agressivo*)... Tínhamos – temos ainda! – tesouros escondidos em Hamburgo, no Rio, em Xangai... (*... movimentos livres e sedutoramente eloquentes:*) Lembra-te, António? Ainda te lembra? (*... Enfim irmanados, riem, ambos, cruelmente, as mãos nos ombros um do outro: não à maneira de dois bons camaradas que se encontram, mas dum jeito mais arranhado, felino, com um não sei quê de satânico.*) (Santareno, 1960, p. 79).

Esse diálogo nos remete, mnemonicamente, à tentação sofrida por Jesus nas mãos de Satanás – “O diabo tornou a levar Jesus, agora para um monte muito alto. Mostrou-lhe todos os reinos do mundo e suas riquezas. E lhe disse: ‘Eu te darei tudo isso, se te ajoelhares diante de mim, para me adorar’” (Storniolo, 1989, p. 1241) –, fixando, de modo similar, a caracterização turbulenta de Rui enquanto personagem representativa do mal no enredo da peça. Entretanto, diante da resistência de António em aceitar o dinheiro – “Não sei... talvez a Amália não queira...?” (Santareno, 1960, p. 80) –, Rui lança mão do trauma de infância do amigo para admoestá-lo:

Quem é o teu pai? Onde para a tua mãe?... (...) Enjeitado... enjeitado, enjeitado!!!... Eu conheci a minha: a minha mãe batia os “bares” ali do Cais do Sodré, todas as noites, ao romper das onze!... Era a Rita! A Rita “suja”, como todos lhe chamavam!... (*Riso desesperado*... Lixo! Lixo é o que tu e eu somos, António! (...)) Ela sabe? Já contaste à tua mulher como apareceste neste mundo?... (Santareno, 1960, p. 80-81).

A retomada do determinante psicológico acima, ao principiar a elucidar o drama edipiano que sustenta, em parte, a obra santarena, permite a caracterização de Rui como personagem abalada psiquicamente enquanto sujeito freudiano. Em Bezerra e Saroldi (2013), essa caracterização pode ser interpretada como estratégia descritiva da vida

subjetiva da personagem que, sob a intrusão da felicidade conjugal de António, desequilibra e disfuncionaliza o processo interativo que Rui mantinha com o mesmo. Por sua vez, em desdobramentos contínuos e equilibrados, é ação que acompanha toda a elucidação dos segredos que Amália e António escondem um do outro: ela, de ter abandonado o bebê recém-nascido à própria sorte; ele, esclarecidas e confirmadas por Bernarda as circunstâncias do abandono, de reconhecer-se no bebê abandonado:

ANTÓNIO. Quero que saibas tudo: mesmo o que eu ainda não tive coragem de te dizer. Não te contei já, porque...

AMÁLIA (*sorriso doce, sempre imóvel.*) Porque tinhas vergonha, António...

(...)

AMÁLIA (*para Rui, após silêncio em que o fixa profunda, estranhamente.*) Não, não fujo (Santareno, 1960, p. 81).

Sem fugir, ainda que envolvidos em desespero pelas circunstâncias que vão se apresentando, Amália e António seguem apresentando comportamentos densos. Rui, alimentado por estímulos inconscientes, fixa-se na possibilidade de, tendo o casamento de António entrado em ruína, ainda poder, com volúpia, resgatar o amigo para si. Diante do medo expresso por Amália de perder António para Rui – “Ai, que eles separam-nos! Eles levam-te, eles levam-te!!...” (Santareno, 1960, p. 82) –, António repele o amigo – “Eu nunca devia ter-te deixado pôr aqui os pés: tu estragas tudo... dás azar, tu dás azar!...” (Santareno, 1960, p. 82) – e é cobrado por este sobre a real desconfiança de Amália – “Não descobres? Também não adivinhas?.. Não lês, António, não lês?... não lês nos meus olhos?...” (Santareno, 1960, p. 82) –, como se, a despeito da fragilidade de gênero por ele observada no amigo, António desconhecesse seu verdadeiro intuito: seduzi-lo pouco a pouco com a retomada de seu relacionamento amigável.

Tal qual em Mazzari (2019), na releitura e “atualização” do *Fausto*, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, no episódio que dá título ao livro, Santareno também parece evocar uma cena clássica das *Metamorfoses*, de Ovídio (2017), na qual os pastores Filemon e Baucis acabam por sofrer nas mãos de Mefistófeles, única forma de serem retirados dali: sua propriedade é incendiada, dela restando apenas as duas tílias, árvores milenares que ardem junto à cabana. Em Santareno (1960), Rui/Mefistófeles, não conseguindo convencer António do grande feito que será a retomada da amizade de ambos, opta por deixar o casal sofrer ao descobrir o próprio infortúnio: serem, Amália e António, mãe e filho, a única forma que encontrou de separá-los.

Entremeando as revelações de Amália e António acerca de seus segredos, Santareno (1960, p. 83) reinsere a Louca em cena, para que, bailando entre Amália, António, Rosa e Bernarda, estas duas últimas sintam um frio maléfico e absurdo tomando conta do lugar, advindos da prenunciadora do desastre que está por ocorrer. Nesse contexto, surge outra evocação clássica de Santareno (1960, p. 91): Bernarda, tremendo, a balbuciar, debilmente, “Tenho frio... tenho muito frio!...”, entoa o refrão desesperançado do corvo de Poe (2019), chorando Lenora, “Nevermore!”, “Nunca mais!”, “Nunca mais!”, “Nunca mais!”.

Entretanto, o desastre aguardado chega de forma diversa da tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles (497/6 a.C – 406-5 a.C). Amália, que passa do horror à ternura, beija António, despertando a ira de Bernarda, que grita aos quatro cantos serem eles mãe e filho. O clímax é quebrado pela reinserção das cômicas brigas conjugais de Rosa e Adolfo. Entretanto, nesta reinserção, Rosa, a despeito de ser defendida por Rui, volta-se contra este – “O que se passa entre mim e o meu homem, é só com a gente... Ninguém tem nada com isso... ninguém!!...” (Santareno, 1960, p. 99) –, construindo um contraste do real conjugal cômico shakespeariano com o real conjugal trágico santareno.

Rui, com as mãos nos ombros de António, de modo felino, ardente e dominador, questiona afetuosamente o amigo sobre quem o abandonara. E António, violento, com ódio e asco de Amália, perdida a razão, pede a Rui que o leve dali. Tal qual em Mazzari (2019), fica, então, a observação da destrutibilidade inerente ao mundo moderno, perspectiva crítica que subjaz à interpretação de Santareno (1960), trágica em todos os âmbitos e em todos os sentidos, mas que, embora tenha submetido Amália, não conseguiu, enquanto mulher, subjugar-lá. A Amália, tardiamente descoberto e confirmado o segredo dos olhos do almur/Rui, só lhe resta pedir, amargamente, a este, que leve António dali para que a turba, formada no externo de sua casa e que esta apedreja clamando por vingança, tal qual se observa no fenômeno da incitação do medo, acompanhado por sintomas claros de excitação e ativação de uma audiência (Zajonc, 1969, p. 23), não o mate. Atitude essa que Karin Sternberg (2014, p. 39) caracteriza como oriunda de um amor altruísta, com o bem-estar do ente querido sendo colocado antes do próprio bem-estar. No caso específico de Amália, seja como mãe, seja como mulher.

Rui, tendo levado consigo António, será anunciado na peça pelo som do navio que parte e que é ouvido, com angústia, por Amália: “De súbito, ouve-se a ronca dum qualquer navio: gutural, vibrante e prolongada” (Santareno, 1960, p. 108). Esta, entretanto, não foge da população que, adentrando a sua casa, a humilha e ameaça, tal qual ocorre com Hester Prynne em *The Scarlet Letter*, do escritor norte-americano Nathaniel Hawthorne (2015), por ocasião da descoberta desta ser adúltera, o que a tornava uma pária da sociedade.

Chegada a polícia – “*Ouve-se, neste momento, o silvo estridente dos carros da polícia: todos os gestos agressivos paralisados; silêncio riscado pelo medo*” (Santareno, 1960, p. 110) –, foge a turba. Amália expulsa Bernarda de casa e recusa a corda-força que, no teto, parece aguardá-la. Deixando-se cair na mesa, opta pela vida. Delirando em lembranças de António como marido e António como filho, “toma consciência do real: rolando ferozmente pelo chão, solta uivos de cio e desespero, apaixonados” (Santareno, 1960, p. 113). Revela-se, assim, um ser que tenta se (re)afirmar pela rebeldia contra o asfixiante e retrógrado povoado de Alfama (Magaldi, 1989), além de se ver eternamente na ambiguidade entre o amor maternal e o amor romântico-sexual por António.

Em suma, em Santareno (1960), a natureza do Amor, seja evocada do mito edipiano, seja construída à luz de um novo tempo, é interrogada intensa e continuamente pelas potencialidades interpretativas do tema trabalhadas na peça. Potencialidades essas que, por

sua razão e por conhecimentos dramáticos de Santareno, vêm se revelando imortais às sucessivas gerações de leitores.

Referências

ALMEIDA, S. J. O Estado Novo dizia que não havia homossexuais, mas perseguia-os. *Público*, [S. l.], 17 de julho de 2009. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/07/17/sociedade/noticia/o-estado-novo-dizia-que-nao-havia-homossexuais-mas-perseguiu-os-1392257>. Acesso em: 08 jun. 2021.

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION. *DSM-5 - Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais*. Trad. CORDIOLI, A. V. et al. Porto Alegre: Artmed, 2014.

BEZERRA JR, B.; SAROLDI, N. A origem traumática do sujeito. In: BEZERRA JR, B.; SAROLDI, N. *Freud e as neurociências*. Projeto para uma psicologia científica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CARUSO, E. et al. A wrinkle in time: Asymmetric valuation of past and future events. *Psychological Science*, v. 19, n. 8, p. 796-801, 2008.

COPEN, C. E. et al. Sexual Behavior, Sexual Attraction, and Sexual Orientation Among Adults Aged 18–44 in the United States: Data From the 2011–2013 National Survey of Family Growth. *National Health Statistics Reports*, n. 88, p. 1-14, 2016.

EBC. Estudos mostram que fetos armazenam memória e aprendem por meio das sensações. *Toda Criança Pode Aprender*, [S. l.], 26 de jan. de 2016. Disponível em: <https://memoria.ebc.com.br/infantil/para-pais/2016/01/estudos-mostram-que-fetos-armazenam-memoria-e-aprendem-por-meio-das>. Acesso em: 17 jun. 2021.

ECHEVERRIA, M. A memória afetiva do bebê. *Revista Crescer*, [S. l.], 19 de jan. de 2016. Disponível em: <https://revistacrescer.globo.com/Seu-bebe-nao-para/A-importancia-do-abraco/noticia/2016/01/memoria-afetiva-do-bebe.html>. Acesso em: 17 jun. 2021.

EGALI. *Conquistas LGBTQI+ pelo mundo: uma linha do tempo*. [S. l.]: EGALI, 2020. Disponível em: <https://www.egali.com.br/blog/linha-do-tempo-conquistas-lgbtqi-pelo-mundo/>. Acesso em: 09 jun. 2021.

FCSH+LISBOA. Alfama: o bairro histórico que resistiu ao século XIX. *Nova FCSH +LISBOA*, [S. l.], 14 de junho de 2017. Disponível em: <https://maislisboa.fcsh.unl.pt/alfama-bairro-historico-resistiu-ao-seculo-xix/>. Acesso em: 17 jun. 2021.

FREUD, S. *Cinco lições de psicanálise*. Coleção Os pensadores: XXXIX. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

FREUD, S. *Obras Completas, Vol. 4: A interpretação dos sonhos (1900)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GRONDIN, S. Timing and time perception: A review of recent behavioral and neuroscience findings and theoretical directions. *Attention, Perception, & Psychophysics*, v. 72, n. 3, p. 561-582, 2010.

HAWTHORNE, N. *The Scarlet Letter*. [S. l.]: Project Gutenberg, 2015. *E-book*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/25344/25344-h/25344-h.htm>. Acesso em: 12 jun. 2021.

- HOUAISS, A.; VILLAR, M. S.; MELLO FRANCO, F. M. *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- INSTITUTO DE HUMANIDADES. *Comédias de Shakespeare*. [S. l.]: Instituto de Humanidades, 2016. Disponível em: <http://www.institutodehumanidades.com.br/index.php/c/202-comedias-de-shakespeare>. Acesso em: 17 jun. 2021.
- ISENBERG, S. *Women love man who kill*. New York: Dell, 1992.
- MAGALDI, S. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.
- MAZZARI, M. *A dupla noite das tílias*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- MOREIRA FILHO, F. C.; MADRID, D. M. A homossexualidade e sua história. *ETIC*, v. 4, n. 4, p. 1-8, 2008.
- MYERS, D. *Introdução à Psicologia Geral*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. São Paulo, Editora 34, 2017.
- POE, E. A. *O corvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Brasília: UnB, 1998.
- SANTARENO, B. *António Marinheiro (o Édipo de Alfama)*. Porto: Edição do Autor [Divulgação], 1960.
- SARAIVA, J. H. *História concisa de Portugal*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2011.
- SCIACCA, M. F. *História da Filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- SÓFOCLES. *Édipo rei*. 2020. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- STERNBERG, K. *Psychology of love*. New York: Springer Publishing Company, 2014.
- STERNBERG, R. *Psicologia Cognitiva*. Porto Alegre: Artmed, 2000.
- STORNILO, I. (Trad.). *Bíblia Sagrada*. Edição Pastoral. São Paulo: Edições Paulinas, 1989.
- UCHÔA, D. M. Importância dos instintos sexuais em psicopatologia. *Arquivos de Neuropsiquiatria*, v. 17, n. 4, p. 437-447, 1959.
- VIEIRA, L. L. F. As Múltiplas Faces da Homossexualidade na obra freudiana. *Revista Mal-estar e Subjetividade*, v. 9, n. 2, p. 487-525, 2009.
- ZAJONC, R. B. *Psicologia social*. São Paulo: Herder, 1969.
- ZIMBARDO, P.; BOYD, J. Putting time in perspective: A valid, reliable individual-differences metric. *Journal of Personality & Social Psychology*, v. 77, n. 6, p. 1271-1288, 1999.
- ZIMERMAN, D. E. *Vocabulário Contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: Artmed, 2008.

Recebido em: 30/08/2024.

Aceito em: 22/10/2024.