



DE MEDEIA A MEDUSA

transgressões
e permanência
da mitologia

*Kênia M^a de Almeida Pereira
Elisandra Beatriz de Faria
Francisco de A. Ferreira Melo
Kátiusce Aparecida Silva Santos
Léa Evangelista Persicano
(organizadores)*

**DE MEDEIA
A MEDUSA:
TRANSGRESSÕES
E PERMANÊNCIA
DA MITOLOGIA**

REVISORES

Léa Evangelista Persicano

Elisandra Beatriz de Faria

Francisco de Assis Ferreira Melo

Katiusce Aparecida Silva Santos

Kênia Maria de Almeida Pereira
Elisandra Beatriz de Faria
Francisco de A. Ferreira Melo
Kátiusce Aparecida Silva Santos
Léa Evangelista Persicano
(organizadores)

DE MEDEIA A MEDUSA: TRANSGRESSÕES E PERMANÊNCIA DA MITOLOGIA

Uberlândia – MG
2022



Copyright © 2020
Kênia Maria de Almeida Pereira
Elisandra Beatriz de Faria
Francisco de A. Ferreira Melo
Kátiusce Aparecida Silva Santos
Léa Evangelista Persicano

Todos os direitos reservados.
DE MEDEIA A MEDUSA: TRANSGRESSÕES E PERMANÊNCIA DA MITOLOGIA

1ª Edição - JUNHO 2022
Projeto Gráfico: Wellington Donizetti
Arte da Capa: Alexandre Manoel Fonseca

CORPO EDITORIAL

Kenia Maria de Almeida Pereira (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Fernanda Aquino Sylvestre (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Nelson Luís Ramos (UNESP/ São José do Rio Preto)
Paulo Cesar Peres de Andrade (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Claudia Fernanda de Campos Mauro (UNESP/Araraquara)
Josilene Pinheiro-Mariz (Universidade Federal de Campina Grande(UFCG)
Flávia Andrea Rodrigues Benfatti (Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Elisabeth Gonzaga de Lima _ Universidade Estadual da Bahia (Uneb)

P436d

PEREIRA, Kênia Maria Almeida; FARIA, Elisandra Beatriz; MELO,
Francisco de A. Ferreira; SANTOS, Kátiusce Aparecida Silva Santos;
PERSICANO, Léa Evangelista; Organizadores

DE MEDEIA A MEDUSA: TRANSGRESSÕES E PERMANÊNCIA DA
MITOLOGIA 1ª ed / Uberlândia-MG: Editora Pojetium, 2022.

228p.; il.; 1952kb

ISBN: 978-65-998201-0-6

1. Mitologia 2. Medeia 3. Medusa

I. PEREIRA, Kênia Maria Almeida; II. FARIA, Elisandra Beatriz; III.
MELO, Francisco de A. Ferreira; IV. SANTOS, Kátiusce Aparecida Silva
Santos; V. PERSICANO, Léa Evangelista; VI. Título

CDD 800

As opiniões e os conceitos emitidos, bem como a exatidão, adequação e procedência das citações e referências, são de exclusiva responsabilidade dos autores.

É proibida a reprodução total ou parcial | Impresso no Brasil / Printed in Brazil

A comercialização desta obra é proibida

E-book para download gratuito

ÍNDICE

PREFÁCIO	9
<i>Kenia Maria de Almeida Pereira</i>	
REFERÊNCIAS	13
MEDEIA: ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA EM PIER PAOLO PASOLINI	15
<i>Lucas Gilnei Pereira de Melo</i>	
PASOLINI: O ARTISTA E O SEU TEMPO	15
O FASCISMO E O PÓS-FASCISMO ITALIANO: UMA BREVE REFLEXÃO	19
MEDEIA E AS ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA	23
CONSIDERAÇÕES FINAIS	28
REFERÊNCIAS	29
MEDEIA NOS TRÓPICOS: UMA REFLEXÃO SOBRE A MULHER MARGINALIZADA EM GOTA D'ÁGUA	31
<i>Marihá Mickaela Neves Rodrigues Lopes</i>	
REFERÊNCIAS	42
A FORÇA DIASPÓRICA NA PEÇA <i>ALÉM DO RIO: MEDEIA</i> , DE AGOSTINHO OLAVO	45
<i>Olbia Cristina Ribeiro</i>	
REFERÊNCIAS	61
DA <i>MEDEIA</i> , DE EURÍPIDES À <i>DES-MEDÉIA</i> , DE DENISE STOKLOS: A VINGANÇA DES-CONSTRUÍDA	65
<i>Léa Evangelista Persicano</i>	
A CRIADORA DO TEATRO ESSENCIAL E O CONTEXTO DE <i>DES-MEDÉIA</i>	66
ATUALIZAÇÃO DO MITO E O DES-ATAR DE NÓS DA TRADIÇÃO VINGATIVA	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS?	77
REFERÊNCIAS	79

AS LENDAS DE LORELEY E IARA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE HEINRICH HEINE E GONÇALVES DIAS	83
<i>Elisandra Beatriz de Faria</i>	
REFERÊNCIAS	97
O MITO <i>MAGNA MATER</i> NO POEMA “ORAÇÃO A CIBELE”, DE OLAVO BILAC: SEDUÇÃO E RELIGIOSIDADE	99
<i>Marco Antonio de Santana</i>	
INTRODUÇÃO	99
A DEUSA CIBELE	101
A DEUSA CIBELE COMO ARTEFATO CULTURAL NAS MÃOS DO ESCRITOR OLAVO BILAC	104
REFERÊNCIAS	109
“UM BROTO DE ANETO, JOGADO NA ÁGUA PURA, COM FOLHAS DE LOUREIRO”: FEITICEIRAS E SUAS PRÁTICAS MÁGICAS EM <i>O ASNO DE OURO</i> , DE LÚCIO APULEIO.....	111
<i>Alexandre Manoel Fonseca</i>	
REFERÊNCIAS	125
LILITH OU O DEMÔNIO FANTÁSTICO EM <i>O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS</i> , DE JORGE LUIS BORGES E MARGARITA GUERRERO	127
<i>Edson Sousa Soares</i>	
REFERÊNCIAS	137
O INSÓLITO NAS LÂMIAS MUTANTES: O MITO DAS MULHERES DEVORADORAS	139
<i>Amanda Letícia Falcão Tonetto</i>	
REFERÊNCIAS	154
O MITO DE DALILA E SANSÃO NA <i>BÍBLIA</i> E EM CASTRO ALVES	157
<i>Celina Ribeiro Neta</i>	
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	157

O MITO BÍBLICO DE DALILA E SANSÃO	158
“DALILA” DE CASTRO ALVES	169
CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS	176
AS AMAZONAS BRASILEIRAS: AS GUERREIRAS DA FLORESTA, DE AFFONSO ARINOS	179
<i>Francisco de Assis Ferreira Melo</i>	
MULHERES GUERREIRAS	179
ARINOS E AS AMAZONAS	183
DOS VIAJANTES ÀS ESTRADAS DE ÁGUAS	184
MULHERES AMAZONAS	185
DAS COMPROVAÇÕES	188
E AO FINAL	190
REFERÊNCIAS	191
CLEÓPATRA EM MACHADO DE ASSIS	193
<i>Katiusce Aparecida Silva Santos</i>	
REFERÊNCIAS	207
“A CABEÇA E AS BELAS FACES DE MEDUSA”: DE CARAVAGGIO A LUCIANO GARBATI	211
<i>Vitor Hugo Luís Geraldo</i>	
NO PRINCÍPIO ERA O <i>MYTHOS</i>	211
E O <i>MYTHOS</i> SE FEZ CARNE (<i>LOGOS</i>)	216
NÃO SE NASCE MEDUSA, TORNA-SE	219
ATRAVÉS DAS IMAGENS: REIVINDICAÇÃO CONTEMPORÂNEA	221
CONCLUSÃO	228
REFERÊNCIAS	230

PREFÁCIO

De Medeia a Medusa: as várias faces de uma mitologia transgressora

Kenia Maria de Almeida Pereira

Este livro, *De Medeia a Medusa: transgressões e permanência da mitologia*, organizado por mim, Léa, Francisco, Elisandra e Katiusce, é resultado da disciplina *Representação Literária: texto e cultura*, que ministrei para uma turma de mestrado e doutorado do curso de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), no segundo semestre de 2021, aos sábados, de forma *online*, durante a pandemia de COVID-19. Aliás, uma moçada comprometida com os estudos e fascinada por literatura! Esta alegria de aprender e de ensinar foi o que me motivou a publicar esta obra: registro de nossas pegadas pelo mundo acadêmico. Memória de um tempo em que nós conseguimos, mesmo diante de inúmeras adversidades, sorrir e também nos emocionar com a poesia nossa de cada dia.

Gosto sempre de recordar as palavras de Paulo Freire, para quem não há “docência sem discência, as duas se explicam e seus sujeitos, apesar das diferenças que os conotam, não se reduzem à condição de objeto, um do outro. Quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender” (FREIRE, 1996, p. 13). Ensinar e aprender com entusiasmo é igualmente um ato de resistência frente a todo e qualquer regime de viés autoritário ou descomprometido com a pesquisa. E como não lembrar também de Antonio Candido? Para ele, a literatura ajuda a desenvolver em nós “a quota de humanidade, na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (CANDIDO, 2011, p. 182).

O objetivo principal desta disciplina foi a reflexão em torno da mitologia greco-romana, africana, indígena e bíblica e suas representações na literatura brasileira e estrangeira, privilegiando o jogo intertextual tanto da paródia como

da paráfrase. Nossas reflexões estiveram ancoradas principalmente em autores que tratam da questão do mito na literatura e nas artes, como Mircea Eliade, Roland Barthes, Jean-Pierre Vernant, Ernest Cassirer, Karen Armstrong, Junito de Sousa Brandão, dentre outros. Para Mircea Eliade, os mitos não narram somente a origem do Mundo e dos animais, mas também os fatos primordiais “em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje: um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 2004, p. 16), enquanto que, para Roland Barthes, o mito é um sistema semiológico, eivado de ideologias e não podemos consumi-lo “inocentemente”, sem criticá-lo, uma vez que essas narrativas milenares deveriam nos impulsionar a um “ato catártico, destinado a revelar a carga política do mundo” (BARTHES, 2012, p. 238). Assim, nesta tentativa de mesclar tanto o pensamento poético de Eliade, que vê nos mitos a simbologia de nossos desejos, sonhos e dores, como também as reflexões políticas de Barthes, para quem o mito deve ser desconstruído e pensado de forma mais densa, elegemos as figuras femininas e potentes de Medeia e Medusa como condutoras desta coletânea. Tanto a fúria da princesa de Cólquida como o olhar petrificante da monstruosa Górgona nos mobilizaram a pensar o avesso dos mitos, tocados pela cólera, pela sedução e pelos desejos dessas personagens míticas femininas.

Simone de Beauvoir expõe que, na mitologia, a mulher é retratada sempre de forma ambígua. Por um lado, ela é vista de forma romântica, como a mãe que nos dá a vida, ou a “a raiz plantada nas profundezas do cosmo e que suga os sucos, é a nascente de que jorra a água viva que é também um leite nutriz, uma cálida fonte, uma lama feita de terra e água, rica de forças regeneradoras” (BEAUVOIR, 1970, p. 185). Por outro lado, as mulheres são pensadas de forma pessimista: travestidas de Parcas e Moiras, são temidas e odiadas, porque são elas que “tecem o destino humano; são elas igualmente que cortam os fios da vida. Na maioria das representações populares, a morte é mulher, e é às mulheres que cabe chorar os mortos, porquanto a morte é obra sua” (BEAUVOIR, 1970, p. 185). Esse caráter dúbio e antitético para decifrar a mitologia feminina, ironicamente, também pode ser uma arma para restringir a sua liberdade e oprimi-la. Mas é nessas histórias ancestrais que temos a oportunidade de ouvir as mulheres das margens, ou aquelas que foram

silenciadas ao longo do tempo: as loucas, as assassinas, as irreverentes, as indesejadas ou as temidas e tormentosas, como Medeia e Medusa.

Olga Rinne comenta, por exemplo, que Medeia, mesmo sendo considerada “a estrangeira infanticida”, teve direito à ira e ao ciúme no teatro de Eurípedes. Quando ameaçada, ela pode falar e gritar, demonstrando ser o oposto “da mulher demasiado dócil e retraída, criada pelo patriarcado, e símbolo da dignidade, sabedoria e competências femininas, que as mulheres atualmente procuram reconquistar” (RINNE, 1995, p. 14). Para Sigmund Freud, a visão da cabeça decepada de Medusa é igualmente ambígua: desperta tanto o terror como também o erotismo. Se, ao fitá-la, um homem percebe estar frente a frente com um “símbolo de horror” (FREUD, 1996, p. 289), inconscientemente sabe que encara o fascínio e o desejo sexual. Medeia e Medusa representam nossos desejos mais sombrios como também nosso vigor mais luminoso. Elas escancaram tanto a vida como a morte, tanto o medo como o erotismo.

Desta forma, este livro caminha pela ambiguidade e pela multissignificação desses dois mitos. Medusas e Medeias estão sempre no plural: suas máscaras se multiplicam nos rostos de Loreley, Iara, Cibele, Méroe, Panfília, Lilith, Lâmias, Dalila, Amazonas e Cleópatra.

O primeiro capítulo foi elaborado por Lucas Gilnei Melo sobre as alegorias da resistência em *Medeia*, de Pier Paolo Pasolini, com base tanto na palestra proferida durante a nossa disciplina, como também em sua tese de doutorado. Lucas nos apresenta as importantes reflexões acerca do fascismo na Itália, tendo a feiticeira Medeia como símbolo de rebeldia e resistência. No segundo capítulo, Marihá Lopes relê *Gota d'água*, de Chico Buarque e Paulo Pontes, refletindo sobre as Medeias brasileiras que lutam e sonham nas periferias das grandes cidades. No terceiro capítulo, Olbia Ribeiro, resgatando a ancestralidade da mitologia africana, traz para o centro do debate a Medeia negra de Agostinho Olavo, ampliando as discussões em torno dos movimentos diaspóricos e o racismo. Léa Persicano, por sua vez, analisa, no quarto capítulo, a Des-Medeia performática e pós-moderna de Denise Stoklos, apontando para a desconstrução do ciúme e da vingança.

Do quinto ao nono capítulo, Medeia e Medusa se insinuam pelas frestas de outras histórias milenares. As lendas fascinantes de Loreley e Iara, por exemplo, são apresentadas nos versos de Heinrich Heine e Gonçalves Dias,

por Elisandra Faria; já a sensualidade e o erotismo da deusa Cibele, de Olavo Bilac, são interpretados por Marco Antônio de Santana. Alexandre Fonseca, por sua vez, vai em busca de *O asno de ouro*, de Lúcio Apuleio, para iluminar o poder mágico das intrigantes feiticeiras: Méroe e Panfilia. A rebelde Lilith e as Lâmias mutantes, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerreiro, não poderiam ficar de fora desta coletânea: a primeira esposa de Adão, Lilith, é o centro das reflexões de Edson Soares e faz parte da discussão em que a figura híbrida da mulher-serpente, Lâmia, foi interpretada por Amanda Tonetto.

Do décimo ao décimo terceiro capítulo, os traços inquietantes de Medeia e Medusa são percebidos em outros relatos também milenares. A rebeldia de Dalila, com sua língua e tesouras afiadas, marca presença na escrita de Celina Neta. Já as misteriosas Amazonas, de Affonso Arinos, consideradas guerreiras e protetoras das florestas, podem ser apreciadas no capítulo de Francisco Melo. A imagem exuberante de Cleópatra, na poesia de Machado de Assis, com sua sedução e poder político, perpassam o texto de Katusce Santos. Finalmente, Vitor Hugo nos brinda com o último capítulo desta coletânea, nos colocando frente a frente com as metamorfoses e transgressões da Górgona Medusa, filtradas pela arte de Caravaggio e Garbati.

Recomendo ainda que apreciem a bela capa do livro, elaborada por Alexandre Fonseca. Creio que ela, com suas cores e imagens mescladas e sobrepostas, traduz bem a permanência e a transgressão dos mitos de Medeia e Medusa. Afinal, a mitologia, com sua diversidade e vigor, tal qual a esfinge de Édipo, insiste em nos interpelar: “Decifra-me ou devoro-te”!

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1970.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. **O direito à literatura**. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011. p. 171-193.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

FREUD, Sigmund. A cabeça da medusa. In: _____. **Além do princípio de prazer, psicologia de grupo e outros trabalhos** (1920-1922). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 289-290.

RINNE, Olga. **Medeia: o direito à ira e ao ciúme**. Tradução de Margit Martincic. São Paulo: Cultrix, 1995.

MEDEIA: ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA EM PIER PAOLO PASOLINI¹

Lucas Gilnei Pereira de Melo²

PASOLINI: O ARTISTA E O SEU TEMPO

O multifacetado diretor italiano Pier Paolo Pasolini completaria em cinco de março de 2022 o seu centenário. Sendo assim, o presente texto celebra a existência desse artista ímpar que exerceu atividades dedicadas à arte e à palavra, pois, além de diretor, escreveu poemas, romances, roteiros e crônicas. Para a celebração, será realizada a análise da trágica feiticeira Medeia, cuja versão filmica composta por Pasolini, com Maria Callas no papel principal, exalta sua origem bárbara em contraponto ao mundo de Jasão, a *pólis* racional e iluminada, e também dialoga criticamente com uma Itália nacionalista e conservadora, vítima de um pós-fascismo originário do período entreguerras.

Nascido em 1922, Pasolini passou a infância em diversas cidades italianas. Era filho de Susanna Colussi, professora, e Carlo Alberto, tenente da infantaria. Possuía uma relação conturbada com o pai e um amor devotado à sua mãe. Tais sentimentos, volta e meia, impactavam suas obras, além de estarem presentes em suas constantes reflexões sobre suas criações.

1 O presente artigo trata-se de uma adaptação da tese de doutoramento Medeia: Alegorias da resistência em Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini, orientada pela professora Kenia Pereira e defendida em 2020.

2 Doutor em Estudos literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor de Língua Portuguesa na Prefeitura Municipal de Uberlândia. Contato: lucasgilnei2005@yahoo.com.br

Em seu primeiro livro, por exemplo, *Poesie a Casarsa* (1942), publicado por sua própria conta, tratava exatamente do amor romanceado e fantástico pela terra de sua mãe. O dialeto utilizado para escrever o livro, o friulano, não o possibilitou receber críticas em jornais, porque “o fascismo não admitia particularismos locais e idiomas de pessoas refratárias à guerra” (NAZÁRIO, 1982, p. 12). Nesse mesmo ano, Pasolini participou como chefe da revista *Il Setaccio*. Em 1943, ele e a família mudaram-se para Casarsa, onde ficaram até 1949.

Possuía, também, um irmão antifascista radical, enquanto o cineasta tinha muito medo da morte, vivendo o antifascismo na juventude de maneira mais discreta. Seu irmão morreu adolescente, na Resistência. Contudo, não tardou para que Pasolini se transformasse em um alvo das patrulhas morais e fascistas, que não se furtavam de higienizar culturalmente tudo o que ameaçava o equilíbrio imposto por elas.

Apesar de toda a censura e perseguição, Pasolini conseguiu ser portavoza de críticas à sociedade italiana, fazendo denúncias políticas e construindo, dessa forma, um retrato antropológico do tempo no qual viveu. Para Buaes (2009), em dissertação de mestrado que analisa o período em que o artista italiano se dedicou às crônicas,

Pasolini foi acima de tudo um crítico, um crítico radical da sociedade em que viveu, uma Itália que reagiu e se reergueu heroicamente após os sofrimentos da II Guerra Mundial e dos tempos do fascismo do ditador Benito Mussolini, mas que assistiu passivamente as gerações posteriores cederem aos imperativos do capitalismo e à corrupção associada a este sistema então nascente. (BUAES, 2009, p. 52).

Pasolini sofreu o peso das hipocrisias morais e de políticas totalitárias que atravessavam os séculos, configuradas especificamente através do fascismo. As trilhas da arte e da reflexão sobre esses tempos eram sombreadas pelas perseguições e silenciamentos. O artista era a todo o momento inquirido sobre os reais intentos de suas criações e acabava se prolongando em muitas discussões a propósito de suas obras. Era, sobretudo, um metapensador, sentindo necessidade de refletir e de se fazer entender pelo seu público.

Enquanto isso, podemos considerar que o encaicho político vivido por Pasolini era, de acordo com Ceccaty (2015), uma réplica do poderio italiano a

um artista que tanto chocava e incomodava. Nesse sentido, o biógrafo lembra que Pasolini escreveu um romance, chamado *Petróleo*, no qual previa o terror que o país iria mergulhar. Publicado após sua morte, era uma denúncia contra a corrupção na empresa estatal de Petróleo da Itália. Segundo matérias publicadas na época do lançamento do manuscrito, o artista andava investigando as relações perigosas entre a política, os negócios e o mundo do crime organizado.

Dessa maneira, foi muitas vezes levantada a hipótese de que teria sido morto para não divulgar o que sabia. Dois dos protagonistas de *Petróleo* eram Enrico Mattei e Eugenio Cefis, ambos ligados à ENI – *Ente Nazionale Idrocarburi S.p.A*, petroleira italiana. Pasolini incomodava com a sua lucidez e a sua coragem de “pôr o dedo na ferida” de uma sociedade italiana hipócrita e corrupta, denunciando a democracia cristã. Descreveu a ascensão vertiginosa do neocapitalismo triunfante, que vemos hoje em dia totalmente vitorioso no Ocidente. Nazário (1982, p. 32-33) esclarece que

Pasolini é um intelectual engajado: assina manifestos contra a censura, participa de *meetings* antifascistas, lidera a contestação na Itália. Durante os movimentos estudantis, propõe a autogestão do Festival de Veneza e o desarmamento da polícia. [...] Esteve sempre só em suas denúncias, o que dá sentido à sua confissão de ser comunista por instinto de conservação. Intelectual marcusiano, aceitava as premissas da integração do proletariado nas sociedades avançadas, integração operada no terreno das necessidades controladas e satisfeitas, as quais, por sua vez, reproduzem o capitalismo monopolista.

Para o artista italiano, a luta de classes é o que mais lhe pareceu interessante e próximo de seus verdadeiros valores, apesar de se desiludir com os resultados das revoluções russa, cubana e chinesa. Aproximou-se, então, da nova esquerda e preocupou-se, sempre, em estar próximo de seu público leitor. Essa postura é que o fez ser reconhecido em suas inúmeras entrevistas, em que defende o sentido de suas obras e tenta destrinchá-las em explicações extensas e filosóficas.

Segundo Nazário (2007), havia um desprezo geral por Pasolini entre os intelectuais: no meio governamental, nas camadas mais conservadoras e reacionárias, ignorantes e vulgares, católicas e fascistas, da Itália. O próprio artista pressentia a sua morte com tanta perseguição, deixando registrado em poemas e artigos o seu medo de ser linchado, como os negros o eram, por motivo vil.

Entre os escritos de Pasolini, Didi-Huberman (2011) aponta como fundamental o último artigo publicado pelo artista italiano, no jornal *Corrier della Sera*, intitulado “O vazio do poder na Itália”, que será retomado nos *Escritos Corsários* como “O artigo dos vaga-lumes”, pois “trata-se de um lamento fúnebre sobre o momento em que, na Itália, os vaga-lumes desapareceram, esses sinais humanos da inocência aniquilados pela noite – ou pela luz ‘feroz’ dos projetores do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 24-25, grifo do autor).

Tais pressentimentos não foram em vão, porque, em 2 de novembro de 1975, Pasolini foi brutalmente assassinado após um encontro amoroso. À época, o assassino, com apenas dezessete anos, confessou o crime, embora, após sair da cadeia, tenha dito que apenas havia confessado por ter sido ameaçado por outras forças. Esse assassinato ainda é um dos crimes mais misteriosos da Itália, por não ter sido desvendado por completo e por muitos dos envolvidos e suspeitos terem morrido. O consenso é que certamente haviam mais envolvidos na noite do crime do que apenas Pasolini e Pelosi, o acusado do assassinato. Laura Betti, uma de suas melhores amigas, reuniu na época todas as denúncias feitas contra as suas obras filmicas e realizou oitenta debates por toda a Itália, a fim de provar exatamente isso, que Pelosi não foi o único a matar Pasolini.

Surpreendentemente, tentaram fazer uma inversão de culpa na morte de Pasolini, isto é, tentaram culpá-lo pela própria tragédia. Vários jornalistas, em publicações na época, demonstraram que o artista italiano é que havia procurado o seu próprio fim. Observamos isso a partir de um parecer da agência de informações *Stampa Internazionale Medica*, que difundiu, junto aos jornais, um relato do médico *Aldo Semerari*, que – mesmo sem nunca ter encontrado Pasolini –

[q]ualificou seu caso como o de um coprófilo, psicopata do instinto, anormal sexual, homofílico e homossexual exibicionista e fetichista, de instintos profundamente degenerados; portanto, o ato criminoso ‘cometido por Pasolini’ (sic) teria sido apenas a expressão de sua enfermidade mental. (NAZÁRIO, 2007, p. 129, grifo do autor).

Apesar do fim trágico, do preconceito vivido, de sua morte social, sofrendo um achatamento através dos valores conservadores e ultranacionalistas da época, o cineasta deixou um grande legado artístico, ainda pouco difundido,

merecedor de contínuas leituras e análises, sobretudo, por essas representações afrontarem períodos históricos turbulentos, de autoritarismo e silenciamento dos artistas, como veremos no próximo tópico.

O FASCISMO E O PÓS-FASCISMO ITALIANO: UMA BREVE REFLEXÃO

O pós-fascismo vivido por Pasolini foi um retorno de movimentos conservadores e da tomada da religião em bancadas políticas, com discursos morais e místicos como tentativas explícitas de instaurar suas crenças particulares em assuntos que deveriam ser definitivamente laicos. Tal retorno foi uma extensão do fascismo, um ranço que permaneceu na Itália mesmo após o fim da Segunda Guerra Mundial e, também, a morte de Mussolini. Paxton (2007), nesse sentido, explica a origem do termo fascismo:

A palavra *fascismo* tem origem no *fascio* italiano, literalmente, um feixe ou maço. Em termos mais remotos, a palavra remetia ao *fasces* latino, um machado cercado por um feixe de varas que era levado diante dos magistrados, nas procissões públicas romanas, para significar autoridade e a unidade do estado. (PAXTON, 2007, p. 14-15).

A princípio, o termo *fascio* foi cunhado em tom positivo, significando união e solidariedade. Ao fim da Primeira Guerra Mundial, Mussolini criou esse termo para descrever o estado de ânimo do pequeno bando de ex-soldados nacionalistas e de revolucionários sindicalistas pró-guerra que vinham se reunindo ao seu redor. Esse movimento possuiu data certa de nascimento. Nasceu em um domingo em Milão, no dia 23 de março de 1919, cujo programa Paxton (2007) relata com detalhes:

O programa fascista, divulgado meses mais tarde, era uma curiosa mistura de patriotismo de veteranos e de experimento social radical, uma espécie de ‘nacional-socialismo’. Do lado nacionalista, ele conclamava pela consecução dos objetivos expansionistas italianos nos Bálcãs e ao redor do Mediterrâneo, objetivos esses que haviam sido frustrados meses antes, na Conferência de Paz de Paris. Do lado radical, propunha o sufrágio feminino e o voto aos dezoito anos de idade, a abolição da câmara alta, a convocação de uma assembleia constituinte para redigir a proposta de uma nova constituição para a Itália (presumivelmente sem a monarquia), a jornada de trabalho de oito horas, a participação dos trabalhadores na ‘administração das

fábricas’, e a ‘expropriação parcial de todos os tipos de riqueza’, por meio de uma tributação progressiva do capital, o confisco de certos bens da Igreja e de 85% dos lucros de guerra. (PAXTON, 2007, p. 16-17, grifos do autor).

Por outro lado, Konder (1977) ressalta que essa ideologia reunia, principalmente, aspectos da direita:

Em sua essência, a ideologia da direita representa sempre a existência (e as exigências) de forças sociais empenhadas em conservar determinados privilégios, isto é, em conservar um determinado sistema sócio-econômico que garante o estatuto de propriedade de que tais forças são beneficiárias. Daí o conservadorismo intrínseco da direita. (KONDER, 1977, p. 5).

Apesar do conservadorismo, podemos compreender que o movimento totalitário se aproveitou de um momento de fragilidade econômica e social, para conseguir aceitação do povo italiano. Na história, ele foi considerado uma verdadeira tentativa de superar a situação altamente insatisfatória que a contradição de que vínhamos falando tinha criado para as forças conservadoras mais resolutas. Com vistas a realizar esse feito, o fascismo buscou no campo do inimigo o arsenal ideológico e metodológico para desfigurá-lo. Foi assim que Mussolini estudou Marx para fazer as devidas críticas. Para Mussolini, a luta de classes seria algo trágico e insuperável, que independe de uma ação revolucionária do proletariado. Contudo, era o próprio movimento marxista que reconhecia o fascismo como um instrumento da burguesia contra o proletariado.

O fascismo, embora seja entendido por Mussolini como relativista, precisava de um “princípio sagrado, posto acima de qualquer discussão, imune a qualquer dúvida, capaz de funcionar como bússola, quando o barco tivesse de manobrar em meio à tempestade” (KONDER, 1977, p. 10). Com base nessa concepção que Mussolini deu início ao culto da Pátria, da grande nação, para unificar a Itália. Konder (1977, p. 13, grifos do autor) afirma que

a demagogia fascista assume frequentemente formas ‘populistas’, lisonjeando o ‘povo’, prestando-lhe todas as homenagens e contrapondo-o à massa (que representa apenas o peso morto da quantidade). Mas esse ‘populismo’ pressupõe um ‘povo’ tão mítico como a nação nos quadros da ideologia fascista.

O autor tenta responder como o fascismo de Mussolini e o de Hitler conseguiram dar dimensão e monstruosidade às suas ideologias. O fascismo foi o primeiro movimento conservador que, com seu pragmatismo radical, serviu-se de métodos modernos de propaganda, sistematicamente, explorando as possibilidades que começavam a ser criadas por aquilo que viria a ser chamado de sociedade de massas. Eco (2018), em *O Fascismo Eterno*, conferência realizada em 1995 na *Columbia University* para comemorar a libertação da Europa e publicada posteriormente como livro, fala da experiência na celebração da resistência contra o fascismo. Para o autor, “o fascismo foi certamente uma ditadura, mas não era completamente totalitário, nem tanto por sua brandura, mas antes pela debilidade filosófica de sua ideologia” (ECO, 2018, p. 26).

Entretanto, tal superficialidade não impediu que os regimes fascistas, tanto o alemão quanto o italiano, substituíssem por suas próprias organizações centros de poder tradicionalmente independentes, como os sindicatos, os clubes da juventude e as associações

de profissionais e produtores. O teórico italiano comenta, também, que os grandes embates feitos pelos artistas, em tempos autoritários, eram frequentes e não podem ser desconsiderados, apesar de ter existido uma parcela de simpatizantes do movimento de extrema-direita. É importante pontuar, segundo Eco (2018, p. 39), que

Gramsci foi mantido na prisão até a morte, Matteotti e os irmãos Rosselli foram assassinados, a liberdade de imprensa foi suspensa, os sindicatos desmantelados, os dissidentes políticos confinados em ilhas remotas, o Poder Legislativo se transformou em pura ficção e o Executivo (que controlava o Judiciário, assim como a mídia) promulgava diretamente as novas leis, entre as quais a da defesa da raça (apoio formal italiano ao Holocausto).

O autor aponta, sobretudo, para o fato de que o fascismo ecoa através dos tempos e merece atenção especial. Embora não apresente, na atualidade, nuances tão fortes como na Itália, o fascismo se entranha na sociedade, em discursos que não aceitam o contraditório, realizando embates com a ciência e as artes, pois o “espírito crítico opera distinções e distinguir é um sinal da modernidade” (ECO, 2018, p. 49). Fadado ao eterno retorno, ao passado e ao culto tradicionalista, “a comunidade científica percebe o desacordo como instrumento de avanços dos conhecimentos para o Ur-Fascismo, o desacordo e a traição” (ECO, 2018, p. 49).

Nesse sentido, salientamos que a Itália, sofrendo as influências desses anos de autoritarismos e silenciamentos, teve boa parte da população preservando extremado sentimento conservador e patriarcal, nas décadas seguintes ao fim do fascismo histórico. Inclusive os políticos e participantes dos governos, no momento de transição, fizeram a mudança para partidos de extrema-direita, ainda disseminando a ideologia conservadora, ou seja, a ideia de que o fascismo estava vencido “cai por terra”, ao se espalhar as ruínas do sistema fascista de forma mais profunda, devastadora e sistemática.

Sobre o neofascismo que se instala na Itália, Didi-Huberman (2011) explica que houve duas fases. A primeira foi marcada por grande violência policial e desprezo pela Constituição, cujo Estado não se interessava pelos abusos militares feitos contra intelectuais e setores da cultura. Na segunda, houve forte despreço ao proletariado pela burguesia, com acentuada desigualdade social. É nesse viés que Pasolini, em seu último texto publicado, expressa todo o seu desânimo pelo poder na Itália, alegoricamente demonstrado ao escrever sobre o sumiço dos vaga-lumes, que simbolizam os indivíduos italianos, engolidos pelo genocídio e enfraquecimento cultural no país.

O verdadeiro ‘fascismo’, diz ele, é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, o corpo do povo. É aquele que ‘conduz’, sem carrascos, nem execuções em massa, à supressão de grandes porções da própria sociedade, e é por isso que é preciso chamar de genocídio, essa assimilação (total) ao modo e à qualidade de vida da burguesia. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29, grifos do autor).

Desse modo, em seu artigo, Pasolini menciona o sumiço dos insetos com preocupação ecológica, devido à poluição das águas e atmosfera. Contudo, o brilho que surge e desaparece, em meio ao breu da noite, se torna muito mais emblemático e não se reduz ao literal do texto. Passa a significar a sobrevivência dos sujeitos em meio a um processo político e cultural muito maior, representado, sobretudo, pelo cinema industrial, pelo advento da TV, pelas circunstâncias políticas enraizadas no fascismo histórico.

Para Didi-Huberman (2011, p. 35), “os vaga-lumes desapareceram, isto quer dizer a cultura, uma prática – popular ou vanguardista – de resistência tornou-se ela própria um instrumento de barbárie totalitária, uma vez que se encontra atualmente confinada no reino mercantil”. E ainda que as análises

fossem pessimistas e que Pasolini, em 1975, identificasse o neofascismo em sua perspectiva mais cruel e conservadora, é preciso considerar que as artes e as expressões literárias são lampejos de luz diante das obscuridades. O artista conseguiu, de um modo grandioso, retratar em seus personagens, nas versões cinematográficas, toda a marginalidade dos sujeitos em busca da sobrevivência, como veremos no próximo tópico as sutis críticas presentes na obra filmica *Medeia*.

MEDEIA E AS ALEGORIAS DA RESISTÊNCIA

A trágica história de Medeia foi compilada, originalmente, por Eurípides, em 431 a.C. na Grécia Antiga. Afinal, bem antes do tragediógrafo, o mito de Medeia era contado e recontado de forma oral. Entre as versões, a feiticeira era boa, sempre retratada com um feixe de ervas nas mãos, possuindo o dom de curar. Desde então, seu desenlace tem sido lido, encenado e reinventado de diversas maneiras. Ela é uma das personagens mais emblemáticas da literatura e, embora criminosa, assassina dos filhos e do irmão, continua intrigando por suas características psicológicas. Para Melo, “Medeia, princesa de Cólquida, nos remete principalmente à figura da feiticeira e ao seu próprio fazer mágico” (2011, p. 179).

Medeia seria, portanto, um pouco bruxa e um pouco humana. Transita entre os mundos, se doa excessivamente e se defende de forma radical. Ela repele e atrai. É possível sentir repulsa pelo crime, ao passo que o leitor também se reconheça em diversas situações passionais, de sentimentos exagerados: a traição, ser estrangeira, ser expulsa de sua casa, não se curvar aos desígnios patriarcais. Seria, por isso, uma das primeiras personagens femininas, de cunho mais realista, inaugurando a representação de mulheres fortes, decididas e capazes de trilhar o próprio caminho.

Na versão filmica de Pasolini, a tragédia é encenada de forma completa, isto é, o cineasta vai além da versão de Eurípides, que se inicia com Medeia a ponto de praticar o infanticídio. Assim, é possível termos uma noção da origem dos protagonistas: Medeia e Jasão. A primeira é apresentada como uma deusa da fertilidade, respeitada e adorada por seus súditos; participa de rituais e protege o velocino de ouro. O segundo é apresentado ainda criança, cujo tutor era o Centauro, figura mitológica que simboliza aquele que ensina e aconselha.

A partir dessa perspectiva, Pasolini permite acompanhar tanto as metamorfoses pelas quais as personagens passaram quanto o método escolhido pelo cineasta para recontar a tragédia grega, sobretudo para percebermos que “adaptar, enfim, não é mais trair, mas respeitar”, conforme afirma Bazin (2014, p. 129), ao discutir sobre as possibilidades de os textos teatrais serem levados para o cinema.

Após introdução sobre a origem dos protagonistas e a parte em que Jasão consegue, com ajuda de Medeia, roubar o velocino de ouro, observamos a primeira cena dramática, o momento em que a personagem se questiona e parece se arrepender de suas atitudes. Pede que a Terra e o Sol falem com ela, para que possa voltar para casa, mas não há respostas. Os deuses parecem tê-la abandonado. Medeia diz: “Toco a terra com os pés e não a reconheço. Avisto o Sol com os olhos e não o reconheço”, como podemos perceber pela imagem a seguir:

FIGURA 1 – A feiticeira e os deuses



Fonte: Cena do filme *Medeia* (PASOLINI, 1969).

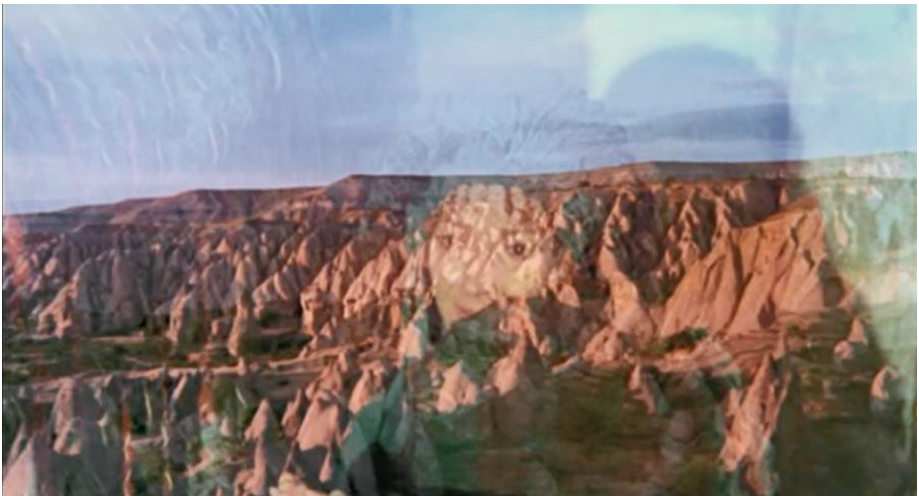
Nessa cena, Pasolini amplia a profundidade da imagem até enxergamos o horizonte. Terra e Céu personificam-se como os deuses de Medeia, deixando-a pequena em relação a eles. Destaca-se, também, o chão sobre o qual ela pisa, pois este é seco e cheio de rachaduras, contrapondo-se à sua terra, cuja fertilidade estava nas plantações verdes e flores das oferendas. Em um

misto de desespero, culpa e arrependimento, ela busca por respostas e sente-se insegura ao perceber o quanto são diferentes as suas tradições dos costumes dos argonautas. Tal fato é perceptível quando aportam nessa ilha e Medeia os questiona por que não procuram uma árvore, uma pedra ou o centro do lugar para armar a barraca, e não fazem orações antes de pisar na terra.

Logo adiante, Jasão e Medeia passam a viver juntos. No momento em que estão saindo do território de Pélias, as amas do reino prestam homenagens à feiticeira, tocam-na e a presenteiam com novas roupas. Nessa cena, fica perceptível sua fama pela região, além de representar uma importante fase da metamorfose de Medeia, porque ela guarda a sua identidade bárbara e de feiticeira para se adequar a um novo mundo – um ambiente regido pelo urbano, pelo racional e pela luz, muito diferente de sua experiência.

Outra cena emblemática acontece quando Medeia vai até Corinto e encontra Jasão dançando em uma roda. Ali ela confirma todas as suas suspeitas. Enche-se de raiva/ódio e volta para casa. É daí em diante que a feiticeira, simbolicamente presa na caixa onde estão seus colares e roupas utilizados nos rituais, se revira e começa a ressurgir, afirmando que “é uma ânfora cheia de saber alheio”. Essa percepção é encenada conforme abaixo:

FIGURA 2 – O reencontro consigo



Fonte: Cena do filme *Medeia* (PASOLINI, 1969).

O reencontro consigo acontece com a sobreposição da imagem de Medeia à de sua terra natal, onde era respeitada como verdadeira princesa. Fica claro que a antiga Medeia, seu saber mágico, sua força mítica e bárbara estão totalmente vivos dentro dela. Esses sentimentos ressurgem do ultraje e do ódio sentidos por ela, ao descobrir as atitudes de Jasão.

Após Medeia reencontrar suas vestes e colares, fala com Hélius, seu avô, depois de tanto tempo sem ouvir os deuses. Demonstra seu ódio às amas e essas, representando o Coro enquanto consciência coletiva, a relembram das mais antigas leis humanas, mas ela está certa de seus planos e não tende a voltar atrás. Conversa de novo com Hélius, que garante seu exílio e parece dominar o fogo, como resposta positiva aos seus intentos, demonstrando que está de posse de seu poder.

Em um ato de ultraje e extrema dor para colocar em prática sua vingança, Medeia presenteia Glauce, a nova amada de Jasão, com vestes e colares de sua cultura bárbara envenenados. Glauce, ao vesti-los, começa, imediatamente, a arder em chamas e a correr pelo castelo. Seu pai ouve os gritos e sai atrás de sua filha, sendo enfeitiçado junto com ela. Nesse momento, a trilha sonora surge semelhante a um grito de animal e outros sons guturais, ainda mais alta do que no início da saga, sinalizando que as magias e rituais de Medeia estão em execução. Pasolini sobrepõe, mais uma vez, a imagem de Medeia ao castelo onde Glauce e o Rei ardem em labaredas, como podemos conferir pela cena abaixo:

FIGURA 3 – Glauce é enfeitiçada



Fonte: Cena do filme *Medeia* (PASOLINI, 1969).

Nessa cena, Medeia se mistura aos seus feitiços e testemunha sua vingança se efetivar. A cidade, Glauce em chamas e a feiticeira bárbara são uma só imagem. Tudo se mistura para intensificar a ligação entre elas e o ódio transformado em vingança. Logo, a feiticeira recolhe os filhos para dormirem. Novamente, os cantos guturais com trilha instrumental dissonante nos endereçam para o crime que está para acontecer. Medeia, antes de cometê-lo, banha os filhos e coloca-os para dormir. Após gesto de tão delicado carinho, com sensação de despedida, queima a casa com os filhos dentro. Jasão chega no exato momento; cheio de desespero, suplica para ver os filhos pelo menos por uma última vez, no entanto Medeia não permite e diz que “nada é possível agora”, ressaltando, assim, o caráter irremediável da tragédia.

O cineasta, ao optar por uma extensa versão da tragédia desenvolvendo melhor o drama, possibilita que o fim trágico apareça com maior intensidade ao final do filme. Por último, ao queimar a casa inteira na qual os filhos de Medeia e Jasão estão, queima também tudo o que simboliza família, elemento importantíssimo aos regimes fascistas. Afinal, a política fascista busca, sempre, o combate de tudo aquilo que pode, de alguma forma, acabar com a família tradicional: o homossexualismo, a independência da mulher e as diferentes concepções de família fora do padrão. Todo falso moralismo ou apego ao poder, que habitam nas paredes da casa, ardem como afronta ao governo, uma vez que este conserva resquícios de fascismo.

FIGURA 4 – O infanticídio



Fonte: Cena do filme *Medeia* (PASOLINI, 1969).

Na última cena, logo após Jasão encontrar Medeia em frente à sua casa, subentende-se que ela consegue fugir, como fora combinado com seu avô Hélius, o deus Sol. Sua vingança, dessa forma, corre perfeita e trágica. Deixa Jasão sem descendentes, mata o Rei, Glauce e seus próprios filhos. Parte de sua perfídia sem punição alguma, afinal fora punida desde o primeiro momento em que Jasão a engana com vistas ao velocino. Carregará, além e apesar de tudo, a culpa de ter matado os filhos, penalidade que nenhuma prisão conseguirá restaurar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, envolta aos costumes da *urbes*, Medeia desperta de seu coma identitário, permitindo emergir a força bárbara que habita em seu cerne mágico, cuja descendência rememora Hécate e tantas outras bruxas. Desperta, sobretudo, a resistência feminina, aquela que proporciona sentir dor e ira e, por isso, a torna mais humana e real.

De maneira alegórica, Medeia representa o estrangeiro marginalizado, silenciado por sistemas de poder altamente controversos, que se beneficiam de seu silêncio na medida em que fazem a manutenção de um *status quo* da sociedade neofascista. Sem ficar alheia aos atos contra si, decide lavar sua honra com sangue de forma bárbara e indesculpável, pois atinge seus próprios filhos. Além disso, destrói tudo o que é mais caro ao regime conservador da Itália quando coloca em chamas o castelo, representação do poder político, e, também, a casa de seus filhos, porque a manutenção da família é um símbolo dos regimes conservadores.

Pasolini, igualmente, vivenciou na pele a dor de ser considerado o depositário de certo “mau agouro”, típico de estrangeiros como a Medeia, por ser um intelectual ativo, um questionador nato, e pelo óbvio fato de ser um homossexual e não se esconder por isso. O cineasta afrontou a sociedade com produções de temática sexual em tempos de exagerado moralismo, e foi morto em uma situação até hoje mal esclarecida, apontada como um crime político e homofóbico. Ficou a ausência desse múltiplo artista, que se assustaria com o retorno de políticas tão conservadoras e o apoio em massa de populações de diferentes países. Não resta dúvidas de que Pasolini, se por aqui estivesse em seu centenário, colocaria novamente em chamas tudo o que tolhe as liberdades e limita as existências.

REFERÊNCIAS

- BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naif, 2014.
- BUAES, Aline Greff. **Protegido pelas contradições:** coletânea de crônicas jornalísticas de Pier Paolo Pasolini (1960 a 1965). 2009. 227 f. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp111904.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2019.
- CECCATY, René de. **Pasolini.** Tradução de Renée Eve Levié. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ECO, Umberto. **O Fascismo Eterno.** Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Editora Record, 2018.
- EURÍPIDES. **Medeia.** Tradução de Miroel Silveira. São Paulo: Martin Claret, 2009. (Coleção Obra prima de cada autor).
- KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo.** Rio de Janeiro: Graal, 1977. (Série Teoria e realidade).
- MEDEIA. Direção e roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Roma (San Marco SpA), Paris (Le Films Number) e Frankfurt (Janus Filme Fermesehend), 1969. (110min), son., color. (Baseado em Medeia de Eurípides.)
- MELO, Lucas Gilnei. Os encantamentos de Joana em “Gota d’água”. In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; SOARES, Kamila da Silva; MELO, Lucas Gilnei Pereira de (Orgs.). **O livro das bruxas:** transfigurações de Medeia na literatura brasileira. Uberlândia: Edibrás, 2011. p. 169-190.
- METZ, Christian. **A significação no cinema.** Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- NAZÁRIO, Luiz. **Todos os Corpos de Pasolini.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NAZÁRIO, Luiz. **Pier Paolo Pasolini:** Orfeu na sociedade industrial. Brasiliense: São Paulo, 1982.
- PAXTON, Robert O. **A anatomia do fascismo.** Tradução de Patrícia Zimbres e Paula Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

MEDEIA NOS TRÓPICOS: UMA REFLEXÃO SOBRE A MULHER MARGINALIZADA EM GOTA D'ÁGUA

Marihá Mickaela Neves Rodrigues Lopes¹

Sabemos que o mito é uma narrativa ressignificada ao longo dos séculos, justamente pela potência de sua construção, das temáticas que são desenvolvidas e do simbolismo que traz. Ele revela o funcionamento da sociedade e escancara problemas que, muitas vezes, estão velados. Segundo Eliade (1972, p. 05), o mito é “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”. Sendo assim, por meio das releituras, é possível ampliar o alcance dessas narrativas e abarcar outras percepções sobre o tecido social, nunca se esvaziando de sentido.

O mito de Medeia, por exemplo, foi sendo ressignificado ao longo dos tempos, tanto por autores quanto por artistas plásticos. A feiticeira não encantou só autores como Eurípedes, Ésquilo, Sófocles, Antônio José da Silva² e Chico Buarque, mas também seduziu vários artistas plásticos, os quais buscaram inspiração para seus quadros nessa misteriosa mulher. Dentre as obras de mais destaque, podemos citar três, as quais se seguem.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

² A peça Os Encantos de Medeia, desse autor, traz uma revisão da história mítica, reforçando a comédia em sua construção trágica.

Delacroix, em sua pintura *A Fúria de Medeia* (1838), emociona e apavora ao percebermos uma mãe prestes a esfaquear seus filhos, como vemos abaixo:

FIGURA 1 – A Fúria de Medeia



Fonte: <<https://virusdaarte.net/delacroix-a-furia-de-medeia/>>.

Acesso em: 01 set. 2021.

Já o pintor Anselm Feuerbach também traz desconforto. Ficamos apreensivos ao observarmos, em *Medea* (1870), uma mãe tristonha que em breve aniquilará suas duas crianças:

FIGURA 2 – Medea



Fonte: <<https://useum.org/artwork/Medea-Anselm-Feuerbach-1870/>>.

Acesso em: 01 set. 2021.

Por fim, Paul Cézanne muito nos angustia, pois consegue remontar a cena miserável da morte dos filhos pelas mãos da mãe. Na pintura *Medea* (1882), notamos o punhal na mão de Medeia prestes a ser enterrado em um de seus filhos:

FIGURA 3 – Medea



Fonte: <www.copia-di-arte.com/a/paul-cezanne/medea-9.html/>.

Acesso em: 01 set. 2021.

Tendo mostrado essas obras de arte, nos interessa de fato analisar o mito de Medeia, sob o viés da peça *Gota d'água* (1975), de Chico Buarque³ e Paulo Pontes⁴, a partir do roteiro de Oduvaldo Filho, que tomou como base a tragédia *Medeia* de Eurípedes, em que a personagem mitológica homônima emerge como destaque. Kenia Pereira comenta que o mito da feiticeira Medeia seria “talvez um dos mais terríveis e assombrosos do imaginário literário. A mãe que

³ Francisco Buarque de Holanda – escritor, dramaturgo, cantor e compositor carioca. Figura emblemática na luta, por meio da arte, no período da Ditadura Militar.

⁴ Paulo Pontes – dramaturgo, jornalista, produtor e locutor paraibano. Conhecido por elaborar mais de 40 espetáculos.

mata os próprios filhos para vingar-se de um amor malsucedido desconcerta e aterroriza há milhares de anos” (2013, p. 12). Assim, considerando a construção da imagem da feiticeira, é pertinente ressaltar a representação da mulher em ambas as obras, a qual é percebida como traiçoeira que tudo faz, sem arrependimento, caso tenha sua dignidade afetada. Dessa forma, as mulheres são retratadas como seres que devem ser temidos (e, por esse motivo, silenciados), marca de uma percepção primordial⁵. Logo, a mulher é vista por um viés mitológico, cheio de melindres e mistérios, os quais, até hoje, não são bem compreendidos.

O presente artigo tem, pois, o intuito de analisar os meandros da obra de Chico Buarque e Paulo Pontes, detalhando a imagem social daqueles que estão na periferia, em especial a mulher. Além disso, visa entender a construção da peça com base na releitura tropical da Medeia clássica, o modo como o enredo foi constituído, para um reconhecimento da condição das personagens, do determinismo da obra e, conseqüentemente, o reforço da posição de mulher marginalizada.

Sobre Joana, a Medeia de Paulo Pontes e Chico Buarque, é importante realçar que

as idéias de Vianinha⁶ se haviam materializado no Caso Especial que escrevera para a TV Globo no início dos anos 70. Paulo e Chico devem ao criador da Medéia televisiva o achado de trazer para a atualidade dos subúrbios cariocas a trama da grande peça clássica. O tratamento dado por eles ao tema soube desenvolver-se com independência, mas conservou diversos traços – a personagem principal torna-se macumbeira e Jasão é compositor popular em ambas as histórias, por exemplo. (MARQUES, 2000, p. 03).

Em *Gota d'água*, as personagens, inspiradas na obra de Eurípedes, quando trazidos para o contexto brasileiro da década de 1970, traduzem uma realidade que permanece atual. Essa transposição da obra clássica possibilitou trazer para o foco das discussões os brasileiros esquecidos pela sociedade, aqueles que se desdobram para sobreviver; por isso, tem-se um retrato social do país nessa releitura.

5 A ideia primordial diz respeito à construção da imagem da mulher desde a Bíblia. Ela, a Eva, foi a responsável, segundo a história bíblica, pela miséria humana e expulsão do paraíso.

6 Oduvaldo Vianna Filho – dramaturgo, militante comunista, ator e diretor de teatro e televisão.

Nesse sentido, a Medeia transposta para um universo tropical, o Rio de Janeiro, na década de 70, intensifica o cenário trágico e cotidiano dos habitantes das margens da Cidade Maravilhosa. Assim, percebemos a genialidade da obra, porque os dramaturgos conseguem, a partir de uma obra clássica, escancarar a situação do povo em tempos de Ditadura e, além disso, destacar a construção da imagem do homem e da mulher, reforçada socialmente há vários séculos.

Na peça brasileira, temos Joana, a mulher que inicia Jasão, mais jovem que ela, na vida adulta e recebe em troca uma traição, quando está mais velha. Assim como Jasão usa Medeia para alcançar o topo, na tragédia grega, o personagem homônimo, nessa obra, faz o mesmo. E, ao notar que conseguiria “andar sozinho”, devido a um samba⁷ que compôs e o casamento com a filha do dono do conjunto habitacional em que morava, abandona e despreza Joana, aquela que esteve com ele nos momentos mais difíceis e sacrificou seu antigo casamento com a promessa de ser feliz ao lado do sambista.

Precisamos ressaltar que Medeia tropical aparece, com voz, após um extenso diálogo entre outras personagens da peça. Antes, é feito um apanhado geral sobre sua personalidade e o acontecimento que virou assunto na Vila do Meio-Dia. Nesse contexto, temos as lavadeiras, amigas de Joana, as quais são todas nomeadas⁸ e representam o coro⁹:

CORINA — Não é certo...

ZAÍRA — Como é que foi?...

ESTELA — Foi lá?

CORINA — Não é certo...

MARIA — Ela não melhorou, não?

7 O samba, no princípio, emergiu como um movimento das classes populares, principalmente a população negra. Desde então, insere-se como um suporte para manifestar-se sociopoliticamente, bem como entreter àqueles que estão nesses espaços. Era chamado de batuque e foi fruto de muita repressão e cerceamento nos anos 1920, fato que reforça a intenção de calar as vozes das periferias.

8 Diferentemente da *Medeia* de Eurípedes, o coro da tragédia brasileira tem rosto marcado e identidade, fato que aproxima o leitor da realidade retratada, facilitando, por vezes, a compreensão do enredo.

9 Elemento marcante nas tragédias gregas, o coro fixou-se como parte do texto dramático. Consiste em um comentário público, uma personagem coletiva, essencial para reconhecer a relação entre o enredo e o ambiente externo ao conflito, o todo. Pode-se aproximar do refrão, devido à repetição das ideias que é acentuada.

CORINA — É de cortar coração...

NENÊ — Mas e então?

CORINA — Não sei, não dá, certo é que não está

E olhe bem que aquilo é muito mulher

ZAÍRA — Ela é bem mais mulher que muito macho

ESTELA — Joana é fogo...

MARIA — É fogo...

NENÊ — Joana é o diacho

CORINA — Pois ela está como o diabo quer

Comadre Joana já saiu ilesa

De muito inferno, muita tempestade

Precisa mais que uma calamidade

pra derrubar aquela fortaleza

Mas desta vez... acho que não agüenta,

pois geme e treme e trinca a dentadura

E, descomposta, chora e se esconjura

E num soluço desses se arrebenta

Não dorme, não come, não fala certo,

só tem de esperto o olhar que encara a gente

e pelo jeito dela olhar de frente,

quando explodir, não quero estar por perto

ESTELA — Culpa daquele muquirana

ZAÍRA — Tudo por causa dum Jasão

CORINA — E além da pobre da Joana

tem as crianças.

(BUARQUE; PONTES, 1976, p. 20-21).

A traição é, desde o primeiro ato, reforçada e discutida pelos habitantes da Vila, especialmente aqueles que vivem próximos à Joana, e motivo da tragédia ao final da trama. Em tempo, faz-se importante destacar, segundo os autores, que o destino caótico e trágico dos moradores da Vila do Meio-Dia é uma sina, porque eles não teriam meios para saírem da condição de miséria. Temos, nesse sentido, a feiticeira brasileira como representante desse destino encerrado. Ela que encontra na macumba, proveniente das religiões de matriz africana, a força para ser vista pela sociedade e efetivar sua vingança.

Para além do reforço do estado deplorável das pessoas que estão à margem, a questão da macumba, segundo Sousa (2009), emerge, especialmente, como a marca da feiticeira carioca, o que demonstra

valorização da cultura popular e do ritual por parte dos dramaturgos. No primeiro ato essa presença popular pode ser observada no canto das vizinhas à Joana: ‘Comadre Joana / Recolhe essa dor / Guarda teu rancor / Pra outra ocasião’ (p. 54), apresentando o prenúncio do que estaria por vir posteriormente [...] observa-se mais claramente os instrumentos da percussão e o ‘ritmo frenético’ que remetem o leitor/espectador a elementos da cultura popular e ‘macumba’. (SOUSA, 2009, p. 85, grifos do autor).

Isso se confirma quando a protagonista de *Gota d’água*, para vingar-se da traição, faz feitiço, sob o suporte da macumba, do candomblé, como vemos abaixo:

O pai e a filha vão colher a tempestade
 A ira dos centauros e de pomba-gira
 Levará seus corpos a crepitar na pira
 E suas almas a vagar na eternidade
 Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
 Para tanto invoco o testemunho de Deus,
 A justiça de Têmis e benção dos céus,
 Os cavalos de São Jorge e seus marechais,
 Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
 Padroeira da magia, deusa-demônia,
 Falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
 Suas duzentas e cinqüenta e seis espadas,
 Mago negro das trevas, flecha incendiária,
 Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
 Fazei desta fiel serva de Jesus Cristo
 De todas as criaturas a mais sanguinária
 Você, Salamandra, vai chegar sua vez
 Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
 Vão preparar um filtro que lhe dê Cistite,
 Corrimento, sífilis, cancro e frigidez
 Eu quero ver sua passada a limpo,

Creonte, Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
Todos os santos, anjos do céu e do inferno,
Eu conto com todos os orixás do Olimpo
(Encerra-se a ventania e retorna a melodia do Paó) Saravá!
(BUARQUE; PONTES, 1976, p. 89-90).

Assim sendo, podemos afirmar que, além de ressignificar a obra de Eurípedes, temos, por meio da montagem da peça em estudo, uma exaltação da cultura popular brasileira, bem como uma denúncia de uma época, a qual, ao que parece, não acabou. *Gota d'água* ressalta, com certa constância, os absurdos da desigualdade social e do sistema imposto por Creonte, o qual é ensinado, como ofício, para Jasão. Esse fato é ratificado a partir do fragmento:

CREONTE — Muito bem, Noel Rosa
Um dia vai ser sua essa cadeira
Quero ver você nela bem sentado,
como quem senta na cabeceira
do mundo. Sendo sempre respeitado,
criando progresso, extirpando as pragas,
traçando o destino de quem não tem,
fazendo até samba, nas horas vagas
Porém... existe um pequeno porém
Não vai ser assim, pega, senta e basta
Primeiro você vai me convencer
que tem condições de assumir a pasta
JASÃO — Eu sou compositor...
CREONTE — Dá pra viver
de samba?...
JASÃO — É o que eu ia dizer...
CREONTE — Pois não
JASÃO — Sabendo fazer, o negócio é bom
Tem problemas com arrecadação,
mas já tá provado que o nosso som
tem força no mercado. Então nós vamos
montar uma editora pra controlar

os sambas de escola... Depois pegamos...
CREONTE — Isso. É por aí. Mas só que fuçar
em direito autoral dá confusão
Então por que você não faz como eu
e não emprega essa imaginação
trabalhando só no que vai ser teu?
(BUARQUE; PONTES, 1976, p. 51-52).

Em contrapartida, como resistência ao destino trágico traçado por Creonte, temos Egeu, consciente do sistema, e que procura mobilizar os cidadãos alienados. O mestre, como chamado pelas outras personagens, é mais velho, dono de oficina, um pequeno burguês que emerge como um líder comunitário e comanda o coro dos descontentes, buscando a mudança de destino das pessoas da Vila. Entretanto, acaba por aceitar a rota preestabelecida quando é beneficiado por Creonte, demonstrando o destino miserável e impassível daqueles que não detêm poder.

O dono do conjunto habitacional Vila do Meio-Dia, Creonte, simboliza o poder e o prestígio que Jasão pretende ter, após se envolver com Alma, filha do empresário. O personagem pode ser equiparado a um líder miliciano e, por intermédio da exploração, estabelece uma dívida perpétua com quase todos os moradores do espaço. Desta maneira, ele representa o rei moderno, o gestor das habitações, que joga para mobilizar o maior número de pessoas e aliená-las, a fim de explorá-las tanto quanto possível. Do alto de sua cadeira tem consciência sobre o funcionamento da Vila e manipula os moradores, como peças de um tabuleiro, reafirmando seu reinado e obtendo mais lucro. Criando a ilusão da casa própria, consegue manter todos que ali moram cativos, retratando a exploração e a corrupção.

A filha de Creonte, Alma, apaixona-se por Jasão e, após este ter seu samba nas rádios, diariamente, o pai da jovem investe para que a música se mantenha como uma das mais ouvidas. De forma contrária à Joana, Alma é uma mulher retratada como frágil e muito atrelada aos valores materiais, vinculados à burguesia; costuma ressaltar o que tem e se vangloriar por isso. Também faz o possível para deixar a ex-esposa do noivo em uma situação desconfortável, intensificando a rivalidade feminina que alimenta a marginalização da mulher.

Já a Medeia dos trópicos, assim como a clássica, é regida por uma força misteriosa. Na obra brasileira, a potência vem do sangue africano que corre nas veias brasileiras e norteia a mulher, percebida como forte macumbeira¹⁰. Nossa personagem trágica tupiniquim assassina os filhos, os quais nem nome têm e são retratados como um apenso de Jasão e Joana, do qual ela, muitas vezes, não se orgulha, pois, como no texto de Eurípedes, na obra de 1975¹¹, é reforçada a condição da mulher que pare e sofre:

JOANA — Meus filhos! Eles não são filhos de Jasão!
 Não têm pai, sobrenome, não têm importância
 Filhos do vento, filhos de masturbação
 de pobre, da imprevidência e da ignorância
 São filhos dum meio-fio dum beco escuro
 São filhos dum subúrbio imundo do país
 São filhos da miséria, filhos do monturo
 que se acumulou no ventre duma infeliz...
 são filhos da puta mas não são filhos teus,
 seu gigolô!...
 (BUARQUE; PONTES, 1976, p. 100-101).

E, quando o assunto é mulher, faz-se necessário trazer Simone de Beauvoir ao debate, pensadora que escancarou a condição feminina. Com base nessa autora, ao refletir sobre o aspecto vinculado ao gênero em ambas as obras, a grega e a brasileira, percebemos que, para além de um retrato literário e mitológico, temos uma ponderação sobre o modo como o corpo feminino é notado. Assim, é primordial assinalar a visão da sociedade sobre essa condição na qual a mulher é percebida como “inerte, impaciente, matreira, estúpida, insensível, lúbrica, feroz, humilhada [...] todas as fêmeas ao mesmo tempo” (BEAUVOIR, 2019, p. 31).

10 Para Marcos Paulo Amorim (2013), macumba é sinônimo de agrupamento de pessoas em rituais de matriz africana, entretanto, a palavra “macumba”, hoje, carrega outros significados, alguns bastantes negativos, isso porque generaliza todas as religiões proveniente da África distorcendo o culto como algo pecaminoso, desprezível e que deve ser temido, fato que enfatiza o preconceito racial.

11 Neste artigo, utilizamos a edição de 1976.

O perigo que a fêmea anuncia é algo concebido pelo meio social e reafirmado pela mitologia. Considera-se, então, a mulher como um mistério, já que “é uma imagem arquetípica de grande complexidade em que o fator decisivo pode ser os aspectos simbólicos sobrepostos” (CIRLOT, 2014, p. 432, tradução nossa).

Ademais, segundo Lacan, “a mulher não existe”, por percebê-la como “outro sujeito”, alteridade absoluta. Todos os seres vêm dela e, por isso, é temida; não é possível significar a mulher, ela pode ser plural e a pluralidade leva a uma visão de ameaça, a qual, muitas vezes, fundamenta a misoginia e o machismo.

Por esses motivos, parafraseando Foucault (1987), o corpo dócil é aquele treinado para o controle, sendo que este treino se inicia cedo, porque, quanto mais dócil, mais fácil seria controlado e aproveitado, considerando o sistema. Dessa forma, a mulher, por toda sua pluralidade, é docilizada ao longo dos anos para se tornar uma engrenagem no corpo social; para tanto, a repressão é anunciada desde a infância e reforçada pelo companheiro, no momento da vida a dois.

Na obra *Gota d'água*, Joana emerge como uma figura que abarca esse mistério feminino e a personagem, no contexto contemporâneo, não consegue elevar-se acima dos moradores da Vila do Meio-Dia, uma vez que a mulher periférica tem o corpo marcado para morrer, pois ela é dispensável, socialmente, bem como seus filhos que vieram dessa periferia.

A construção vinculada à imagem das pessoas que moram na Vila nos faz lembrar da necropolítica de Mbembe (2018), teoria que explica como a vida, na contemporaneidade, pode ser subjugada a partir do poder. Desse modo, o objetivo final daqueles que estão no poder é, justamente, criar um espaço em que a morte seja o fim para corpos pouco relevantes para a sociedade, assim, tem-se “mundos de morte”. A paisagem da Vila remete a essa ideia, pois, muitas vezes, a morte dos indivíduos é, também, uma morte em vida, em que apenas o servir está previsto. Joana serviu, boa parte da vida, ao seu marido e, quando esteve frente à possibilidade de ser abandonada, assumiu sua morte de maneira mais palpável.

Podemos concluir que o destino implacável das personagens da trama remete-nos à condição do brasileiro que precisa da “certidão para nascer e a

concessão pra sorrir” – já dizia Chico Buarque (1971). E o fato de os autores apresentarem a situação da brasileira periférica e, para além disso, da mulher e do homem contemporâneos nos faz refletir sobre as condições que atravessam os outros. Igualmente, o lançar mão de uma releitura de um texto clássico, a fim de ilustrar essa realidade, ratifica a potência e a atemporalidade das histórias mitológicas e da literatura de modo geral, o que possibilita que compreendamos a sociedade atual.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Marcos Paulo. Macumba no imaginário brasileiro: a construção de uma palavra. **Anais do II Simpósio de Pesquisa**, Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo, p. 1-16, out. 2013. Disponível em: <<https://fespsp.org.br/seminarios/anais3/MarcosAmorim.pdf>>. Acesso em: 05 set. 2021.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 2019.

BUARQUE, Chico. Deus Lhe Pague. In: _____. **Construção**. Brasil: Philips, 1971. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. **Gota d'água**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. (Coleção Teatro Hoje, 28).

CIRLOT, Juan Eduardo. **A Dictionary of Symbols**. 2nd ed. [S.l.]: Welcome Rain Publishers, 2014.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

EURÍPEDES. **Medéia, Hipólito, As Troianas**. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história da violência nas prisões**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.

MARQUES, Fernando. O banquete da meia dúzia: fontes e estruturas de *Gota d'água*. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**, Brasília, n. 8, p. 03-14, jul.-ago. 2000. Disponível em: <<https://www.periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8859/7785>>. Acesso em: 05 set. 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. Tradução de Renata Santini. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. A feiticeira Medeia no teatro de Antônio José da Silva, o Judeu. In: SILVA, Antônio José da. **Os encantos de Medeia**. São Paulo: EDUSP, 2013. p. 10-33.

SOUSA, Dolores Puga Alves de. **Pode ser a Gota D'água**: em cena a tragédia brasileira da década de 1970. 2009. 245 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

A FORÇA DIASPÓRICA NA PEÇA *ALÉM DO RIO*: *MEDEA*, DE AGOSTINHO OLAVO

*Olbia Cristina Ribeiro*¹

O objetivo deste texto é elaborar um estudo sobre a peça teatral *Além do rio: Medea*, de Agostinho Olavo, escrita em 1957, mas publicada em 1961 no livro *Dramas para negros e prólogo para brancos: Antologia do teatro brasileiro*, organizado por Abdias Nascimento. Nessa peça, Olavo ambienta o mito grego no Brasil Colonial, caracterizando Medeia, personagem mitológica, como uma rainha africana.

Pretendemos, neste estudo, analisar como *Além do rio: Medea* funciona como uma potencialidade da diáspora, através do resgate da história dos quilombos, da visibilidade das religiões de matriz africana, invocando a ancestralidade, além de evidenciar o processo de (re)construção das identidades do(s) corpo/sujeitos(as) negros(as). Tecendo uma relação entre corpo colonial e diaspórico, que possibilita entrelaçar o corpo e o poder em diferentes dimensões da luta antirracista, *Medea*², de Agostinho Olavo, traz marcas da diáspora como disruptiva da colonialidade, provocando a possibilidade de corpos decoloniais que exigem justiça racial.

1 Mestranda. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. E-mail: olbiaribeiro@ufu.br

2 Agostinho Olavo retirou a vogal /i/ de Medeia.

Para entender o sentido das provocações em questão, é preciso, então, compreender a mitologia como um convite ao pensar, a cada vez que é revivida, sobre que tipo de afeto e quais modos de acolhimentos quer promover. Regina Zilberman (1984, p. 42) configura o mito como uma arte literária passível de renovar e ampliar o seu espaço na cultura humana, na qual é capaz de romper dependências com os colonizadores, que impuseram sua cultura e valores apagando as expressões do colonizado.

De fato, o mito permite, dentre outras possibilidades, a percepção da existência de discursos silenciados no passado, agenciando uma contra hegemonia, que, de acordo com Raymond Williams (1979), promove uma releitura dos discursos seletivos e redutores da sociedade. A compreensão do mito como uma história sagrada – e, portanto, uma “história verdadeira”, narrando todos os acontecimentos primordiais, em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje: um ser mortal, sexuado e cultural, ou seja, histórias que o constituiu existencialmente (ELIADE, 1972) – recrudesciu o seu poder contra hegemônico, para que gerasse outros contornos, outras vozes, enfim, outros modos de pensar, sendo um instrumento por excelência da subversão cultural e política.

Além do rio: Medea, de Agostinho Olavo, inspirada em uma das mais desconcertantes tragédias: o mito de Medeia, por Eurípedes (480-406 a.C.), trata-se de uma dramaturgia que faz uma projeção imaginativa das fragilidades e das forças que habitam o ser humano. Revisitando a coleção *Os mitos gregos*, de Robert Graves (2018), é possível observar que Eurípedes perpassou as tradições lendárias para a composição de sua tragédia, fundamentando-se em histórias como: “A captura do velocino”, “O assassinato de Absirto”, “O Argo retorna à Grécia”, “A morte de Pélias”, “Medeia em Éfira”, “Medeia no exílio”. No caso de Olavo, busca também trazer para a sua peça traços da cultura africana, além da grega e europeia. Alexandre Francisco Solano, em sua pesquisa de doutoramento, sugere que Olavo, embebido pelo culto ao heroísmo da “soberana indomável”, percebe uma aproximação entre Medea e Ngola Jinga, da obra *Made in África* (1965), de Luíz da Câmara Cascudo; a personagem é uma rainha “indomável, astuta, obstinada, opondo-se ao irresistível preamar dominador e branco” (SOLANO, 2018, p. 29).

Para melhor entender o mito de Medeia, faz-se necessário ir a Junito de Souza Brandão (1986, p. 175-191) à procura da narrativa “Jasão: o mito dos

Argonautas”. Esão, pai de Jasão, reinava em Iolco, na Tessália, e foi traído pelo seu meio-irmão usurpador Pélias. Jasão, quando mais velho, apresentou-se ao tio reivindicando o trono que tinha por direito. Pélias concordou, com a condição de que o sobrinho trouxesse da Cólquida o velocino de ouro, que estava em poder de Eetes, pai de Medeia. Convocados por um arauto (mensageiro), apresentaram-se mais de cinquenta heróis, para participar da arriscada missão junto a Jasão. O navio Argo foi lançado ao mar, aportando em várias terras; enfrentando vários perigos e obtendo várias vitórias, atingida a Cólquida, os argonautas puderam respirar por alguns dias em paz. Chega, então, o momento de o herói Jasão conquistar o velocino de ouro. O rei, para se livrar do importuno, prontificou-se a devolver o precioso velocino, desde que Jasão executasse quatro tarefas, as quais nenhum mortal poderia sequer iniciar: pôr o jugo em dois touros bravios (touro de pés e cornos de bronze, que lançavam chamas pelas narinas) e atrelá-los a uma charrua de diamante; lavrar com eles uma grande área e semear os dentes do dragão morto por Cadmo; matar os gigantes que nasceriam desses dentes; e, por fim, eliminar o dragão que guarda o velocino, no bosque sagrado do deus Ares.

Perplexo com a missão, desacreditado da possibilidade de cumprir as tarefas, surge Medeia, apaixonada por ele, talvez por artimanhas da deusa Hera. Medeia comprometeu-se a ajudá-lo a vencer todas as provas, com a condição de casar-se com ela e levá-la para a Grécia. Com a magia dela, tudo aconteceu conforme desejava a sua paixão. Eetes negou-se a cumprir a promessa feita, e Jasão fugiu com Medeia, que levou seu irmão Apsirto como refém. Ela previra a perseguição, esquartejou Apsirto e espalhou os membros por diversas direções. Eetes perdeu muito tempo em recolhê-los e perdeu de vista Argo (sendo essa uma das versões do mito), iniciando uma trajetória de amor, ódio, vingança e morte. Medeia cometeu sucessivos crimes, por meio dos seus feitiços, inclusive a morte de Pélias. Perseguidos pelo filho de Pélias, Medeia e Jasão foram se refugiar em Corinto, na corte do rei Creonte, onde viveram em paz até que o rei resolveu casar sua filha, Creúsa, com Jasão. Ele passou a repudiar Medeia e expulsou-a da cidade, e ela resolveu vingar-se tragicamente. Com as suas poções mágicas, matou Creonte e Creúsa incendiando o palácio e, para que Jasão sofresse uma dor inigualável, trucidou os filhos que tivera com ele. Fugiu depois para Atenas, em um carro puxado por duas serpentes, um presente de seu avô Hélios, o Sol.

Lembremos que Medeia, em Eurípedes, supera a dimensão cósmica. Introduzindo o mito como um objeto de reflexão, o artista grego fez dos problemas do seu tempo matéria prima para a sua tragédia, demonstrando um fascínio pela alma feminina. Destaca-se no mito de Medeia a condição da mulher discriminada depois de se sacrificar em virtude de uma paixão; essa discriminação denuncia e remonta problemáticas da sociedade da época, com ecos na nossa, dando lugar a uma reflexão fundamental sobre a condição de muitas mulheres.

Mas, antes de adentrarmos com mais densidade no mito de Medea, em Agostinho Olavo, torna-se essencial revisitar o movimento negro no Brasil, uma vez que ele, no atual contexto sociopolítico do país, marcado por um aumento das desigualdades sócio raciais e o recrudescimento do racismo, visa contribuir para uma formação crítica e política de consciência de enfrentamento do racismo, bem como para a valorização da memória de lutas afro-brasileiras. O resgate da memória de luta do movimento negro, com reconhecimento das lutas do passado, é imprescindível para o surgimento de organizações de mobilização contra o atual extermínio da população negra no país.

Portanto, esse movimento têm o papel de legitimar a existência do negro, impedindo que o discurso dominante se perpetue, através dos aparelhos repressivos do Estado e da sociedade, aprofundando a sua consciência racial. Para Regina Pahim Pinto (1993), o movimento negro é a luta dos negros, na perspectiva de resolver seus problemas na sociedade abrangente, em particular os provenientes dos preconceitos e das discriminações raciais, que os marginalizam no mercado de trabalho, no sistema educacional, político, social e cultural.

Segundo Petrônio Domingues (2007), o movimento negro, isto é, o movimento político de mobilização racial negra, historicamente, está dividido em três fases. A primeira, de 1889 a 1937, corresponde ao período entre a Primeira República e o Estado Novo: “para reverter o quadro de marginalização no alvorecer da república, os libertos, ex-escravos[,] instituíram os movimentos de mobilização racial negra no Brasil” (DOMINGUES, 2007, p. 103). Apareceu o que se denomina imprensa negra: jornais publicados por negros e, nessa etapa, o movimento era desprovido de caráter explicitamente político.

A segunda, de 1945 a 1964, equivale ao período da Segunda República à Ditadura civil-militar. O Estado Novo (1937-1945) foi caracterizado por

violenta repressão política e, com a queda da Ditadura “Varguista”, ressurgiu no cenário político o movimento negro, assim como a União dos Homens de Cor, tornando uma frente ampla por todo o país, conseguindo apresentar suas reivindicações a favor da “população de cor” ao então presidente Getúlio Vargas (DOMINGUES, 2007, p. 107-109). Lélia Gonzalez (1982, p. 24) contextualiza que o período entre 1945 e 1948 foi marcado por movimentações intelectuais e políticas das entidades negras que se formaram, ficando conhecido por redefinições das reivindicações da comunidade negra.

Tais conquistas deram força para o processo de organização e inauguração do Teatro Experimental do Negro (TEN), fundado no Rio de Janeiro, e que tinha Abdias do Nascimento como a sua principal liderança. O TEN é “um instrumento[,] é um elemento da negritude. Seu único valor é a generosidade” (NASCIMENTO, 1961, p. 25). Tornou-se uma das mais altas expressões do movimento, com suas posições críticas ao racismo, com propostas voltadas para educação, com cursos de alfabetização, cultura e arte em uma perspectiva política.

Veio, porém, o Golpe de 1964, que desarticulou os/as intelectuais negros/negras, com a manipulação capitalista, na integração das entidades com a mercantilização, por exemplo, das escolas de samba. Para Gonzalez (1982, p. 30), a repressão “desmobilizou as lideranças negras, lançando-as numa espécie de semiclandestinidad”.

A terceira fase, de 1978 a 2000, coincide com o processo de redemocratização à República Nova; e, “apesar de um crescente acúmulo de experiências, o movimento negro ficou isolado politicamente, sem apoio político seja da direita, seja da esquerda marxista. Ficando abandonado por décadas” (DOMINGUES, 2007, p. 110). Destaca-se nesse período o lançamento dos *Cadernos Negros* (1978), que surgem do movimento poético negro; a força da palavra, da escrita a partir do lugar de fala, registra uma valorização e demarca uma vigilância contra as ideias que enfraquecem e confundem o movimento. “*Cadernos Negros* é a viva imagem da África em nosso continente. É a Diáspora Negra dizendo que sobreviveu e sobreviverá, superando as cicatrizes que assinalam sua dramática trajetória” (GONZALEZ, 1982, p. 26).

É também o período da fundamentação do Movimento Negro Unificado (MNU), que não contou com a participação de grandes personalidades,

mas com a força do entusiasmo de jovens negros/negras, oficializando um instrumento de luta da comunidade negra. O MNU tinha como princípio básico a denúncia contra todo ato de discriminação racial, com força para desconstruir a *ideologia do branqueamento*³, traçando uma relação de denúncia sistemática do mito da democracia racial com manifestações públicas, imprensa, formação de comitês de base e de um movimento nacional do negro no poder, como solução para o racismo e contra todas as formas de opressão. “Fundamentado na concepção que o capitalismo era o sistema que alimentava e se beneficiava do racismo. O movimento negro organizado ‘africanizou-se’, líderes contra o racismo tinham como uma das premissas a promoção de uma identidade étnica específica do negro” (DOMINGUES, 2007, p. 116, grifo do autor).

O autor ainda sugere uma quarta fase (2000-atual), uma hipótese interpretativa do movimento *hip-hop*, movimento popular que fala a linguagem da periferia. Rompendo com o discurso vanguardista das entidades negras tradicionais, procura resgatar a autoestima do negro e combina uma denúncia racial e social (DOMINGUES, 2007, p. 119).

Com a realização desse breve percurso do movimento negro no Brasil, tivemos a intenção de fazer entender que o movimento não está solto, perdido, mas está vinculado a um tempo histórico, cumprindo a sua dialética. E, apesar do apagamento da peça *Além do rio: Medea*, o mito revive a cada escrita e em cada recitação, demonstrando o próprio conhecimento; o mito é o tempo primordial e indefinidamente recuperável, pois narra a “história verdadeira”.

E não podemos nos esquecer de que o mito de Medea, em Agostinho Olavo, é parte da história do TEN. Fundado e idealizado por Abdias do Nascimento, propunha resgatar, no Brasil, os valores da pessoa humana e da cultura negro-africana. Esses valores foram negados, exterminados, por uma sociedade dita dominante, e promovem denúncias dos equívocos históricos, propiciando ao negro ter a consciência da real situação, de uma escravidão espiritual, cultural, econômica e política a que está submetido.

3 “Consiste no fato de os aparelhos ideológicos veicularem valores que, juntamente com o mito da democracia racial, apontam para uma suposta superioridade racial e cultural branca. Nota-se aqui que é justamente a ideologia disfarçada de racismo à brasileira. Esse mecanismo faz com que negros sentem vergonha de sua condição racial, diluindo mecanicamente a luta de classes”. (GONZALEZ, 1982, p. 54).

O TEN levou ao palco peças que transpõem o personagem negro pitoresco, marginalizado, estereotipado para o protagonismo real, não permitindo o esmagamento da cultura negra. E uma das peças que seria apresentada, nesse palco e no Primeiro Festival Mundial das Artes Negras, realizado em Senegal, era *Além do rio: Medea*, de Agostinho Olavo, trazendo a “fusão dos elementos trágicos plásticos e poéticos resultaria numa experiência de *negritude*” (NASCIMENTO, 2004, p. 218). Entretanto, “o governo brasileiro desmereceu o trabalho do TEN como manifestação de arte negra digna de patrocínio para participar do evento” (NASCIMENTO, 2004, p. 218). Esse apagamento também ocorreu com o escritor Agostinho Olavo.

Encontra-se, nessa negação e nesse apagamento, o que Boaventura de Souza Santos conceitua de epistemicídio, ao que Sueli Carneiro contribuiu com a complexificação, associada à uma constante produção de indigência cultural:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. (CARNEIRO, 2005, p. 97).

O conceito de epistemicídio permite compreender as contradições vividas pelos negros, a cruel supremacia branca destruindo conhecimentos e culturas que não são advindas da cultura ocidental branca, dos colonizadores, rebaixando a capacidade cognitiva dos negros. Por isso, se deu a urgência de configurar um movimento negro, unificado no sentido de unir forças e diversificado pelos diferentes valores culturais trazidos pelos povos africanos.

4 “Movimento que nasceu de um protesto intelectual de negros de formação cultural europeia. Tomando conhecimento da diferença de tratamento e da inferiorização que os europeus impunham à sua ‘raça’, escritores como Aimé Césaire, L. Sédar Senghor, Leon Gontran Damas e outros iniciaram, nos anos de 1930, o movimento chamado Negritude o qual, em última instância, era um movimento europeu. Foi Aimé Césaire quem empregou pela primeira vez a palavra negritude. Para ele significava ‘o simples reconhecimento do fato de ser negro e a aceitação deste fato’, enquanto para Senghor significava ‘a soma total dos valores africanos’”. (COSTA, 2009, p. 145, grifos da autora).

Agostinho Olavo, em sua peça, contraria o esperado arbitrário e as molduras eurocentradas, desenredando temas e personagens balizados pelas relações entre o acalanto e a ira, o desejo e a vingança, em busca de justiça e visibilidade. Luta por justiça nos emaranhados da mente e das relações humanas. *Além do rio: Medea* é uma construção que entrelaça a ancestralidade diaspórica, que emerge na tessitura da obra através dos personagens com as vivências no enredo. Uma das marcas dessa obra é a negação de idealização e padronização de pessoas negras, que dispõem a atender súplicas de meras representatividades e esconder dilemas da existência do negro no Brasil, sobretudo no Período Colonial, século XVII.

Olavo, igualmente, se apoia na viva história dos mitos gregos e produz uma peça original e genuína. Conta a história de uma rainha africana, Jinga⁵, que é enganada por um senhor de escravos branco, Jasão; apaixonada por suas promessas e encantos, trai o seu povo, entregando-o à escravidão e assassina a sua tradição. Trazida para o Brasil como amante do senhor branco e escrava dos costumes e crenças do colonizador, entrega o seu corpo e a sua alma preta à ideologia do branqueamento, tendo dois filhos com um branco. Chega o dia em que a imposição social estimula Jasão a ter um lar, constituir uma família, casando-se com uma mulher branca, rica, filha de donos de escravos. Desprezada e abandonada por Jasão, que quer levar os seus filhos, a rainha – agora com o nome de Medea, depois de batizada na Igreja Católica – trama o assassinato de Creusa, noiva de Jasão. Através de sua sabedoria na medicina natural, advinda da sua ancestralidade religiosa e cultural, mata os próprios filhos mestiços no rio. Convoca as vozes africanas e volta à sua raça, à sua origem, baseando-se nos cantos e danças folclóricas – maracatu, candomblé.

MEDEA (cantando e dançando)

Anagogô...auê..auá,

Anagogô..auê, auá

Ogum já chegou

Ogum vai baixar.

(OLAVO, 1961, p. 212).

5 Sugestão de filme angolano: *Njinga*, Rainha de Angola, lançado em 2013.

Dessa forma, o autor fomenta a linguagem anunciando o pertencimento a um lugar, a uma origem, à ancestralidade:

a ancestralidade torna-se o signo da resistência afrodescendente. Protagoniza a construção histórico-cultural do negro no Brasil e gesta, ademais, um novo projeto sócio-político fundamentado nos princípios da inclusão social, no respeito às diferenças, na convivência sustentável do Homem com o Meio-Ambiente, no respeito à experiência dos mais velhos, na complementação dos gêneros, na diversidade, na resolução dos conflitos, na vida comunitária entre outros. Tributária da experiência tradicional africana, a ancestralidade converte-se em categoria analítica para interpretar as várias esferas da vida do negro brasileiro. (OLIVEIRA, 2001, p. 14).

A presença da ancestralidade na literatura pode ser compreendida como um modo de refletir, questionar e construir encantamento, como inspirações formativas epistemológicas, oriundo de um movimento de ressignificar valores, partindo-se da perspectiva de uma cosmovisão africana.

Quando Olavo traz no curso da sua peça mitológica a religiosidade, o som do tantã, agogô, as vozes ancestrais *africanas*⁶ no chamado para a recuperação de identidade, suprime a incômoda e necessária conscientização dos *arquétipos do inconsciente coletivo*, expressão que Brandão (1986) fundamenta em Carl Gustav Jung para definir mito. *Inconsciente coletivo* é a herança das vivências da ancestralidade, podendo assim expressar a identidade de todos, independente da época ou do local que tenham vivido (BRANDÃO, 1986, p. 37). Desse modo, os mitos se instauram inaugurando um tempo de clareza, ilusão e verossimilhança, pois “são a linguagem imagística dos princípios. ‘Traduzem’ a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro” (BRANDÃO, 1986, p. 38, grifo do autor).

Sábria escolha de Agostinho Olavo, de reatualizar o mito de Medeia para atender ao pedido da escrita de uma peça para o TEN, num período em que a sociedade tentava esconder, através do mito da democracia racial, a verdadeira prática do racismo, da discriminação racial.

6 O termo africana aqui não significa o feminino de “africano”, “refere-se a tudo que diz respeito ao conjunto formado pela África e sua diáspora, refere-se aos povos afrodescendentes e a seu legado cultural no continente e na diáspora” (NASCIMENTO, 2009, p. 33).

Agostinho Olavo, ao levantar a defesa da cultura dos negros, apontando valores e costumes sufocados pelas elites brancas, acaba reexaminando um dos mitos tão difundidos em nosso país, o da democracia racial. [...] para Agostinho Olavo o drama é uma construção crítico-literária que, nas entranhas das ações das personagens, desmistifica as vantagens do contato do negro com o mundo colonizado. (SOLANO, 2018, p. 190).

Na voz do coro dos negros na peça, com os cantos religiosos ouvidos por Medea, que faziam “involuntariamente” o seu corpo gingar, eles movimentam o seu corpo política⁷ a romper com o universalismo abstrato⁸ que a tradição cientificista e eurocentrista deu origem. Segundo Brandão (1986, p. 39), religião para os povos de antigamente é a reatualização e a ritualização do mito, e é por meio do rito que o homem incorpora o mito e privilegia as forças e energias advindas das origens, sendo de suma importância para readquirir as forças originárias.

Trata-se da compreensão do mito como “vivo”, representativo e que nos permite fundamentar a vida cotidiana e, graças a essa mistura de sobrenaturais, surge uma realidade que nos faz mortais, sexuados e culturais (ELIADE, 1972). Evidência do processo de re-construção das identidades pelas experiências efetivas de vida, voltada para a cultura do branqueamento, da imposição da religião católica e da vertente do racismo estrutural, isto é, “íntegra a organização econômica e política da sociedade de forma inescapável” (ALMEIDA, 2018, p. 15). Portanto, quando pensamos no mito, uma estrutura narrativa cíclica que tem seu significado e é frequentemente transformador, podemos aproximá-lo do conceito de diáspora.

Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão

7 O corpo política refere-se ao conhecimento que é encontrado na tradição do pensamento negro, a evocação das experiências enunciadas tendo-se como base o corpo negro no Brasil, promovendo projetos de resistências da população negra, o que Nascimento (2002) denomina de quilombismo.

8 “O universalismo abstrato é um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado, desinteressado e sem pertencimento a qualquer localização geopolítica, cujo efeito é aniquilar a crença das pessoas nelas mesmas”. (COSTA; TORRES; GROSGOUEL, 2018, n.p.).

umbilical é o que chamamos de ‘tradições’, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua ‘autenticidade’. É claro, um mito – com todo o potencial real dos nossos mitos dominantes de moldar nossos imaginários, influenciar nossas ações, conferir significado às nossas vidas e dar sentido à nossa história. (HALL, 2003, p. 29, grifos do autor).

Assim, para o autor, a perspectiva diaspórica da cultura pode ser vista “como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializante em seus efeitos” (HALL, 2003, p. 36).

O movimento diaspórico na peça também se confirma na libertação de Jinga das imposições religiosas que lhe foram conferidas, apagando, além das suas tradições religiosas, o seu nome de princesa africana, de orixá de sua tribo. Após o batizado na Igreja, deixa de se chamar Jinga e passa a se chamar Medea.

MEDEA (parando bruscamente e lutando contra a atração do ritmo)
– Não, Não quero ir. Não hão de me levar. Mas por que me chamam assim? Por que não param de tocar?

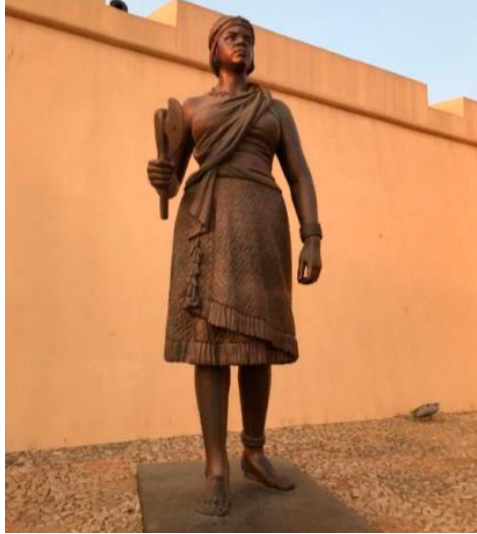
AMA – é o tantã de nossa gente. É a nossa raça chamando a sua rainha Jinga.

MEDEA – Não me chames mais assim! Os brancos me batizaram Medea e eu prometi a Jasão.

AMA (fazendo traços na areia) – O batismo não apaga a raça. É a nossa gente, Medea. Vosmicê tem que voltar. (OLAVO, 1961, p. 204).

Os recortes trazidos demarcam uma das mazelas causadas a partir dos padrões impostos pelo projeto político e ideológico do branqueamento. Nessa construção de um “Ideal de Ego branco, a primeira regra básica que ao negro se impõe é a negação, o expurgo de qualquer ‘mancha negra’” (SOUZA, 1983, p. 34, grifo da autora). E a “mancha negra” que Jinga trazia, além do seu corpo preto, era a marca histórica do seu nome, reverenciada na história da África, símbolo de luta contra a opressão. A seguir, um monumento dedicado a essa rainha, erguido em Luanda (Angola):

IMAGEM 1 – Estátua da Rainha Jinga



Fonte: <<https://rainhastragicas.com/2020/07/27/jinga-de-angola-a-historia-da-rainha-guerreira-que-conseguiu-deter-a-colonizacao-parte-ii/>>. Acesso em: 11 dez. 2021.

Para Solano, a Medea de Olavo busca, pela autonomia do poder espiritual, representar um modo de negar as forças políticas opressoras:

espelha a defesa do espaço da mulher, do indivíduo, dos excluídos, daqueles que foram traídos ou enganados. Acima de tudo, ela é simbólica da capacidade de refletir sobre o próprio destino e representa o quanto nós conseguimos ou não dominar nossas emoções, mesmo quando as compreendemos. (SOLANO, 2018, p. 49).

Vale destacar sobre a internalização de tais valores da ideologia do branqueamento pelas pessoas negras, que passam a se negar enquanto pretas ou mulatas. Em suma, “elas sentem vergonha de sua condição racial e passam a desenvolver mecanismos de ocultamento de sua ‘inferioridade’” (GONZALEZ, 1982, p. 54, grifo da autora). Para exemplificar tais efeitos, destacamos o momento em que Medea, em uma discussão com Ama (personagem negra que a acompanha), fala sobre o que os seus filhos representam:

MEDEA – São meus filhos, sim, são meus filhos; são dois punhais afiados para cortar as cordas que me prendem a minha raça. Deste

corpo prêto e duro, como o chão de minha terra, saíram dois leõeszinhos dourados e me ligaram a outra gente. São a luz da minha sombra, os meus filhos de Jasão. E quando os tenho nos braços, quando a tarde já começa a desmaiar, sinto-me branca, tão branca como a espuma do mar. (OLAVO, 1961, p. 208).

No decorrer da peça, observamos uma ruptura com a supremacia do branqueamento e um agenciamento diaspórico de resgate da mitologia africana. No segundo ato, ocorre o infanticídio através da água, que é um elemento muito importante na mitologia africana:

muitas divindades estão ligadas ao rio. Oxum e Obá, respectivamente a segunda e a terceira das esposas de Xangô, após uma briga entre elas, temendo a fúria do marido, ambas fugiram e se transformaram em rios. Oxum tem humor variável; por vezes, suas águas são calmas e permitem que sejam atravessadas por numerosos vãos, outros dias, elas são tumultuadas e violentas, inundando campos e florestas e não permitindo que ninguém as atravesse. (ALMEIDA, 2011, p. 253).

Medea induz seus filhos mestiços a atravessarem o rio tumultuado e violento, simbolizando como, ritualmente, nas religiões de matriz africana, oferendas são destinadas a orixás e realizadas pelos rios. Em um diálogo de Medea com as lavadeiras, o autor deixa evidente esse movimento agitado das águas e os gritos vindo do rio:

I LAVADEIRA – Medea, por piedade! Também somo mãe, mulher. A nossa cor não importa. [...]

MEDEA – Mas de que falam vosmicês? Mandei meus filhos buscar presentes para que cheguem ao povoado como os reis da minha terra em visita a outro rei.

I LAVADEIRA – A correnteza é forte, as águas fundas e as pedras cheias de limo... nunca chegarão do outro lado. São teus filhos, mulher:

(ouve-se um fraco grito, vindo do rio. As lavadeiras escondem os rostos e, chorando, vão-se afastando [...]).
(OLAVO, 1961, p. 228).

Assim, podemos “interpretar a morte dos filhos de Medea como um sacrifício oferecido aos deuses invocados, embora a relação com as águas

do rio possa ser feita apenas indiretamente” (ALMEIDA, 2011, p. 254). De maneira complementar e ampliada, Solano (2018, p. 47), entende que “Olavo não só estabeleceu o espaço de tensão entre portugueses e negros, de senhores e escravos, mas também fez calar no grito de Medeia o desespero de uma mãe que vê seus filhos mestiços abandonados pela nação brasileira”.

Além disso, acrescentamos a perspectiva da ruptura dos efeitos da alienação, do fetichismo em que se fundamenta a ideologia racial, que condena a negar tudo aquilo que não segue ao padrão do mito da branquidão. Essa ruptura objetiva desfazer o desprezo, a vergonha e a hostilidade para que o sujeito negro construa enunciados da sua identidade.

Nesse viés, a representação de Jingga matar pai e irmão ornamenta as barbáries do colonialismo, a ruptura cruel com os seus familiares vindos para o Brasil para serem escravizados. Por um outro ponto de vista, simboliza o poder de escolha do negro, escolher não ver sua família se submetendo à condição de escravo, que “resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de *status* político” (MBEMBE, 2016, p. 131, grifo do autor). Para esse pesquisador, essa perda equivale a uma dominação absoluta, uma alienação, uma expulsão da humanidade (MBEMBE, 2016, p. 131). Medeia, assim, não permitiu que seus familiares sofressem e submetessem seus corpos a essa crueldade descontrolada:

AMA – E partiu deixando mortos pai e irmão.

MEDEIA – Eram filhos de reis, não podiam ser escravos.

AMA – Mortos e abandonados.

MEDEIA – Mas livres como viveram – Filhos do Sol como eu.

AMA – Não era preciso matar.

AMA – Num porão sem luz, nem ar, cortados de chicotadas, jogaram todos os negros, e o navio partiu gemendo dos gemidos dos coitados.

MEDEIA – Nunca ouvi um só gemido, nem um soluço sequer. (OLAVO, 1961, p. 205-206).

Ama, por ser negra, representa uma anciã africana, que traz vivências e experiências de vida em seus diálogos. Resgata a dor e o sofrimento de seu povo negro no período da escravidão, crueldade vivida por ele e que por muitos anos foi apagada e aveludada na história. Essa personagem demonstra um

engajamento crítico que pode ser considerado como uma tentativa decolonial de promover um retorno ao passado, retrocedendo a momentos históricos em que os sujeitos colonizadores impuseram suas práticas e posteriormente as maquiaram.

A fala da Ama também se destaca por expor o que não podia ser dito, reencontrando a dor sofrida, nas águas sujas da história, pelas atitudes humanamente degradantes. Esse apagamento da culpa dos colonizadores se refere a uma criação artística decolonial que pode ser entendida como um rito que busca manter o mito vivo, preparado para agir. Italo Calvino (1977, p. 77) defende que

o mito é a parte escondida de toda história, a parte subterrânea, a zona ainda não explorada porque faltam ainda as palavras para chegar até lá. [...] o mito vive de palavra mas também de silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras quotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão. [...] é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual.

Diante disso, entende-se “como uma necessidade urgente o diálogo e a afirmação de perspectivas do conhecimento e de povos que foram subalternizados dentro da modernidade colonial” (COSTA; TORRES; GROSFOGUEL, 2018, p. 27), encontrando nos próprios sujeitos negros a emergência de atitude decolonial. Essa possibilita o lugar de fala, comprometendo com um projeto decolonial afrodiaspórico, sendo esse “diálogo afrodiaspórico, que traz no seu bojo processos de resistência, mas também de esperança e reexistência” (COSTA; TORRES; GROSFOGUEL, 2018, p. 28).

Solano (2018) defende que Medeia, no campo dos estudos literários, representa:

a luta da mulher à procura de um espírito livre, que não tolera a arbitrariedade alheia, nos propõe inúmeros caminhos de investigação. Dentre eles, o próprio infanticídio reflete a recusa de Medeia diante de uma ordem de coisas estabelecidas pelos homens. Servilismo, sofrimento, humilhação e aceitação fazem parte dessa cultura de submissão. (SOLANO, 2018, p. 3).

Em Síntese, Medea – bem como toda a peça *Além do rio: Medea* – marca, com uma abordagem afrocentrada⁹, uma recuperação de identidade diante da distorção histórica e cultural sofrida, construindo novas bases epistemológicas.

No segundo momento em que aparece os cantos e os passos de dança, já no desfecho da peça, Medea se permite e deseja voltar aos rituais do candomblé, desvencilhando das promessas católicas. Retorna para as práticas da magia, quando envia o colar enfeitado à Creusa:

MEDEA [...] Vai, Batista, vai levar à bela noiva o presente da negra que está sozinha, não tem destino nem casa, não tem mais filhos nem amor.

(Batista, a princípio, admirado, recebe o colar e parte contente. Em surdina, voltam os tambores a bater na mata... Medea dá uma risada estridente e começa os passos de uma dança de macumba).

MEDEA:

Anuaê...agogô

Anauê...agogô

Exu já chegou.

Exu vai baixar. (OLAVO, 1961, p. 219).

É possível, então, verificar como o processo transcultural¹⁰ é uma maneira de conceber pela arte as várias facetas da realidade brasileira, dialogando com linhagens ancestrais e contemporâneas do pensamento negro. Nesse sentido, Abdias Nascimento (2002) escreve sobre a ideia de “aquilombamento”, que seria o resgatar de memórias e vivências e a partir delas construir espaços coletivos de acolhimento e lutar por direitos para romper com o sistema de escravidão e racismo em que as pessoas negras estavam ou estão inseridas.

9 “A afrocentricidade é uma proposta teórica do professor Molefi Kete Ansante (1980): a teoria de mudança social. E um primeiro e básico postulado da afrocentricidade é a pluralidade”. (NASCIMENTO, 2009, p. 30).

10 “O prefixo *inter* é identificado como posição intermediária, reciprocidade, interação, interpondo uma forma de estabelecer uma ponte, uma intermediação, um encontro, para formar uma rede na interculturalidade, sair da lógica do Um e situar na lógica multívoca, pressupõe multiplicidade e dever, concebendo toda construção **intercultural** como uma situação em que a combinação dos elementos é inesperada e complexa. O conceito de **interculturalidade** apresenta as culturas em conflito e em diálogo, ao mesmo tempo, não tentando obstruir as diferenças e sim fazer com que elas conversem e se entrelacem”. (WEISSMANN, 2018, p. 26-27, grifos nossos).

Por fim, devido ao momento político da época, *Além do rio: Medea* configuraria como um ato político de enfrentamento à invisibilidade, uma forma de luta contra padrões impostos pela ideologia do branqueamento, advindas de pensamento eugenista, com políticas amparadas por uma teoria pseudocientífica que tinha como objetivo promover a eugenia dos negros e negras no Brasil, e que se mantém alicerçada na estrutura do racismo. Essa peça simbolizaria, portanto, uma denúncia da face mais perversa do racismo.

Diante disso, observamos que Agostinho Olavo abrange com coragem minuciosa muitos temas que, décadas após sua publicação, ainda inflamam o cotidiano de qualquer sociedade marcada pelas lutas íntimas e políticas de pessoas pretas e pelas estruturas psíquicas e econômicas da branquitude. É necessário deslindar e decifrar as vigas e expressões da branquitude, esmiuçar seus eixos que envolvem e atravessam os passos de pessoas negras.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sílvio L. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

ALMEIDA, Wilson Filho Ribeiro. A personagem Medea no teatro de Agostinho Olavo: um estudo de feitiçaria africana. In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida et al. **O Livro das Bruxas: transfigurações de Medeia na Literatura Brasileira.** Uberlândia: Edibrás, 2011. p. 235-261.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega.** Petrópolis: Vozes, 1986. v. 1.

CALVINO, Italo. A combinatória e o mito na arte da narrativa. In: LUCCIONI, Gennie et. al. **Atualidade do Mito.** Tradução de Carlos Arthur R. do Nascimento. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977. p. 75-80.

CARNEIRO, Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser.** 2005. 339 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>>. Acesso em: 10 dez. 2021.

COSTA, Joaze Bernardino; GROSFOGUEL, Ramón; TORRES, Nelson Maldonado. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

COSTA, Maria Suely da. Literatura Afro-brasileira e Negritude: uma experiência de leitura. In: OLIVEIRA, Andrey; LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel. **Griots: culturas africanas, linguagem, memória, imaginário**. Natal: Lucgraf, 2009. p. 141-147.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos. **Tempo**, v. 12, p. 100-122, 2007. Disponível em: < <https://www.scielo.br/j/tem/a/yCLBRQ5s6VTN6ngRXQy4Hqn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 29 mar. 2021.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GONZALEZ, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos (Orgs.). **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marcozero, 1982. p. 21-57.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Tradução de Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2018. v. 1 e 2.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios**, n. 32, p. 123-151, dez. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993/7169>>. Acesso em: 05 dez. 2021.

NASCIMENTO, Abdias (Org.). **Dramas para negros e prólogo para brancos**: Antologia do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961.

NASCIMENTO, Abdias. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>>. Acesso em: 05 dez. 2021.

NASCIMENTO, Elissa Larkin (Org.). Introdução: Corpos e conhecimentos.

Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro Edições, 2009. p. 27-32. (Sankofa: Matrizes Africanas da Cultura Brasileira, 4).

NJINGA, Rainha de Angola. Direção: Sérgio Graciano. Angola: Semba Comunicação, 2013. (109 min), son., color.

OLAVO, Agostinho. Além do Rio: Medea. In: NASCIMENTO, Abdias (Org.).

Dramas para negros e prólogo para brancos: Antologia do teatro brasileiro. Rio de Janeiro: Edição do Teatro Experimental do Negro, 1961. p. 199-231.

OLIVEIRA, Eduardo. **Epistemologia da ancestralidade.** 2001. Disponível em: <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/eduardo_oliveira_-_epistemologia_da_ancestralidade.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

PINTO, Regina Pahim. **O movimento negro em São Paulo:** luta e identidade. Paraná: Editora UEPG, 2013.

SOLANO, Alexandre Francisco. **Além do Rio, a Gota D'Água:** O texto teatral de Agostinho Olavo, *Além do Rio, Medea* (1957) e a peça de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D'Água* (1975). 2018. 314 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-22112018-094012/publico/2018_AlexandreFranciscoSolano_VCorr.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2021.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro.** 2. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. **Revista Construção Psicopedagógica**, São Paulo, v. 27, n. 26, p. 21-36, 2018.

ZILBERMAN, Regina. Mito e Literatura Brasileira. **Letras de hoje**, v. 19, n. 1, p. 41-59, jan. 1984. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17512/11244>>. Acesso em: 17 dez. 2021.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura.** Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DA MEDEIA, DE EURÍPIDES À *DES- MEDÉIA*, DE DENISE STOKLOS: A VINGANÇA DES-CONSTRUÍDA¹

Léa Evangelista Persicano²

A mitológica Medeia, protagonista da peça homônima, escrita em 431 a.C. pelo poeta trágico Eurípidés (480-406 a.C.)³, é conhecida sobretudo por seu ato infanticida e ações extremas de amor e ódio em nome do relacionamento amoroso com Jasão. Com temática extremamente atual, esse texto grego vem sendo adaptado em épocas distintas e em variadas obras de arte. Dentre essas, escolhemos para análise o texto da peça teatral *Des-Medéia* (1995), da artista brasileira Denise Stoklos (1950), reconhecida no Brasil e exterior como uma das intelectuais e *performers* mais importantes do mundo e cujo foco do seu trabalho é o Teatro Essencial, que privilegia o ator/a atriz em cena, isto é, a *performance* corporal e a voz do/da artista, ao invés de elementos materiais no palco.

1 Texto produzido para a disciplina “Representação literária, texto e cultura”, ministrada pela professora Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, na Universidade Federal de Uberlândia, no semestre 2/2021.

2 Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestra em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Goiás-Regional Catalão, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás (FAPEG).

3 Há versões anteriores para a história de Medeia, mas para este artigo utilizamos como texto-fonte a tragédia clássica de Eurípidés na comparação com a peça de Denise Stoklos.

De um cenário grego somos transportados para um contexto brasileiro e presenciamos a ressignificação da trágica história clássica (com muito sangue derramado, objetos envenenados, filhos assassinados), por meio do desatar de nós da vingança, em um gesto utópico de amor e esperança, num “processo desmedido” (STOKLOS, 1995) constante. Ambas as mulheres sentiram o gosto amargo do abandono e da traição, com fortes e diferentes impactos em seus corpos femininos. Uma vingou-se através da nova esposa de Jasão (seu amado), da morte do sogro dele e dos próprios filhos: “Hei de fazer do pai, marido e filha / uma trinca sinistra, pois domino / imenso rol de vias morticidas, embora ignore por onde começo: / [...] A via / mais eficiente, para a qual nasci / sabendo, é capturá-los com veneno” (EURÍPIDES, 2010, p. 59). A outra, como veremos, ironicamente definiu Jasão como bundão e cagão, seguindo sem ele e poupando os filhos de terem as vidas ceifadas em prol de um ato extremo de punição; o que equivale a dizer que a “transmissão do mito se desconstruirá. Que todo esse fogo apaixonado de Medéia seja nosso impulso para a frente e não para trás. Alterar os verbos. Para enfim a massa amar, não para massacrar” (STOKLOS, 1995, p. 26).

Neste artigo, nosso foco recai na recriação artística brasileira do mito por Stoklos, mas o diálogo com a versão de Eurípides será uma constante, devido às ricas relações intertextuais entre as obras. Como assinala Trajano Vieira (2010, p. 11), “[o] vigor do mito pode ser avaliado pela maneira como vários de seus elementos são reinventados”, como intentamos destacar ao longo de nossos apontamentos. Nosso percurso contém: a importância de Denise Stoklos para a arte brasileira e mundial, incluindo comentários especializados/ midiáticos e prêmios, e o contexto de produção de *Des-Medéia* e suas primeiras apresentações; uma rápida incursão pela *Medeia* de Eurípides e pelos elementos constituintes das duas peças (tempo, espaço, enredo, personagens), bem como uma reflexão sobre a potência desse mito também pelo avesso, ou seja, por meio da desconstrução da vingança que está em seu cerne.

A CRIADORA DO TEATRO ESSENCIAL E O CONTEXTO DE *DES-MEDÉIA*

Denise Stoklos nasceu na cidade de Irati-PR, em julho de 1950, sendo descendente de australianos. Em 1968, iniciou sua carreira profissional em Curitiba-PR; nesse ano,

o governo militar assinou o Ato Institucional Nº 5 (AI5), que deu ao então presidente, o general Costa e Silva e a seus sucessores, poderes absolutos. A agitação principalmente dos jovens parece ter assustado a ditadura, que resolveu sufocar qualquer indício de contestação. Depois do AI5, as prisões se multiplicaram, as torturas se intensificaram e as execuções secretas se tornaram prática comum. (SILVA, 2008, p. 24-25).

Desde então, mesmo sujeita a silenciamentos brutais de voz e corpo, atua em terras estrangeiras e brasileiras, criando seus espetáculos, apresentando suas peças e ensinando teatro. Ela é dramaturga, atriz, diretora e professora de teatro, cantora e fotógrafa.

Há anos ela desenvolve uma pesquisa de linguagem bastante singular em nossa cena teatral, denominada de **Teatro Essencial**. Os seus espetáculos, solos na maioria, baseiam-se na utilização de um mínimo de elementos cênicos e na exploração máxima do corpo e da voz do “performer essencial” (assim denominado o atuante no **Teatro Essencial**). (SILVA, 2008, p. 12, grifos do autor)

Nesse sentido, dedica-se por horas a fio a desenvolver os gestos corporais de suas *performances*. Para tanto, conforme responde a um espectador em um vídeo curto, ela se aproxima do gesto, desconfia dele, o faz em outra dimensão, com outro ritmo, de outro início, com outro espaço, enfrenta-se com ele ao contrário, deixa que o gesto a tome como cena inteira, recusa-o e, enfim, encontra-se com ele (STOKLOS, 2016a). Sua arte, com certeza, também exige do espectador um envolvimento com esses gestos para que o processo criativo e de recepção aconteça, “para se tornar parte da obra em suas veredas de atuação” (BEIGUI, 2011, p. 30).

Stoklos é Bacharel em Jornalismo e Licenciada em Ciências Sociais. “A sua crença de que ela já continha em si mesma todas as ferramentas necessárias ao fazer teatral, levaram-na a escolher uma formação superior diferenciada das artes cênicas” (SILVA, 2008, p. 23). Casou-se jovem, tem dois filhos (Thais e Piatã) e não é mais casada com o pai deles (Rubens Kignel), embora sejam muito amigos (STOKLOS, 2016b). “Foi a primeira atriz brasileira a se apresentar em Moscou, em Pequim, em Taipel, na Ucrânia e em diversos outros países” (STOKLOS, 1995, p. 45). Comunica-se em português, inglês, espanhol, russo, ucraniano, alemão e italiano, tendo-se apresentado em trinta e três países, alcançando “uma marca histórica para o teatro nacional” (GUIL, 2013, *online*).

Foi professora de *Performance Arts* na NYU (New York University – EUA), é doutora *honoris causa*⁴ pela UNICENTRO, possui em seu nome um Festival, um Auditório universitário, um Centro Cultural e uma Fundação. Foi também agraciada pela Ordem do Mérito Cultural, do Rio Branco e do Pinheiro, e por diversos prêmios como APETESP, Shell, APCA, Mambembe, de Edinburgo, Romênia, Cuba, entre outros (STOKLOS, s.d., *online*)⁵.

Algumas datas marcaram a carreira de Stoklos até *Des-Medéia*: a) em 1979, morava em Londres, motivada pela Ditadura Militar, tornou-se mãe (GUIL, 2013) e cursou Mímica; especializou-se, desenvolvendo estilo próprio de *performances* e seu primeiro solo, *Denise Stoklos – One Woman Show* (1980), foi apresentado à época na Inglaterra, França e Brasil; b) em 1982, estudou na Califórnia e montou o solo *Elis Regina*; nesse mesmo ano, no Brasil, também participou como atriz na novela *Ninho da Serpente* na TV Bandeirantes, interpretando Oriana; c) em 1987, estreou *Denise Stoklos in Mary Stuart* em Nova York; fez tanto sucesso, que foi agraciada “com uma nota na primeira página no jornal *The New York Times*” (GUIL, 2013, *online*) e recebeu “o convite ampliado para estrear seus novos trabalhos todos os anos no [Teatro] La Mama” (STOKLOS, 1995, p. 40); d) em 1992, criou, escreveu, dirigiu e interpretou *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristóvão Colombo*; e) em 1993, comemorou vinte e cinco anos de trabalho profissional e publicou três livros, incluindo o *Manifesto do Teatro Essencial*, tema para teses de mestrado e doutorado⁶ em diversos países; recebeu, como autora de teatro, o “Prêmio da Fundação Guggenheim” de Nova York e publicou o romance *Amanhã Será Tarde e Depois de Amanhã Nem Existe*, adaptado depois para o teatro; f) em 1994, ocorreu a pré-estreia de *Des-Medéia*, em Porto Alegre-RS, e a estreia aconteceu de 27/09 a 01/10/1995, em Curitiba-PR.

Destacamos, de acordo com Chico Guil (2013, *online*), que

⁴ *Honoris causa*: título de honra concedido por uma universidade de prestígio para uma personalidade de grande destaque ou importância por seu trabalho. Aspectos considerados essenciais para se receber o título estão relacionados à preocupação com problemas humanos.

⁵ Conforme <<https://www.denisestoklos.com.br/>>. Acesso em: 26 out. 2021.

⁶ A relação desses trabalhos está disponível no site da artista, na aba “Teses”.

[e]m 1994 foi aclamada a melhor atriz do festival de artes de Edimburgo, Escócia, pelo jornal inglês *The Observer*. Sua fotografia esteve na capa de várias publicações inglesas, após receber o prêmio Fringe First, outorgado aos 15 melhores espetáculos dentre mais de 400 de categoria internacional. Em 1995 conquistou o prêmio de melhor atriz de teatro da Associação Paulista de Críticos de Arte, por sua atuação em *Des-Medéia*. No mesmo ano recebeu do presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, a insígnia da Ordem do Rio Branco [uma condecoração].

Portanto, Stoklos possui uma carreira extremamente potente, com trabalhos criativos e importantes, de alcance mundial. “Não sendo sua formação aquela de ator tradicional, [...] seu teatro configura-se como um espaço descompromissado da veiculação de ideologias oficiais, aberto à experimentação, e com uma estrutura de produção autônoma”, como reafirma Ipojucan Pereira da Silva (2008, p. 13), na dissertação de mestrado *O Teatro Essencial de Denise Stoklos: caminhos para um sistema pessoal de atuação*.

O que acontecia no Brasil na época da criação (1993-1994) e das primeiras encenações (1994-1995) de *Des-Medéia*? A década de 1990 se inicia com um conturbado quadro político. O país e os brasileiros ainda se encontravam muito fragilizados pelo recente fim da Ditadura Militar (1964-1985), período de praticamente vinte anos caracterizado por fortes repressões, censuras e torturas. Em 1989, Fernando Collor de Melo é o primeiro presidente eleito por voto direto, após a Ditadura, e assume a presidência da República no ano seguinte. Em 1992, ocorre o movimento estudantil “Caras Pintadas” e o *impeachment* de Collor, por envolvimento em esquemas de corrupção com o tesoureiro de seu governo Paulo César Faria; quem assume interinamente a presidência é o vice, Itamar Franco.

Em 1994, é oficializado o Plano Real, que diminui a inflação de 46,60% (em junho) para 3,34% (em agosto); em decorrência, há renegociação da dívida externa e alcance de uma estabilidade econômica e crescimento do país. Nesse mesmo ano, Fernando Henrique Cardoso é eleito presidente e assume o cargo em 1995; no governo anterior, era Ministro da Economia e articulou o Plano Real. Durante a década de 1990, ocorreram inúmeras privatizações no país; elas aumentaram a competitividade de algumas empresas e impulsionaram a economia, mas geraram uma fila de desempregados, críticas e escândalos

políticos: “As argumentações estão no fato de que elas [as privatizações] foram responsáveis por acelerar o processo de terciarização da economia e precarização das relações de trabalho, aumentando o desemprego e diminuindo a renda dos assalariados” (UOL, s.d., *online*). A ação de privatizar está diretamente relacionada ao Consenso de Washington (1989), que pressionou internacionalmente países subdesenvolvidos a adotarem o neoliberalismo, que pretende a liberdade de mercado e a restrição à intervenção estatal na economia.

ATUALIZAÇÃO DO MITO E O DES-ATAR DE NÓS DA TRADIÇÃO VINGATIVA

Lembramo-nos de que Medeia, de Eurípides, a mulher que planejou detalhadamente sua vingança contra Jasão, seu ex-marido, teve sua vida e sua história atadas a tragédias. Desde o começo desse relacionamento, ela traiu a própria pátria (Cólquida, situada à margem leste do Mar Negro) em benefício de Jasão, o chefe dos argonautas (tripulantes da embarcação Argo), na busca pelo velocino de ouro (lã de ouro, pele de um carneiro alado, um talismã que representa prosperidade e poder), guardado por um dragão que foi colocado para dormir devido a “algumas gotas de uma poção que Medeia [, uma feiticeira poderosa,] havia preparado para esse fim” (BULFINCH, 2013, p. 209). Ela tem participação na morte do próprio irmão, Absirto, para proteger os argonautas durante a fuga (MIMOSO-RUIZ, 2005). Em Iolco, na região da Tessália, “Medeia provoca a morte de Pélias (tio de Jasão que havia usurpado seu trono e o lançado à missão suicida em busca do velo de ouro), convencendo suas filhas a esquartejá-lo e a cozinhá-lo” (VIEIRA, 2010, p. 10), a fim de rejuvenescê-lo. Segundo Trajano Vieira (2010, p. 10), “[é] neste ponto que tem início a tragédia de Eurípides, quando o casal, exilado de Iolco pelo filho de Pélias, Acasto, finalmente aporta em Corinto, pois Jasão assume o compromisso de se casar com Glauce, filha de Creon, rei de Corinto” (EURÍPIDES, 2010, p. 15). A partir desse ocorrido, Medeia traça todo um plano de vingança e coloca-o em ação.

No texto de Eurípides, os acontecimentos se passam na Grécia, antes da existência de Jesus Cristo na Terra, sendo encenado em 431 a.C. como parte de uma tetralogia do autor (VIEIRA, 2010), e são vários os personagens: nutriz, pedagogo, Medeia, coro (que é a voz coletiva das mulheres coríntias), Creon, Jasão, Egeu (rei de Atenas), mensageiro e filhos de Medeia. Já no

texto de Stoklos, os acontecimentos se dão no Brasil, no tempo presente (provavelmente a década de 1990, período de escrita e publicação/encenação da obra), e os personagens se resumem à Medéia e ao coro (ou narrador), isto é, aos personagens-símbolos essenciais na visão da artista. Estes “são muito significativos no texto de Denise, e todos eles apresentam uma duplicidade, como Medéia, que representava também o povo brasileiro, que fora traída por Jasão, que pode ser visto como os políticos da época, [e] os filhos são vistos também como frutos dos atos” (VIEIRA, 2011, p. 47-48). Não podemos esquecer que:

O teatro solista de Denise Stoklos exige do atuante o desempenho das funções necessárias para a realização do acontecimento teatral, estimulando-o a ir além das obrigações costumeiras de um ator, levando-o a acumular, na sua pessoa, a autoria, a criação, a execução e a responsabilidade do discurso cênico. (SILVA, 2008, p. 13).

Assim, na releitura que é feita do mito, elementos se mantêm e outros se modificam. “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”, sua “principal função [...] consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (ELIADE, 2007, p. 11;13). Ora predominam os elementos que envolvem as características textuais de Eurípides, que destacou em suas obras as inquietações da alma humana e em especial as femininas, ora as características textuais e performáticas de Stoklos, cuja “temática está inserida em preocupações político-sociais do cidadão, como também da condição feminina, que se manifesta na concepção de outras obras [...]. O abandono da mulher após a traição do marido é analisado tanto no plano individual, feminino, como social e político” (COELHO, 2005, p. 167).

Dessa forma, é explícita a relação de *Des-Medéia* com o mito de Medeia, por Eurípides, desde o título da peça, no qual aparece o prefixo (latino/grego) *des-*, empregado possivelmente no sentido de oposição ou de negação.

Com efeito, a ‘ação contrária’ inclusa no sentido assimilado por ambos os prefixos indica esse movimento de necessária tomada de um rumo adverso do anterior. [...] *des-Medeia* alude ao abandono, à abdicação em favor da tomada de um outro – ‘novo’ – caminho. [...] atua no sentido da desconstrução que, a partir da necessidade

da re-construção, admite a possibilidade de permanência desta des-Medeia desconstruída, ainda que revertida, invertida ou remodelada na ‘nova’ Medeia. (LEITES JR., 2011, p. 102, grifos do autor).

Do mesmo modo, chama-nos a atenção o primeiro verbo do tema (ou argumento), *desatar*, usado como transitivo direto, cujo complemento verbal é *o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes*:

Desatar o nó da tradição de matança aos atos-filhos-sementes, causada pelo desgosto do abandono social-afetivo-espiritual em que nos encontramos no presente, é o tema desta modesta peça de teatro. **Metafórica** como toda expressão artística, esta obra quer refletir através de **personagens mitológicos**, sobre as possibilidades de opção pela vida, em qualquer época, de qualquer espécie, sobre qualquer situação, (ideológica, comunitária ou amorosa e acima de tudo **a relação prática de todos nós com a lealdade aos valores humanos**. (STOKLOS, 1995, p. 4, grifos nossos).

No texto de *Des-Medéia*, o tema da peça está descrito tanto na página 4 quanto na contracapa do livro, uma espécie de libreto, distribuído para o público no dia do espetáculo. Por esse motivo, não encontramos o libreto para comprar, mas tivemos acesso a ele por intermédio da professora Kenia Pereira, que teve o privilégio de assistir ao espetáculo e recebeu um exemplar autografado. Ressaltamos que a encenação não é filmada nem fotografada, traço que caracteriza os trabalhos da autora, demarcando-os como singulares e não destinados a um público de massa, propondo-se a reflexões de várias ordens em torno da vida.

Stoklos pretende *des-atar* uma série de nós na sua re-atualização do mito, que traz, na releitura de Eurípidés, a tradição de matar os filhos por vingança, em função do desgosto do abandono social-político-afetivo-espiritual, o que nos remete à seguinte questão:

O passado como referente não é enquadrado nem apagado [...]: ele é incorporado e modificado, recebendo uma vida e um sentido novos e diferentes. [...] Em outras palavras, nem mesmo as obras contemporâneas mais autoconscientes e paródicas tentam escapar aos contextos histórico, social e ideológico nos quais existiram e continuam a existir, mas chegam mesmo a colocá-los em relevo. (HUTCHEON, 1991, p. 45).

E, a todo momento, o passado ressignificado faz parte da construção do texto. Sendo assim, quando a peça se inicia, é interessante observar, na voz polifônica do coro, uma contextualização da história mítica de Medeia e Jasão e, mescladas a essa, aparecem referências à Branca de Neve/aos anões/aos caçadores e com toda força metáforas relacionadas ao Brasil:

Medéia, mulher atormentada pela paixão, era neta do próprio sol.
 Estória de uma mulher violenta, violenta, violentíssima.
 Ela matou seus próprios filhos quando o marido a deixou por outra. [...] Este seu homem amado, que se chamava Jasão, tem nome que dá rimas justas a seu personagem: Jasão-tesão, Jasão-cagão, Jasão-bundão. [...] Mas, tal como na estória de Branca de Neve, os caçadores não tiveram coragem e entregaram o pequeno Jasão, não pra sete anões, de qualquer congresso de políticos – **porco crespo, toco preto**, isto é outra estória. [...] O rei usurpador [...] Chamou Jasão [...] espertinho [...] disse: “Eu o encarregaria de uma missão impossível, da qual ele não sairia vivo: mandaria ir buscar... um... **pelego**. Mas um **pelego de ouro**. Aliás, bem daquele que tem lá na região onde pra matarem, pra emboscarem, não custa nada, aquela zona bárbara onde mataram Chico Mendes, o país chamado Cólquida”. (STOKLOS, 1995, p. 6, grifos nossos).

Somos conduzidos pelo coro, que traz o anúncio de que uma tragédia havia se abatido sobre uma mulher/o povo brasileiro, ao descobrir que toda a compreensão tida até então de lar/nação havia se rompido. Esses anões referendados⁷ são deputados do Congresso Nacional envolvidos em um esquema de corrupção relativo ao orçamento da União, alvos de uma Comissão Parlamentar de Inquérito – CPI do Orçamento – que investigou esse esquema em um trabalho que durou três meses, entre 1993 e 1994.

7 “No final de 1993, quando se esperava que o Congresso pós-*impeachment* iniciasse uma onda de moralização, um verdadeiro furacão levantou outro caso de corrupção: as negociatas feitas em torno do **Orçamento da União**. A manipulação dos recursos era feita por um **grupo de deputados** que centralizava o trabalho e atingiu em cheio o Parlamento. De empreiteiros, eles cobravam propina para incluir previsão de recursos para as obras. De prefeitos, exigiam pedágio para ajudar na liberação dos recursos. **Por serem quase todos de baixa estatura**, entraram para a história como os “**anões do orçamento**”. As irregularidades foram reveladas pelo ex-chefe da Assessoria de Orçamento do Senado”. (FILGUEIRAS; VALE, 2002, *online*, grifos nossos).

Abrimos aqui um parêntese para nos referir ao termo *pelego*, que pode ser interpretado de várias maneiras no contexto brasileiro, como: *a pele do cordeiro que fica com a lã* e que equivaleria ao velo de ouro; o líder sindical de confiança do governo que servia/serve como elo entre as entidades e o Estado; um líder sindical que atua *em prol do governo e não dos direitos trabalhistas*, ou seja, *um traidor, covarde e oportunista*, principalmente relacionado à Ditadura⁸. Na peça, há uma associação do *pelego de ouro* com o *tesouro nacional*, de *pelego* com *político corrupto*, e esses efeitos de sentido estão interligados com o trava-línguas *porco crespo, toco preto*, que aparece no trecho do coro transcrito anteriormente, como em algumas supressões, com variações na escrita (STOKLOS, 1995): “Porco crespo, toco preto, corpo, não isso é outra estória.” (p. 5); “porco crespo, toco preto, não.” (p. 5); “Toco preto, corpo, não.” (p. 6); “corpo preto, porco preto” (p. 7); “ô toco preto, porco crespo, isto é outra estória.” (p. 7); “Porco crespo!” (p. 8); “Toco preto.” (p. 8); “porco crespo, toco” (p. 8).

Essa “brincadeira” com a linguagem não é nada gratuita, são vários os sentidos que advêm dessa variação enunciativa, como, por exemplo, a pátria brasileira e o Congresso de políticos como lugares sujos, cheios de porcos, considerando que muitas das vezes a simbologia do porco é negativa: “O porco é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria, do egoísmo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001, p. 734), da sujeira, da perversidade, da maldade. O cientista político Simon Schwartzman, no texto intitulado “O Barril de Porco e os Sete Anões”, destaca a expressão *barril de porco* (*pork barrel*) relativa

à distribuição de recursos públicos feita pelos políticos para suas bases, em troca de votos. Ainda que mal vista, esta prática não é considerada ilegal. [...] O problema mais óbvio que a CPI do Orçamento vai ter que enfrentar é separar o barril de porco ‘legítimo’ [...] da manipulação ilegal do orçamento, dos recursos desviados e das comissões embolsadas. (SCHWARTZMAN, 1993, n.p., grifo do autor).

Desse modo, há uma forte denúncia na peça quanto a aspectos como esses e, conforme veremos, o próprio Jasão será chamado por Medéia/pelo

⁸ Disponível em: <www.significados.com.br/pelego/>. Acesso em: 11 dez. 2021.

coro de argonauta porco e ladrão. Quanto ao *toco preto* associado a *corpo*, nos passa a impressão de corpos que foram cremados ou jogados em valas, que “sumiram”, devido a práticas de extermínio ditatorial.

Voltemos à Medéia, que grita e lamenta o ocorrido e a destruição do que imaginara como lar e família, cuja confiança se resumia a três palavras: “Arquitetura de sonhos” (STOKLOS, 1995, p. 10). Sua representação, nesse instante, se entrelaça às muitas famílias destroçadas por um momento social em que não há onde recorrer ou buscar alguma ajuda. Mães deixadas em casas pobres e consumidas por um estado de miséria que parece não chegar ao fim. “No barranco da derrota em que me encontro, bifurcada vejo as luas” (STOKLOS, 1995, p. 10), e entre o olhar para as casas de tetos vazados Medéia reconhece as muitas desgraças que a cercam: de um lado, pode estar a precariedade de todas as assistências sociais de quem mora por exemplo nos morros, que sente os barracos/barrancos estremecidos e frágeis; e, do outro, o medo que sente na presença das forças policiais que não podem/querem proteger e trazem mais medos. Muitos correm indiferentes à Medéia, “em sua jaula ancestral da dor, que fede esterco e palha” (STOKLOS, 1995, p. 11); nas estações, o barulho dos trens e seus trilhos, onde a existência de milhares de pessoas passa rapidamente. Eles não sabem ou se fazem céticos que, entre muitas daquelas, outras iguais a ela experimentam a sensação do abandono e da derrota, quando aquele que deveria ser o herói, Jasão, deixa à mercê do destino a causa comum.

Medéia descreve a imagem que havia se formado em sua mente: “nenhuma cegueira arriscaria maior imaginação de claridade do que o andarilho que em clareira de floresta diz verde quando outono e sofre cores no inverno” (STOKLOS, 1995, p. 11). Suas palavras mostram a realidade, que transparecia ter muitas cores e que as vai perdendo rumo a um cotidiano cinza. Sua vida e casa parecem distantes, e a esperança se desfaz. Faz referência a uma cordilheira, provavelmente por não saber, de início, como superar as questões emocionais, sociais e políticas que representam cada pedra dessa barreira: “Cordilheiras separam nossa cama que range ausência de nosso sexo e espera” (STOKLOS, 1995, p. 11), e deseja um momento que se confunde com a possível reconstrução de suas vidas, dela e Jasão juntos, acima do barulho dos trens e seus trilhos, enquanto explica: “Eu via na máquina de nosso amor o futuro a cada instante sendo conquistado por nós, arrebanhado do nada” (STOKLOS,

1995, p. 12). O amor era para Medéia a transformação de sombras em corpos concretos e vidas que se completavam: “A experiência que dividíamos e o passado compartilhado, meu argonauta” (STOKLOS, 1995, p. 12), expressão pronunciada (vocativo) com um quê de saudade, carinho, e quiçá tristeza.

Como outras mulheres, Medéia reconhece o vazio de sua existência depois da partida de Jasão e define uma divisão de tempo: antes enxergava o infinito, a lembrança no sentido molecular do seu passado e agora o desaparecimento que poderá lhe ocorrer no futuro. Ainda tenta tricotar um nó entre eles, reforçando a possibilidade de ficarem juntos, “[u]ma que abandonada-voa a querer te ter, todo meu, outra vez” (STOKLOS, 1995, p. 13). Seu voo foi interrompido e rememora outros dias, como a Páscoa, relacionando o seu cachorro ao coelho branco, a cor do ovo de chocolate, as conversas cheias de pontos obscuros escondendo atrás de uma claridade pouco dada pela lua. Medéia sente nesses detalhes as pistas dadas por Jasão, “Jasão-palavra, esse ovo agora choco” (STOKLOS, 1995, p. 13), no seu jeito malandro dos homens das avenidas (gigolôs) que fogem das casas quando entreveem vir de suas Medeias responsabilidades. Ela ainda o compara a uma joia falsa, em que não se reconhece o valor em quilates de ouro, e uma outra lembrança comparativa talvez lhe traria algum conforto: “um bom *milk-Shake* de chocolate, você, meu Jasão [...]. Bobagem, é dose explicar. É completo. É falar num dialeto universal. É amor virgem e devasso nosso amasso. É concreto e ponto final.” (STOKLOS, 1995, p. 14), ou seja, como ele pensa em deixar esse amor para trás?

São imagens de projeções negligenciadas e que se transformaram na “catástrofe das inspirações congeladas em merda” (STOKLOS, 1995, p. 15). E os sentimentos de Medéia se inundam de raiva, asco e tristeza, apesar do tesão que sente e do desejo de possui-lo e ser possuída sexualmente: “[a]rgonauta, seu porco, meu cavalo, veado, seu bode, asno, burro, burro, avestruz, pavão, meu zoológico voraz me trepa, me come, carnívoro e mamífero mas invertebrado e de penas, [...] eu, égua árabe, pertencço a tua espécie, meu bicho, me come, me trepa” (STOKLOS, 1995, p. 15-16). Na sequência, como uma voz da consciência de Medéia, o coro tenta resgatá-la, através de vários pedidos, para que não se prenda ao que foi gerado pela falsidade de Jasão, e que ela consiga optar pelo resgate do tempo que lhe foi roubado.

Entretanto, ela está tomada por uma raiva terrível que parece cegar seus olhos, pois o peso da traição de Jasão é algo aparentemente não modificável.

Ouve do coro: “Bom seria só a imagem de um iate branco, permanentemente. Depois de nadar muito o banho, a toalha felpuda a roupa limpa e o abraço de pele morena” (STOKLOS, 1995, p. 16), além de uma eleição política que fosse justa, o que não se desenha como possível nessa época (década de 1990), muito menos na nossa (década de 2020). E o coro, então, reafirma o fato consumado da separação e o porco argonauta desaparece: “Pronto os dois amigos brigaram. Cai no calçadão uma vala – a comum: irreconciliação. Lá se vão dois umbigos apartados os dois amigos separados” (STOKLOS, 1995, p. 18), menção que se aplica tanto à relação amorosa desfeita quanto a conchavos governamentais, cujos “traidores” são assassinados e seus corpos jogados em valas comuns. Sem reconhecer em Medéia a magia e o mistério que o atraíram, Jasão deixa que tudo se perca: “na sua hora, sem consulta prévia, rasgou essa roupa de mesa, e assim se foi [...] Medéia era por ora não mais sua senhora, mas uma de fora, velha amora prensada embaixo de uma caixa de pandora lacrada: uma inútil agora” (STOKLOS, 1995, p. 19), no ponto de vista dele.

Jasão a via apenas como uma sombra do seu passado, como um pedaço de pano rasgado que não lhe servia para nenhum trabalho, como uma fruta velha e amassada de sabor ruim, pois ela não lhe parecia a mulher/princesa/feiticeira que se apresentara a ele no começo. Pelo argonauta porco e ladrão, ela havia perdido tudo; ele não soube aproveitar as pérolas que ela lhe jogou. E foi assim que deixou de se importar com Medéia enquanto mãe de seus filhos, sua esposa, amante e amiga: “Levou as revelações ao bar, deixou-as na volta na rua, pacote perdido por distração” (STOKLOS, 1995, p. 23). Ela, enfim, compreendeu o quanto foi rebaixada para depois ser abandonada. Contudo, embora sua dor fosse imensa, essa Medéia de Stoklos não quis seguir os mesmos passos da Medeia de Eurípidés, cuja ousadia propiciou quebrar os paradigmas de uma sociedade calcada num acentuado regime patriarcal, e que ante à traição praticada por seu Jasão impetrou um plano terrível segundo o qual sacrificou os próprios filhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS?

As complexidades do mito de Medeia são muitas e, como faces de uma mesma moeda, têm-se a vítima e a vilã. Como ressalta Kenia Pereira (2013, p. 12-13),

[o] mito da feiticeira Medeia é talvez um dos mais terríveis e assombrosos do imaginário literário. A mãe que mata os próprios filhos para vingar-se de um amor malsucedido desconcerta e aterroriza há milhares de anos. [...] Difícil ficarmos indiferentes ao ato desesperado dessa mulher atormentada que, rejeitada pelo marido, apunhala os próprios filhos numa vingança macabra. [...] Com Eurípedes, Medeia ganha a máscara da bruxa envenenadora, da mulher má e ciumenta e da mãe atormentada e infanticida.

No entanto, fruto de outro tempo e moldada por outros valores, a Medéia do final do século XX pensa de outra maneira: “Não imolarei morte nenhuma por você, nenhum sacrifício ritual, a causa não merece. Há muito a se fazer adiante” (STOKLOS, 1995, p. 25). Isto é, “entra em cena uma mulher revolucionária e desconstruída; uma Medeia que não quer vingar nada nem ninguém; uma personagem preocupada com a vida e com a felicidade” (PEREIRA, 2013, p. 18). São esses os objetivos de *Des-Medéia*: vida, amor e felicidade, ainda que esses pareçam ingredientes de um sonho utópico. Ela não mata nem os filhos, nem a outra esposa de Jasão, nem o pai da traíra: “Saio desta história sem matar ninguém” (STOKLOS, 1995, p. 31). Assim, quando se chega ao final da peça, *Des-Medéia* permanece com os filhos; e a perda que acontece é remetida por direito a Jasão, bundão, cagão, porcão, enquanto que para ela os filhos são o resultado de sonhos que prefere embalar para sempre: “Meus atos/filhos/sementes foram obras de sonho, e assim para sempre os embalarei” (STOKLOS, 1995, p. 31), porque a natureza ética dela que foi construída merecia ser salva, como foi.

A Medéia de Denise Stoklos decide, em um novo momento, que não queria mais toda aquela matança como no mito grego. O que se esperava agora era que realmente desatar os nós da problemática, procurar mudanças, aprender a crescer com a sua dor e seu sofrimento. Em nenhum momento Medéia esquece-se de Jasão, mas ela não perde a razão por causa dele. Ela usa todas as suas forças para então lutar contra a morbidez e reconstruir seu país, sua origem, sua vida, mesmo que fosse só. (VIEIRA, 2011, p. 47-48).

Em muitas passagens de *Des-Medéia*, a história antiga foi des-construída e re-construída, possibilitando ao leitor/espectador interagir com o texto/a peça e recriar sentidos para o que lhe fora apresentado, o que depende de sua bagagem leitora e do contexto/das experiências de vida.

Podemos dizer que a peça de Stoklos é um texto pós-moderno, uma vez que ela parodia e desconstrói o texto de Eurípides. Para Linda Hutcheon (1991, p. 28), “a paródia é uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo a que parodia. Ela [...] obriga a uma reconsideração da ideia de origem ou originalidade, ideia compatível com outros questionamentos pós-modernos sobre os pressupostos do humanismo”. Assim, a autora incorpora e ao mesmo tempo desafia o texto grego, fazendo uma releitura dele à luz de diversas e complementares metáforas da situação brasileira da década de 1990, com lastros em períodos anteriores e repercussões em posteriores; o que nos faz reafirmar que os mitos compõem nosso

imaginário coletivo, são importantes para nossa des-identificação pessoal e com o outro/a diversidade, possuem uma estrutura elástica, semiológica, em cuja permanência com variação habitam a resistência e a transgressão.

REFERÊNCIAS

BEIGUI, Alex. *Performances da escrita*. **Aletria**: Revista de Estudos de Literatura, Belo Horizonte, n. 1, v. 21, p. 27-36, jan./abr. 2011. Disponível em: <**Error! Hyperlink reference not valid.**index.php/aletria/article/view/1564/1661>. Acesso em: 29 jul. 2021.

BULFINCH, Thomas. O velocino de ouro – Medeia. In: _____. **O livro da Mitologia**: A Idade da Fábula. Tradução de Luciano Alves Meira. Ilustrações de Getulio Delphim. São Paulo: Martin Claret, 2013. p. 205-216.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Medéia: metamorfoses do gênero. **Letras Clássicas**, n. 9, p. 157-178, 2005. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/82683>>. Acesso em: 26 out. 2021.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

EURÍPIDES. **Medeia**: edição bilingue. Tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FILGUEIRAS, Sônia; VALE, Antônia Márcia. Mantidos os segredos dos anões. **Isto é**, 25 set. 2002. Disponível em: <https://istoe.com.br/25780_MANTIDOS+OS+SEGREDOS+DOS+ANOES/>. Acesso em: 11 jan. 2022.

GUIL, Chico. **O Teatro Essencial da iratiense Denise Stoklos**. 12 maio 2013. Disponível em: <<https://chicoguil.blogspot.com/2013/05/o-teatro-essencial-da-iratiense-denise.html>>. Acesso em: 11 dez. 2021.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEITES JR., Pedro. *Des-Medeia* – o lastro cultural e a ressignificação do mito. **Línguas & Letras**, Dossiê: Literatura Contemporânea, v. 12, n. 23, p. 95-121, 2011. Disponível em: <<https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/5810>>. Acesso em: 26 out. 2021.

MIMOSO-RUIZ, Duarte. Medeia. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 613-619.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Apresentação: A Feiticeira Medeia no Teatro de Antônio José da Silva, o Judeu. In: SILVA, Antônio José da. **Os Encantos de Medeia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. 9-36.

PRIVATIZAÇÕES no Brasil. **UOL**, [s.d.]. Mundo Educação. Disponível em: <<https://mundoeducacao.uol.com.br/geografia/privatizacoes-no-brasil.htm>>. Acesso em: 26 out. 2021.

SCHWARTZMAN, Simon. **O Barril de Porco e os Sete Anões**. 1993. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/274734671_O_Barril_de_Porco_e_os_Setes_Anoes>. Acesso em: 11 jan. 2022.

SILVA, Ipojuca Pereira da. **O Teatro Essencial de Denise Stoklos**: caminhos para um sistema pessoal de atuação. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

STOKLOS, Denise. **Site oficial**. Disponível em: <<https://www.denisestoklos.com.br/>>. Acesso em: 26 out. 2021.

STOKLOS, Denise. **Des-Medéia**. Fotografias de Sérgio De Divitiis. São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas Ltda, 1995. (Série Teatro Essencial).

STOKLOS, Denise. **Conversas sobre o essencial**. 23 set. 2016 [2016a]. 1 vídeo (1min48s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hFF1im9ML1E&t=80s>>. Acesso em: 11 dez. 2021.

STOKLOS, Denise. **Provocações**. Entrevistador: Antônio Abujamra. 31 ago. 2016 [2016b]. (20min54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8XjEK_FZYq4>. Acesso em: 26 out. 2021.

VIEIRA, Blenda Ramos. Des-Medeia: Denise Stoklos e a busca pela Des-Medeia. In: PEREIRA, Kenia Maria de Almeida; MELO, Lucas Gilnei Pereira de; SOARES, Kamilla da Silva (Orgs.). **O livro das bruxas: transfigurações de Medeia na literatura brasileira**. Uberlândia: Edibrás, 2011. p. 43-52.

VIEIRA, Trajano. Nota preliminar. In: EURÍPIDES. **Medeia**: edição bilíngue. Tradução e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010. 9-11.

AS LENDAS DE LORELEY E IARA: DIÁLOGOS POSSÍVEIS ENTRE HEINRICH HEINE E GONÇALVES DIAS

Elisandra Beatriz de Faria¹

Falar sobre sereias é aguçar a imaginação. Esses seres híbridos, que habitam o imaginário coletivo da humanidade desde tempos remotos, continuam presentes nas mais variadas culturas pelo mundo. Mulheres misteriosas, ora encantadas e cheias de doçura ora feiticeiras, que seduzem e levam suas vítimas à morte, são figuras míticas imortais que ganham novas roupagens e significados a cada vez que ressurgem, todavia, sempre cerceadas pelo poder a elas concedido.

Buscando promover um diálogo entre as composições artísticas, cuja temática principal é a sereia, enquanto arquétipo feminino voltado às águas, selecionamos uma lenda alemã e uma brasileira, por meio do poema do alemão Heinrich Heine (1797-1856), “*Die Loreley*”, e do poema “A mãe d’água”, do maranhense Gonçalves Dias (1823-1864). Para prepararmos-nos para essa reflexão, façamos uma breve retomada acerca de mito e lenda. Apesar de serem usados muitas vezes como sinônimos, existem diferenças significativas entre eles. Para Junito de Souza Brandão (1993, p. 35), lenda “é uma narrativa de

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia, orientanda da Profa. Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira.

cunho, as mais das vezes, edificante, composta para ser lida (provém do latim *legenda*, o que deve ser lido) ou narrada em público e que tem por alicerce o histórico, embora deformado”. Já o mito “é uma história verdadeira, ocorrida nos tempos dos princípios, [...] é a narrativa de uma criação: conta-nos de que modo algo, que não era, começou a ser” (BRANDÃO, 1993, p. 36). Assim, “o mito expressa o mundo e a realidade humana, cuja essência é efetivamente uma representação coletiva, que chegou até nós através de várias gerações” (BRANDÃO, 1993, p. 36).

Luís da Câmara Cascudo (1979) entende que o mito seria “o objeto ou ser fabuloso, fictício, inexistente fisicamente, em geral disforme ou monstruoso, às vezes com figura de gente ou de animal, ou de planta. Ao redor do mito há sempre uma lenda, que se transmite oralmente e se modifica com os sucessivos relatos” (CASCUDO, 1979, p. 388).

Ora, se as lendas alimentam os mitos, atualizando-os indefinidamente a cada vez que eles são retomados, percebemos o quanto a linguagem está atrelada ao mito. Se, nas épocas arcaicas, essas atualizações aconteciam pela oralidade, com a Modernidade ela efetiva-se também de inúmeras outras formas, sendo a palavra escrita uma delas. Na obra *Linguagem e Mito*, Ernest Cassirer (1992, p. 19) afirma que “mitologia significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual”. Incontestável é que mito e literatura estão atrelados à necessidade do homem de narrar, ouvir histórias ocorridas e também projetar outras a se construir. Nos dizeres de Mircea Eliade, é procurar a significação, o valor:

Sabemos bem que a literatura, oral ou escrita, é filha da mitologia que é herdeira das suas funções: contar as aventuras, contar o que se passou de significativo no mundo. [...] O interesse pela narração faz parte do nosso modo de ser no mundo. [...] Não estamos aqui como pedras, imóveis, ou como flores ou os insetos, cuja vida está já traçada: somos seres de aventura, e nunca o homem deixará de escutar histórias. (ELIADE, 1987, p. 124).

Nessa perspectiva, André Dabezies (1998, p. 735) pontua que “a produção literária representa ainda um dos campos privilegiados onde o mito pode exprimir-se”. E, para narrar, “é a imaginação humana que é a faculdade que expressa, mediante mitos e símbolos, o saber mais ‘alto’ que jamais pode ser abandonado” (PAZ, 1976, p. 78, grifo do autor).

Desta forma, suscitar as narrativas sobre as sereias remete-nos ao imaginário coletivo, configurando-se como arquétipos que, segundo o psicanalista Carl Gustav Jung (2008, p. 16), “são tipos primordiais, imagens universais que existiram desde os tempos mais remotos”. Como mito, a sereia está presente em múltiplas culturas, compondo, assim, o inconsciente coletivo dos homens, cujos conteúdos são arquétipos que existem *a priori*. Desta forma, independem de quando e onde os homens estão, o mito é, pois, atemporal. Nesse sentido, o mito da sereia foi desenvolvido por inúmeros povos, em cujas lendas os símbolos foram sendo repaginados, de acordo com o momento e os lugares em que foram revisitados.

Algumas informações sobre esse ser híbrido merecem ser destacadas. Na Grécia Antiga, época de Homero, “as sereias eram aves e não peixes” (CASCUDO, 1980, p. 706). Eram seres temidos e cultuados. A voz sedutora delas produzia um encantamento que fazia os marinheiros se jogarem ao mar ou, então, perderem o rumo da navegação e acabarem se chocando com as rochas. Jean Delumeau (1989) narra um dos sacrifícios que consistia na morte de um cordeiro, sendo o sangue dele passado sobre o casco do navio e a pele dependurada no mastro principal. “Dava-se assim uma vida ao mar para que ele fosse apaziguado e não exigisse a dos marítimos” (DELUMEAU, 1989, p. 46). Por fim, a Enciclopédia *Mitologia* (1973, p. 324) corrobora Cascudo (1979), reafirmando que “a imagem da sereia, metade humana e metade peixe, é posterior e representa uma deformação do mito grego”. Ainda relata que as sereias enquanto metade pássaro tratou-se de um castigo das Musas, as quais foram desafiadas pelas sereias para um duelo de canto. As musas ganharam e, ofendidas, transformaram-nas em monstros. Somente restaram-lhes a voz sedutora e harmoniosa. Como condição de sobrevivência, fora-lhes também exigido que elas matassem os marinheiros pelo canto. Na viagem de Ulisses, de volta à Ítaca e aconselhado por Circe, ele fecha os ouvidos dos tripulantes com cera e amarra-se ao mastro principal do navio. Diante da impossibilidade de sedução dos marinheiros, pelo canto, elas se deixam tragar pelo mar. Esse relato pode ser visualizado, em pintura, na tela *Ulisses e as Sereias* (1891), óleo sobre tela, de John Willian Waterhouse (1849-1917):

IMAGEM 1 – *Ulisses e as Sereias*

Fonte: <<https://pt.wahooart.com/a55a04/w.nsf/O/BRUE-8BWTJV>>.

Acesso em: 22 out. 2021

Franz Kafka, no conto “O silêncio das sereias”, retoma esse episódio grego, mostrando-nos “uma arma ainda mais terrível do que o canto delas: a de seu silêncio” (KAFKA, 2018, p. 105). Este escritor destaca que a atitude de Ulisses em utilizar cera nos ouvidos e correntes que o prenderam ao mastro da embarcação é uma prova de que meios inadequados, e até mesmo infantis, podem servir para nos salvar. As sereias, neste episódio, não teriam cantado ao se depararem com os tripulantes, e sim silenciado e desistido da sedução. Apenas se demoraram em captar o olhar de Ulisses que, por sua vez, não percebeu que elas, magníficas, permaneciam em completo silêncio ou, se tivesse percebido, talvez tivesse oferecido a elas e aos deuses o procedimento aparente relatado no conto, de certo modo, somente como escudo (KAFKA, 2018, p. 106).

Em se tratando de Brasil, no que concerne à composição desse ser híbrido, é curioso observar que, apesar de Cascudo (1979) considerar a Iara como uma sereia, metade mulher e metade peixe, há interpretações que sugerem mulheres com pernas, ou seja, com corpo inteiro. Um exemplo dessa afirmação é o quadro *Fascinação de Iara* (1929), óleo sobre tela, de Theodoro Braga (1872-1953):

IMAGEM 2 – *Fascinação de Iara*

Fonte: <<https://coleccionadoresacis.com.br/2017/07/28/repositorio-de-pinturas-sobre-mitos-brasileiros/>>.

Acesso em: 22 out 2021

Como se vê, as sereias nem sempre foram representadas por belas mulheres loiras de cabelos longos, porém, as intenções delas, independente da forma que tenham, frequentemente estiveram ligadas à morte masculina. Dessa maneira, o mar, o rio, as águas se constituem lugares de medo, exigindo dos homens coragem para vencer os perigos impostos por eles, como, por exemplo, os encantos das sereias.

Diante desse arcabouço de informações, pincemos a lenda de Lorelei, a sereia de longos cabelos loiros que habitava o alto de um rochedo às margens do Rio Reno, na Alemanha. Essa lenda foi recontada por inúmeros poetas, contudo, podemos dizer que sua certidão de nascimento é assinada por Clemens Brentano, poeta do Romantismo, o qual escreveu, em 1801, a história trágica

da Lorelei. O *Dicionário de Mitos*, organizado por Pierre Brunel (2005, p. 593), traz minuciosamente a quantidade de modificações que essa narrativa sofreu ao longo do tempo, influenciando poetas importantes como Apollinaire, Alexandre Dumas e Victor Hugo, além de centenas de autores germanófonos.

Brentano descreve os encantos de uma feiticeira da pequena localidade de Bacharach, próxima ao rochedo. Ela teria poderes de enfeitiçar os homens com sua beleza. Certo dia, um bispo queria levá-la a um convento quando, no caminho, ela acreditou ter visto mais uma vez a imagem do amado de sua vida, o que a fez se jogar das rochas para dentro do rio. No entanto, o que transformou a Lorelei numa estrela da literatura foi o poema de Heinrich Heine, quase vinte anos mais tarde. Essa versão foi transformada em canção por muitos músicos e é responsável pela sobrevivência do mito nos dias atuais, constando, inclusive, nos manuais escolares alemães. Vejamos o poema “*Die Loreley*”, traduzido do alemão por R. S. Kahlmeyer-Mertens:

Eu não sei o sentido
De tristeza tão assaz
Por um conto de tempo ido
Que significado a mim não traz.

O ar fresco e profundo,
O Reno manso a fluir;
Das montanhas cintila o cimo;
Da tarde de sol, o luzir.

A mais bela moça sentada
Em maravilhoso lugar,
Seu cabelo dourado penteia,
Com o ouro dos adornos a lampear.

Ela alisa louras cãs caídas aos ombros
E canta uma canção que alicia;
Há um assombro
Em sua poderosa melodia.

O navegante no pequeno navio,
Capturado por selvagem dor,
Não divisa o recife rochoso,
Só visa à face superior.

Creio, as ondas hão de arrastar
 Ao fundo, navegante e barco
 Eis o que, com seu cantar,
 Loreley leva a ato. (HEINE, s.d., *online*).

Heinrich Heine não a descreveu como feiticeira, mas como uma espécie de ninfa que seduzia pescadores com seus cânticos, de forma semelhante às sirenas da mitologia grega, em que os marinheiros seduzidos naufragavam com suas embarcações.

Sobre o autor, foi um conhecido poeta alemão do século XIX. De origem judaica, nasceu em 1797, na Alemanha, e faleceu em 1856, em Paris. Foi fonte de inspiração para compositores como Felix Mendelssohn, Franz Schubert e Robert Schumann. Como na época o ingresso no serviço civil era proibido para judeus, Heine se converteu ao protestantismo. Ele também mudou seu primeiro nome de Harry para uma versão mais germânica: Heinrich.

Como judeu, sofreu perseguições, principalmente porque era bastante atuante no cenário político. Uma de suas frases célebres se tornaria uma profecia no contexto do nazismo: “Onde livros são queimados, seres humanos estão destinados a serem queimados também”. Mas, se Heinrich foi perseguido por ser judeu e ativista político, seu poema desafiou e venceu a máquina nazista, já que é uma das poesias mais citadas pelo povo alemão. De acordo com Pierre Brunel (2005, p. 590, grifo do organizador),

[a] lenda da Lorelei, hoje universalmente conhecida, constitui um exemplo perfeito e bastante raro de fraude literária bem-sucedida de uma ficção que, desde o início, se confundiu com os mais autênticos mitos populares europeus. Nem mesmo a censura nazista teve a ousadia de tocar nela, permitindo que subsistisse nos manuais a balada do judeu Heine, cinicamente designado como ‘autor desconhecido’.

Sobre a sereia de Heine, vislumbramos o que pontuou Delumeau (1989, p. 46) acerca de que “as águas profundas – mar, rio ou lago – eram consideradas como um abismo devorador sempre pronto a engolir os vivos”. Essa imagem arquetípica também é desenvolvida por Brandão (1993, p. 311):

As sereias simbolizam a sedução mortal. Cotejando-se a vida com uma viagem, as sereias traduzem as emboscadas, provenientes dos desejos e das paixões. Como se originam de elementos indeterminados do ar

(pássaros) ou do mar (peixes), configuram criações do inconsciente, dos sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano.

No poema em referência, composto por seis estrofes e totalizando vinte e quatro versos, identificamos o eu-lírico descrevendo essa mulher fatal. Reparemos nos traços expostos, sendo ela de longos cabelos loiros a pentear, usando ricos adornos e sempre a cantar, e o navegante, tomado de dor selvagem, hipnotizado pelo canto e pela beleza, nas rochas vai se bater, tornando-se vítima da sereia. Essa é a típica sereia europeia, metade mulher e metade peixe, que, segundo Cascudo (1979, p. 532), obedece à forma clássica das sereias europeias.

Esse mito, recontado ao longo do tempo, adquire muitas reverberações. “Na África temos Iemanjá, deusa ligada à água e cultuada como mamãe sereia. Do mesmo modo, entre os bantos angolezes vivem duas *water-genius*, Kianda e Loanda e Kiximbi em Mbaka” (CASCUDO, 1979, p. 532). E, mais, “se formos retomar as ninfas que mataram Hílas, companheiro de Hércules (Teócrito, XVIII), não cantavam, embora residissem numa fonte” (CASCUDO, 1979, p. 532).

É preciso igualmente lembrar de Roland Barthes (2001) que, em sua obra *Mitologias*, resgata o mito na contemporaneidade, relendo-o como forma de servir à burguesia, portanto, de caráter ideológico, ou seja, o mito seria um sistema de signos que emana da classe burguesa, objetivando explorar a classe trabalhadora. Nessa vertente, quando fazemos uma breve pesquisa na *internet* acerca do mito de Lorelei, encontramos o turismo se estruturando, ainda hoje, por meio da exploração financeira advinda dessa narrativa. Poderíamos dizer que esse sistema de signos foi e é manipulado para dele se extrair dinheiro. Nesse prisma de análise, o mito na atualidade seria uma transgressão, uma linguagem roubada e seria retomado com finalidades específicas. Nas palavras de Barthes (2001, p. 175),

[a] mitologia participa de um construir do mundo, tomando como ponto de partida permanente a constatação de que o homem da sociedade burguesa se encontra, a cada instante, imerso numa falsa Natureza, a mitologia tenta recuperar, sob as inocências da vida relacional mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências têm por função camuflar. Esse desvendar de uma alienação é, portanto, um ato político, baseada numa concepção responsável da linguagem, a mitologia postula deste modo a liberdade dessa linguagem.

No Brasil, podemos perceber que houve uma absorção da figura da sereia europeia. Na ânsia de criar uma identidade cultural nacional, os escritores buscaram nos elementos naturais e regionais marcas que nos conferissem uma literatura própria, no entanto, o que houve foi de fato um hibridismo, visto termos trazido para nossas terras a figura da sereia de longas madeixas louras, rica em adornos e de canto sedutor fatal. A pesquisadora Sandra Ramos Casemiro fez um minucioso estudo da figura da Iara no Brasil, afirmando que, no contexto pós-independência, “o projeto nacionalista esteve no centro das preocupações dos intelectuais brasileiros do século XIX, empenhados em forjar uma mitologia capaz de configurar, no plano cultural, a autonomia almejada pela jovem nação” (CASEMIRO, 2012, p. 12). Para essa estudiosa, também aqui buscou-se, a exemplo dos países europeus, promover uma valorização das tradições populares e do folclore, como substrato da cultura nacional. Ela descreve ainda a influência de Heine, com a emblemática figura da sereia do rio Reno, junto aos poetas românticos brasileiros, como Gonçalves Dias, Fagundes Varela e Olavo Bilac, elucidando, inclusive, que o poeta alemão foi traduzido por Machado de Assis.

É justamente nesse ponto que elencamos o poema “A mãe d’água”, do poeta maranhense Gonçalves Dias. Devido ao poema ser demasiado longo, contando com duzentos e onze versos, distribuídos em trinta e cinco estrofes, não será possível trazê-lo na íntegra. Todavia, faremos alguns comentários que auxiliem na compreensão do mesmo, bem como citaremos versos cruciais do poema. Ele é composto por quatro vozes diferentes: a do narrador, a do menino (sujeito da ação e vítima da Iara), a da mãe do menino e a da Iara. O narrador apresenta ao leitor a vítima curiosa que vê nas águas do rio uma bela criatura:

Minha mãe, olhe aqui dentro,
 Olha a bela criatura,
 Que dentro d’água se vê!
 São d’ouro os longos cabelos
 (DIAS, 1998, p. 398).

O menino sente-se fascinado pela sereia e os verbos “olha”, “vê” e “avista” nos sugerem o grau desse encantamento. Ele chega a dizer para a mãe que o sorriso da linda mulher é mais doce que o da própria mãe. Esta,

por sua vez, alerta o filho para que não olhe, pois trata-se de uma armadilha e muitas mães choram por seus filhos mortos justamente porque não ouviram os conselhos maternos e cederam aos encantamentos da sombra enganosa:

Tem-te meu filho; não olhes
Na funda, lisa corrente:
É mais do que uma princesa,
É menos do que é a gente
(DIAS, 1998, p. 398).

Assim, como em “*Die Loreley*”, a sereia é uma bela moça loira, metade mulher e metade peixe, que penteia os cabelos e seduz com voz suave. As duas têm castelos, a alemã em cima do monte no Reno e a brasileira nas profundas águas do rio. Em ambas composições, a mulher é temida por seu poder de encantamento, pois ceder a ele é sinônimo de morte. Ainda, os elementos da natureza compõem todo o cenário de magia e perdição, o que nos mostra o quanto os elementos naturais se configuram como características marcantes do Movimento Romântico. Para Alfredo Bosi (1975), no Romantismo, como em outros ciclos culturais, “o todo é algo mais que a soma das partes: é gênese e explicação. O amor e a pátria, a natureza e a religião, o povo e o passado, que afloram na poesia, são conteúdos brutos espalhados por todas as histórias das literaturas” (BOSI, 1975, p. 96). O estudioso também cita que “a linguagem em Gonçalves Dias atingira um nível estético que um leitor sensível como Alencar já podia exigir de um poema que se dava por modelo da épica nacional” (BOSI, 1975, p. 107).

Retomando o poema brasileiro, o menino obedece à mãe num primeiro momento, a qual argumenta que o sorriso da criatura é mentira, é sombra vã, que ela é a mãe d’água traidora, que ilude meninos desobedientes para levá-los para o fundo das águas. Dessa forma, as sereias dos dois poemas se parecem e se refletem nos escritos de Delumeau (1989, p. 345), quando este afirma que “a figura da mulher como demônio, ninfa, feiticeira, ogra, sereia – dominadora da água, insaciável, temida – apresenta um jardim das delícias, provisoriamente recriado, afinal não passa de ilusão. [...] Ela é uma armadilha”, como vimos a seguir:

Vem, meu amigo, dizia
A bela fada engraçada,
Pulsando a harpa dourada:
Sou boa, não faço mal;
Vem ver meus palácios,
Meus domínios dilatados,
Meus tesouros encantados
No meu reino de cristal
(DIAS, 1998, p. 402).

E o menino acaba desobedecendo à mãe, que clama para que ele não olhe. Mas no poema de Gonçalves Dias a sereia também seduz pelas palavras, pelo tocar da harpa dourada. O descrever das delícias encantadas de seu palácio de cristal é minucioso e faz com que seus argumentos sejam mais convincentes do que os da mãe do menino. Por fim, ele se inclina para a visão e diz: “Que bem fiz eu!” (DIAS, 1998, p. 404). A mãe solta um grito medonho, porém só escuta os próprios ecos como resposta.

Um aspecto fundamental nos dois poemas e que traz dados importantes para compreender o mito da sereia e suas reverberações ao longo do tempo, por meio das lendas, é a reflexão acerca do elemento água, de caráter sedutor, feminino, fecundo e puro e também violento, raivoso, impetuoso e fatal. Ela é a base para essa mulher híbrida que domina com perfeição. Segundo o fenomenólogo das imagens, Gaston Bachelard (1998), a água é o elemento transitório – o ser votado à água é um ser em vertigem. “Morre a cada minuto, alguma coisa de sua substância desmorona constantemente. [...] O sofrimento da água é infinito” (BACHELARD, 1998, p. 07).

Esse elemento, portanto, está relacionado a um processo circular. Ela mata e faz brotar. Portanto, se a água é preciosa, torna-se seminal. “Então ela é cantada com mais mistério” (BACHELARD, 1998, p. 10). Somente uma gota de água poderosa é suficiente “para criar um mundo e para dissolver a noite. Para sonhar o poder, necessita-se apenas de uma gota imaginada em profundidade. A água assim dinamizada é um embrião; dá à vida um impulso inesgotável” (BACHELARD, 1998, p. 10). Ainda segundo esse filósofo, a água que corre não é só infinita, mas também profundidade. Ela é o despertar do homem que sonha, provocando-lhe devaneios profundos. “E não é preciso que

a água seja da nossa casa. A água anônima sabe todos os segredos. A mesma lembrança sai de suas fontes” (BACHELARD, 1998, p. 09).

É interessante observar que, na concepção bachelardiana, a criança é um materialista nato. Seus primeiros sonhos são os sonhos das substâncias orgânicas. E, no poema “A mãe d’água”, podemos visualizar que a vítima da Iara é exatamente um menino. As imagens da inocência, do encantamento, da desobediência, envoltas pela magia de um cenário sedutor/tentador e organizadas de forma arquitetônica pelo poeta Gonçalves Dias, tornam o poema especial. E essa percepção também atesta o descrito por Bachelard, quando pontua que os poemas cuja raiz é tão profunda têm quase sempre um poder singular: “Uma força os atravessa, e o leitor, sem pensar nisso, participa dessa força original” (BACHELARD, 1998, p. 10).

Um aspecto intrigante e que nos chamou a atenção durante as pesquisas sobre Gonçalves Dias relaciona-se com sua morte, por afogamento, no retorno de uma viagem à Europa para buscar tratamento de uma tuberculose. O jovem poeta, de apenas quarenta e um anos, patrono da cadeira número quinze da Academia Brasileira de Letras, foi a única vítima fatal desse naufrágio. Não há dúvida de que esse traço biográfico confere uma atmosfera de reflexão e tristeza, pois ele foi um dos escritores mais dedicados aos estudos da lenda da Iara no Brasil. Uma coincidência que foi retratada na bela tela exposta no Palácio Rio Negro, em Manaus, sob o nome *A morte de Gonçalves Dias*.

É importante destacar que

[s]e José de Alencar pode ser considerado como aquele que ofereceu os principais argumentos para a elaboração de uma cultura nacional por meio da apropriação de motivos do nosso folclore, Gonçalves Dias seria uma referência em termos de recursos estéticos para composições poéticas baseadas na lenda da Iara. (CASEMIRO, 2012, p. 44).

Nesse contexto brasileiro de folclore, podemos igualmente observar que “nos séculos XVI e XVII não havia a mãe d’água atual” (CASCUDO, 1979, p. 532). Era inconcebível associar as *Cis* à sedução sexual, pois elas eram a mãe de tudo. Portanto, o mito das águas, no universo indígena, trazia outra figura misteriosa e assassina: a cobra-d’água, cobra-grande, Mboiaçu, cobra-preta, boiúna.

O documentário indígena no Brasil só registra em duzentos anos a história inicial, o homem d'água, Ipupiara, faminto, esfomeado, bruto, matando para devorar, e o Mboiaçu, a Cobra-Grande, num vago vestígio cosmogônico, mas diferentíssima da mãe d'água contemporânea. (CASCUDO, 1979, p. 532).

Dessa forma, “o aparecimento da sereia como moça bonita, de olho azul e cabelos loiros, só se deu na segunda metade do século XX, ocasião em que iniciou o romantismo indigenialismo transfigurador de Gonçalves Dias” (CASCUDO, 1979, p. 533).

Outro aspecto que nos chama a atenção e que a pesquisadora Sandra Casemiro destaca, em sua dissertação de mestrado *A lenda da Iara: nacionalismo e folclore* (2012), é o fato da semelhança do poema de Gonçalves Dias com o poema de Almeida Garret, “Barca Bela” (1853). Tal correlação se dá diante da atitude do menino de se atirar nas águas, mesmo tendo sido advertido quanto aos perigos da Iara, assim como o pescador do poema de Garret. Como o poeta brasileiro residiu um determinado tempo em Portugal, a partir de 1840, para estudar Direito, é bem provável que o contato com tal construção poética tenha-lhe inspirado. Ademais, nesse período em terras portuguesas, produziu a maior parte de sua obra, inclusive o célebre poema “Canção do Exílio” (1843).

Nesse aspecto, é interessante trazermos para o escopo das reflexões o conceito de Harold Bloom (1995) sobre a angústia da influência. Para esse estudioso, o sentido de um texto está sempre entre textos. Ele assume a desconstrução dentro de seu próprio método, apenas ressaltando-a “como insuficiente para a realidade poética” (BLOOM, 1995, p. 175). Ora, nesse viés, as inúmeras lendas nascidas da fonte maior, que é o mito, seriam textos atravessados por outros textos. Na verdade, fazendo jus ao nome, visto o tecido do texto carregar, nas tramas que o compõem, traços advindos de outras culturas, espaços e gentes. Todavia, isso causa no escritor uma angústia demasiada, posto ele querer sempre escrever algo novo.

Dessa maneira, quando pensamos no mito da sereia e nas inúmeras produções realizadas ao longo do tempo, tanto na escrita, como em outras artes, constatamos sempre o que Bloom (1995) nomeou de desleitura, ou seja, é a apropriação com o intuito de desapropriação. Um escritor sempre se vê angustiado, pois é no ato de criar que ele recria o já existente. Nesse exercício,

[a] imaginação só pode se realizar como um enfrentamento constante, do contrário fica paralisada dentro dos conceitos já instalados pela tradição poética. A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. (CASTRO, 2011, p. 10).

Segundo esse conceito, desleitura, o significado de um texto literário estaria em outro texto literário. De acordo com Bloom (1995), a linguagem é uma construção arbitrária e dependente da imaginação do ser humano. Por conseguinte, a literatura é o desejo da potência e criatividade a qual só pode se realizar mediante a imaginação criativa. É ela que move o escritor para, por meio da desleitura, fazer nascer outros textos novos, carregados de sentidos. Assim, “onde houver imaginação, haverá luta, haverá complexidade, haverá influência” (CASTRO, 2011, p. 12).

Essa premissa dialoga com Peter Burke, quando desenvolve os conceitos de imitação e apropriação:

Na história do Ocidente, uma das maneiras que a interação cultural tem sido discutida desde a Antiguidade Clássica é por intermédio da ideia de imitação. O lado positivo pode ser encontrado na teoria literária clássica e na da Renascença, nas quais a imitação criativa foi apresentada como a emulação de Cícero, Virgílio e de outros modelos de prestígio. (BURKE, 2003, p. 41).

Todavia, de acordo com o mesmo autor, há uma divergência entre os estudiosos de que essa imitação se daria de maneira servil. Fato é que a criação de novos textos dar-se-á inspirada em outros textos e movida pela premissa da imaginação. A obra é nova porque foi cunhada pela luta com as palavras. Nesse sentido, tanto Heinrich Heine quanto Gonçalves Dias também tiveram suas influências e sofreram suas angústias, bebendo na atemporalidade do mito da sereia para que compusessem suas obras. O brasileiro se espelhou na sereia europeia, como visto, entretanto, trouxe à baila variados elementos do folclore nacional, fruto de intensas pesquisas. Todo esse emaranhado de fios faz da obra algo novo.

Logo, fechamos essa breve reflexão destacando a importância da mitologia para a literatura mundial. Os mitos são baús narrativos repletos de gemas indestrutíveis e os escritores e artistas outros se lançam em busca desses tesouros para construir suas joias poéticas, apropriando-se de imagens e

símbolos e desapropriando-os por meio da desleitura. Nesse jogo, a imaginação é a força motriz que angustia o escritor até o momento do nascimento da obra nova. É nesse diálogo entre o passado e o presente que o mito resiste e reveste-se de novas formas, provando sua elasticidade e semeando, no fértil campo imaginativo dos artistas, novas sementes, de onde brotarão novas produções, num exercício infinito de criação. Como bem escrito por Thomas Stearns Elliot (2011), o passado seria alterado pelo presente na mesma mediada que o presente seria dirigido pelo passado.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Berthand Brasil, 2001.
- BLOOM, Harold. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Thélma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1975.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- CASEMIRO, Sandra Ramos. **A lenda da Iara: Nacionalismo literário e folclore**. 2012. 181 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- CASSIRER, Ernest. **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schneider-man. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASTRO, Daniel Fraga de. A complexidade da *Angústia da Influência* de Harold Bloom. *Anais* – XI Semana de Letras, PUCRS, 2011. Disponível em: <<https://editora.pucrs.br/anais/XISemanaDeLetras/pdf/danielfraga.pdf>>. Acesso em: 19 jul. 2021.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind (et al.). Rio de Janeiro: José Olympio, 1998. p. 334-341.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

DIAS, Gonçalves. A mãe d'água. In: _____. **Poesias e Prosa Completas**. Organização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998. p. 398-404.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1987.

ELIOT, Thomas Stearns **A tradição e o talento individual**. 2011. Disponível em: <<http://memoriaeidentidade.wordpress.com/229/12/08/tradicao-e-o-talento-individual/>>. Acesso em: 26 nov. 2021.

ENCICLOPÉDIA Mitologia. São Paulo: Abril Cultural, 1973. v. II.

HEINE, Heinrich. *Die Loreley*. Tradução de R. S. Kahlmeyer-Mertens. Disponível em: <<http://literaturavivencia.blogspot.com/2012/09/traducao-do-poema-loreley-de-heinrich.html>>. Acesso em: 09 out. 2021.

JUNG, Carl Gustav. **Mysterium coniunctionis**: pesquisas sobre a separação e a composição dos opostos psíquicos da alquimia. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2008.

KAFKA, Franz. O silêncio das sereias. In: _____. **Blumfeld, um solteirão de mais idade e outras histórias**. Organização e tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 105-106.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

O MITO *MAGNA MATER* NO POEMA “ORAÇÃO A CIBELE”, DE OLAVO BILAC: SEDUÇÃO E RELIGIOSIDADE

Marco Antonio de Santana¹

INTRODUÇÃO

As incongruências podem ser percebidas em diversos domínios da vida, todavia, numa abordagem superficial ou mesmo movido pelo anacronismo, tem-se falseada a percepção por parte do observador. É o que se percebeu de um diálogo, durante leitura em ambiente público, numa antessala de um consultório médico, diante do título aparentemente paradoxal da obra de Nancy Qualls-Corbett denominada *A prostituta sagrada: a face eterna do feminino*, publicada originalmente em 1988 no Canadá, e no Brasil a partir de 2002 pela Editora Paulus:

- Que título maluco é esse? – indaga alguém que ali estava –, seguido do comentário do interlocutor:
- Deve ser estratégia comercial da editora para ampliar as vendas, pois, da mesma forma que água e óleo não se misturam, não tem

¹ Doutorando e participante do Grupo de Pesquisa em Estudos Interdisciplinares em História da Educação (fontes, teoria e metodologia), do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Uberlândia. Bolsista CAPES. Mestre em Direito Público (PUC Minas – Belo Horizonte). Graduado em Direito (PUC Minas Betim) e Pedagogia (Alfamerica – Praia Grande/SP). E-mail: bh.santana@yahoo.com.br

cabimento uma prostituta ser sagrada ou alguma coisa sagrada ser prostituída. – Para pôr fim à polêmica ouriçada, discretamente a capa do livro foi coberta com uns papeis por seu possuidor, mas não impediu que continuasse a resplandecer a curiosidade instalada. (ANÔNIMO, 2021, informação verbal)².

Não se trata apenas de fortuito espanto de leigo como passatempo numa antessala de consultório médico numa tarde do mês de novembro de 2021. Tal suposta divergência é destacada por Woodman (2019) em prefácio à obra de Qualls-Corbett, pois o termo “sagrado” sugere dedicação transcendental, ao passo que o termo “prostituta” faz alusão à profanação do corpo, de modo que parecem ser contraditórios na medida em que a matéria é separada da mente e a espiritualidade é separada da sexualidade.

Nesse sentido está a pretensão do presente artigo de refletir sobre o Mito de Cibele, uma deusa grega, cuja liturgia de adoração em seu templo incluía o contato sexual das sacerdotisas com os homens adoradores, iniciados e ensinados a essa prática como tributo à deusa da fecundidade.

Não se trata de um discurso qualquer, conforme esclarece Gadamer (2020) em sua obra *Hermenêutica da obra de arte*, onde *mýtho* no uso linguístico homérico significava discurso, proclamação, anúncio ou aporte de notícia, sendo que, na perspectiva platônica, os mitos “são narrativas que não requisitam com efeito verdade plena, mas que representam uma espécie de atmosfera de verdade e que levam o pensamento em busca da verdade até o além mundo” (GADAMER, 2020, p. 68).

Considerando que a mitologia muito tem a revelar, acabou por influenciar diversos escritores inclusive no Brasil que, através da literatura, exprimiram sua leitura de mundo, dos não ditos. Isso faz lembrar as palavras de Fernando Pessoa (2006, p. 19) em “Ulisses”: que “O mito é o nada que é tudo”, que é o bastante, numa relação que parece harmônica entre o vazio e o bastante. Aquele que, ao entrar na realidade, produz efeito por ser fonte fecunda para compreensão de diversos medos, angústias e desafios humanos.

O referido Mito de Cibele foi objeto de detida reflexão exposta nas letras do brasileiro Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918), conhecido escritor parnasiano. No poema “Oração a Cibele”, Bilac demonstra

2 ANÔNIMO. [O sagrado e o profano]. Uberlândia, 2021. Anotação de diálogo com Marco Antonio de Santana.

a inquietação do seu espírito lírico, que se junta a sua sucumbência e redenção ante a uma mulher forte e implacável.

A DEUSA CIBELE

Cibeles, Isis, Pandora e Ceres são quatro figuras míticas e, enquanto deusas, teriam aptidão de conceder aos indivíduos benefícios materiais ligados à fecundidade e bons resultados ligados à agricultura. Cibeles é a deusa da terra, esposa de Saturno, genitora de Júpiter, filha do Céu e simbolicamente se apresenta como energia encerrada na Terra (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2001).

Somando-se, Eliade explica que a ideia que sustenta a devoção a divindades, assim como Cibeles, está relacionada à acessibilidade que não se dispõe a um Deus criador:

O 'afastamento divino' traduz na realidade o interesse cada vez maior do homem por suas próprias descobertas religiosas, culturais e econômicas. Interessado pelas hierofanias da Vida, em descobrir o sagrado da fecundidade terrestre e sentir-se solicitado por experiências religiosas mais 'concretas' (mais carnavais, até mesmo orgiásticas), o homem primitivo afasta-se do Deus celeste e transcendente. A descoberta da agricultura transforma radicalmente não somente a economia do homem primitivo mas, sobretudo, sua economia do sagrado. Outras forças religiosas entram em jogo: a sexualidade, a fecundidade, a mitologia da mulher e da Terra etc. A experiência religiosa torna-se mais concreta, quer dizer, mais intimamente misturada à Vida. As grandes Deusas Mães e os Deuses fortes ou os gênios da fecundidade são claramente mais 'dinâmicos' e mais acessíveis aos homens do que o era o Deus criador. (ELIADE, 1992, p. 63, grifos do autor).

Trata-se de uma deusa que se caracterizava pela dominação, pelo direcionamento das ações vitais, atributos simbolizados na sua carruagem, cuja tração se dava por leões ferozes, mas adestrados e a ela submissos.

Outros ornamentos de Cibeles simbolizavam seu poder sobre a vida terrestre, como sua coroa dotada de estrela de sete pontas, sendo inicialmente adorada na Frígia, em seguida em Roma no distante ano 205 a.C., ocasião em que era considerada a Mãe dos Deuses ou *Magna Mater*, expressão latina que significa a Grande Mãe.

Importante notar que Cibele possuía o consorte Átis, ora amante ora filho, e na medida em que é rejeitada mutila seu companheiro a título de vingança. Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 237) explicam que, diante da decadência do Império Romano, “Cibele será associada ao culto de Átis, o deus morto e ressuscitado periodicamente, culto esse denominado pelos estranhos amores da deusa, por ritos de castração e pelos sacrifícios sangrentos”. Causa estranheza o simbolismo do ritmo da morte e da fecundidade, que implica na fecundidade pela morte. É a dama ambígua do amor, nas palavras de Lévy (2005), por ora ser virgem ora cortesã dos deuses.

Silva (2021), em artigo que discute as representações literárias femininas a partir de Cibele, indica que o culto à Deusa Mãe se dava em forma orgiástica. Interessante observar que o culto à Cibele era permeado pela vivência do amor divino na carne através das sacerdotisas, enquanto prostitutas sagradas que ensinavam e seduziam os homens nas artes do amor.

Aí se encontra o paradoxo que não se entende, a não ser que se conheça esse passado da Grécia Antiga, onde a sexualidade e a espiritualidade se confluíam. Os homens, ao irem ao templo de Cibele e manterem contato íntimo com as sacerdotisas, almejavam alcançar por essa prática a espiritualidade. Era uma espécie de homenagem à *Magna Mater* que, de forma benevolente, liberava a unção de fertilidade aos adoradores.

Por isso, Qualls-Corbett (2019) adverte que nossa compreensão atual da deusa, do feminino divino, se distanciou do sentido que a prostituição sagrada de fato representava, já que é confundida com a prostituição profana, realizada nos bordéis em troca de algum proveito econômico ou pela modalidade escrava. Não é desta modalidade que se está a tratar e sim daquela, pois fora do átrio do templo a prostituição era considerada profana, uma crueldade a quem à prática se submetia, não bastasse a brutalidade que se punha à pessoa.

Percebe-se que as indagações de Qualls-Corbett (2019, p. 15) podem indicar pistas: “Por que será a sexualidade da mulher tão explorada, tão degradada, se outrora fora reverenciada? E por que será a sexualidade desvinculada da espiritualidade, como se fossem extremos opostos?”.

A pesquisadora revela que o termo “prostituta sagrada” representa, sim, um paradoxo, não na Grécia Antiga, quando a veneração à Cibele era comum, mas na mente lógica atual, em razão da falta de propensão em associar as

coisas ligadas ao ato sexual com o que é consagrado aos deuses. Nisso, as sacerdotisas que serviam no templo não fazem parte da compreensão atual de suas intencionalidades.

Ressalta-se, todavia, que no culto à Cibele fantasiava-se uma mulher amada e desejada, que permeava o inconsciente da coletividade, colocando-se sobre a *Magna Mater* os predicados de mulher virtuosa, bondosa, bela e admirada, enquanto as servas ou sacerdotisas sagradas atuavam como prostitutas sagradas em honra à divindade que serviam, que em troca lhes dava prosperidade. Ao se relacionarem no templo, as sacerdotisas eram agraciadas com fertilidade e a oferta sexual revelava um mero ato de reverência.

Assim, não era considerada perversão pelo fato de que se tratava de gesto de honra, algo respeitoso na medida em que agradava o divino, mas também o humano. Desse modo, a questão central trazida por Qualls-Corbett (2019) é que a prostituição sagrada não apartava a sexualidade da espiritualidade, eram vasos comunicantes para uma finalidade: adorar. Ambos

sabem que a consumação do ato do amor é consagrado pela deusa através da qual eles se renovam. O ritual em si, devido à presença do divino, é transformador. A prostituta sagrada agora não é mais virgem, foi iniciada na plenitude da feminilidade, da beleza de seu corpo e de sua sexualidade. Sua verdadeira natureza feminina foi despertada para a vida. O elemento divino do amor reside nela. O estranho também se transformou. As qualidades da receptiva natureza feminina, tão opostas às suas próprias, ficaram profundamente cravadas em sua alma; a imagem da prostituta sagrada tornou-se viável dentro dele. Ele tornou-se completamente consciente das profundas emoções ocorridas dentro do santuário do seu coração. (QUALLS-CORBETT, 2019, p. 29-30).

Parece que a resistência de compreensão dessa parte da liturgia de adoração à *Magna Mater* se dê pela nossa arraigada cultura atual, na qual a lógica associa prostituição com utilização do corpo como objeto de exploração/ uso alheio mediante pagamento, cuja remuneração pecuniária ou vantagem *in natura* serve de benefício próprio a quem oferece o objeto. Diversamente, no ritual de Cibele, como explica Ribeiro (2012), ainda que haja alguma contraprestação à sacerdotisa que se entrega no culto, o dinheiro é mantido no tesouro do templo, o que demonstra não se tratar da mesma natureza da prostituição profana.

A DEUSA CIBELE COMO ARTEFATO CULTURAL NAS MÃOS DO ESCRITOR OLAVO BILAC

Olavo Bilac foi importante escritor brasileiro no final do século XIX, pertencente à Escola Literária Parnasiana que primava pela observância do estilo formal, dotado de expressiva genialidade em suas letras, tendo preferido abordar as temáticas românticas e eróticas, como nas obras *Via Láctea e Tarde*, e nos poemas “Satânia” e “Beijo Eterno”.

Pensando que em literatura não há evolução e sim expansão das formas estilísticas, Brito (1978) considera Olavo Bilac como um dos mestres do passado que, embora filiado ao estilo em que a formalidade era tão cara, ousou em trabalhar com outros objetos e abordagens.

Até mesmo o modernista Mário de Andrade (1893-1945), avesso aos arroubos parnasianos, observou a perfeição da métrica de Olavo Bilac. Em texto publicado no *Jornal do Comércio* de São Paulo, de 20 de agosto de 1921, Mário de Andrade expressou que Bilac era daqueles que escrevia com excessiva perfeição, mesmo habitando num mundo tão imperfeito, e o chamou de *deputado da beleza* – que encantou e agradou por seus versos exitosos na sensualidade e possuía ímpar habilidade de adentrar nos cuidados interiores dos sentidos da alma para expressar o amor sincero, que é natural e inocente. Todavia, quando Bilac escreveu o poema “Oração a Cibele”, publicado na obra denominada *Tarde*, de 1919, Mário de Andrade sustentou que, não obstante sua qualidade da boa técnica, o autor pareceu um principiante quando utilizava no livro enumerações parecidas em diversos sonetos, revelando mais do que permanência estilística, mas uma mesmice injustificada a um ser tão genial.

Mesmo diante das críticas e ironias do autor de *Macunaíma*, o que se percebe é que, nas mãos de Olavo Bilac, a deusa Cibele ganhou força e forma, além de muita sensualidade e erotismo, como se lê a seguir:

Oração a Cibele

Deitado sobre a terra, em cruz, levanto o rosto
Ao céu e às tuas mãos ferozes e esmoleres.
Mata-me! Abençoarei teu coração, composto,
Ó mãe, dos corações de todas as mulheres!

Tu, que me dás amor e dor, gosto e desgosto,
 Glória e vergonha, tu, que me afagas e feres,
 Aniquila-me! E doura e embala o meu sol posto,
 Fonte! berço! mistério! Ísis! Pandora! Ceres!

Que eu morra assim feliz, tudo de ti querendo:
 Mal e bem, desespero e ideal, veneno e pomo,
 Pecados e perdões, beijos puros e impuros!

E os astros sobre mim caíam de ti, chovendo,
 Como os teus crimes, como as tuas bênçãos, como
 A doçura e o travor de teus cachos maduros!
 (BILAC, 2002, p. 34).

Antes de analisar o poema, convém trazer importante explicação de Jung (1995, p. 218): “Se não tivermos uma noção do conteúdo sexual de antigos cultos e imaginarmos que a experiência de união com um deus da Antiguidade era considerada um coito mais ou menos completo, não podemos mais conceber que as forças motoras da fantasia que criam símbolos”, afirmação que se alinha também ao pensamento de Eliade (1972) de que os mitos revelam como determinadas realidades vieram à existência, às vezes ligados a rituais.

O poema começa com um sinal de prostração do eu-lírico: “Deitado sobre a terra, em cruz, levanto o rosto” (BILAC, 2002, p. 34), numa posição que expressa o sentimento de profundo respeito e adoração pela *Magna Mater*. A terra simbolizando o lugar humano, que se opõe ao céu, a superfície que o homem foi posto a viver com todas suas fragilidades e incompletudes. Ele se prostra não de qualquer forma, mas deitado, que é posição de imobilidade ou ausência de destreza, está indefeso.

Reconhece-se nisso a fragilidade humana ante a uma deusa superior dotada de força e vigor que, apesar de todas as ações, não se fatiga, não precisa se deitar, não se cansa, nem envelhece. E esse homem não se deita de maneira indefinida no solo, porém assume sua insignificância com seu corpo estirado na superfície em formato de cruz. A cruz, segundo Chevalier e Gheerbrant (2001), diz respeito aos quatro pontos cardeais, sendo a base de todos os símbolos de orientação que assumem as dimensões temporal e espacial.

Ademais, ressalta-se que boa parte da vida de Bilac se deu sob a égide de um Estado Imperial, que tinha como religião oficial a católica, ainda que tenha sido crítico a ela em alguns aspectos como, por exemplo, a defesa do divórcio que a Igreja Católica combatia.

A cruz como símbolo da paixão, do sofrimento e da redenção cristã configurou a forma do deitar, numa enorme reverência, em que apenas ergue o rosto ao céu sob as potentes mãos de Cibele, num ato de entrega. Esta é o ápice desse enaltecimento: “Mata-me! Abençoarei teu coração, composto, / Ó mãe, dos corações de todas as mulheres!” (BILAC, 2002, p. 34). Uma entrega que se dá à *femme fatale*.

Como exposto por Chevalier e Gheerbrant (2001), Cibele simboliza a fecundidade, mas também os ritmos da morte, uma fecundidade pela morte, por ser essa mulher fatal, de uma divindade que é sedutora, que encanta os homens, e ao mesmo tempo os maltrata.

Observa-se igualmente que o “mata-me” de Bilac diz respeito à *la petite mort*, como os franceses chamam o ápice erótico, como tempo refratário que se dá pela exaustão física. E, nesse passo, o que mais deve importar na perspectiva simbólica não é a ação como realidade física do encontro entre o servo e a sacerdotisa em louvor à deusa, mas a significação que afeta o sexo no imaginário dos povos.

Por sua vez, os trechos abaixo possuem dimensão emblemática:

Tu, que me dás amor e dor, gosto e desgosto,
Glória e vergonha, tu, que me afagas e feres,
Aniquila-me! E doura e embala o meu sol posto,
Fonte! berço! mistério! Ísis! Pandora! Ceres! (BILAC, 2002, 34).

Veja que se misturam o amor com a dor, o gosto com o desgosto, o esplendor da glória com algo que envergonha e constrange, de alguém que ao mesmo tempo oferece carinho e produz feridas. Que conjugação conflituosa, partindo de um ser que promete a fertilidade a quem a venera?

Nesse ponto, convém assinalar que Olavo Bilac se valeu da mitologia para mostrar Cibele como sedutora e como figura da destruição do homem, na forma passiva e apequenado diante da mulher cuja imagem é construída e representada, como é o caso da figura de Eva, considerada precursora da queda do homem, da torpeza, da burla de sua confiança.

Essa ideia de considerar a mulher como ser vacilante e associá-la à loucura não é algo novo, vem desde a mitologia grega. Para Eliade (1972, p. 9), o mito é “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”, ou seja, nos fornece pistas para variadas interpretações.

Assim, um forte exemplo é a Medeia de Eurípedes, que era considerada extravagante, perversa e desleal. Uma mulher que ostentava aparente convivência harmoniosa com seu cônjuge Jasão. Entretanto, o aparente afeto foi capaz de adoecê-la. O texto, de mesmo nome da protagonista, aborda uma mulher firme no propósito de retaliação, sua conduta dá espantoso giro entre a desfaçatez e a disposição de matar os próprios filhos, já que não consentia o divórcio, símbolo de fracasso social e descrédito. Por isso, a mulher agita o coração e a bile, o primeiro enquanto órgão central e a bile como substância produzida no fígado (EURÍPEDES, 2010), todos eles vulneráveis às emoções, à fúria.

Retornando ao contexto da *Belle Époque* no Brasil, época na qual viveu Bilac, se por um lado o modelo de saúde masculino centra-se na imagem dos trabalhadores, homens provedores das famílias, por outro as mulheres que trabalhassem fora de casa estariam colocando suas famílias em risco ao perambular pelos espaços públicos. Esses locais eram pensados para os homens, onde elas poderiam ser atraídas para o trabalho na prostituição e despertadas para outros maus hábitos regressivos.

Facchinetti e Carvalho (2019) apontam que, ao olhar para os laudos médicos do início do século XX, verifica-se que a maldade e a psicopatologia feminina seriam fruto de uma rebeldia inerente à mulher, manifestada como resistência ao curso normal da vida. Acreditava-se que o uso de roupas masculinas por parte das mulheres ou o simples exercício de trabalho tipicamente de homens sinalizavam a moléstia mental, por apontar uma vida irregular e fuga dos freios necessários aos instintos sexuais da mulher.

É nesse ponto que a educação se tornaria poderosa ferramenta para “recolocar as mulheres nos trilhos”, por meio da medicina preventiva, para manter o gênero em seus respectivos papéis: as mulheres formam famílias férteis, e a fecundidade só é possível em casamentos sagrados, protegidos da prostituição e das infecções sexualmente transmissíveis.

Interessante notar que, diante da *femme fatale*, não resta alternativa senão clamar “Aniquila-me!” (BILAC, 2002, p. 34). Bilac, como ligado à Escola Literária Parnasiana, deveria ser impassível ou analisar os objetos de forma neutra, porém a fascinação toma conta do poeta, quanto então só lhe resta a morte. Todavia, é a morte de um romântico tardio, uma vez que Olavo Bilac foi ousado no seu tempo histórico, por escapar da rigidez do modelo metrificado. Ora, o autor de “Oração a Cibele” inova no campo da Escola Literária sem sair dela, manejando temas que *a priori* não pertenciam ao Movimento.

E a morte desejada nas mãos da mulher implacável conforta o poeta: “Que eu morra assim feliz, tudo de ti querendo” (BILAC, 2002, p. 34). Ali cabe tudo, um desespero que é ideal, beijos impuros misturados com os puros, sem contar o delito criminoso com dolo bastante caracterizado, sem que se buscasse a respectiva pena, pois a deusa é dominadora e senhora do destino dos cultuantes, não lhe cabendo qualquer reprimenda penal porque a lei que ela própria produzia chama a conduta de bênção. O ato de *Magna Mater* pôs fim à vida do eu-lírico, por essa ótica, é para Olavo Bilac um ato de grandeza e ele se põe inclusive a se sentir devedor da conduta tão nobre da amada deusa: tirar-lhe a vida.

Retomando a reflexão de Qualls-Corbett (2019), a prostituta sagrada surgiu como costume, aliás como mais um dos variados hábitos. O que se destaca é que as mulheres desempenhavam funções de servir no templo, no cuidado com o ambiente, na prática dos rituais e no exercício da fé, de modo que por servirem no espaço sagrado acabaram por adquirir também uma espécie de sacralidade.

Associar a *Magna Mater* com a fertilidade parece que levava as mulheres que serviam no templo da imitação das práticas ao recebimento também de bênçãos. Assim, Qualls-Corbett (2019) explica que se tratava da mistura de veneração com assimilação social e, com o passar do tempo, esses templos do amor mudaram completamente. O templo passa a ser do Senhor, fazendo com que a mulher tivesse outro papel litúrgico. A Trindade, Deus Pai, o Cristo e o Espírito Santo se tornariam representação do patriarcado.

O que se pode extrair dessa mudança é que historicamente as mulheres foram depósitos de representações variadas de apreciações negativas e de emoções aprisionadas, mas que diferem da firmeza representada pela deusa

da fertilidade e do amor. A figura da prostituta sagrada está sob as poeiras do passado, porém se espera que a marcante força criativa de *Magna Mater* possa encorajar as mulheres a cada dia a reconhecer e viver seu real valor e isonomia perante os homens.

Se, em Bilac, ao céu mãos ferozes mostram uma irresistível sujeição do poeta a uma mulher implacável, na terra o amor se mostra emergencial ante à violência *fatale* que teima em persistir.

REFERÊNCIAS

ANÔNIMO. [**O sagrado e o profano**]. Uberlândia, 2021. Anotação de diálogo com Marco Antonio de Santana.

BILAC, Olavo. Oração a Cibele. In: _____. **Antologia**: Poesias. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 34. (Coleção A obra-prima de cada autor, 119).

BRITO, Mario da Silva. **História do modernismo brasileiro**: antecedentes da Semana de Arte Moderna. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. 1 v.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. (Coleção Tópicos).

EURÍPEDES. **Medeia**: edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. São Paulo: Ed. 34, 2010.

FACCHINETTI, Cristiana; CARVALHO, Carolina. Loucas ou modernas? Mulheres em revista (1920-1940). **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 57, p. 1-33, nov. 2019. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/18094449201900570007>>. Acesso em: 13 out. 2021.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica da obra de arte**. Tradução de Marco Antonio Casanova. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2020.

JUNG, Carl Gustav. **Símbolos de transformação**. Tradução de Eva Stern. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1995.

LÉVY, Ann-Déborah. Istar. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p. 505-511.

PESSOA, Fernando. **Mensagem**. Lisboa: Planeta DeAgostini, 2006.

QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. Tradução de Isa F. Leal Ferreira. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2019. (Coleção Amor e Psique).

RIBEIRO, Maria Goretti. O arquétipo da prostituta sagrada na poesia brasileira moderna. **Anais ABRALIC**, Campina Grande, p. 1-11, out. 2012. Disponível em: <<https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/1847>>. Acesso em: 17 set. 2021.

SILVA, Semíramis Corsi. Os Galli, sacerdotes de Cibele. **Notandum**, São Paulo, n. 56, p. 1-22, jan. 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.4025/notandum.vi56.57253>>. Acesso em: 15 set. 2021.

WOODMAN, Marion. Prefácio. In: QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada: a face eterna do feminino**. Tradução de Isa F. Leal Ferreira. 9. reimp. São Paulo: Paulus, 2019. p. 7-10. (Coleção Amor e Psique).

“UM BROTO DE ANETO, JOGADO NA ÁGUA PURA, COM FOLHAS DE LOUREIRO”: FEITICEIRAS E SUAS PRÁTICAS MÁGICAS EM *O ASNO DE OURO*, DE LÚCIO APULEIO

Alexandre Manoel Fonseca¹

Magia sempre foi um assunto importante para mim. Na verdade, um tema que me desperta. Antes de qualquer coisa, gostaria de dar o meu entendimento sobre esse tópico tão permeado de olhares curiosos e alarmados. Magia é, antes de qualquer coisa, um modo de vida e de como ver a vida. Corroborando esse pensamento, João Ribeiro Júnior em *O que é magia?* (1985) comenta que ela pode ser compreendida como “uma filosofia de vida e como tal postula uma série de princípios fundamentais, sistematicamente relacionados entre si, que tentam explicar o universo, o homem e mesmo Deus” (RIBEIRO JÚNIOR, 1985, p. 11). A visão comum que a maioria das pessoas possui de magia e seus

¹ Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo (Faculdades Integradas do Norte de Minas – 2014), Mestre em Estudos Literários (Universidade Estadual de Montes Claros – 2017) e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Contato: alexandre.fonseca@ufu.br

muitos etceteras, aquele exagero de raios furta-cor saindo pelas mãos, anéis brilhantes com luzes fulminantes ou de palavras complicadíssimas que fazem com que seres inanimados ganhem vida, fez com que esse assunto sempre estivesse envolto em muito engano e charlatanismo.

Para muitos estudiosos e praticantes do assunto, magia também é CRIAÇÃO, ou seja, o modo como criamos as coisas ao nosso redor e de como elas vão impactar as realidades (a minha e a do outro, e do outro... *ad infinitum*). E, no criar, existe muito da arte. Se tiver dúvida de que magia existe, basta ler uma boa obra, ver um quadro, ouvir uma música. É criação e modo de vida. E, quando se nasce em um cantinho do sertão norte-mineiro, magia se torna muito presente: nos unguentos, nos chás curativos, nos banhos de ervas, nos benzimentos, nas rezas múltiplas (de espantar cobras e outros animais peçonhentos até para parar de trovejar), nos amuletos de proteção e na oralidade das histórias. Ao ler *O asno de ouro*, vi duas realidades díspares se complementarem apesar do tempo e espaço, principalmente em relação à analogia entre mulheres e conhecimentos “mágicos”. Nos próximos tópicos, falarei sobre Lúcio Apuleio, sua obra e trajetórias, para depois chegarmos às místicas mulheres da antiga Grécia. Espero que, assim como acontece comigo, algum tópico desse texto possa despertar algo mágico em você.

Para uma compreensão mais ampla e profícua, é importante contextualizar Lúcio Apuleio no tempo e espaço, dando um contorno à sua trajetória. Aliás, a história do escritor reverbera em sua obra *O asno de ouro*, nome dado por Santo Agostinho em contraponto ao possível nome original *Metamorfoses*. Apuleio ou *Apuleius* (nome em latim) nasceu em Madaura, localizada ao Norte da África, onde, atualmente, se localiza M'Daourouch, na Argélia. Sua data de nascimento é incerta, mas pesquisadores relatam o ano de 125 d.C. como possível ano de nascimento do escritor madaurense. Graças ao pai, um magistrado da colônia romana na Numídia, Apuleio teve o privilégio de uma excepcional educação: em território grego e romano, estudou gramática, retórica e filosofia.

No século II da nossa era, tempo cronológico em que se localiza Apuleio e sua escrita, Roma já se constituía como um grande Império, o que significa que boa parte do Mediterrâneo, território pelo qual Apuleio peregrinou, absorvendo culturas locais, fazia parte do governo romano. Mikhail Rostovtzeff

em *História de Roma* (1977) comenta que Roma construiu algo de brilhante nesse período, pois o Império conseguiu criar uma ordem civilizada em tudo que margeava o Mar Mediterrâneo, porém “[e]stavam fora deles apenas as tribos selvagens dos germanos, eslavos e finlandeses, os nômades do deserto e os negros da África central e a grande população iraniana e mongólica da Ásia” (ROSTOVTZEFF, 1977, p. 238).

Mesmo fora do domínio romano, essas localizações mantinham relações regulares por meio da diplomacia latina. Entretanto, o grande trunfo de Roma foi a preocupação na comunicação entre Estado e províncias, porque, dentro do Império, não se poupavam esforços para assegurar “uma comunicação constante e sem problemas entre suas diferentes partes. A população, exceto os servos orientais presos ao solo, podia mover-se livremente de um lugar para o outro” (ROSTOVTZEFF, 1977, p. 238). Um outro importante instrumento de dominação romana foi a língua falada por esse povo: o latim. Como língua oficial do governo, o latim logo se alastrou por todo o Mediterrâneo, porém, foi incorporado e adaptado por cada povo, criando um mosaico vivo da língua latina e de suas variações. Os romanos, como afirma Hernani Donato em *A palavra escrita e sua história* (1953), sempre estiveram imbuídos pelo universo da escrita, antes mesmo de o latim ter se consolidado com suas regras gramaticais. No período de expansão do Império Romano,

[o]s berços das antigas civilizações, a Ásia Menor, o Egito e a Grécia, liam e falavam em latim [...]. O Alfabeto romano vai às fronteiras da Índia, ao deserto da Líbia, às margens do Nilo, corre todo o litoral europeu do Atlântico até a Inglaterra de nossos dias, invade as florestas da atual Alemanha, desce o Danúbio até a Romênia, e circula por tôdas as costas do Mediterrâneo. As línguas dessas regiões, ainda que não latinas, servem-se dos caracteres latinos. (DONATO, 1953, p. 67).

Durante esse período de domínio romano, as portas culturais se encontravam abertas devido à facilitação proporcionada pelo latim, idioma que agia como uma espécie de língua oficial daquela região e período. Com as portas abertas, Apuleio, o filósofo platônico poliglota, foi ao encontro de novas culturas, saberes e, especialmente, práticas. Aqui, me detenho em um caso bastante especial e ímpar na biografia de Apuleio que ressoa, de certa forma, em *O asno de ouro*: o caso Pudentila. A caminho da cidade de Alexandria,

ele adoece e se vê obrigado a parar na cidade de Oea, atual Trípoli (África). Na ocasião, acaba reencontrando um antigo colega dos tempos de estudos filosóficos em Atenas, Sicínio Ponciano, filho da viúva Emília Pudentila.

Poucos dias depois do encontro fortuito, que alguns poderiam articular ser estratagema dos deuses, Apuleio e Pudentila se casam. Poderia ser uma história clássica de amor, se não fosse a acusação de que o madaurense teria recorrido a práticas mágicas para despertar o amor da desarmada viúva. Existem três informações, como nos apontam as notas de Ruth Guimarães (1995), tradutora de *O asno de ouro*, que podem ter atizado as brasas da desconfiança: primeiro, a diferença de idades do casal, pois a viúva era mais velha; segundo, a enorme riqueza em posse de Pudentila e, por último, o fato de a matrona ter permanecido tanto tempo sem um parceiro e ter casado tão depressa com o forasteiro. O ocorrido é que Sicínio Emiliano, cunhado da viúva, acusou Apuleio de ter recorrido à magia para induzir Pudentila ao casório, além de outros delitos também da ordem da feitiçaria.

Vale lembrar, como ressalta Belchior Monteiro Lima Neto no artigo “*Crimen Magiae* na África romana: as acusações de magia contra Apuleio (séc. II d.C.)”, que as práticas mágicas eram proibidas pelo Direito Romano desde o século V a.C.. Por meio das determinações da *Lex Cornelia*, que iam sendo ampliadas conforme as necessidades de cada época, “a lei, que originalmente prescrevia penas contra o homicídio administrado com *malum venenum*, foi paulatinamente estendida e empregada para reprimir os *magi*” (LIMA NETO, 2019, p. 158). Descrito na obra *Apologia y Flórida* (1980), o julgamento de Apuleio é um importante documento para que a atualidade possa compreender o espaço que a magia e seus praticantes ocupavam naquele período. Assim, em seu relato, Apuleio acaba evidenciando

o lugar ocupado pelos oficiantes de misteres miraculosos, considerados indivíduos perigosos – por isso, passíveis de punição –, ao mesmo tempo que detentores de um poder chave na condução do dia a dia dos indivíduos. Os *magi*, como apresentados nas acusações e no próprio discurso de defesa de Apuleio, são percebidos como agentes de instabilidade, como personagens que poderiam, por meio de um saber excepcional, influir nos acontecimentos cotidianos dos habitantes das cidades. (LIMA NETO, 2019, p. 159).

Mas, exatamente, por quais “crimes mágicos” Lúcio Apuleio foi acusado no julgamento africano-romano?

[...] o uso de peixes na preparação de um *venenum*, a utilização de um escravo e de uma mulher epiléticos em rituais mágicos, a posse de objetos mágicos, a prática de sacrifícios noturnos, a veneração de uma estátua abjeta [...] e, por fim, a acusação principal, a de que Apuleio teria manipulado filtros de amor (*venenum*) com o intuito de seduzir Emília Pudentila. (LIMA NETO, 2019, p. 160).

De forma astuciosa, o réu tece uma defesa onde põe em evidência sua sagacidade e retórica, dando àquele momento, acima de tudo, contornos irônicos sobre a possibilidade de práticas mágicas e seu envolvimento com elas. No caso dos peixes, por exemplo, Apuleio pergunta a Emiliano: todo aquele que procurasse por “alguns peixes” seria um mago? “Pelo mesmo motivo, quem conseguiu um brigue será um pirata, quem tiver uma alavanca será um ladrão de paredes e quem tiver uma espada será um assassino?” (APULEYO, 1980, p. 112, tradução minha)². Após apresentar uma série de provas de sua inocência, em um processo que se arrastou entre 148 e 161 d.C., o filósofo madaurenses consegue convencer os presentes no seu julgamento de que não empregou artes mágicas para promover seu casamento. Porém, como bem destaca Ruth Guimarães (1995) em sua teia de curiosidades, sua fama de *magus* permaneceu por longos séculos, mesmo que isso não tenha atrapalhado sua carreira, criando ao redor de Lúcio Apuleio uma aura repleta de magia e dualidades.

O asno de ouro não pode ser compreendido como algo no singular, mas no plural. Escrito no século II d.C., provavelmente após *Apologia*, a obra é um reflexo das histórias e, em especial, das experiências de seu escritor. Apesar dos diferentes enredos que compõem a narrativa do livro, sendo a mais famosa a aventura amorosa de Eros e Psiquê, podemos traçar um denominador em comum: a magia. E, embora a constante presença de elementos e seres mágicos, a magia é vista como algo a ser evitada ou, no mínimo, temida. Viajando pela região da Tessália, Lúcio, protagonista desse *patchwork* narrativo que ora tem seus contornos dissolvidos em seu criador, é introduzido no universo da feitiçaria, primeiramente, pela figura de Méroe e depois por Panfília, gerando dois contrapontos importantes.

² “Por la misma razón, el que se haya procurado un bergantín será un pirata, quien tenga una palanca será un ladrón perforador de muros y quien posea una espada será un asesino?” (APULEYO, 1980, p. 112).

Da primeira, Lúcio apenas conhece sua fama. Após encontro com o mercador egeu, Aristômanes, o protagonista aprecia a sinistra e fantástica história ocorrida entre as personagens Sócrates e a feiticeira Méroe. Sabendo da boa fama da cidade de Hípata para o comércio de mel, queijos e outras especiarias, Aristômanes se dirige à região para realizar negócios. Em seu caminho, o mercador reencontra seu amigo Sócrates, “sentado no chão, mal coberto por uma capa rasgada, a pele terrosa, irreconhecível, desfigurado pela magreza de causar dó” (APULEIO, 1995, p. 17). Aturdido pela situação do companheiro, Aristômanes oferta comida e uma estalagem para que ambos pudessem passar a noite. Nesse momento de reencontro e gratidão, Sócrates conta sua história ao seu benfeitor: após ser assaltado a caminho da cidade de Larissa, é ajudado por uma velha estalajadeira chamada Méroe.

Tratou-me, no começo, de modo muito humano, ofereceu-me generoso repasto e, mais que depressa, no fogo desejo, fez em partilhar do seu leito. Ah! Miseró! Não foi preciso mais: uma única vez com ela, foi para mim o começo de uma interminável e pestilenta ligação. As próprias roupas que os ladrões, na sua bondade, tinham deixado para eu me cobrir, eu lhas entreguei. Abandonei-lhe até o magro salário que pude obter como carregador, pois tinha ainda vigor suficiente para isso. (APULEIO, 1995, p. 18).

O medo por Méroe é tão forte em Sócrates que ele não tem coragem de falar-lhe o nome em espaço público, já que ela era uma “mulher demônio”, cheia de atributos sinistros e nefastos: “Mágica e adivinha, tem o poder de abaixar o céu, de suspender a terra, de petrificar as fontes, de diluir as montanhas, de sublimar os mares e derrubar os deuses, de apagar as estrelas e iluminar o Tártaro” (APULEIO, 1995, p. 18). Claro que Méroe não iria deixar Sócrates fugir facilmente: envenenada pelo desprezo do amado, durante seu sono, ela e sua irmã, Pância, invadem o quarto de Aristômanes e Sócrates, transformando o primeiro em tartaruga e arrancando o coração do segundo. O impressionante desse relato é que o “íngrato amado”, mesmo tendo seu coração arrancado do seu corpo, sobrevive de modo misterioso. Quer dizer, não tão misteriosamente, pois Pância utiliza um feitiço com uma esponja do mar para que Sócrates tenha seu sangue estancado. Obviamente, se Aristômanes conta sua história sinistra a Lúcio significa que ele recupera seu corpo humano, mas Sócrates não logra de tamanha sorte e acaba por falecer em um episódio tragicômico. Já nesse

primeiro relato, nosso protagonista começa a ser imbuído no universo perverso da magia e, por tabela, do amor. Renegada e menosprezada pelo ser amado, uma feiticeira é capaz de quaisquer atitudes para reaver o desejo que lhe foi roubado.

De Méroe, maga ardilosa comparada à Medeia, é interessante refletir que ela se aproxima muito das tradicionais bruxas das historietas infantis, porque nela encontramos o signo da velhice que aflige a mulher e sua relação com o amor e os homens. Afinal, aprendemos pelos contos de fadas que a juventude é um importante fator para o despertar do amor... e sua falta é ingrediente principal da inveja e do desprezo. Na versão popularizada dos Estúdios Disney da *Branca de Neve e os Sete Anões* (1937), a cruel madrasta, Rainha Grimhilde, é colericamente atingida pela beleza (leia-se juventude) estonteante da enteada, a ponto de querer matá-la e assumir seu posto de beleza. Para isso, ela também utiliza os recursos ofertados pela feitiçaria: venenos e metamorfoses. Em algumas histórias maravilhosas, a moralidade feminina é quase sempre colocada ao lado de questões estéticas. Martha Robles em *Mulheres, Mitos e Deusas: O feminino através dos tempos* (2019) nos chama a atenção para esse ponto, comparando a bondade das fadas e a perversidade das bruxas:

Quando boas, as fadas são luminosas, *geralmente sem marcas da idade nos rostos*, sensíveis à beleza e inclinadas a corrigir os problemas em que tenham intervindo outras criaturas extraordinárias. Por alguma razão discriminatória, *as bruxas são representadas como velhas, mal humoradas e feias*, ainda que seja imemorial a crença em algumas de natureza sobrenatural que existem por si mesmas – tal como a necessidade do bem e do mal –, com a função de romper com suas intervenções a lógica habitual da vida. (ROBLES, 2019, p. 233, grifos meus).

Quanto ao segundo contato de Lúcio com mulheres bruxas se dá por meio de Panfília, esposa de Milão, que reside na cidade de Hípata (ainda na região da Tessália). Ao contrário de Méroe, Panfília não emana rejeição, embora suas qualidades estéticas não sejam tão apuradas na obra; mesmo assim, ela inaugura em *O asno de ouro* outro “rosto” para as feiticeiras. Inclusive, a anfitriã de Lúcio é retratada, na adaptação imagética de Milo Manara, como uma mulher bela, atrativa e sedutora. Além do antagonismo estético, Panfília também não amarga na solidão: ela desfruta dos benefícios de um casamento

(mesmo com o avarento Milão), o que me faz acreditar, pelo menos enquanto leitor imaginativo, que um casamento seja um excelente subterfúgio para o não respaldo dos rumores de bruxaria. Neste momento, Lúcio (o autor) nos apresenta uma ambiguidade quanto à caracterização dessa figura emblemática para a história feminina, fato que é corroborado por Paola Zordan no ensaio riquíssimo “Bruxas: figuras de poder” (2005): “Ambígua, a bruxa pode ser tanto a bela jovem sedutora (ainda sem marido e cheia de pretendentes) como a horrenda anciã (viúva solitária), aparentada com a morte” (ZORDAN, 2005, p. 332). Conforme essa pesquisadora, a principal imagem psicossocial que temos das bruxas emerge do período da Idade Média, sendo que essa representação “abarca uma ampla gama de traçados históricos sobre as mulheres e as várias etapas de suas vidas: infância, menarca, juventude, defloramento, gravidez, parto, maternidade, menopausa, envelhecimento e morte” (ZORDAN, 2005, p. 332).

Apesar das diferenças, Panfilia é descrita como uma feiticeira tão poderosa quanto Méroe, sendo ambas também iniciadas nos encantamentos sepulcrais, a necromancia. No enredo, cabe a outra mulher, Birrena, espécie de “amiga da família” de Lúcio, alertá-lo sobre os poderes maravilhosos e funestos de sua artificiosa e sedutora anfitriã: “consegue, soprando sobre varinhas, pedregulhos, ou outros objetos miúdos, mergulhar toda a luz do sideral no fundo do Tártaro e no antigo caos” (APULEIO, 1995, p. 30). Ainda sobre a poderosa feiticeira, ao notar o interesse despertado em Lúcio, Birrena completa: “Vê-se bem que és um menino e peregrino de muito longe, pois ignoras que te encontras em Tessália, país onde as feiticeiras têm o hábito de roubar com os dentes, do rosto dos mortos, material com que prover suas artes mágicas” (APULEIO, 1995, p. 38).

As artes proibidas de Méroe e Panfilia se dividem entre a manipulação de elementos naturais, tais como mel, água das montanhas, flores, ervas, leites – recursos definidos por Scott Cunningham (2001) como “magia natural” –, até o domínio de poderes abissais, obscuros, temidos por todos. Desde os primórdios do mundo, a mulher sempre esteve mais próxima da natureza e dos seus segredos. Se, na Pré-História, as fêmeas dos bandos dos primeiros *homo* eram destinadas a colher frutos e cuidar da prole, mais tarde essas noções poderiam ter evoluído para um outro tipo de conhecimento – como a

manipulação de ervas e outras plantas que muitos consideravam “mágicas”. Devido a sua fertilidade e “dom da vida”, não tardou muito para que algumas culturas correlacionassem a mulher com o telúrico: na mitologia grega, por exemplo, as deusas e outras figuras femininas são responsáveis pela terra e por tudo que ela oferta ao homem, como os bosques, os frutos, as ervas, as estações; como exemplos dessas deusas, temos Deméter, Pomona, Vesta, entre outras. Em algumas religiões, como a cristã, a mulher também está atrelada ao reino vegetal, uma vez que, devido à Eva e sua curiosidade feminina, toda a humanidade prova de sanções divinas depois de ela ter provado o fruto fantástico do conhecimento (aqui, nota-se um curioso trinômio: mulher-fruto-conhecimento). Graças a essa aproximação da natureza e de seus possíveis mistérios, como bem salienta Jean Delumeau em *História do medo no ocidente* (2009),

a mulher sempre foi creditada, nas civilizações tradicionais, do poder não só de profetizar, mas também de curar ou prejudicar por meio de misteriosas receitas. Em contraponto e de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisiaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho. (DELUMEAU, 2009, p. 464).

Segundo esse autor, a mulher, por ser considerada “dionisiaca e instintiva”, encarna um projeto de contradição viva. Essa suposta e misógina ambiguidade feminina foi materializada no culto das deusas-mães: “A terra mãe é o ventre que nutre, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte. É como se essas urnas cretenses que continham a água, o vinho e o cereal e também as cinzas dos defuntos” (DELUMEAU, 2009, p. 465). Após tantos predicados atrelados ao signo do feminino, este ser predestinado ao mal, como igualmente aponta o pesquisador, foi fácil abalizar o caminho da mulher em direção às artes mágicas e diabólicas, pois, em contraponto ao signo do masculino, ela “impede-o de ser ele mesmo, de realizar sua espiritualidade, de encontrar o caminho de sua salvação. Esposa ou amante, é carcereira do homem. Este deve, pelo menos, resistir às seduções femininas” (DELUMEAU, 2009, p. 467).

Em *O asno de ouro* são poucos os personagens masculinos que manipulam ou se interessam por magia. Em um trecho da obra, Lúcio presencia

um homem egípcio manipulando publicamente algumas ervas para realizar um ritual de necromancia com o intuito de descobrir o assassino daquele corpo. Ao contrário das personagens femininas, o homem egípcio não é chamado de bruxo ou feiticeiro, mas de profeta: “Mas o profeta indignou-se: ‘Quê? Tu recusarias relatar ao povo tudo que se passou, esclarecendo assim o mistério da tua morte? Pensas que meus encantamentos não têm o poder de evocar as Fúrias, e o poder de torturar teus membros fatigados?’” (APULEIO, 1995, p. 41). Lúcio personagem, assim como Lúcio autor, também se interessa por magia, curiosidade que o leva a se transformar, erroneamente, em um asno em função dos unguentos secretos de Panfilia. Após estabelecer “laço de volúpia” com Fótis, a escrava acaba por ajudá-lo a descobrir os segredos mágicos de sua anfitriã:

Por volta da primeira vigília da noite, caminhando na ponta dos pés e sem fazer nenhum ruído, ela me conduziu ao aposento do alto e me convidou a olhar por uma fresta da porta, e eis que as coisas de que fui testemunha: primeiro Panfilia se despiu completamente, abriu um cofre e dali tomou diversas caixas, abriu a tampa de uma delas, tirou uma pomada, e esfregando-se longamente com as mãos, untou o corpo todo, desde a ponta das unhas até o alto dos cabelos. Depois do longo conciliábulo com a lâmpada, agitou os membros com trêmulos movimentos. Enquanto docemente batia o ar, via-se flutuar a penugem macia, crescerem fortes penas, endurecer-se um curvo nariz, espessarem-se em garras e unhas. Panfilia tornou-se um mocho. Então, com um grito estrídulo, e para experimentar, ela se ergueu da terra aos poucos, mas logo se atirou para o alto, e, batendo as asas, se afastou. (APULEIO, 1995, p. 53).

Graças à errônea metamorfose, Lúcio começa sua peregrinação animalesca pelo território grego (indo de Hípata até Corinto!). Como asno, símbolo da teimosia e persistência, o madaurense vaga atrás da única opção salutar do seu caso: pétalas de rosa, flor consagrada à deusa Vênus – patrona da beleza e do amor. Claro que não será fácil o personagem conseguir tal solução simples, o que não faria sentido para um romance tragicômico. Nos mitos clássicos, como me lembra W. B. Crow em um livrinho de banca chamado *Propriedades ocultas das ervas e plantas* (1982) – entendido como parte integrante da “cultura das bordas”, expressão empregada por Jerusa Pires Ferreira (2010), e que alude a toda uma vasta literatura oral popular (livros

mágicos e/ou religiosos) que encontra espaço nas edições populares –, era comum que seres humanos fossem transformados em animais ou até mesmo em plantas, ora por castigo, ora por salvação.

Em *Metamorfose*, obra de Ovídio, há inúmeras citações sobre esse tipo de transformação. Com respeito àquelas do reino vegetal, podemos citar a ninfa Dafne, transformada em loureiro para escapar aos avanços de Febo, Siringe transformada em bambu para fugir à luxúria de Pan. O jovem Narciso, que para evitar o sexo oposto, especialmente a fofqueira ninfa das fontes e florestas, Eco, transformou-se na flor de mesmo nome.

Clítia, ninfa abandonada pelo Deus Sol, foi transformada em girassol, e daí, provavelmente, sua posição inclinada na direção do astro-rei. Adônis, amante de Vênus, ferido por um javali, foi transformado por Astarte num pé de mirra, por ter cometido incesto com seu próprio pai. (CROW, 1982, p. 59).

Para algumas dessas metamorfoses míticas, também existiam antídotos. Para tanto, Crow invoca a história de Ulisses, em *A Odisseia*, que teria utilizado uma planta chamada *amóli*, do mesmo gênero da cebola, para trazer ao estado original seus companheiros de viagem transformados em porcos por Circe. Na literatura acerca da *herbologia* mágica, termo amplamente difundido pelas adaptações cinematográficas de *Harry Potter*, as plantas apresentam uma série de pré-requisitos para serem utilizadas com eficiência em seus diversos preparos. No estudo *Historia de las hierbas mágicas y medicinales* (2008), a pesquisadora Mar Rey Bueno explica que povos do passado usavam métodos bastante rigorosos e místicos para saber a qualidade das plantas e como extrair o verdadeiro “poder” delas.

Uma dessas balizas de qualidades místicas podia ser verificada com o uso da astrologia, pois “cada planeta exercia sua jurisdição própria e peculiar sobre certas coisas: cada um tinha seu próprio cheiro, cor e sabor; seu próprio grupo de animais e plantas; seu próprio metal, o dia da semana e a hora do dia” (BUENO, 2008, p. 24, tradução minha)³. Por exemplo, a Lua era o astro regente de “plantas frias, leitosas, narcóticas e antiafrodisíacas [anafrodisíacas], comumente usadas no trabalho de feitiçaria” (BUENO, 2008, p. 27, tradução

³ “cada planeta ejercía su jurisdicción propia y peculiar sobre ciertas cosas: cada uno tenía su propio olor, color y sabor; su propio grupo de animales y plantas; su propio metal, el día de la semana y la hora del día” (BUENO, 2008, p. 24).

minha)⁴. No romance latino, não fica explícito se Méroe ou Panfilia possuem esses conhecimentos astrológicos para manipular seus sortilégios, contudo, fica clara uma noção acerca do mundo das ervas. As ervas são parte integrante de várias finalidades, como os unguentos. Um dos mais famosos unguentos talvez seja o usado por bruxas para causar levitação; curiosamente, o unguento utilizado por Panfilia, almejado por Lúcio, de certa forma causa essa finalidade. O “unguento da levitação”, usado pelas bruxas para a cerimônia do sabbat, era feito a partir de uma criteriosa e funesta mistura:

Em sua composição, quase sempre entravam ingredientes os mais diversos, como, por exemplo, gordura do corpo de uma criança assassinada antes de receber o batismo, sendo esta gordura misturada, em muitos casos, com extrato de napelo⁵, folhas de álamo, cicuta d’água, cálamo⁶, *officinalis*⁷, potentilla, pilrito e beladona. Algumas dessas plantas são venenos perigosos. (CROW, 1982, p. 49).

Em outra literatura de banca, amplamente difundida em grupos relacionados à magia, como percebi de forma empírica, os ensinamentos místicos deixados por Paracelso, pseudônimo de Felipe Aureolo Teofrasto Bombasto de Hohenheim, e reunidos em *As plantas Mágicas: botânica oculta* (1976), afirmam que as benesses do reino vegetal atuam em três instâncias no homem: corpo físico, corpo eletromagnético e corpo astral, significando, respectivamente, o alimento para o corpo palpável, a cura das doenças e, por último, agindo diretamente sobre o “sonambulismo, êxtase, cerimônias mágicas, adivinhação” (PARACELSO, 1976, p. 51). Além dessas diretrizes estabelecidas para o despertar das plantas, alguns manuais mágicos populares também exigem atenção quanto à procedência dos objetos e das vestimentas utilizados durante os rituais mágicos.

O Livro de São Cipriano: o tesouro do feiticeiro (n.d.) – que informa ser “escrito em antigos pergaminhos hebreus, entregues pelos espíritos ao monge alemão Jonas Sufurino” – é uma obra que possui uma constelação de edições e

4 “se trataba de plantas frías, lechosas, narcóticas y antiafrodisíacas, empleadas comúnmente en trabajos de brujería” (BUENO, 2008, p. 27).

5 Supostamente o acônito, pois o nome científico desta planta é *Aconitum napellus*.

6 Também conhecida como açoro.

7 Provavelmente, o autor esteja se referindo à *Salvia officinalis*, comumente usada em rituais mágicos.

acréscimos, consistindo em um “texto vivo”, como pontua Jerusa Pires Ferreira em “A decifração mágica dos signos” (2007). Ele apresenta capítulos variados, que norteiam o mago a conseguir realizar suas metas, como: “Conhecimentos necessários para exercitar as artes mágicas”, “Dos instrumentos que são necessários para as artes mágicas”, “Vestes mágicas e modos de preparo”, “Cerimonial Mágico”, “Qualidades essenciais para professar as artes mágicas”, entre outros. Por exemplo, no capítulo relacionado aos instrumentos, *O Livro de São Cipriano* traz uma lista pormenorizada sobre a fabricação de cada objeto necessário para um ritual bem-sucedido: as facas de cabos branco e negro, a espada, o punhal, a lanceta, a agulha, o bastão, a pena do ganso macho, a varinha mágica, a vareta misteriosa, a adaga, o gancho e a bolina.

Retornando à narrativa de *O asno de ouro*, ao final de sua jornada insólita, Lúcio, fustigado como um asno, encontra seu contrafeitiço nas já mencionadas pétalas de rosa – ligada ao amor, à caridade e, por vezes, à inocência. Bueno (2008) menciona que as pétalas de rosa, na Antiguidade Clássica, eram um dos ingredientes do *Filtro de Medeia*. Segundo lendas, esse filtro era capaz de ofertar uma segunda juventude para o seu preparador, sendo composto por “mandrágora, âmbar cinza, almíscar, canela, cravo, pétalas de rosa, menta e vinho cretense. Deve ser tomado na primeira lua cheia da primavera, ao longo de seis anos, para atingir os efeitos desejados. Também pode ser tomado na forma de um banho rejuvenescedor” (BUENO, 2008, p. 132, tradução minha)⁸. Sem esperanças de encontrar a singela flor e pôr fim aos seus dias animalescos, Lúcio se prostra diante do mar de Corinto, quando é agraciado por uma presença divina: a deusa de muitos nomes.

Potência única, o mundo inteiro me venera sob formas numerosas, com ritos diversos, sob múltiplos nomes. Os frígios, primogênitos dos homens, me chamam deusa-mater, e deusa do Pessinúncio, os atenienses autóctones, Minerva Cecropiana; os cripiotas banhados pelas ondas, Vênus Pafiana; os cretenses portadores de flechas, Diana Ditina; os sicilianos trilingues, Proserpina Estígia; os habitantes da antiga Elêusis, Ceres Acteana; uns Juno, outros Belona; estes Hécate,

⁸ “mandrágora, âmbar gris, almizcle, canela, clavo, pétalos de rosa, menta y vino de Creta. Se debía tomar en el primer plenilunio de primavera, a lo largo de seis años, para poder lograr los efectos deseados. También podía tomarse en forma de baño rejuvenecedor” (BUENO, 2008, p. 132).

aqueles Ramnúsia. Mas os que o Sol ilumina com seus raios nascentes, quando se levante, e com seus últimos raios, quando se inclina para o horizonte, os povos das duas Etiópias e os egípcios poderosos por seu antigo saber, honram-se com o culto que me é próprio, chamando-me pelo meu verdadeiro nome: Rainha Ísis. (APULEIO, 1995, p. 182).

A esse respeito Jules Michelet, em *A bíblia da humanidade* (2018), relata que no Egito, região de onde advém o culto à deusa Ísis, a figura da mulher, ao contrário da Grécia, reinava; sendo, portanto, tratada como uma rainha. Como símbolo feminino em potência, Ísis era adorada não somente como “mulher, alegria, felicidade e bondade, mas tudo o que para ele havia de bom se resumia em Ísis” (MICHELET, 2018, p. 173). Para os egípcios e posteriormente os seus cultuadores, a deusa era o bálsamo para a vida: “era a branca lua, que surge à noite depois do sol causticante, que concede ao lavrador o repouso e a mulher amada; a lua, companheira doce, que regula os serviços, que proporciona o trabalho ao homem, o amor à mulher” (MICHELET, 2018, p. 173). Dessa maneira, não me surpreende que Ísis surja como a cura para as aflições de Lúcio, pois ela é toda alívios. Amparado pela deusa, que se confunde com a imagem de Vênus, Lúcio encontra uma cura para seu corpo e uma metamorfose para sua alma – agora, os caminhos ocultos emergem em nuances de afabilidade e deleite.

Acredito que, de forma colateral, Lúcio Apuleio nos oferta em *O asno de ouro* uma história feminina, ou melhor, de potências femininas. Por meio da magia, artifício de poder e, por vezes, sobrevivência, as mulheres apuleianas ocupam espaços bastante representativos e dignos de estudos mais aprofundados. Se em Méroe temos a rejeição, a velhice e o abandono, também temos o signo da magia como subterfúgio que sobrepõe todos esses empecilhos. É pelas artes da feitiçaria que ela, de certo modo, sobrevive. Em Panfília, mulher que ocupa certo lugar de destaque na sociedade hipatiana, a magia parece se apresentar em tons difusos, coisa para se esconder. Para essa personagem, tais artes se tornam atributos de sedução e gozo.

Assim como no discurso bíblico, que nos oferta a danação e a salvação por meio do feminino, em Apuleio temos algo parecido. Se pelo erro de uma mulher Lúcio conheceu a degradação do corpo, foi também pelo toque feminino que ele conheceu a elevação do seu ser. Contrapontos fazem parte da narrativa de *O asno de ouro*, o que torna a obra, além de um rosário de histórias, um painel de representatividade de papéis sociais.

REFERÊNCIAS

APULEIO, Lúcio. **O asno de ouro**. Tradução de Ruth Guimarães. São Paulo: Ediouro, 1995.

APULEYO. **Apología y Flórida**. Tradução de Santiago Segura Munguía. Madrid: Editorial Gredos, 1980. (Biblioteca Clásica Gredos, 32).

BRANCA DE NEVE e os Sete Anões. Direção: David Kerrick Hand. Estados Unidos: Estúdios Disney, 1937. (93min), son., color. (Animação).

BUENO, Mar Rey. **Historia de las hierbas mágicas y medicinales: Plantas alucinógenas, hongos psicoactivos, lianas visionarias, hierbas fúnebres... todos los secretos sobre las propiedades y virtudes ocultas del ancestral mundo vegetal**. Madrid: Nowtilus, 2008.

CROW, W. B. **Propriedades ocultas das ervas e plantas**. Tradução de Lindbergh Caldas de Oliveira e Helena Avramopoulos Hestermann. São Paulo: Hemus, 1982.

CUNNINGHAM, Scott. **Magia Natural: Rituais e Encantamentos da Tradição**. 2. ed. São Paulo: Editora Gaia, 2001.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DONATO, Hernani. **A palavra escrita e sua história**. São Paulo: Melhoramentos, 1953.

FERREIRA, Jerusa Pires. A decifração mágica dos signos. **Ghrebh – Revista de Comunicação, Cultura e Teoria da Mídia**, São Paulo, n. 10, jun. 2007.

FERREIRA, Jerusa Pires. **Cultura das bordas: edição, comunicação, leitura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

LIMA NETO, Belchior Monteiro. *Crimen magiae* na África romana: as acusações de magia contra Apuleio (séc. II d.C.). **Phônix**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 1, p. 157-176, fev. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/32332/0>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

MICHELET, Jules. **A bíblia da humanidade**: mitologias da Índia, Pérsia, Grécia e Egito. Tradução de Romualdo J. Sister e Eduardo Rosal. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

PARACELSO. **As plantas Mágicas**: botânica oculta. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Hemus, 1976.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é magia?** São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos, 78).

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas**: O feminino através dos tempos. Tradução de Débora Dutra Vieira. São Paulo: Goya, 2019.

ROSTOVTZEFF, Mikhail. **História de Roma**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

SUFURINO, Jonas. **O livro de São Cipriano**: tesouro do feiticeiro. Induiutaba: Editora Via Sestra, n.d.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 331-341, 01 jan. 2005. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X200500020007>>. Acesso em: 01 nov. 2021.

LILITH OU O DEMÔNIO FANTÁSTICO EM *O LIVRO DOS SERES IMAGINÁRIOS*, DE JORGE LUIS BORGES E MARGARITA GUERRERO

Edson Sousa Soares¹

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges nasceu em 24 de agosto de 1899, na cidade de Buenos Aires, Argentina. Ele faleceu aos 86 anos, no ano de 1986, em Genebra. Como escritor, ao longo de sua vida, foi poeta, contista, crítico literário, tradutor e ensaísta, dentre outras atribuições da área do saber. Borges é considerado uma das maiores expressões literárias da Argentina e, para muitos críticos, o escritor argentino está entre os dez melhores escritores do mundo contemporâneo. Suas principais obras na poesia são: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Lua Defronte* (1925), *Caderno de San Martín* (1929). Como contista, o autor tem uma vasta obra literária: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), dentre outras criações.

¹ Mestrando em Estudos Literários pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Possui graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa e graduação em Letras: Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola também pela UFU.

No âmbito da crítica literária, Borges também deixou obras publicadas entre os anos de 1925 a 1976, das quais se destacam *Inquisiciones/Otras inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El congreso* (1971) e *Libro de sueños* (1976). Além disso, Borges possui muitas obras em coautoria, por exemplo, com Margarita Guerrero, com quem escreveu *O livro dos seres imaginários*, sob o título original de *Manual de zoología fantástica* (1957).

Margarita Guerrero foi amiga pessoal do escritor Jorge Luis Borges, tradutora com conhecimento e domínio de vários idiomas. Além do trabalho de coautoria em dois livros, também colaborou com Borges nas investigações de um estudo sobre Martín Fierro. Notamos que há um sutil apagamento da autoria feminina, visto que os biógrafos² de Borges só mencionam vagamente o nome da autora e não há, em diversos sites, informações sobre Margarita Guerrero.

O livro dos seres imaginários (2004), de Borges e Guerrero, é uma obra composta por cento e dezesseis curtas narrativas acerca dos mitos e das figuras lendárias, que abarcam tanto a cultura medieval, quanto a ocidental e a europeia. Em relação aos escritos em torno do contexto medieval, os autores, revisitando a mitologia clássica grega ao longo do livro, dedicam contos aos mitos do Minotauro, do Centauro, da Esfinge, entre outras figuras lendárias.

Já no que se refere à cultura oriental, reescrevem mitos como da Fênix, do Golem, do Dragão e do Elefante, que predisse o nascimento de Buda. No que tange à cultura europeia, concentram suas narrativas em torno do folclore europeu, dando vida especificamente a elfos e duendes, a monstros ferozes e risíveis da tradição latino-americana.

Além disso, observamos um processo de interlocução textual estabelecido por Borges e Guerrero com escritores renomados da literatura fantástica universal, como Franz Kafka, ao qual eles dedicam o texto “Um animal sonhado por Kafka”, e C. S. Lewis, homenageado com o conto “Um animal sonhado por C. S. Lewis”. Para Edgar Allan Poe, foi consagrado o verbete “O animal sonhado por Poe”.

Sylvia Molloy (2004, p. 10), responsável pela elaboração do prefácio do livro, sintetiza que a obra “é uma lúcida reflexão acerca da literatura como fato temporal e móvel”. A escrita de Borges e Guerrero, segundo a pesquisadora, 2 Os biógrafos de Borges costumam dizer pouco ou nada sobre Margarita Guerrero. Informação disponível em: <<http://notasomargonzalez.blogspot.com/2012/09/manual-de-zoologia-fantastica.html>>. Acesso em: 05 out. 2021.

nesse universo do fantástico e do imaginário, “[r]esgata do esquecimento monstros ilustres, reescreve-os” a partir da noção de tempo presente e, assim, atribui “nova e frágil vida” a eles, “a do tempo de nossa leitura” (MOLLOY, 2004, p. 11). Ou seja, a cada leitura, o texto literário é reatualizado.

De acordo com o prefácio, a obra labiríntica de Borges e Guerrero, além de ser fruto do conhecimento intelectual e cultural de ambos, também traz traços das memórias infantis dele. Molloy (2004) explica que, do conhecimento cultural de visita ao zoológico na fase da infância, Borges retirou ideias para escrever – em parceria com a amiga – o *Manual de Zoologia fantástica*, que depois se tornou *O livro dos seres imaginários*. Afirma a autora que esse livro “recupera aquele momento privilegiado em que uma criança – a criança que foi Borges ou qualquer um de nós – visita pela primeira vez um jardim zoológico” (MOLLOY, 2004, p. 09).

No prólogo, Borges e Guerrero (2004, p. 13) alegam que: “Um livro desta índole é necessariamente incompleto; cada nova edição é o núcleo de edições futuras, que podem multiplicar-se ao infinito”. Nesse contexto, os autores expõem que *O livro dos seres imaginários* não foi pensado ou elaborado para uma leitura ininterrupta, isto é, estrategicamente, eles conduzem o leitor não apenas ao ambiente produzido pelas narrativas fantásticas, com cenários assombrosos, tensos, surpreendentes, mas também, como sugerem elas, a um caminhar pelo labirinto, que se dá ao longo de toda a obra. Para Borges e Guerrero, todos nós deveríamos estar dentro desse livro, inclusive Deus.

Justificamos que, neste trabalho, não temos o objetivo de analisar a obra labiríntica na íntegra, pois nosso recorte temático para ele é o conto intitulado “Lilith”. Em relação ao cenário monstruoso, o qual perpassa a narrativa mitológica de origem judaica, o embasamento teórico principal são: os postulados de Roland Barthes (2001) sobre Mitologias; as proposições de Mircea Eliade (1972) acerca da importância do mito, em específico na obra *Mito e Realidade*; os pressupostos de Tzvetan Todorov (2008) acerca da literatura fantástica; bem como as discussões de Jean Delumeau (2009) sobre as questões diabólicas.

Em *O livro dos seres imaginários*, Lilith aparece em uma pequena narrativa em que os autores evocam, a partir dos escritos hebraicos, a forma primitiva do mito da Criação do mundo. Eles relatam que, antes de Eva, existiu

uma outra mulher de nome Lilith. Consoante Borges e Guerrero (2004, p. 113), na versão hebraica, “Lilith era uma serpente; foi a primeira esposa de Adão e lhe deu *glittering sons and radiante daughters* (filhos resplandecentes e filhas radiantes)”. Conta a lenda que, depois, Deus criou Eva, e daí surge a explicação para a noção do pecado cristão, fundamentado na ideia do fruto proibido, porque a serpente enciumada forja um plano para vingar-se da mulher humana de Adão: “instou-a a provar o fruto proibido e a conceber Caim, irmão e assassino de Abel” (BORGES; GUERRERO, 2004, p. 113).

Nessa perspectiva, é atribuída a Lilith, além do pecado de Eva e Adão, a responsabilidade pelo nascimento dos filhos Caim e Abel, e em consequência pelos conflitos sociais e mentais gerados pelos rituais de oferenda e sacrifício ao próprio Criador, os quais conduzem Caim à tragédia ao ponto de assassinar o irmão Abel.

Segundo Borges e Guerrero (2004), esse mito sofreu transformações ao longo da Idade Média, sobretudo sob a influência da (*layil*) noite, que, em muitas culturas, traz noções de perigo, como assombrações e demônios noturnos, que reverberam, há séculos, em diferentes contextos. Nesse sentido, a noite é retratada como momento tenso e assombroso até a alta madrugada, em determinadas regiões do Brasil, de acordo com os preceitos cristãos, e finda com o “cantar do galo”. Na versão borgiana-guerreriana, Lilith deixa de ser uma serpente e passa a ser narrada como um espírito noturno. Tal versão ainda possibilita leituras em que ela é um anjo responsável pela procriação dos homens.

Já em outra ordem de leitura, ela é descrita como um demônio que ataca, no decorrer da noite, os homens que dormem desprotegidos da companhia feminina. Os autores contam que tradicionalmente, no imaginário popular, Lilith assume, também, “a forma de uma mulher alta e silenciosa, de negros cabelos soltos” (BORGES; GUERRERO, 2004, p. 113). Além disso, essa lenda foi a fonte inspiradora do poeta inglês Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) na composição de “Eden Bower”. Além de poeta, Rossetti foi um pintor renomado do Período Vitoriano, e a crítica literária nos mostra que essa lenda gerou ao autor, além de dois poemas, um quadro intitulado *Lady Lilith*.

Em relação ao espaço da narrativa, Borges e Guerrero (2004) apresentam um cenário da tradição judaico-cristã, conhecido como Jardim do Éden, visto

igualmente como Paraíso, local em que viviam os primeiros habitantes do mundo. Para fim desta análise, tal cenário pode ser verificado na imagem intitulada Lilith:

IMAGEM 1 – Lilith



Fonte: Borges e Guerrero (2004, p. 113).

A partir da noção de Paraíso, percebemos, na versão dos escritos bíblicos, registros acerca do mito da Criação do mundo, bem como dos primeiros habitantes:

[...]

6 Um vapor, porém, subia da terra, e regava toda a face da terra.

7 E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou-lhe nas narinas o fôlego da vida; e o homem tornou-se alma vivente.

8 Então planejou o Senhor Deus um jardim, da banda do oriente, no Éden; e pôs ali o homem que tinha formado.

9 E o Senhor Deus fez brotar da terra toda qualidade de árvores agradáveis à vista e boas para comida, bem como a árvore da vida no meio do jardim, e a árvore do conhecimento do bem e do mal.

[...]

15 Tomou, pois, o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e guardar.

16 Ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: De toda árvore do

Éden podes comer livremente;

17 mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dessa não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás.

18 Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma ajudadora que lhe seja idônea.

[...]

21 Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre o homem, e este adormeceu; tomou-lhe, então, uma das costelas, e fechou a carne em seu lugar;

22 e da costela que o Senhor Deus lhe tomara, formou a mulher e a trouxe ao homem.

(Gênesis 2, 6-22).

Nessa versão do Livro de Gênesis, Eva, a primeira mulher de Adão, foi criada por Deus, da própria costela de Adão, com o objetivo de servi-lo. Baseada na noção de rompimento com os mandamentos divinos, da origem do pecado, a tradicional cultura cristã atribui a Eva a responsabilidade pelo pecado, ou seja, pela dor, pelo sofrimento humano, visto que o mundo como paraíso deixará de existir, não haverá mais o Jardim do Éden. O relato bíblico de Gênesis traz também o episódio em que a serpente induz Eva a comer o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Após comer, Eva incita Adão a fazê-lo, o qual cede à influência da companheira e ambos sucumbem ao pecado.

Ainda em relação à Lilith, a pesquisadora Iane Christina Alves Rodrigues da Silva (2021, p. 35) explica que “Lilith corresponde a uma figura da mitologia judaico-cristã representante das manifestações do feminino que transitou entre as civilizações antigas dos sumérios, egípcios, israelitas e gregos”. Nesse contexto, no decorrer dessa análise, citamos outros escritos e estudos em torno do mito da Criação, sobretudo da figura lendária Lilith, engendrada como marco inicial da representação da luta e da resistência feminina.

Barthes (2001), por sua vez, assegura que uma interpretação mais profunda do mito não aumenta nem a sua potência nem o seu fracasso: “o mito é simultaneamente imperfectível e indiscutível; o tempo e o saber nada lhe podem acrescentar ou subtrair” (BARTHES, 2001, p. 222). Por essa ótica, podemos pensar no processo de leitura, pois, assim como o texto literário, o mito se reatualiza através de nossa experiência leitora, apesar de o naturalizarmos e o vermos como um fato.

Por esse viés, verificamos que Borges e Guerrero (2004), ao narrarem o mito da Criação desde sua forma primitiva, bem como suas evoluções ao longo da história, pontuam elementos que contribuíram para a produção de diferentes vertentes, como a cultura, a evocação da noite, a figura feminina, a representação simbólica da serpente como um ser mutante. Levantamos a hipótese de que, talvez, Primo Levi, sobrevivente dos campos de concentração nazifascista, especificamente na obra *171 contos de Primo Levi* (2005), tenha mantido diálogo intertextual com Borges e Guerrero (2004). O autor, na condição de prisioneiro, apropria-se das histórias hebraicas antigas, em especial do mito da Criação, transporta-as para o cenário do campo de extermínio nazista e nos apresenta quatro versões da Lilith.

Na primeira, Lilith é retratada como uma mulher rebelde que reivindicou direitos iguais aos de Adão, não foi atendida e blasfemou. Assim, tornou-se uma diaba, partiu voando feito uma flecha e foi se estabelecer no fundo do mar. Na segunda versão, Lilith aparece como a diaba que tem o poder de entrar no corpo de homens, os quais, nessas circunstâncias, ficariam possuídos, sendo necessário realizar um ritual religioso para repudiá-la.

Já na terceira versão, Lilith é descrita pelo narrador como a fêmea que se apropria do sêmen humano, ele afirma que ela é uma diaba com poderes para gerar filhos que são espíritos malignos. Tal versão ainda informa que, de acordo com os escritos cabalísticos, esses filhos de Lilith sempre aparecem nos velórios de seus pais humanos para reivindicar heranças. Além disso, é cultural haver rituais em que o Rabino dá sete voltas em torno do caixão para proteger o morto dos possíveis filhos da diaba. Esses seres invisíveis descritos pelo narrador vão ao encontro dos postulados de Eliade (1972) acerca do mito e da realidade; o autor assinala que: “Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais” (ELIADE, 1972, p. 11). Tais relatos também estão em consonância com a narrativa fantástica.

Na quarta versão, Lilith está relacionada à Shekinah, e é descrita como amante de Deus. Com base nos livros de cabalistas, Levi (2005) conta que Shekinah é a própria presença de Deus na Criação e, ao longo do texto, mostra que até Ele se rendeu aos encantos de Lilith: “sem saber resistir à solidão e à tentação, arranjou uma amante: sabe quem? Ela, Lilith, a diaba, e isso foi um escândalo inaudito” (LEVI, 2005, p. 292). Percebemos que o autor subverte por

meio da linguagem literária, colocando a figura do Criador como um pecador e causador de todo o sofrimento humano. Dessa maneira, Levi (2005) dialoga com Borges e Guerrero (2004) através da paródia, desconstruindo a imagem do sagrado e profanando a origem da criação humana.

Podemos, então, considerar que o autor apropria-se das histórias antigas, do mito de origem judaica, como uma das formas de resistência, pois, na composição do conto “Lilith”, Levi (2005) joga entre a narrativa de cunho ficcional e a de cunho memorialístico. Tais narrativas são fruto da escrita da dor, uma representação da memória individual e da memória coletiva, dos sobreviventes das monstruosidades empregadas pela política do nazifascismo durante o período da Segunda Guerra Mundial.

Sobre esse tema do mito como resistência, Marta Robles (2019), em defesa dos direitos da mulher, na obra intitulada *Mulheres, Mitos e Deusas*, toma como referência principal o mito da Criação na versão primitiva, para se pensar o papel social da mulher ao longo do contexto histórico. No capítulo “Lilith”, Robles (2019, p. 32), inicialmente, discorre sobre a rotulação que recebe a figura lendária Lilith, como um demônio noturno, a paixão da noite, anjo exterminador das parturientes, assassina de recém-nascidos, sedutora dos adormecidos, uma prostituta voluntariosa, vista também como aquela que não se curvou diante da pressão masculina, pois, entre rotulação e adjetivação, ela se configura como representação da luta pela igualdade.

A partir dos estudos em torno da mitologia da antiga Suméria, Robles (2019) explica que a primeira mulher de Adão foi Lilith, criada, como ele, do barro através do sopro Divino, visto que o casal foi planejado pelo Criador para multiplicar a espécie humana:

Ao criar Adão, Deus também extraiu a mulher do barro para que o homem não ficasse solitário sobre a Terra; e a chamou Lilith, que, na língua suméria, corresponde a ‘alento’ [o sopro divino]. Porém, assim que os dois se juntaram, começaram a discutir, pois ela se opunha a permanecer por baixo do homem durante o ato da cópula. (ROBLES, 2019, p. 30, grifo da autora).

Nessa conjuntura, a autora esclarece que Lilith, a fim de desfrutar o gozo do amor, exigiu de Adão diretos iguais; era, portanto, necessário que ele buscasse uma nova postura durante as relações sexuais, “uma vez que saímos do mesmo barro” (ROBLES, 2019, p. 31). Tais reivindicações não foram

atendidas por Adão, porque ele, na condição de homem, alegou que: “era próprio do homem deitar-se sobre a mulher e afirma que não acederia a seus desejos. Ferida em seu orgulho, Lilith pronunciou o inefável nome de Deus e, enfurecida pela atitude do marido, abandonou-o para sempre” (ROBLES, 2019, p. 31). Por esse viés, constata-se as raízes da luta feminina na origem da Criação.

De acordo com Robles (2019), além de Lilith não ser atendida pelo marido, não obteve justiça. Quanto a Adão, após o desentendimento, recorreu ao Criador e de imediato foi atendido: Ele enviou três anjos para convencer Lilith a regressar ao Jardim do Éden e se submeter aos caprichos de Adão, evitando a fúria divina. Lilith não acatou as orientações dos mensageiros de Deus, todavia, eles advertiram-na de que tal decisão infligiria sobre ela e os filhos o castigo supremo.

Fundamentada nos escritos de cabalistas, como fez Levi, Robles (2019) aponta para uma retificação mitológica por meio da suposta fragilidade de Eva, já que as versões bíblicas trazem Eva, criada por Deus, extraída da costela de Adão com o objetivo de servi-lo. Identifica-se um suposto lugar de inferioridade da mulher em relação ao homem, sobretudo a submissão advinda do Criador. A autora infere que essa fragilidade de Eva não a exime da culpa do pecado e da expulsão do Jardim do Éden.

Roberto Sicuteri (1985), também ancorado nos escritos cabalísticos, pondera que: “Deus então criou Lilith, a primeira mulher, assim como havia criado Adão, mas usando fezes e imundície ao invés de pó puro” (SICUTERI, 1985, p. 15). Por essa ótica, o autor, além de divergir de versões que relatam a criação do homem e da mulher fruto do mesmo barro³, reafirma a inferioridade da mulher advinda das mãos do Criador, bem como as rotulações e adjetivações que descrevem a primeira mulher, Lilith, como um demônio ou um ser mutante, uma serpente, a traidora, ‘a’ transgressora das leis divinas, entre outras classificações depreciativas.

3 A afirmação de que Lilith havia sido criada com pó negro e excrementos nos faz refletir. “Sabemos que em hebraico o verbo ‘criar’ é semelhante ao verbo ‘meditar’, por isso é de se supor que Jeová Deus tivesse em mente a criação da mulher como uma criatura predestinada a ser inferior ao homem. Seguramente aqui interveio a agressividade masculina inserida na sociedade hebraica estruturada rigidamente em sentido patriarcal com acentuação dos valores patrilíneares” (SICUTERI, 1985, p. 15).

Lyslei Nascimento (2007, p. 11), por sua vez, destaca que na versão moderna do mito de Lilith, baseada na Gênese, a primeira mulher a ser criada, ao pronunciar o “nome inefável” de Deus, adquiriu asas e fugiu do Jardim do Éden, abandonando Adão. Nessa fuga, tem como perseguição três anjos, enviados pelo Senhor Deus, os quais alcançam Lilith às margens do Mar Vermelho, porém ela ignora a ordem do Criador e de fugitiva torna-se expulsa. Segundo a pesquisadora, “Lilith retorna ao mundo dos homens, descendentes de Adão, para fazer-lhes mal” (NASCIMENTO, 2007, p. 11).

Como vimos, tais versões sobre o mito estabelecem diálogos e apontam para a vingança de Lilith, pois, segundo a lenda, ao ser expulsa, ela promete vingança e retorna ao Paraíso em forma de serpente para conduzir Eva e Adão ao descumprimento das leis divinas, os quais são, em consequência, expulsos do Jardim do Éden por comerem do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal.

Sabe-se que durante a história da civilização humana, diversas culturas, no mesmo momento em que estabeleciam o patriarcado como regra, vinculavam a figura da mulher a um risco iminente. Consideraram necessário subjugar a imagem feminina como meio de legitimar a superioridade masculina. Ela era a bruxa, a puta, a perturbadora do leito conjugal, isso quando não era invisível e ou inábil. Sob tal perspectiva, conforme Robles (2019, p. 32): “Lilith ensina que, antes mesmo que Eva reconhecesse a beleza do corpo, a mulher já estava preparada para assumir seu erotismo com o mesmo vigor com que impunha sua presença em um mundo totalmente submetido aos ditames divinos”.

Nesse sentido, calcado no pensamento ocidental, Delumeau (2009, p. 468) explica que, ao longo da história, “[o] homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual torna-se a fossa viscosa do inferno”. Por esse ponto de vista, Maria Isabel de Matos Andrade (2011) complementa que a mulher sempre foi usada como um bode expiatório: “Seja como monstros, deusas, bodes expiatórios ou feiticeiras, desde sempre é direcionada à mulher uma enorme cobrança, de dever ser diferente daquilo que de fato é” (ANDRADE, 2011, p. 45). E ainda no que tange ao caráter transgressor desse mito, Silva (2021, p. 36) sublinha que: “os movimentos feministas contemporâneos, que

avocam para si a discussão social do feminino, têm utilizado a emblemática figura de Lilith como símbolo da liberdade das mulheres frente a uma sociedade ocidental ainda predominantemente de traços patriarcais”, o que o mantém vivo.

Em suma, essa análise possibilitou-nos verificar que, conforme a mitologia explorada, à figura da mulher, representada pela figura de Lilith, é atribuída a origem da desgraça humana, sintetizada pela desobediência ao Criador por meio do pecado relacionado à rebeldia daquela que se recusou a submeter-se ao homem. Não satisfeita com o castigo lhe impingido, Lilith corrompe Eva e Adão, evento que representa a materialização de todo o sofrimento humano ao longo da história. Em contrapartida, a subversão de Lilith simboliza a resistência à desigualdade “natural” entre homens e mulheres. Natural porque seria fruto da vontade divina, portanto, nessa injunção, incontestável. Com base nessa premissa, tal ideologia se perpetuou e ainda hoje é comumente apropriada por diversas vertentes, sobretudo as religiosas, a fim de propagar a cristalizada subserviência feminina.

Verificamos, também, que o texto de Borges e Guerrero (2004) é atravessado por outras vozes, outros pensadores, pois a figura lendária Lilith é bastante explorada por escritores, críticos literários e pesquisadores, entre outros, de forma a estabelecer um processo de interlocução acerca dos escritos mitológicos. Assim sendo, Borges e Guerrero contribuem para essa pluralidade de vozes que perpassam os escritos em torno do mito da Criação, principalmente no que se refere à mulher, já que ele testifica não apenas a menoridade ao ser feminino, mas a responsabilidade pelas mazelas que afetam a raça humana, frutos da rebeldia e da desobediência de uma mulher cuja voz, embora silenciada, ressoa milenarmente no mito de Lilith.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Maria Isabel de Matos. **Lilith**: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi. 2011. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-8DBJD9>>. Acesso em: 05 out. 2021.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Bouongermine e Pedro de Sousa. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BÍBLIA de Jerusalém. Tradução a cargo da equipe da Editora Paulus. Nova ed., rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 2008.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Ilustrações de Jussara Gruber. São Paulo: Globo, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LEVI, Primo. **71 contos de Primo Levi**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOLLOY, Sylvia. Prefácio. In: BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Ilustrações de Jussara Gruber. São Paulo: Globo, 2004. p. 9-12.

NASCIMENTO, Lisley. **Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros**. 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/482176/Monstros_no_arquivo._Esbo%C3%A7o_para_uma_teor%C3%ADa_borgiana_dos_monstros>. Acesso em: 05 out. 2021.

ROBLES, Marta. **Mulheres, Mitos e Deusas: O feminino através dos tempos**. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. Tradução de Norma Telles J. e Adolpho S. Gordo. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Iane Christina Alves Rodrigues da. **Lilith entre a profanação e a paródia: uma leitura de Caim de Saramago**. 2021. 144 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/31493>>. Acesso em: 02 jan. 2022.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

O INSÓLITO NAS LÂMIAS MUTANTES: O MITO DAS MULHERES DEVORADORAS

Amanda Leticia Falcão Tonetto¹

Diferente de outras narrativas, as mitologias não se perdem, não deixam de existir. As histórias mitológicas tomam outras formas, recebem novos olhares e outros caminhos, mas não desvanecem. E tratam de assuntos muito atuais, apesar de sua longevidade. São histórias, simbologias e significados que ainda têm muito o que dizer e tornam o homem no que consiste hoje, conforme afirma Mircea Eliade (1972, p. 9, grifos do autor e nossos):

Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos ‘primórdios’. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a ‘sobrenaturalidade’) de suas obras. **Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural.**

¹ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Graduada em Letras/ Português pela mesma universidade. Contato: amandaftonetto@gmail.com

Desse modo, os mitos relatam as irrupções do sagrado ou do sobrenatural, sendo por meio dos Entes Sobrenaturais que permeiam as histórias mitológicas que a nossa cultura foi construída. Sobre os mitos, Regina Zilberman (1984, p. 43) elucida que

[o] mito não é, pois, apenas um tipo de relato, mas se compõe de uma rede peculiar de temas – que dizem respeito ao aparecimento de uma instituição ou hábito – e de motivos – no interior dos quais se verificam a magia e o predomínio do mundo natural – que são recorrentes na cultura humana e afixam a permanência desta modalidade de expressão.

Assim, os mitos são compostos por uma rede de temas e motivos que aparecem com frequência na nossa cultura e por isso é que eles permanecem mesmo depois de tanto tempo. Neles, temos a explicação da origem de algo, de uma “instituição” ou “hábito”, como esclarece Zilberman, e as motivações que expõem a existência do insólito no mundo empírico.

Em vista disso, o insólito permeia as narrativas mitológicas e é por essa razão que elas provocam tamanha excitação e envolvimento. A estudiosa brasileira Lenira Marques Covizzi, no livro *O insólito em Guimarães Rosa e Borges* (1978), declara que

[o] insólito contém uma carga de indefinição própria de seu significado. Entra-se em contato com objetos, pessoas, situações até então desconhecidos. Daí a perplexidade e excitação que provoca. E se [...] é tratado como habitual, nos seus limites de clareza, logicidade, naturalidade e determinação, numa abordagem inversa ao normalmente esperado, sua carga de estranheza se multiplica. (COVIZZI, 1978, p. 26).

Dessa maneira, ao entrar em contato com esses seres desconhecidos, ou Entes Sobrenaturais (ELIADE, 1972), somos instigados a conhecer mais sobre essas criaturas que povoam o imaginário da humanidade há milhares de anos e que não reconhecemos em nossa realidade prosaica.

Algumas dessas criaturas sobrenaturais e insólitas encontraram um lugar para *ser* n’*O livro dos seres imaginários* (1967), escrito por Jorge Luís Borges e a amiga Margarita Guerrero. Uma das grandes potências da literatura fantástica, Borges, apesar de se considerar um poeta, ficou mesmo consagrado como escritor com a publicação de seus contos. Neles, temas incomuns

chamam a atenção por seus acontecimentos insólitos. O escritor argentino, que teve problemas de visão desde muito jovem, em decorrência de um glaucoma, ditava suas histórias para que a mãe as escrevesse e, após a morte de sua progenitora, contrata uma assistente para que continuasse a escrever o seu trabalho, casando-se com ela pouco antes de morrer.

O livro *Ficções*, publicado inicialmente em 1944, foi o primeiro a lançá-lo no cenário da literatura mundial. O argentino foi responsável por disseminar a literatura latino-americana pelo mundo, encantando uma legião de leitores devotos ao seu trabalho. Em 1953, ao lado de Margarita Guerrero, tradutora e ex-dançarina, iniciou os estudos para compor o *Manual de Zoologia Fantástica*, que só veio a ser publicado quatro anos depois, em 1957. Muitos estudos e pesquisas foram realizados para agrupar os seres e criaturas que povoam o imaginário religioso e literário desde os primórdios das civilizações.

Segundo Graciane Celestino (2021), em 1967, o nome do livro foi alterado para *O livro dos seres imaginários*, e mais trinta e quatro seres fantásticos foram adicionados ao inventário, de modo a totalizar cento e dezesseis verbetes que tratam das histórias e particularidades de cada uma dessas criaturas insólitas, revisitadas e reescritas pelos autores.

Celestino, na tese de Doutorado *Mitologias do imaginário em Borges: uma episteme da leitura*, contextualiza o momento em que o livro foi escrito:

As ideias iniciais para organização da antologia de seres fantásticos em 1953 podem indicar um esforço, tanto de Borges quanto de Guerrero, de resistir a uma política cultural difundida pelo peronismo na Argentina, que na época tinha a intenção de caracterizar a identidade nacional como único atributo da cultura de um todo social. Isso, no entendimento tanto de Borges quanto dos demais intelectuais antiperonistas, se configurava em tentativas fascistas de isolamento e ‘rigidez cultural’. (CELESTINO, 2021, p. 84, grifo da autora).

A pesquisadora sintetiza muito bem como o livro em questão se relaciona com o governo peronista, que imperava na época em que começou a ser organizado. Contrários à tentativa de reduzir a cultura social apenas à literatura nacional, Borges e Guerrero trazem, nos mitos, histórias que vêm de diferentes épocas e lugares, carregando simbologias e encanto ao longo dos séculos. Ainda a esse respeito, ela escreve:

A vindicação borgiana de uma imaginação que prefere terras distantes[,] para operar suas estratégias narrativas, indica as potencialidades que personagens e textos têm de indicar qual a função do escritor em seu tempo, pois a crença de que o dever do escritor é ser um bom escritor de variados temas, [sic] foi um dos pilares de sua aprendizagem. Porquanto a constituição de seu tecido textual nascerá das alusões e referências a que aventa no momento da criação. (CELESTINO, 2021, p. 174).

Um bom exemplo é o conto “As lâmias”, de Borges e Guerrero (2000), que recriam o mito africano que conta a história de uma criatura de corpo híbrido – metade mulher e metade serpente – que devorava jovens rapazes. Para tratar da história e das variações dessa interessante, mas não tão conhecida criatura, partiremos desse conto para então compará-lo com outras versões. Devido à sua curta extensão, o transcrevemos na íntegra:

Segundo os clássicos latinos e gregos, as lâmias viviam na África. Da cintura para cima sua forma era a de uma bela mulher; daí para baixo, a de uma serpente. Alguns as definiram como feiticeiras; outros, como monstros malignos. Faltava-lhes a capacidade de falar, mas seu sibilar era melodioso. Nos desertos atraíam os viajantes, para depois devorá-los. Sua origem remota era divina; procediam de um dos muitos amores de Zeus. Naquela parte de sua *Anatomia da Melancolia* (1621) que trata do amor, Robert Burton conta a história de uma lâmia que assumira forma humana e que seduziu um jovem filósofo ‘não menos formoso que ela’. Levou-a a seu palácio, que ficava na cidade de Corinto. Convidado ao casamento, o mago Apolônio de Tiana chamou-a por seu nome; imediatamente desapareceram a lâmia e o palácio. Pouco antes de sua morte, John Keats (1795-1821) inspirou-se na narrativa de Burton para compor seu poema. (BORGES; GUERRERO, 2000, p. 196).

Como observamos, o insólito aparece do início ao fim do conto. Tratando-se de um ente sobrenatural, o corpo da Lâmia² era híbrido: ela possuía o busto de “uma bela mulher” e, da cintura para baixo, uma cauda de serpente. Além disso, comia os viajantes que atraía, sendo, portanto, um monstro voraz. Quando citam a história escrita por Robert Burton, os autores afirmam que ela assumiu forma

2 A grafia desse termo varia nas diversas fontes pesquisadas: ora o encontramos com inicial maiúscula, ora com minúscula. Adotamos a primeira opção para esse texto, mas nos casos específicos de plural (as lâmias) e acompanhado do artigo indefinido (uma lâmia) fazemos uso da segunda opção.

completamente humana para seduzir um filósofo. Essa metamorfose corporal é ainda mais peculiar, uma vez que, tendo um corpo híbrido, essa criatura foi capaz de tornar-se completamente humana para fascinar um homem. Por fim, quando a chamaram pelo nome, todos desapareceram.

Não há, pois, como encontrar uma explicação racional para todos esses acontecimentos: desde o corpo híbrido, sobrenatural, até o desaparecimento repentino ao ser chamada pelo nome. É nesse mesmo sentido, baseado na falta de racionalidade, que Filipe Furtado, no livro *A construção do fantástico*, define a fenomenologia metaempírica. Segundo o pesquisador, ela

[i]nclui não apenas qualquer tipo de fenômenos ditos sobrenaturais na acepção mais corrente deste termo (aqueles que, a terem existência objetiva, fariam parte dum sistema de natureza completamente diferente do universo conhecido), mas também todos os que, seguindo embora os princípios ordenadores do mundo real, são considerados inexplicáveis e alheios a ele apenas devido a erros de percepção ou desconhecimento desses princípios por parte de quem porventura os testemunhe. (FURTADO, 1980, p. 20).

Desse modo, o fantástico irrompe nessa circunstância, em que “o que se narra escapa a qualquer explicação” (ROAS, 2014, p. 137). Portanto, é insólita toda descrição que se faz a respeito da história das lârnias, assim como a de todos os outros seres que compõem *O livro dos seres imaginários*.

No conto, há uma intertextualidade muito grande com uma outra entidade do mesmo livro: Lilith. Ela, de acordo com Borges e Guerrero, pode representar o demônio e foi responsável por oferecer à Eva o fruto proibido no Jardim do Éden. Os autores descrevem que Lilith é uma serpente e que “[n]a imaginação popular costuma assumir a forma de uma mulher alta e silenciosa, de negros cabelos soltos” (BORGES; GUERRERO, 2000, p. 113).

FIGURA 1 – Lilith.



Fonte: *Borges e Guerrero, 2000, p. 112.*

No livro, a ilustração de Lilith se assemelha muito à descrição da Lâmia: o corpo de mulher da cintura para cima e de serpente da cintura para baixo. Lilith é uma serpente e às vezes assume a forma de uma humana, como fez a Lâmia para seduzir um “jovem filósofo”. Em ambas as personagens do livro, a serpente é o animal que as representa. Sobre esse animal, Luís da Câmara Cascudo (1985, p. 819-820) elucida: “Tem a serpente para o povo um poder misterioso de vitalidade e de força. [...] É o símbolo do Mal e da Sabedoria. Os sertanejos falam sempre na Serpente do Tempo Antigo como a mais alta expressão de energia irresistível”. Ela representa força, além do mal e da sabedoria. A “energia irresistível” da qual fala Cascudo remete ao grande poder de sedução da Lâmia. Ainda a respeito da figura da serpente, ele destaca:

Cumpra notar, porém, que os ofídios e bem assim os animais daninhos são de criação do demônio. [...] Quando Deus, ao quinto dia da criação do mundo, fez os animais domésticos, e todos os répteis da terra, cada um segundo a sua espécie, na frase do Gênese, invejoso Satanás dessas maravilhas, pediu-lhe licença para também fazer os

seus bichinhos; e anuindo Deus às suas súplicas, abusou o anjo mau da graça concedida, e criou os ofídios e todos os animais daninhos e nocivos ao homem. (CASCUDO, 1985, p. 820).

Dessa forma, essa figura está ligada a Satanás, tal como na história de Lilith, e representa o mal, conforme explicitado por Cascudo. Uma outra mulher mítica bastante importante e que, semelhante à Lâmia, também tem o hibridismo do corpo ofídico é Medusa. Ela é uma Górgona que morava junto com suas duas irmãs:

Em tese, apenas *Medusa é Górgona*. As duas outras, Ésteno e Euriale, somente *lato sensu* é que podem ser assim denominadas. Das três só Medusa era mortal. Habitava, como suas irmãs, o extremo Ocidente, junto ao país das Hespérides. Estes monstros tinham a cabeça enrolada de serpentes, presas pontiagudas como as do javali, mãos de bronze e asas de outro, que lhes permitiam voar. Seus olhos eram flamejantes e o olhar tão penetrante, que transformava em pedra quem as fixasse. Eram espantosas e temidas não só pelos homens, mas também pelos deuses. (BRANDÃO, 1986, p. 238-239, grifos do autor).

Medusa era, então, um monstro mortal, temida pelos homens. Quando Perseu consegue decapitá-la, a deusa Atena usa a cabeça da Górgona em seu escudo para petrificar seus inimigos. De acordo com Junito de Souza Brandão (1987, p. 82), “Medusa simboliza, portanto, a imagem deformada daquele que a contempla, uma auto-imagem que petrifica pelo horror, ao invés de esclarecer de maneira equânime e sadia”. Temos, novamente, uma mulher-serpente representada como um monstro, temido pelos homens.

James Hall, no livro *Jung e a interpretação dos sonhos* (2007), explana sobre o significado das serpentes:

Às serpentes evidentemente pode ser atribuído um significado fálico (ou serem até literalmente associadas ao pênis), mas isso é apenas uma parte de sua força simbólica. Jung considerou que as serpentes podiam, por vezes, representar o sistema nervoso autônomo [...]. Com frequência, as serpentes parecem representar apenas a energia instintiva, sobretudo quando estão presentes em grande número [...]. A serpente também pode estar associada à sabedoria; à cura de doenças (como no bastão de Asclépio, o emblema dos médicos); a venenos e perigos; ao ato de se provar a si mesmo (como nos cultos

que envolvem a manipulação de serpentes); ou mesmo como uma prefiguração de um valor muito mais elevado – tal como a serpente de bronze que, no Antigo Testamento, foi alçada no deserto e vista como uma prefiguração do Cristo. (HALL, 2007, p. 106).

Nesse sentido, acerca da figura das serpentes, há contradições: ao mesmo tempo em que podem representar o perigo, por seu veneno, podem simbolizar a cura, justamente pelo veneno que é utilizado para fabricar seu antídoto; são vistas como uma representação do Diabo (e de Lilith) e como uma personificação antecipada de Jesus Cristo. Também portam um significado fálico, sendo associadas até mesmo ao pênis, segundo Hall, e essas criaturas simbolizam as mulheres mitológicas que apavoram os homens por suas figuras monstruosas.

Da mesma maneira que a serpente, a Lâmia carrega consigo uma contradição: por um lado, é um monstro voraz, capaz de envolver e devorar jovens rapazes, e, por outro, uma mulher muito ferida, conforme percebemos no trecho a seguir do poema “Lamia”, de John Keats (1795-1821), artista citado por Borges e Guerrero.

Criatura do arco-íris, afetada pelas desgraças,
 Parecia, a princípio, uma elfa castigada,
 A amante de algum demônio, ou a própria endiabrada.
 No peito carregava uma pálida chama
 Recoberta de estrelas, como a tiara de Ariadne:
 Sua cabeça era ofídica, mas ah, agridoce!
 Tinha a boca de uma mulher com todas as pérolas:
 E quanto aos olhos: o que tais olhos fariam
 Além de chorar, e chorar, por nascerem tão claros?
 Como Proserpina ainda chora pelo ar da Sicília.
 Sua garganta era ofídica, mas as palavras que emitia,
 Vinham como por mel borbulhante, em nome do Amor³.
 (KEATS, 1819, *online*, tradução nossa).

3 “So rainbow-sided, touch’d with miseries, / She seem’d, at once, some penanced lady elf, / Some demon’s mistress, or the demon’s self. / Upon her crest she wore a wannish fire / Sprinkled with stars, like Ariadne’s tiar: / Her head was serpent, but ah, bitter-sweet! / She had a woman’s mouth with all its pearls complete: / And for her eyes: what could such eyes do there / But weep, and weep, that they were born so fair? / As Proserpine still weeps for her Sicilian air. / Her throat was serpent, but the words she spake / Came, as through bubbling honey, for Love’s sake.” (KEATS, 1819, *online*). Fonte do poema em inglês: <<https://bit.ly/3ltpqAo>>. Acesso em: 06 dez. 2021

Como observamos no poema, o paradoxo está em a Lâmia ser a “amante de algum demônio, ou a própria endiabrada” comparada a uma elfa castigada. Muito além do mito monstruoso, Keats nos apresenta uma versão mais “humana” de uma lâmia que chora e sente, carregando em seus lábios palavras em nome do amor. Enquanto a compara a uma serpente, por sua cabeça e garganta ofídicas, igualmente dá a ela essa feição de mulher que sofre com algum castigo. Algumas outras versões do mito esclarecem qual castigo é esse, mas antes é necessário fazer um breve recorte a respeito do mito de Zeus e Hera, para que se possa compreender melhor como a Lâmia – governante da Líbia – foi afetada por eles.

Zeus era o “pai do céu”, superior aos outros deuses. No livro *Os mitos gregos*, Robert Graves (2018, p. 95) explica que “[e]le também ordenava os corpos celestes, compunha leis, fazia cumprir juramentos e pronunciava oráculos”, sendo, portanto, um deus muito poderoso. Hera, por sua vez, representava a fertilidade e a proteção ao casamento. Assim, enquanto a deusa Hera simbolizava o matrimônio, Zeus tinha diversas amantes e muitos filhos, resultado dessas relações extraconjugais, o que deixava a esposa furiosa. A respeito do mito de Zeus e Hera, Graves (2018, p. 95) alega:

Zeus e Hera brigavam constantemente. Irritada com suas infidelidades, ela o humilhava frequentemente com suas maquinações. Embora acostumado a revelar-lhe seus segredos e, por vezes, aceitar seus conselhos, Zeus jamais confiou totalmente na esposa. Hera sabia que, caso uma ofensa ultrapassasse um certo limite, ele poderia açoitá-la, ou mesmo arremessar-lhe um raio.

Temos, nesse sentido, um casamento muito conturbado, sem confiança de ambas as partes e com uma problemática muito grande: Hera não podia brigar com o marido, tinha medo de ser açoitada ou morrer com um raio e por esses motivos era obrigada a aceitar as peripécias e traições de Zeus. Sobre isso, Graves (2018, p. 96) interpreta que “[a]s relações maritais entre Zeus e Hera refletem as da era dórica bárbara, em que as mulheres eram privadas de todo seu poder mágico, exceto a profecia, além de serem vistas como propriedade dos homens”. Desse modo, as esposas ficavam limitadas ao dom da profecia e percebemos que, desde os primórdios, as mulheres eram “vistas como propriedade dos homens”, o que infelizmente ainda acontece muito na

atualidade. Não é raro encontrarmos notícias de feminicídio, com histórias de mulheres que foram agredidas ou morreram nas mãos do companheiro ou ex-companheiro. A própria Hera, como vimos, não reagia às atitudes do marido por medo do açoite ou de ser morta, e a fúria da esposa traída decaía sobre as amantes, ao invés do marido infiel, o que também é muito comum nos dias de hoje.

É nesse ponto que retornamos, então, ao mito da Lâmia. Conforme Borges e Guerrero apresentam no conto, ela era uma das amantes de Zeus. Para entendermos melhor sobre a história dessa criatura e a simbologia que ela carrega, faz-se necessário um recorte de outras versões do mito. Em *Os mitos gregos*, Graves narra a história das lâmias da seguinte maneira:

Belo tinha uma bela filha, Lâmia, que governava na Líbia, e a quem Zeus, em reconhecimento a seus favores, concedeu o singular dom de tirar e recolocar os próprios olhos ao seu bel-prazer. Ela lhe deu vários filhos, mas todos eles, exceto Cila, foram mortos por Hera numa crise de ciúmes.

Lâmia se vingava matando os filhos dos outros, e chegou a ser tão cruel que seu rosto se transformou numa máscara assombrosa.

Mais tarde, ela se uniu ao grupo das Empusas, deitando-se com jovens rapazes para sugar-lhes o sangue enquanto dormiam. (GRAVES, 2018, p. 355).

Na versão apresentada por Graves, há uma possível interpretação para o poema de Keats, que fala sobre o castigo destinado à Lâmia: a morte de seus filhos. Hera mata os filhos de Lâmia e por isso ela começou a se vingar matando outras crianças, com inveja de ver outras mães criando e cuidando de seus filhos. Essa parte da história não é mencionada n'*O livro dos seres imaginários*, mas há um ponto comum em ambas: o fato de que elas seduziam e matavam jovens rapazes. Ademais, aqui há uma nova particularidade: Zeus possibilita que a amante seja capaz de colocar e retirar os próprios olhos.

Durante as pesquisas para a confecção deste artigo, encontramos também variações do mito da Lâmia, com algumas semelhanças e diferenças das citadas anteriormente. Uma terceira versão conta que ela era filha de Poseidon, o deus dos mares, e amante de Zeus. Além do castigo de Hera por matar os filhos da amante do marido, ela também condenou a Lâmia a nunca mais poder fechar os próprios olhos, o que provocaria um cansaço extremo e uma angústia e

um desespero enormes, por ser obrigada a visualizar a imagem de seus filhos mortos a todo momento. Devido a esse motivo é que Zeus lhe teria concedido o dom de retirar e recolocar os próprios olhos, e ela conseguiria descansar. Ainda assim, movida pelo ódio e sofrimento provocados pela morte dos filhos, ela passou a invadir residências no período da noite, sequestrando e matando outras crianças, e bebendo o sangue delas⁴.

Talvez seja por esse castigo, de não poder fechar os olhos, que o rosto da Lâmia tenha se transformado em uma “máscara assombrosa”, conforme sublinha Graves (2018). Além de que o próprio fato de conseguir retirar os olhos também é macabro: um rosto sem olhos seria uma figura assustadora. Assim, em todas as versões por nós apresentadas, a Lâmia é retratada como amante de Zeus e tem a capacidade de seduzir e devorar jovens rapazes. Algumas diferenças são que Borges e Guerrero, no conto *d’O livro dos seres imaginários*, não mencionam o castigo de Hera que tirou de Lâmia os seus filhos; os autores citam a versão da lenda que descreve que Lâmia era metade mulher e metade serpente, o que não aparece nas duas outras expostas posteriormente; é detalhada ainda a incapacidade de fala das lâmias, apesar de terem um “sibilar melodioso”.

Ressaltamos que a figura da Lâmia está relacionada a outras várias representações. Marina Mortoza, na dissertação de Mestrado *A velha lâmia: um catálogo de fontes antigas de um mito sangrento* (2013), discorre sobre algumas dessas outras interpretações:

François Villeneuve, em sua tradução da *Arte Poética*, traduz a palavra Lamia como ‘Lamie’, e explica que ela é um ‘vampiro que foi representado com um corpo de mulher e pés de um asno, e que passou por devorar as crianças’ [...] Já o dicionário *Oxford* da língua latina define a lâmia como ‘um monstro feminino que supostamente devora crianças, bruxa, espantalho’, e também como um ‘tipo de tubarão’ [...] Pode-se notar claramente as associações que são feitas pelos estudiosos entre a lâmia e seres do folclore atual, como a bruxa e o vampiro (cujas definições modernas são mais recentes que a da lâmia). (MORTOZA, 2013, p. 95).

4 Essas versões foram retiradas de diversos sites e blogs da internet a respeito da mitologia grega, e aqui sintetizadas. Justifica-se a necessidade de incluir essa terceira versão no trabalho dada a sua popularidade nas redes.

Nessas perspectivas, a Lâmia é uma devoradora de crianças, sendo vista como um monstro, uma bruxa. Ela pode ser ainda desde um tipo de tubarão até um vampiro com corpo de mulher e pés de asno, dado seu desejo por sangue. A Lâmia é uma das mais antigas antecedentes do vampirismo, justamente por conta de sua voracidade e pelo hábito de beber sangue, não só das crianças, mas também dos rapazes que seduzia e matava, tal como faziam as vampiras. Depois desse mito é que surgiram as histórias de vampiro modernas, muitas das quais conhecemos hoje em dia.

Em sua dissertação, Mortoza aproxima a Lâmia ao bicho papão e à Cuca, famosa figura do folclore brasileiro. De acordo com a pesquisadora, é em “Arte Poética”, poema de Horácio, a primeira vez em que a Lâmia aparece como comedora de crianças. Assim também o fazem essas figuras míticas brasileiras, que sequestram criancinhas para depois devorá-las. No *Dicionário do folclore brasileiro*, Câmara Cascudo (1985, p. 324) define a Cuca como: “papão feminino, fantasma informe, ente vago, ameaçador, devorando as crianças, paponá”.

Por meio dessa linha de raciocínio, o mito da Lâmia se aproxima ao de Medeia, famosa por matar os próprios filhos em uma planejada vingança pela traição de Jasão. Mas a história da infanticida só ganha essa versão com Eurípedes:

O mito de Medeia é tão antigo quanto a própria Grécia. Antigo e também complexo. No início, enquanto a história corria de boca em boca, materializando-se apenas no imaginário encantado da oralidade, Medeia, segundo os estudos de Olga Rinne, era descrita de forma positiva como uma deusa versada nas artes da sabedoria e da cura. Em muitas pinturas ela aparece representada ‘com uma pequena caixa de remédios ou com um feixe de ervas nas mãos’. Seu próprio nome evoca dons positivos: em grego, *Mideia* é aquela que ‘dá bons conselhos’. Mas é com Eurípides, com a tragédia *Medeia*, apresentada em 431 a.C., num período de acentuado regime patriarcal, que a figura da personagem despe-se do caráter de mulher benfazeja e ganha contornos pavorosos. Com Eurípides, Medeia ganha a máscara da bruxa envenenadora, da mulher má e ciumenta e de mãe atormentada e infanticida. (PEREIRA, 2013, p. 13, grifos da autora).

Nesse sentido, novamente temos a história de uma mulher retratada (por um homem) como um monstro, assassina de crianças e mais ainda: uma mãe que tem a coragem de matar a própria prole. Além da relação da Lâmia com Medeia, já que ambas matam crianças, Brandão (1986) refere-se a ela como a donzela venenosa e a aproxima de outras mulheres monstruosas: “No mito são muitas, já o vimos, as figuras femininas devoradoras, cuja projeção é a *Gifmädchen*, quer dizer, a donzela venenosa: Lâmia, as Harpias, Empusa, Esfinge, as Danaides, as Sereias...” (BRANDÃO, p. 309, grifos do autor).

Ademais, ele informa que

[u]ma passagem de Filostrato (sofista e biógrafo dos inícios do século III d.C.), falando das Empusas, Lâmias e Mormólices, ‘irmãs’ das Esfinges e Sereias, afirma que *elas amam o prazer erótico e mais ainda a carne humana, e, por isso mesmo, seduzem os jovens que desejam devorar*. (BRANDÃO, 1986, p. 247, grifos do autor).

Ou seja, a figura da Lâmia se enquadra no grupo das mulheres sedutoras, que “amam o prazer erótico” e se utilizam da atração para devorar os homens que se entregam aos seus encantos e armadilhas; por isso, configuram-se como monstruosidades. Conforme já explicitado, algumas delas são: as empusas – com orelhas de burro, pés de bode e asas de morcego –, que seduziam os homens com a intenção de sugar-lhes toda energia até a morte; as esfinges – com asas de pássaro e corpo de leão –, que devoravam aqueles que não conseguissem desvendar os seus enigmas; e as sereias – belas mulheres que, da cintura para baixo, possuem cauda de peixe –, que seduzem os pescadores para matá-los. Realçamos que o “sibilar melodioso” que caracteriza as lâmias no conto de Borges e Guerrero igualmente as aproxima das sereias, uma vez que esses seres são conhecidos pela bela voz que atrai as vítimas para o fundo do mar.

Como notamos, todas essas criaturas possuem corpo híbrido, assim como as lâmias no referido conto. E todas elas têm a mesma particularidade: a de seduzir e matar – ou devorar – jovens rapazes. A respeito do mito da mulher devoradora, Brandão (1986, p. 309-310, grifos do autor) declara:

Parece realmente que o mito da fêmea devoradora é um mecanismo de defesa arquitetado pelo homem. É a ‘liquidação de um complexo por um mecanismo semelhante’: *similia similibus curantur*, os semelhantes curam-se pelos semelhantes. Trata-se de uma autodefesa

do macho. Talvez a atividade sexual da mulher castre o homem. ‘O medo de ser enfraquecido pela mulher e sua estratégia sexual’, a lassidão e uma certa fadiga que se seguem após o coito impediriam a realização de atos viris e até mesmo o sucesso nos empreendimentos e negócios a que se dedica o homem.

Ele afirma ainda, citando Otto Rank, que “O desprezo que o homem afeta pela mulher é um sentimento que tem sua fonte na consciência, mas, no inconsciente, o homem teme a mulher.” (RANK apud BRANDÃO, 1986, p. 310). Desse modo, essas figuras são retratadas como monstros devoradores pelo medo que o homem carrega da mulher, de ser “enfraquecido” por ela. Brandão menciona também o medo da “estratégia sexual” da mulher, o que nos remete às lârnias, porque elas eram capazes de seduzir os homens antes de assassiná-los. Nesse contexto, percebemos a figura da mulher como persuasiva, sedutora, misteriosa e enganadora, enquanto os jovens rapazes que elas matavam pareciam homens inocentes, incapazes de se defender e que caíam em suas armadilhas de sedução – armadilhas essas que só uma mulher seria capaz de elaborar. Brandão (1986, p. 310, grifos do autor) explica que “[o] sistema patriarcal tende então a ‘eliminar a mulher’, transformando em tabu qualquer tipo de aproximação. [...] No fundo, o patriarcado ‘vinga-se’ do complexo de castração”.

Jean Delumeau, em *História do medo no Ocidente* (2009), aborda esse tema em um capítulo voltado exclusivamente para a mulher. Segundo o historiador,

[n]o inconsciente do homem, a mulher desperta a inquietude, não só porque ela é juiz de sua sexualidade, mas também porque ele a imagina de bom grado insaciável, comparável a um fogo que é preciso alimentar incessantemente, devoradora como o louva-a-deus. Ele teme o canibalismo sexual de sua parceira, assimilada por um conto do Mali a uma enorme cabaça que, ao rolar, devora todas as coisas à sua passagem. [...] [D]e qualquer maneira, o homem jamais é vencedor no duelo sexual. A mulher lhe é ‘fatal’. (DELUMEAU, 2009, p. 467, grifos do autor).

Nesse viés, no inconsciente do homem, ele acredita que a mulher é como uma predadora, “fatal” a ele. A Lârnia representa, portanto, uma das origens dos medos em torno das mulheres e, mais ainda, das bruxas, caçadas

no período da Inquisição: “Tendo o medo da mulher – metade subversiva da humanidade – culminado no Ocidente no começo da Idade Moderna, entre os teólogos e juízes, nada de espantoso se a caça às feiticeiras ganhou então uma violência atordoante” (DELUMEAU, 2009, p. 523).

Além do medo da mulher, é pertinente tratar do espaço em que a Lâmia é situada no conto de Borges e Guerrero: o deserto. Clarissa Pinkola Estés, no livro *Mulheres que correm com os lobos* (2018) explana sobre *La loba*, que, resumidamente, seria a ancestral de todas as mulheres. Ela afirma:

Como *La Loba*, nós quase sempre começamos num deserto. Temos uma sensação de perda de direitos, de alienação, de não estarmos vinculadas nem mesmo a uma moita de cactos. Os antigos chamavam o deserto de lugar da revelação divina. Para as mulheres, porém, ele oferece muito mais do que isso.

O deserto é um lugar em que a vida se apresenta muito condensada. As raízes das plantas se agarram à última gota d’água, e as flores armazenam umidade abrindo apenas de manhã cedo e ao final da tarde. A vida no deserto é pequena porém brilhante, e quase tudo que acontece tem um lugar no subsolo. Essa descrição é semelhante à vida de muitas mulheres.

O deserto não é exuberante como uma floresta ou a selva. Ele é muito intenso e misterioso nas suas formas de vida. Muitas de nós vivem vidas desérticas: ínfimas na superfície e imensas por baixo. *La Loba* nos revela as belas consequências que podem advir desse tipo de distribuição psíquica. (ESTÉS, 2018, p. 51-52).

Assim, a Lâmia no deserto representa a vida escassa, a perda dos direitos, a submissão e o controle a que são submetidas todas as mulheres no sistema patriarcal. No entanto, como exprime Estés no trecho transcrito, todas nós somos “ínfimas na superfície e imensas por baixo”, do mesmo modo que a Lâmia, em que, por trás de uma figura monstruosa, há uma história de perda e sofrimento.

A analista junguiana relaciona a psique da mulher ao deserto, de forma muito aproximada ao mito em estudo, uma vez que ela fala sobre o sofrimento da mulher:

A psique de uma mulher pode ter chegado ao deserto em virtude da ressonância, devido a crueldades passadas ou por não lhe ter sido permitida uma vida mais ampla a céu aberto. Por isso, muitas vezes

uma mulher tem a sensação de estar vivendo num local vazio, onde talvez haja apenas um cacto com uma flor de um vermelho vivo, e em todas as direções 500 quilômetros de nada. No entanto, para aquela que se dispuser a andar 501 quilômetros, existe mais alguma coisa. (ESTÊS, 2018, p. 52).

Esse sofrimento também permeia toda a história da Lâmia. Lembremos que *O livro dos seres imaginários* é uma obra de resistência ao governo peronista e, no mito da Lâmia, observamos a resistência de uma mulher que sofreu o que qualquer mãe teme: a perda dos filhos. Enquanto o marido infiel de Hera não foi castigado pelo adultério, esse castigo caiu sobre a sua amante. E, depois disso, a Lâmia passou a devorar crianças, como em algumas versões do mito, ou jovens, como em outras, inclusive na de Borges e Guerrero. Apesar de seu intenso sofrimento, ela não se rendeu e foi retratada como um monstro. Sua história atravessa continentes e persiste através dos séculos, e nos faz refletir sobre a resistência dessa mulher e mãe, que seja em figura humana ou corpo híbrido de serpente, sofreu as consequências de um sistema que insiste em punir e maltratar as mulheres. Mas a Lâmia vem para nos deixar um recado: mesmo que em um deserto, nosso canto ainda será ouvido.

REFERÊNCIAS

- BORGES, Jorge Luís; GUERRERO; Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Carmen Vera Cirne Lima. Ilustrações de Jussara Gruber. Porto Alegre: Globo, 2000.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. v. 3.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.
- CELESTINO, Graciane Cristina Manguiera. **Mitologias do imaginário em Borges: uma episteme da leitura**. 2021. 271 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Universidade de Brasília, Brasília, 2021. Disponível em: <<https://repositorio.unb.br/handle/10482/41750>>. Acesso em: 5 nov. 2021.

COVIZZI, Lenira Marques. **O insólito em Guimarães Rosa e Borges**. São Paulo: Ática, 1978.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras/ Companhia de Bolso, 2009.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESTÊS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem**. Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Tradução de Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1 e 2.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

HALL, James A. **Jung e a interpretação dos sonhos: manual de teoria e prática**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 2007.

MORTOZA, Marina Pelluci Duarte. **A velha lâmia: um catálogo de fontes antigas de um mito sangrento**. 2013. 205 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Clássicos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-9BHKD4/1/catalogo_de_fontes_antigas_do_mito_da_l_mia_com_respectivas_.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2021.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. A feiticeira Medeia no teatro de Antônio José da Silva, o judeu. In: SILVA, Antônio José da. **Os encantos de Medeia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013. p. 9-36.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas**. Tradução de Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ZILBERMAN, Regina. Mito e literatura brasileira. **Letras de hoje**, v. 19, n. 1, p. 41-59, jan. 1984.

O MITO DE DALILA E SANSÃO NA *BÍBLIA* E EM CASTRO ALVES

Celina Ribeiro Neta¹

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A história mítica de Dalila e Sansão é uma narrativa bíblica contada nos capítulos treze a dezesseis do livro dos Juízes no Antigo Testamento. Busca-se, por meio deste texto, propor uma reflexão e um resgate da memória e identidade de Dalila, personagem feminina misteriosa e empoderada, que dentro do relato bíblico sofre um silenciamento, porque não há quase nenhuma informação sobre ela. Ficou conhecida como uma mulher enganadora, artilosa, que se utiliza da sedução e astúcia para persuadir o herói Sansão a revelar o segredo de sua imensa força, levando à queda e morte esse juiz de Israel. Essa narrativa bíblica fascinante nasce dentro de um contexto religioso da tradição judaico-cristã e torna-se atemporal, pois atravessa os tempos e até hoje é contada e recontada com múltiplas reinterpretações contemporâneas, o que comprova a potência e a persistência desse mito. Analisa-se, também, o poema “Dalila”, de Castro Alves, que, por meio de seu lirismo amoroso, rememora essa personagem mítica como uma possível musa inspiradora de seus versos.

¹ Mestra em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Professora efetiva do Estado de Minas Gerais e professora na rede particular de ensino, nas disciplinas de Língua Portuguesa e Língua Inglesa, na cidade de Uberlândia. Doutoranda em Estudos Literários pela UFU. E-mail: celina.neta@ufu.br

O MITO BÍBLICO DE DALILA E SANSÃO

A história de Dalila e Sansão incita o imaginário humano ao longo dos tempos. Esse mito bíblico é homenageado e revisitado em diversas manifestações artísticas pelo mundo: poesias, peças, óperas, filmes, séries, pinturas, esculturas, dentre outras. Percebe-se a potência do mito quando ele se reelabora, reatualiza e persiste em diferentes contextos, épocas e culturas; isso é o que acontece com essa narrativa, que recebeu várias adaptações e influências. De acordo com Mircea Eliade, filósofo com estudos e reflexões sobre mitos e símbolos, o mito é a narrativa de como uma realidade passou a existir, “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do ‘princípio’” (ELIADE, 1986, p. 11, grifo do autor). Desse modo, o mito bíblico de Dalila e Sansão é uma história que expressa o pensamento e a aspiração do homem religioso em sua época e em seu espaço. Por isso, os mitos são fenômenos e expressões da cultura humana dentro de sua sociedade e, portanto, estão presentes e espalhados pelo mundo em comunidades arcaicas, primitivas, tradicionais e naquelas que a presença na história foi muito importante.

Fundamental ressaltar que o arquétipo feminino de Dalila como a *femme fatale* (mulher fatal), ardilosa, que seduz e atrai o herói para enganar e obter vantagem, é universal e existe desde o início dos tempos no folclore e na mitologia de inúmeras culturas; assim como o arquétipo masculino do (super-)herói em Sansão, possuidor de uma força descomunal, escolhido como salvador de seu povo, os israelitas. O arquétipo do herói está presente nas mais variadas civilizações humanas, é uma figura modelo, que reúne, em si, os atributos necessários para superar, de forma excepcional, um determinado problema de dimensão épica. Observa-se que os arquétipos são universais e imutáveis; essas imagens primordiais comuns a todos os seres humanos de todas as épocas, herdadas pela ancestralidade, são as mesmas, o que muda são os mitos. Nesse sentido, cada sociedade tem sua Dalila (a mulher fatal) e seu Sansão (o herói forte). Para Carl Jung (2002), os arquétipos são conjuntos de “imagens primordiais” originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, e estão armazenadas no inconsciente coletivo. A potência do mito traduz os arquétipos através da simbologia e do significado que ele carrega; cada época cria seus mitos, afinal não há sociedade

sem história, como não há cultura sem narrativa mítica. O ser humano é e sempre foi preenchido de linguagem e cultura, assim como os mitos.

A história de Dalila é contada dentro da narrativa de Sansão na *Bíblia* e remonta a um período datado por volta de 1.100 a.C., em um contexto de conflitos entre o povo de Israel e os filisteus. É necessário ir às Escrituras para se entender como é construído o enredo desse mito. No Evangelho, Sansão, antes do seu nascimento, foi prometido para servir de instrumento ao Senhor de Israel (Javé) para libertar seu povo do sofrimento e da opressão dos filisteus, que se apossaram da terra prometida. De acordo com o relato bíblico, sua mãe era estéril e, por esse motivo, não poderia ter filhos: “E havia um homem de Zorá, da tribo de Dã, cujo nome era Manoá; e sua mulher, sendo estéril, não tinha filhos” (Juízes 13:2). Assim, sua concepção foi imaculada, um milagre, e revelada através da anunciação de um anjo, que proclamou que o casal logo teria um filho que começaria a libertar os israelitas dos filisteus: “E o anjo do Senhor apareceu a esta mulher, e disse-lhe: Eis que agora és estéril, e nunca tens concebido; porém conceberás, e terás um filho” (Juízes 13:3). Este ficará conhecido com um dos heróis da fé.

Sansão, o último dos juízes dos antigos israelitas, era da tribo de Dã, em Zorá (Israel), e governou seu povo por vinte anos. Dotado de uma força sobre-humana, que foi usada para salvar Israel do poder dos filisteus, realiza feitos grandiosos contra seus inimigos em uma jornada de vida heroica. Era um nazireu, o eleito de Deus e, antes mesmo de ele nascer, sua mãe teve que cumprir os votos para a consagração: “Agora, pois, guarda-te de beber vinho, ou bebida forte, ou comer coisa imunda. Porque eis que tu conceberás e terás um filho sobre cuja cabeça não passará navalha; porquanto o menino será nazireu de Deus desde o ventre; e ele começará a livrar a Israel da mão dos filisteus” (Juízes 13:4-5). Semelhante à mãe, Sansão durante sua vida não deveria quebrar os votos, pois eles eram sua comunhão com Deus: não poderia beber vinho, para não se contaminar com o profano; não deveria cortar o cabelo, em sinal de obediência ao Senhor; e também não poderia comer ou tocar em coisa impura, para manter a purificação. Se seguisse seus votos, seria um indicativo de sujeição às ordens divinas e de cumprimento à sua missão como salvador e libertador de seu povo.

Sansão (o iluminado, filho do Sol), segundo a *Bíblia*, foi o homem mais forte que já viveu entre os israelitas. O escolhido pelo Deus vivo, para ser a mão

de sua vingança, Ele lhe concedeu a força necessária para libertar seu povo. Sansão foi repetidamente apossado pelo Espírito do Senhor, que o abençoou com imensa robustez, e representado como um guerreiro, símbolo de coragem e masculinidade. Em sua aventura heroica realizou grandes feitos. Desde muito jovem era um prodígio, executou muitas proezas com sua força, de origem sobrenatural, advinda do Espírito de Deus, podendo ser exemplificada com um episódio quando apenas com as mãos destroça um leão: “Então o Espírito do Senhor se apossou dele tão poderosamente que despedaçou o leão, como quem despedaça um cabrito, sem ter nada na sua mão; porém nem a seu pai nem a sua mãe deu a saber o que tinha feito” (Juízes 14:6).

O grande herói da força participou de muitas batalhas contra os filisteus, era imbatível, um verdadeiro gigante e sua força tornou-se cada vez mais aclamada pelo seu povo. Tornou-se uma ameaça para seus inimigos, e uma verdadeira caçada para prendê-lo e destruí-lo foi arquitetada pelos filisteus. Sansão era um homem que vivia em conflito com o mundo sagrado de Deus e o mundo profano dos homens, essa dualidade o perseguiu durante toda a vida. Suas ações heroicas se destoavam da vida independente que ele gostaria de viver; ele queria ser o salvador de seu povo, mas também queria viver como um homem livre de seu tempo. Um de seus pontos fracos eram as mulheres, ele não resistia aos encantos femininos, era o seu calcanhar de Aquiles e foi sua derrocada. Vocacionado para ser o libertador de Israel, tornou-se cativo dos seus instintos e desejos carnis humanos. Em muitos momentos, desprezou os princípios sagrados e quebrou seus votos de nazireu. Há vários episódios no relato bíblico que mostram os conflitos vividos por Sansão, esse personagem complexo e multifacetado da *Bíblia*; ao mesmo tempo em que vivia flertando com o mundo, se entregando às aventuras que (in)diretamente o levam a um fim trágico, embriagado por suas paixões, fez cumprir a profecia tornando-se um mártir, ao sacrificar a própria vida para dizimar os inimigos de seu povo.

Já a passagem e a história de Dalila estão registradas no capítulo dezesseis do livro dos Juízes no Antigo Testamento. Apesar de ser um relato curto e com praticamente nenhuma informação pessoal sobre essa personagem, o episódio que a envolve é bastante significativo, pois faz parte diretamente da queda e morte de Sansão. Dalila foi uma mulher que vivia no vale de Sorec, uma estrangeira, aparentemente apontada como uma filisteia. Ficou conhecida na

narrativa bíblica por ter sido a responsável por conseguir descobrir a origem da força de Sansão. O herói dos israelitas se apaixonou por Dalila e a via com frequência: “Depois disso, Sansão se apaixonou por uma mulher que habitava no vale do Sorec, chamada Dalila” (Juízes 16:4-18). Ele era perseguido pelos seus inimigos filisteus, que tinham um medo enorme de sua força e haviam tentado inúmeras vezes prendê-lo sem sucesso.

Os governantes filisteus, sabendo da paixão de Sansão pela filisteia Dalila, aliciaram a jovem com 1.100 moedas de prata – valor a ser repassado por cada um deles – para desvendar o mistério de Sansão. Eles procuraram-na e lhe propuseram: “Procura seduzi-lo e descobrir de onde vem sua grande força e de que modo poderíamos dominá-lo para amarrá-lo e prendê-lo. Se fizeres isso, cada um de nós te dará mil e cem moedas de prata” (Juízes 16:5). Após aceitar a oferta, ela tentou saber a origem da força dele, que, suspeitando das suas intenções, a enganou por três vezes sobre seu segredo. Entretanto, Dalila começou a acusar Sansão todos os dias de não ter amor verdadeiro por ela: “Como você pode dizer que me ama se não confia em mim?” (Juízes 16:5). Isso fez com que ele ficasse angustiado, decidindo contar-lhe que o segredo de sua força estava em seu voto de nazireu, ou seja, ele era dedicado a Deus para um serviço especial e o seu cabelo jamais tinha sido tocado por navalha, era o símbolo desse voto. Sua força estava, pois, no cabelo que nunca havia sido cortado.

Dalila sentiu que Sansão havia contado a verdade e chamou os chefes dos filisteus, que lhe trouxeram o valor combinado: “Então ela o fez dormir sobre os seus joelhos, e chamou a um homem, e rapou-lhe as sete tranças do cabelo de sua cabeça; e começou a afligi-lo, e retirou-se dele a sua força” (Juízes 16:19-20). Ao acordar, ele tinha perdido toda sua força e os filisteus o agarraram, lhe furaram os olhos e o levaram para Gaza. Sansão foi preso com duas correntes de bronze e ficou na prisão girando a pedra do moinho, enquanto o cabelo cortado começou a crescer novamente. Os governantes filisteus se reuniram para oferecer um grande sacrifício ao Deus Dagon e, para festejar, diziam: “Nosso Deus nos entregou nosso inimigo Sansão! Aquele que devastou nossas terras e multiplicou nossos mortos” (Juízes 16:23).

Sansão foi levado para o templo que estava cheio de homens e mulheres e reunia todos os chefes dos filisteus. Ele invocou Javé e tocou nas duas

colunas centrais que sustentavam o templo e gritou: “Que eu morra junto com os filisteus” (Juízes 16:30). Empurrou as colunas e o templo desabou sobre todos que ali se encontravam: “E a casa caiu sobre os príncipes e sobre todo o povo que nela havia; e foram mais os mortos que matou na sua morte do que os que matara em sua vida” (Juízes 16:30). Após esse episódio, seus irmãos e todos da casa de seu pai desceram até onde ele estava, tomaram-no, subiram com ele e sepultaram-no entre Zorá e Estaol, no sepulcro de Manoá, seu pai. Essa é a narrativa bíblica em que o herói Sansão é protagonista de uma história de coragem, luta, sofrimento e traição, e que sua queda foi causada por uma inocência amorosa e traição da sua amada. Quanto à Dalila, ficou conhecida como uma mulher ardilosa e corrupta, que utilizou a sedução para trair o seu amante em troca de suborno.

Como visto, a tradicional história de Sansão e Dalila, uma das narrativas mais memoráveis da *Bíblia*, descreve Sansão como herói da fé, representado como um guerreiro, símbolo de força, virilidade, um exemplo de masculinidade. Já a participação de Dalila é descrita com um caráter negativo, uma mulher sedutora, vil e manipuladora, podendo ser considerada uma vilã bíblica ou uma típica bruxa malvada dos clássicos infantis. Intenta-se, neste texto, fazer uma reinterpretação da trajetória de Dalila, a fim de enquadrá-la em um contexto de protagonista, uma verdadeira heroína de seu povo. Em uma perspectiva de alteridade, recobra-se a participação dela na trajetória de Sansão, não como a mulher maliciosa usada para trair a confiança do herói inocente, mas como a heroína da história de seu povo, os filisteus. O objetivo é ver Dalila como a filisteia que agiu em favor de sua nação.

Na *Bíblia*, temos muito pouco sobre a sua história, apenas que ela vivia numa região habitada por filisteus (inimigos do povo de Sansão), no vale de Sorec; não é mencionado sobre sua origem, nem que ela era prostituta, embora isso esteja no nosso imaginário. Dalila era uma mulher influente, relacionava-se com autoridades políticas poderosas daquela nação, tanto que foi interpelada pelos príncipes filisteus para induzir Sansão a desvendar o segredo de sua força, pelo fato de ser opositor de seu povo. Israelitas e filisteus estavam em conflito direto por quarenta anos e Sansão era o grande temor de seus adversários. Ele havia matado muitos deles, não em conflitos normais de guerra, mas em ataques pessoais de fúria, como demonstrado em vários episódios: quando eliminou

trinta homens filisteus para lhes roubar as vestes – “Então, o Espírito do Senhor se apoderou dele. Sansão desceu até Ascalon, matou trinta homens, tomou suas vestes e as deu para aquele que havia decifrado o enigma. Enfurecido, voltou para a casa de seu pai” (Juízes 14:19); ao destruir as suas plantações – “Assim ele queimou os feixes, o cereal que iam colher e também as vinhas e os olivais” (Juízes 15:4-5); quando os atacou sem dó nem piedade e fez terrível matança – “Depois desceu e ficou numa caverna da rocha de Etã” (Juízes 14:8); ao apanhar uma queixada ainda fresca de jumento, feriu com ela mil homens: “Com a queixada de um jumento, eu os destrocei! Com a queixada de um jumento mil homens feriu!” (Juízes 15:14-16).

Dalila, como filisteia, sabia que seu povo estava diante de um grande adversário. Por um lado, colaborou em participar da armadilha arquitetada contra Sansão para agir em favor de sua nação. Ela o amava, porém esse amor era inferior ao que sentia pelo seu povo, e estaria lhe entregando o seu maior inimigo. Usou seu grande poder de sedução a fim de descobrir o mistério de Sansão, para que fosse possível sua prisão e vingar as mortes cometidas por ele. Por outro lado, Dalila não teve escolha; se não tivesse cedido à orientação que lhe foi dada, seu destino poderia ter sido o mesmo que o da noiva de Sansão, morta pelos filisteus por desobediência. Ousar contra os príncipes era assinar uma sentença de morte, ela sabia que não ficaria ileso se os enfrentasse. Estava no meio de uma guerra arrolada por décadas (israelitas *versus* filisteus). Como mulher, estaria se protegendo da morte, e acatar o acordo dos príncipes poderia ser a coisa mais prudente a ser feita.

Sansão sucedeu em vários erros, muito antes de conhecer Dalila. Ele foi escolhido para ser juiz, o libertador dos israelitas e o que ele fazia era flertar com o perigo, com a possibilidade de infringir regras. Era vaidoso e indisciplinado, por isso não levava a sério os seus votos de nazireu. O voto de jamais passar navalha em seu cabelo não estava nas mãos de Dalila, mas nas suas próprias mãos, assim como as demais abstenções que sozinho infringiu. Ele também pode ser interpretado como narcisista, pois subestimou todas as mulheres de Israel, nenhuma delas foi tida como apropriada para ser sua noiva. Sansão parecia gostar apenas de si mesmo e sua reputação não era tão boa, como se propagava na história tradicional. Ele foi o responsável pela morte trágica de sua noiva, uma outra filisteia que teve a vida ameaçada duas vezes

por sua causa. Na primeira, ela foi coagida por seu povo a descobrir a resposta de um enigma proposto por Sansão, em troca de peças de linho e roupas de festa; caso não ficasse sabendo, ela e sua família morreriam: “disseram à mulher de Sansão: Convença o seu marido a explicar o enigma. Caso contrário, poremos fogo em você e na família de seu pai, e vocês morrerão. Você nos convidou para nos roubar?” (Juízes, 14:15). Foi por isso que ela insistiu com ele para descobrir a solução do enigma, contudo, quando este é desvendado e Sansão “quita” o desafio, ele a abandona, retornando à casa de seus pais. Ao descobrir que perdeu o poder que tinha sobre a noiva, acaba gerando novas confusões e, pela segunda vez, os filisteus decidem matá-la para cessar sua vingança devastadora e o fazem.

Anteriormente a Dalila, Sansão também se relacionou com uma prostituta em Gaza. Ele usava mulheres para exibir suas proezas, estava em busca de prestígio e reconhecimento pela sua força, tanto é que exibe os portões da cidade arrancados pelas suas próprias mãos, com sua força descomunal: “Certa vez Sansão foi a Gaza, viu ali uma prostituta, e passou a noite com ela [...]. Levantou-se, agarrou firme a porta da cidade, com os dois batentes, e os arrancou, com tranca e tudo. Pôs tudo nos ombros e o levou ao topo da colina que fica defronte de Hebrom” (Juízes, 16:1-3). O livro de Juízes, em estudo, revela que o povo de Deus falhou e que os seus próprios excessos (e não dos povos inimigos) foram o motivo de sua derrota. Em cada um de seus descuidos, Sansão se sentia invulnerável e invencível. Cortar o cabelo foi tão somente a última gota d’água deste trágico infortúnio.

Não foi Dalila quem frustrou os planos dos israelitas, mas o próprio Sansão quando desonrou a fé e as expectativas de seu povo. Dalila cometeu erros ao participar da conspiração contra a vida de uma pessoa, no entanto, sob o ponto de vista filisteu, ela agiu em favor da sua nação, suas ações envolviam o destino de sua parentela e também o seu. Todavia, Sansão foi alheio ao futuro do seu povo, ele foi um juiz que agiu em favor de si mesmo, movido pela sua vaidade e indisciplina. O livro de Juízes mostra igualmente, pelo exemplo da noiva de Sansão, como a mulher era tratada: seu destino era definido pelos homens, tanto na cultura hebraica, como na filisteia. A narrativa bíblica da história de Dalila dentro do contexto religioso patriarcal propõe um ensinamento de que é preciso proteger os “Sansões”, homens inocentes, das “Dalilas”, mulheres

enganadoras; porém, em uma versão filisteia aqui mostrada, a reflexão seria o contrário, deve-se proteger as “Dalilas” dos “Sansões”, homens vis, egoístas e enganadores.

Em nossos tempos, mulheres ainda são culpadas pela beleza e sedução. Muitas pregações de religiosos alertam homens e mulheres contra as Dalilas, lançando luzes apenas para os erros delas, enquanto os Sansões ficam ilesos nos púlpitos. É característico das sociedades machistas isentar os homens de suas fraquezas. Mulheres desde os primórdios sofrem com julgamentos e discriminações, e o mito bíblico de Dalila e Sansão reverbera esses pensamentos maniqueístas em que as mulheres são símbolos do mal, ligadas a elementos profanos e pecaminosos. O poder de sedução da figura feminina é visto de uma forma sexualizada e erótica, desde o mito do pecado original. Na tradição da *Bíblia*, em Gênesis, Eva é expulsa do Paraíso, pois come a maçã, o fruto proibido, e convence Adão a fazer o mesmo. Nesse contexto, há o início da negação do feminino e o rebaixamento da mulher: “Quando a mulher viu que a árvore parecia agradável ao paladar, era atraente aos olhos e, além disso, desejável para dela se obter discernimento, tomou do seu fruto, comeu-o e o deu a seu marido, que comeu também” (Gênesis, 3:1-6, 23). Assim, para a tradição judaico-cristã, a mulher é impura desde o pecado original.

Um outro exemplo de mulher fatal é Lilith. Na Idade Média, ela é apresentada como a primeira mulher de Adão, criada ao mesmo tempo e da mesma forma que ele. Aquela que abandona o Éden e não aceita a submissão. É considerada como a deusa do demônio feminino, adorada na Mesopotâmia e na Babilônia, associada com ventos e tempestades, que se imaginavam ser portadores de enfermidades e morte. Nesse viés, percebe-se que, como em Dalila, a sedução está associada ao pecado da carne cometido por Sansão, estereotipado na figura do corpo feminino sexualizado e erotizado. No livro Apocalipse de João, capítulo nove, a imoralidade sexual das mulheres é tida como um dos mais terríveis pecados, recebendo os mais cruéis castigos, sendo queimadas no fogo: “E não se arrependeram dos seus homicídios, nem das suas feitiçarias, nem da sua fornicação” (Apocalipse, 9:20-21).

Dalila também representa o arquétipo universal da bruxa má, classificada como mulheres feiticeiras, adoradoras de demônios. No livro *O Martelo das Feiticeiras* (1991), de Kramer e Sprenger, um dos tratados mais importantes já

escritos sobre a caça às bruxas, essa figura lendária é apresentada ao longo dos tempos como sendo agente do Satã. As bruxas eram apontadas como hereges e feiticeiras, praticantes de bruxaria, e sua perseguição é notada fortemente no período da Inquisição, em que houve uma grande caça às bruxas e muitas mulheres foram perseguidas, violentadas e mortas nas fogueiras, acusadas de bruxaria e heresia, por não se renderem aos dogmas da Igreja Católica de sua época. São consideradas signos do mal, manchadas pelo pecado da imoralidade sexual e impuras, com os seus corações maculados pela maldade (sobretudo as prostitutas). Essa visão pecaminosa é, pois, entendida como possível, uma vez que, por ser proveniente de narrativas bíblicas/religiosas, segue a dogmas cristalizados.

A relação mulher, homem e pecado é contada e recontada desde os primórdios da humanidade. Na obra de Jean Delumeau, *História do medo no Ocidente 1330-1800* (2009), o historiador francês traz várias informações e análises sobre como as mulheres foram consideradas agentes de Satã, uma acusação de longa data. O autor descreve as representações de Satã e seus elementos apresentados nas manifestações artísticas no decorrer de alguns séculos: “A atitude masculina em relação ao ‘segundo sexo’ sempre foi contraditória, oscilando da atração à repulsão, da admiração à hostilidade” (DELUMEAU, 2009, p. 462). Desse modo, o medo do poder de sedução do feminino foi sempre presente na história, e Dalila torna-se uma representante dessa força capaz de encantar e amedrontar tantos homens ao longo dos tempos.

Sabe-se que os mitos se ampliam e se multiplicam na literatura, no cinema, nas artes plásticas, em variadas manifestações artísticas, em diferentes culturas e contextos históricos. Em relação às narrativas que envolvem a mitologia heroica, existem as repetições de características semelhantes nas várias épocas e lugares. Nossa memória imagética, como povo, se preserva e continua, além do tempo, da sua proibição, perseguição e destruição. No entanto, essa memória vai se transformando, ela é, pode-se dizer, mitológica. Segundo Eliade (1986, p. 128), “[a] função dos mitos consiste em fornecer significação ao mundo e à existência humana. O mundo pode ser discernido como Cosmo, perfeitamente articulado, inteligível e significativo”. É o que acontece com o mito de Dalila e Sansão ampliado e recriado com o passar dos tempos.

O escritor israelense David Grossman, em sua obra *Mel de Leão* (2006), revisita e reinterpreta o mito bíblico e o personagem Sansão. O próprio autor, no prólogo do livro, cita que: “Há poucas histórias na Bíblia com tanto drama e ação, tanto fogo e artifício narrativo e emoção pura, como os que encontramos no conto de Sansão” (GROSSMAN, 2006, p. 8). Essa obra é uma viagem fascinante e controversa pela história e psicologia de uma das personagens mais significativas da *Bíblia*, e lança um novo olhar sobre o passado, projetando-o no mundo de hoje. Grossman analisa a jornada do jovem guerreiro, forte musculoso e de cabelos longos, em um viés que transcende o literário, apresentando uma interpretação humanizada desse homem que vive em um eterno conflito, entre cumprir o seu papel como salvador de seu povo (herói) ou viver o seu livre-arbítrio como homem comum (anti-herói). O autor traz uma visão humana da trajetória de Sansão, contextualizando histórica e culturalmente a aventura desse homem milenar, cuja tragédia se assemelha à de Édipo, por não conseguir suportar um destino demasiado grandioso a si imposto.

Assim, Sansão torna-se um dos mais vivos e controversos personagens da *Bíblia*. Entende-se, nessa abordagem contemporânea do mito, que ele vive a difícil existência do herói hebraico, cujo caminho de santidade, já traçado desde o nascimento, parece não aceitar seu martírio, viver uma jornada sem escolhas. Revela a vida de uma alma só e torturada, que nunca encontrou um verdadeiro lar no mundo. Grossman (2006) revisita a famosa luta de Sansão com o leão; as trezentas raposas a arder; as muitas mulheres com quem dormiu; a traição de todas elas, incluindo a única que ele amou. É uma provocatória visão da história e do seu clímax, a última ação mortal de Sansão quando faz ruir um templo sobre ele próprio e milhares de filisteus.

Contudo, para além da impulsividade, do caos e do barulho, observa-se uma trajetória de vida que é, no fundo, a viagem atormentada de uma alma isolada, solitária e turbulenta, cujo corpo era ele próprio um duro lugar de exílio. Percebe-se, nesse estudo, uma reinterpretação do mito bíblico, porque o autor o (re)lê e questiona-o, já na introdução do livro: “A narrativa que leio nas páginas da minha bíblia, porém, é em certa medida a negação da história do famoso personagem Sansão” (GROSSMAN, 2006, p. 19). Trata-se de uma reatualização do mito, uma vez que – ao interpretar a jornada de Sansão não

como um nazireu obediente, mas como um homem que luta durante toda sua vida para conquistar sua identidade – ele se transfigura e permanece com toda sua elasticidade até os dias atuais.

A reatualização do mito na perspectiva de Dalila é abordada pela autora mexicana Martha Robles, conhecida como a narradora do feminino ao longo da história. Em seu livro *Mulheres, Mitos e Deusas* (2006), a autora traz um grande glossário de nomes de mulheres importantes para a mitologia e também para a história de Afrodite à Maria, passando pela mitologia grega, egípcia, romana à cristã, incluindo Dalila. O livro explora o universo feminino em busca de desvendar os mistérios que a mulher carrega e seus respectivos papéis. Robles (2006) escreve tentando entender qual o papel social da mulher, citando grande autoras como Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, além de fadas, rainhas e santas. Algumas mulheres conheceram o céu, outras o inferno; umas foram enaltecidas, santificadas, outras demonizadas; mas todas tocaram as profundezas do próprio ser, chegaram ao limite de sua condição e de seu tempo, e se eternizaram na história.

Ao tomar contato com a realidade e os dilemas vividos por figuras como Afrodite, Cinderela, Simone de Beauvoir e Virginia Woolf, a autora nos guia em uma viagem de resgate da essência perdida, ao ressignificar o papel feminino no mundo. O livro oferece uma análise inteligente dos arquétipos, dos mitos e das lendas construídos em torno da mulher, demonstrando como eles acabaram por reafirmar o machismo na cultura ocidental: “Escrita por uma mulher, sobre mulheres e sua subjacência na história; mas não se dirige somente a elas. Narra e discute a grande aventura humana sob a óptica particular do olhar feminino” (ROBLES, 2006, p. 8).

Um capítulo do livro é dedicado a Dalila, na seção intitulada “Amor”. A autora critica a versão da narrativa bíblica e faz uma defesa dessa personagem. É como se Dalila recobrasse a sua história que lhe fora usurpada, uma vez que no livro religioso é descrita de forma a atrair a simpatia para o vilão, Sansão, que impunemente roubava e assassinava os filisteus. Assim, na versão com foco na filisteia, Dalila seria a verdadeira heroína, uma mulher valente que se atreveu a enfrentar o monstro que assolava seu povo. Sansão torna-se representante do arquétipo do ogro, quase invencível, possuidor de um segredo no qual reside sua força e cujas maldades são finalmente vingadas graças à astúcia de uma

mulher que tece uma trama ardilosa para atrair o vilão, até descobrir o segredo de sua (in)vulnerabilidade.

A história de Dalila reside no mistério, sua voz foi silenciada no relato bíblico. Ela é depositária de uma astúcia muito apreciada, possuidora de habilidades intelectuais que combinam sagacidade, destreza e artimanhas; talvez, a única mulher na literatura sagrada que domina por esses atributos. Isso mostra a superioridade dessa mulher, a única nomeada no mito, o que revela seu poder. É símbolo do empoderamento feminino, uma mulher ousada, rebelde, livre e inteligente, embora tenha sido taxada como prostituta, mesmo esse fato não sendo citado de forma explícita na escritura.

Por meio dessa personagem, em certo sentido, nota-se o mito como resistência; é uma mulher que ama em primeiro lugar o seu povo, não é submissa e não se ilude com o amor carnal. O mito persiste, ainda que pelo relato bíblico ela sirva apenas de instrumento para a derrota do caprichoso Sansão, pois cumpre o prometido e desaparece da trama, restando-lhe somente a sombra da sedução enganosa. Dalila vive e carrega a vingança de seu povo e, através da sua sagacidade e engenhosidade, conseguiu derrotar o mais forte (Sansão) pelo delírio amoroso, sua arma mais poderosa. Ela dá voz e torna-se representante da resistência das personagens femininas, evidenciando o poder da mulher. É figura marcante na literatura e nas artes em geral e deve ser lembrada não como a vilã, traidora, mas como uma espécie de justiceira, porque ela fez cumprir a justiça dos atos violentos praticados por Sansão contra seu povo. Assim, nessa perspectiva feminina, Dalila torna-se a verdadeira heroína de sua história.

“DALILA” DE CASTRO ALVES

Castro Alves, considerado o maior poeta social do Romantismo brasileiro, ficou conhecido como o “poeta dos escravos” por suas feições abolicionistas e republicanas. Tanto a poesia abolicionista como a lírica do autor se destacam pela eloquência melódica dos versos poéticos. O orador Castro Alves declamava suas poesias em praças públicas, cantava o amor à pátria, suas paixões, a luta pela abolição da escravidão, os feitos heroicos, as batalhas vitoriosas contra a opressão, todas entoadas em tons vibrantes e inspiradas pela revolta contra a escravatura.

No entanto, busca-se aqui apresentar o “poeta do amor”, que, através da sua lírica amorosa mais realista, rompe com o amor platônico e a idealização feminina dos seus antecessores. Afrânio Coutinho (1969, p. 23) refere-se a Castro Alves como um influenciador da sociedade com uma poesia “verdadeiramente nova e verdadeiramente romântica”. O estudioso cita que “com Castro Alves o lirismo brasileiro atinge a sua feição mais límpida, pelo timbre e pela visão e sentimento da nossa realidade” (COUTINHO, 1969, p. 38), e complementa que a sua escrita está inserida em uma linha geral de subjetivismo lírico mesclado de subjetivismo realista.

Nesse sentido, de modo geral, o poema “Dalila”, de Castro Alves, abandona tanto o amor convencional e abstrato dos clássicos, quanto o amor cheio de medo e culpa dos primeiros românticos. Em vez da “virgem pálida”, nele, a mulher (prostituta) assume o protagonismo, um ser concreto que participa ativamente do envolvimento amoroso. Por isso, o amor passa a ser uma experiência viável, concreta, capaz de trazer tanto o prazer como a dor. O amor é tratado com várias nuances e apresenta um eu-lírico que, assim como Sansão, compartilha do sentimento de sofrimento amoroso não correspondido de sua grande paixão (Dalila). Vamos à leitura do encantador poema:

Dalila

Foi Desgraça meu Deus!... Não!... Foi loucura Pedir seiba de vida — à sepultura, Em gelo — me abraçar, Pedir amores — a Marco sem brio, E a rebolear-me em leito imundo e frio — A ventura buscar.

Errado viajar — sentei-me à alfombra E adormeci da mancenilha à sombra Em berço de cetim... Embalava-me a brisa no meu leito... Tinha o veneno a lacerar-me o peito — A morte dentro em mim...

Foi loucura!... No ocaso — tomba o astro; A estátua branca e pura de alabastro — Se mancha em lodo vil... Quem rouba a estrela — à tumba do ocidente? Que Jordão lava na lustral corrente O marmóreo perfil?...

Talvez!... Foi sonho!... Em noite nevoenta Ela passou sozinha, macilenta, Tremendo a soluçar... Chorava — nenhum eco respondia... Sorria-a tempestade além bramia... E ela sempre a marchar.

E eu disse-lhe: Tens frio? — arde minha alma. Tens os pés a sangrar? — podes em calma Dormir no peito meu. Pomba

errante — é meu peito um ninho vago! Estrela — tens minha alma — imenso lago — Reflete o rosto teu! ... E amamos — Este amor foi um delírio... Foi ela minha crença, foi meu lírio, Minha estrela sem véu... Seu nome era o meu canto de poesia, Que com o sol — pena de ouro — eu escrevia Nas laminas do céu.
 Em seu seio escondi-me... como à noite Incauto colibri, temendo o açoite Das iras do tufão, A cabecinha esconde sob as asas, Faz seu leito gentil por entre as gazas Da rosa do Japão.
 E depois... embalei-a com meus cantos Seu passado esqueci... lavei com prantos
 Seu lodo e maldição... ... Mas um dia acordei... E mal desperto Olhei em torno a mim... — Tudo deserto... Deserto o coração... Ao vento, que gemia pelas franças Por ela perguntei... de suas tranças À flor que ela deixou... Debalde... Seu lugar era vazio... E meu lábio queimado e o peito frio, Foi ela que o queimou... Minha alma nodou no ósculo imundo, Bem como Satanás — beijando o mundo — Manchou a criação, Simum — crestou-me da esperança as flores... Tormenta — ela afogou nos seus negros A luz da inspiração...
 Vai, Dalila!... É bem longa tua estrada... É suave a descida — terminada Em báratro cruel.
 Tua vida — é um banho de ambrosia... Mais tarde a morte e a lâmpada sombria Pendente do bordel.
 Hoje flores... A música soando... As perlas do Champagne gotejando Em taças de cristal. A volúpia a escaldar na louca insônia... Mas sufoca os festins de Babilônia A legenda fatal.
 Tens o seio de fogo e a alma fria. O cetro empunhas lúbrico da orgia Em que reinas tu só!... Mas que finda o ranger de uma mortalha, A enxada do coveiro que trabalha A revolver o pó.
 Não te maldigo, não!... Em vasto campo Julguei-te — estrela, — e eras — pirilampo Em meio à cerração... Prometeu — quis dar luz à fria argila... Não pude... Pede a Deus, louca Dalila, A luz da redenção!!...
 Recife, 1864. (ALVES, 2013, p. 124-127).

O poema “Dalila” está inserido na obra *Espumas Flutuantes* (1870), único livro publicado em vida pelo autor. Quanto à sua forma, o poema é composto por quatorze estrofes de seis versos, apresenta rimas externas do tipo AABCCB, versos pentassílabos (ou redondilha menor) nos versos três e seis de cada estrofe, e decassílabos nos demais versos.

Castro Alves foi buscar inspiração no mito bíblico de Dalila e Sansão ao comparar a sua personagem com a filisteia. Tanto a Dalila bíblica quanto a da poesia de Castro Alves são prostitutas envolventes e sedutoras, que atraem e enganam respectivamente o herói Sansão, no Evangelho, e o eu-lírico (amante apaixonado) descrito no poema. O poeta parte da personagem bíblica para evocar uma atmosfera de engodo e desilusão, na qual se filia à experiência amorosa descrita nos versos. Tem-se uma poesia amorosa sensual que sugere o poder de sedução da mulher. O amor é retratado como uma experiência viável e concreta, capaz de trazer tanto a felicidade e o prazer quanto a dor, sendo essa uma das características da lírica do poeta, que traz uma nova experiência amorosa, configurada no amor corporificado e erótico, o que a diferencia daqueles modelos defendidos e cantados até então na tradição poética brasileira, sobretudo dos ultrarromânticos.

Conforme nota do crítico Alfredo Bosi (1994, p. 132), “Castro Alves será novo pelo epos literário e, apesar das influências confessadas de Varela e Gonçalves Dias, será novo também nos versos de substância amorosa pela franqueza no exprimir seus desejos e os encantos da mulher amada”. Castro Alves assim rompe com a idealização feminina e a mulher passa a ser cantada, com ênfase na forma humana, pelo poeta baiano. Nessa poesia, Castro Alves já demonstra aspectos, temáticas e tendências do Movimento chamado Realista, que “nega” os preceitos românticos, e sua visão demonstra paixão e fulgor pela vida, diferentemente dos poetas ultrarromânticos da geração precedente.

O sentimentalismo está disseminado por todo o poema, que versa sobre o amor sentimental e físico, os desejos sensuais e sensoriais. Nele, nota-se que a lírica amorosa transparece o poder da paixão, que move a escrita e a intensidade do afeto, e um eu-lírico encantado pelo seu objeto de desejo. É, portanto, uma poesia de pulsão para satisfazer o amor carnal, avesso a outros românticos. O amor é realizado, concretizado, são versos de louvação à mulher amada.

O poema, logo na primeira estrofe, apresenta uma reflexão do eu-lírico na qual ele, dirigindo-se a Deus, revela-se desgostoso e frustrado com a experiência amorosa vivida com a mulher amada, nomeada nos versos posteriores como Dalila: “Foi Desgraça meu Deus!... Não!... Foi loucura / Pedir seiba de vida – à sepultura / Em gelo – me abrasar” (ALVES, 2013, p. 124).

Nesse primeiro momento, há passagens repletas de antíteses (vida x sepultura, gelo x brasa) que mostram o eu-lírico em conflito consigo mesmo e descrente com a vida. Num segundo momento, o amante recorda os encontros e suas aventuras amorosas com a mulher amada: “Pedir amores – a Marco sem brio / E a rebolcar-me em leito imundo e frio / – A ventura buscar” (ALVES, 2013, p. 124). Percebe-se a linguagem poética essencialmente romântica carregada de emoção, paixão e desencanto. O eu-lírico – um homem apaixonado que se entrega às suas paixões – se assemelha a Sansão e suas aventuras amorosas, um homem que dormia com muitas mulheres, se encantava com elas, vivia inúmeras aventuras amorosas, frequentava a casa de meretrizes.

Na segunda estrofe, tem-se o prenúncio do amor trágico que viria a acontecer e que o eu-lírico parece sentir. Castro Alves aproxima o perfil feminino representado no seu poema com as ações da personagem bíblica, que constitui a imagem da mulher traiçoeira, venenosa: “Embalava-me a brisa no meu leito... / Tinha o veneno a lacerar-me o peito / – A morte dentro em mim...” (ALVES, 2013, p. 124), tal qual Sansão, rendido aos encantos de Dalila, que adormece em seus braços sendo entregue pelos inimigos à morte.

Na sexta estrofe, enfim, o enlace acontece, o amor é consumado: “E amamos – Este amor foi um delírio... / Foi ela minha crença, foi meu lírio, / Minha estrela sem véu...” (ALVES, 2013, p. 124). Observa-se como o eu-lírico está envolvido e se entrega aos seus desejos nessa relação. Ele se torna dependente dela, e essa é idealizada e valorizada por ele, constituindo-se a sua fonte de inspiração: “Seu nome era o meu canto de poesia” (ALVES, 2013, p. 124). Nessa e na sétima estrofe, já estava totalmente dominado por Eros, entendido como a força abstrata do desejo: “Em seu seio escondi-me... como à noite” (ALVES, 2013, p. 124).

Na oitava estrofe, conhece-se a prostituta. Como marca de nobreza e de intensidade do amor, o eu-lírico toma a atitude de desconsiderar completamente os possíveis erros e as ações negativas realizadas pela amada no passado: “E depois... embalei-a com meus cantos / Seu passado esqueci... lavei com prantos / Seu lodo e maldição...” (ALVES, 2013, p. 125). A partir daí, contudo, há uma mudança de tom; todo o amor, a valorização e a dedicação do eu-lírico para com a sua mulher são recebidos por ela de um modo indiferente, uma vez que a amada o deixa mergulhado na decepção de não tê-la conquistado: “Mas um dia

acordei... E mal desperto / Olhei em torno a mim... – tudo deserto... / Deserto o coração...” (ALVES, 2013, p. 125). Esse abandono relatado se entende, na nona estrofe: “Ao vento, que gemia pelas franças. / Por ela perguntei... de suas tranças / A flor que ela deixou... / Debalde... Seu lugar era vazio” (ALVES, 2013, p. 125).

E, se antes o amante não nomeava a sua amada, na décima primeira estrofe, ele o faz metaforicamente chamando-a de Dalila, com o intuito de aproximá-la da personagem bíblica que traiu Sansão. A necessidade dessa mulher parecia suprida pelo eu-lírico, que se doou generosamente ao relacionamento. Entretanto, a partir do momento em que ela o abandona, ele “deseja” que ela se vá e retome a sua vida distante da dele. O eu-lírico ordena que a mulher parta para um ambiente que seja coerente com as atitudes dela, lugar esse identificado pelo amante como um bordel: “Vai, Dalila!... é bem longa tua estrada... / É suave a descida – terminada. / Em báratro cruel. / Tua vida – é um banho de ambrosia... / Mais tarde a morte e a lâmpada sombria / Pendente do bordel” (ALVES, 2013, p. 125). O eu-lírico mostra-se revoltado com o amor não correspondido de uma prostituta, instalando-a no ambiente adequado à sua índole traiçoeira, assim como no mito.

No verso “Tens o seio de fogo e a alma fria” (ALVES, 2013, p. 125) da décima terceira estrofe, o eu-lírico aproxima a mulher à imagem do fogo, no intuito de relacioná-la ao espaço do amor quente e luxurioso. Contudo, a ideia da alma fria nega a entrega total da mulher ao desejo amoroso, visto que o envolvimento emocional não é verdadeiro. O eu-lírico arremata esse raciocínio com a imagem do cetro da orgia, que a amada empunhava, realçando a ideia de frieza e de amor sem compromisso.

Na décima quarta estrofe, o eu-lírico escancara o tema da decepção: “Julguei-te – estrela – e eras – pirilampo” (ALVES, 2013, p. 126). Os vocábulos “estrela” e “pirilampo” são aqui antagônicos: estrela remete à ideia de algo estático e estável, enquanto pirilampo tem uma significância voltada à instabilidade e à volubilidade, características essas que definem Dalila como uma mulher que prefere provar vários amores a ser musa de um homem só. Os versos finais revelam um sentimento de profunda amargura e desilusão, uma vez que ele não é capaz de perdoar a amada por causar tamanha decepção e dor pelo amor negado: “Não pude... Pede a Deus, louca Dalila, / A luz da redenção!!...” (ALVES, 2013, p. 126).

Percebe-se, pela leitura do poema, muita musicalidade e potência. A poesia de Castro Alves não foi feita para ser lida em voz baixa e sim cantada, sentida e apreciada pelo ouvido, a poesia declamada em voz alta, para mostrar a grandiosidade de seus versos, como mesmo disse o poeta em sua última entrevista – concedida ao escritor e professor Augusto Sérgio Bastos, em 6 de junho de 1871, no Palacete do Sodré, em Salvador, Bahia: “Eu falo. Mas, não é com sussurros que se incendeia o público; é com entusiasmo, dramaticidade, retórica. O poeta é às vezes um corcel sem freios... Eu tenho consciência de que faço alguns poemas para voz alta, e não para leitura com um chá, no aconchego das cadeiras de balanço” (ALVES, 1871 apud LEITE, 2021, *online*). O poeta ainda completa: “Sou um homem que escreve e declama seus poemas. Por amor, por compulsão e por herança” (ALVES, 1871 apud LEITE, 2021, *online*).

O poema “Dalila”, como boa parte da poesia lírica de Castro Alves, se insere dentro do contexto de vida do autor, pois caminham juntas. A palavra “poesia” lhe é íntima e reflete também seus sentimentos. As musas de Castro Alves não são as distantes, idealizadas, intocadas e etéreas. A sua amada é de carne e osso e ele sempre aposta no amor, mesmo que às vezes perca. Nessa perspectiva, a Dalila dos versos analisados, provavelmente, rememora a grande paixão dele, a atriz D. Eugênia Câmara, pela qual o autor nutria um amor avassalador. Ele a viu a primeira vez nos palcos de Recife, no teatro Santa Isabel; contava com dezesseis anos e ela era dez anos mais velha. Sua admiração pela atriz logo se transformou em amor à primeira vista, ela estava estrelando o drama “Dalila”, de Octave Feuillet. Era uma mulher de impacto, livre, inteligente, empoderada, e se tornaria a mulher mais importante de sua vida, sua inspiração: “a musa celeste que me arrastou, como um turbilhão, ao mais profundo fundo dos cafundós do inferno” (ALVES, 1871 apud LEITE, 2021, *online*).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A força e o poder sedutor da mulher são míticos, pois tanto Castro Alves, Sansão e o eu-lírico do poema sucumbiram à paixão, aos desejos e aos encantos femininos. Eles se mostraram desiludidos pelas amadas, que se foram e não corresponderam ao amor romântico que eles nutriam. Assim, compreende-se

o fascínio e a perpetuação do mito bíblico de Dalila e Sansão, que extrapola a tradição dos valores cristãos e reverbera na literatura e no imaginário da humanidade ao longo dos tempos. Um mito que se transforma em narrativa simbólica e nos desafia: Sansão, o salvador “herói” e Dalila, a eterna mulher enganadora, ou seria o contrário? Que fique para a imaginação do leitor o enredo final dessa encantadora história mítica, com suas ideias próprias e juízos críticos. Afinal, os personagens míticos estão sempre presentes com seus ecos e múltiplas reinterpretações, para nos cativar através das inúmeras releituras literárias universais.

REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. **Espumas Flutuantes e outros poemas**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ática, 2013.

BÍBLIA Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio (Org.). **A literatura no Brasil: era romântica**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. v. 3.

DELUMEAU, Jean. Satã. In: _____. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 354-385.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GROSSMAN, David. **Mel de Leão**. O mito de Sansão. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JUNG, Carl Gustav. **O Homem e seus Símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2002.

KRAMER, H.; SPRENGER, J. **O Martelo das Feiticeiras: *Malleus Maleficarum***. Tradução de Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991.

LEITE, Carlos Willian. A última entrevista de Castro Alves. Entrevistador: Augusto Sérgio Bastos. 6 jun. 1871. **Revista Bula**, 14 mar. 2021. Disponível em: <<http://www.revistabula.com/colunas/153/-Castro-Alves> (29/05/2008)>. Acesso em: 3 dez. 2021.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas**: O feminino através dos tempos. Tradução de William Lagos e Débora D. Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

AS AMAZONAS BRASILEIRAS: AS GUERREIRAS DA FLORESTA, DE AFFONSO ARINOS

Francisco de Assis Ferreira Melo¹

MULHERES GUERREIRAS

As Amazonas fazem parte de uma grande mitologia da humanidade, ajudando a construir a imagem da mulher forte. Elas aparecem de formas diversas, integrando momentos históricos que marcam várias passagens ao longo da história e, embora os historiadores relutem em admitir e aceitar que essa figura sempre dominou o imaginário das civilizações, o construto de suas bases permanecera irretocável. Mesmo sem considerar o momento em que são atualizadas, as Amazonas continuam provocando inquietações, exatamente como fez com Affonso Arinos e outros tantos, como, por exemplo, as Icamiabas de Mário de Andrade, *O cinto de Hipólita* de Monteiro Lobato, a *Teogonia* de Hesíodo, as *Metamorfoses* de Ovídio, a Mulher Maravilha das Histórias em Quadrinhos e dos filmes de Hollywood.

¹ Doutorando em Estudos Literários (Universidade Federal de Uberlândia – UFU), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e doutorando em Estudos da Linguagem (Universidade Federal de Catalão – UFCAT). Mestre em Estudos Literários (UFU) e Mestre em Estudos da Linguagem (UFCAT). Membro do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas (GPEA).

Mas quem seria o intelectual chamado Afonso Arinos, que se interessou por esse intrigante mito das Amazonas e procurou trazer mais informações sobre as Amazonas? Para o nosso conhecimento, um escritor mineiro, Afonso Arinos de Melo Franco, nascido na cidade de Paracatu em 01 de maio de 1868 e falecido durante uma viagem a Barcelona, Província da Catalonia, Espanha, em 19 de fevereiro de 1916, aos 47 anos de idade. O escritor e jurista brasileiro, também, foi um jornalista que ocupou a cadeira 40 da Academia Brasileira de Letras.

Afonso Arinos conhecia muito bem, e tinha clara para si a certeza do grande e eterno manancial de criatividade da nossa poesia e de nossa prosa, além das diversidades de mitos e lendas que integraram nossas tradições e ainda hoje são estudadas. Sobre sua capacidade como escritor, escreveu Bilac (1917, p. V):

Viajador da nossa terra, familiar do sertão e dos sertanejos, elle teve o dom de tratar os homens de alma simples, sabendo falar-lhes e sabendo ouvi-los, e enternecendo-se com o seu sonho rústico. Este enternecimento perfumou a sua vida, e adoçou a sua morte.

Deixou uma vasta obra em que acabou influenciando outros escritores, como João Guimarães Rosa em sua obra-prima regionalista *Grande Sertões Veredas*. Bilac destacou que o ser poético de Arinos buscava inspiração na alma popular, e que a sua verdadeira fonte da energia vinha dos povos através das tradições, das lendas, assim como da boa poesia, das virtudes das pessoas simples. O livro *Lendas e tradições brasileiras* (1917)² é uma confirmação desse seu interesse pelo conhecimento popular.

Esse livro de Arinos nos faz recordar de Brandão (1987, p. 14, grifos do autor): “É por isso que se pode falar no ‘tempo forte’ do mito: é o Tempo prodigioso, ‘sagrado’, em que algo de novo, de forte e de significativo se manifestou plenamente”. Partindo da história relatada por Arinos, abrimos para um questionamento: como seria encontrar todo um conjunto de arquivos, documentos e registros acerca do mito das Amazonas integrado às tradições contadas pelos povos indígenas?

2 O objeto de pesquisa escolhido para este artigo, como está nas referências, é do início do século XX e observamos uma diferença marcante na grafia de muitas palavras em relação aos dias de hoje. Em função do valor histórico desse texto de Afonso Arinos, optamos pela permanência dessa escrita já secular, evitando reescrita do texto para o acordo ortográfico que vigora em 2021.

A importância de um mito, nesse caso das Amazonas, é tal que acompanhamos ainda hoje as suas constantes atualizações como, por exemplo, no trabalho realizado por Affonso Arinos no início do século XX sobre índias guerreiras, assim como William Moulton Marston, um psicólogo americano que inventou o teste de pressão arterial sistólica, responsável pela criação da personagem dos quadrinhos a “Mulher Maravilha” no início dos anos de 1940, e que reverbera no século XXI de forma bem mais destacada dessa Mulher Maravilha viva nas telas dos cinemas e sob a direção de uma mulher, Patty Jenkins.

O resultado dessas descobertas é que nos indica que cada época cria suas mitologias, como o caso do cinema que transformou quadrinhos em movimento ditando mais uma maneira de se enxergar um mito. Lembramos da afirmação de Barthes (2006, p. 199) de “que o mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem... Ele é um modo de significação, uma forma”. Essas Amazonas eram mulheres de perfil forte, talhadas não somente para os afazeres do cotidiano, mas para serem guerreiras. Elas eram lideradas por rainhas que desconheciam o medo e, sob qualquer indício de conflito, estavam prontas para a batalha.

A palavra ‘amazona’ geralmente é explicada como derivação de *a* e *mazós*, ‘sem seios’, pois acreditava-se que elas cortavam um seio para poderem usar o arco com maior destreza (ainda que essa ideia seja uma fantasia); o termo na verdade parece ser de origem armênia e significa ‘mulheres-Lua’. Como as sacerdotisas da deusa-Lua na costa sudeste do mar Negro andavam armadas, como faziam também as do golfo de Sirte na Líbia [...], parece que os relatos dos viajantes sobre elas confundiram a interpretação de algumas antigas imagens atenienses que representavam mulheres guerreiras, o que deu origem à fábula ática sobre uma invasão amazônica vinda do rio Termodonte. (GRAVES, 2018, p. 585-586, grifos do autor).

Muitos episódios envolvendo essas mulheres são descritos em compêndios de mitologia e, algumas vezes, são reconhecidos pelo valor dado a elas por sua coragem e determinação, como no caso do combate em que lutaram até a morte quando Hércules desejou conquistar o cinto de Hipólita por causa do poder que dele emana: “Tomando um barco, ou, segundo outra versão, nove, e na companhia de voluntários, entre os quais Iolau, Télamon de Egina, Peleu de Iolco e, segundo algumas versões, Teseu de Atenas, Hércules zarpu

rumo ao rio Termodonte” (GRAVE, 2018, p. 792). Este evento é relatado no nono trabalho de Hércules, em que pretendia tomar o cinturão de ouro de Ares que Hipólita, a rainha das Amazonas, portava e dá-lo para Admeto, filha de Euristeu.

É a partir das muitas sombras que existem sobre quando e quem contou pela primeira vez acerca dessas mulheres guerreiras que ajudam a fortificar sua imagem. Entre muitos escritores de narrativas envolvendo-as, podemos citar o brasileiro Monteiro Lobato com um capítulo específico dentro de sua obra o *Sítio do Picapau Amarelo* chamado “O Cinto de Hipólita”, que faz menção ao nono trabalho de Hércules, que seria “conquistar o célebre Zóster da rainha das amazonas, isto é, o cinto que Ares ou Marte dera a Hipólita, e ela usava como distintivo da sua realeza” (LOBATO, 1962, p. 103). E, claro, a diversidade de trabalhos produzidos acerca de textos versando sobre esse tema, construindo e desconstruindo mitos e heróis.

Não seria mais simples dizer que o herói, seja ele de procedência mítica ou histórica, seja ele de ontem ou de hoje, é simplesmente um arquétipo, que ‘nasceu’ para suprir muitas de nossas deficiências psíquicas? De outra maneira, como se poderia explicar a similitude estrutural de heróis de tantas culturas primitivas que, comprovadamente, nenhum contato mútuo e direto mantiveram entre si? Da Babilônia às tribos africanas; dos índios norte-americanos aos gregos; dos gauleses aos incas peruanos, todos os heróis, descontados fatores locais, sociais e culturais, têm um mesmo perfil e se encaixam num modelo exemplar. (BRANDÃO, 1987, p. 20, grifo do autor).

Variação apontada por Brandão que podemos observar no mito das Amazonas e que muitos pesquisadores tentam entender como ele se notabilizou. Outros vão a campo, ansiando encontrar provas que deem um fundo de verdade e que não sejam apenas um conjunto de contos, histórias passadas somente como mais uma narrativa, sem considerar seus valores estéticos e imbricamentos históricos, e se houvesse qualquer mínima insinuação a respeito de tais guerreiras que não passasse despercebida. Existem, sim, condições históricas que, por vezes, implicam em seu funcionamento sempre retornando para a sociedade, deixando sua existência fechada. Em suma, os mitos revelam para o mundo e o homem que a vida tem uma origem e uma história, que é significativa, preciosa e exemplar.

ARINOS E AS AMAZONAS

Depois deste preâmbulo, voltamos nossa atenção para o trabalho, até certo modo, arqueológico de construção do mito das Amazonas realizado por Affonso Arinos no livro *Lendas e tradições brasileiras*, que teve sua publicação póstuma em 1917. Ele traz uma série de conferências proferidas por Arinos em São Paulo, na Sociedade de Cultura Artística, em 1915. Esse trabalho tinha por objetivo abordar diversos temas que pertenceram à oralidade, cultura e literatura brasileira, que foram posteriormente coletados e organizados em livro.

Como mencionamos anteriormente, as pesquisas de Arinos em suas andanças pelo Brasil resultaram numa série de conferências que apontam uma variedade de conhecimentos que estavam se perdendo. Essas conferências estão organizadas em uma sequência de capítulos. Arinos começa tratando sobre o significado simples do nome lendas: “na nossa linguagem corrente evoca um quadro suave da existência de cada um de nós. Grande ou pequeno, rico ou pobre, feliz ou infeliz – todos nelle figuramos e ninguém delle se recordará sem a mais saudosa das emoções” (ARINOS, 1917, p. 1). O autor menciona sobre o que pode ver entre o que é a lenda e o mito, uma vez que o segundo antecede ao cristianismo: “Como a lenda, o mytho é também a história miraculosa do sobrenatural e do que delle se aproxima. De sorte que um estudo cuidadoso e sério da lenda e do mytho seria o mesmo que o das religiões ou das crenças do homem” (ARINOS, 1917, p. 3-4).

Depois de explicar o sentido de lenda e mito, Arinos trata na primeira parte de outros temas, como a tradição, abordando algumas histórias brasileiras, a exemplo d’Os tatus brancos, A tapera da lua, entre outras. Na terceira parte trabalha com as lendas sobre o rio São Francisco; a quarta faz alusão às lendas populares e de fundação histórica mencionando várias capelas do Brasil – nessa penúltima parte, são vistos os costumes, os cultos, as lendas e as tradições de adoração à Nossa Senhora; por fim, na última parte, Arinos faz um levantamento dos santos populares, superstições, festas e danças. Deixamos a segunda para apresentarmos mais à frente, justamente por ela tratar do tema que mais nos interessa, as Amazonas.

DOS VIAJANTES ÀS ESTRADAS DE ÁGUAS

Mas, além de tudo isso, que constitue as relações da expedição com o mundo exterior, temos a parte referente á vida íntima da própria expedição, quando Orellana, ávido de poder e de gloria, sacudiu a autoridade do seu protector para proclamar-se chefe e, num delírio de magnificência, rei dessas nações numerosas de bárbaros e dessa terra vastíssima «enthronizada entre dois Oceanos, inundada de sol ou coroada de estrellas». (ARINOS, 1917, p. 36).

Como a própria citação nos indica, homens cujo fervor e desejo descobridor sempre os moveram rumo ao desconhecido culminaram nos relatos coletados pelo espanhol Francisco Orellana, que, em sua grande jornada desde as nascentes do rio Amazonas até seu encontro com as águas do mar, trouxeram àqueles viajantes que vieram depois dele uma imagem desse novo mundo que não se poderia imaginar. Arinos narra essa aventureosa viagem empreendida por Orellana ao longo de 1.800 léguas até a foz do rio Amazonas, viagem que durou mais de um ano, movida todos os dias por episódios quase todos interessantes:

aqui o assalto frutuossíssimo de aldeia indígena, que os salva da morte á fome; acolá a recepção de tuchauas ou chefes índios; além a construcção de novo bergantim para nelle se embarcarem; e a engenhosa fabricacção de pregos e do velame; e as descrições da vida das tribus que habitam as margens do rio, dos seus costumes, das suas culturas, entre as quaes a do algodoeiro; e finalmente quadros e paisagens, scenários grandiosos das terras que visitam os conquistadores, em rápidas incursões da beira do rio. (ARINOS, 1917, p. 36).

A jornada empreendida por Orellana permitiu ao europeu conhecer, de fato, a materialidade daquilo que ele julgava ter visto do paraíso perdido. O explorador teve a oportunidade de conhecer de perto a vida de vários povos dessa imensa floresta e fez do rio Amazonas a sua estrada de volta ao mar e em direção ao velho continente, sua única referência de civilização.

Mas questionemos: a ideia de civilização não corresponde a um sentido de organização humana? Há regras e responsabilidades do indivíduo para com o grupo, sabendo que qualquer falta de comprometimento com elas torna-o uma espécie de pária social. Então, a afirmação de que sempre houve civilização nas altas florestas amazônicas, ainda que não estivesse nos moldes europeus, deve ser entendida como um fato, a exemplo da organização das aldeias.

As aldeias indígenas apresentam toda uma estrutura hierárquica, em que cada membro entende e sabe muito bem a sua função. Há, por exemplo, o grande líder, a quem todos obedecem, que procura manter a organização estrutural/social e a ordem em situações como quando a aldeia precisa se defender do inimigo externo, muitas vezes vindo de outras tribos. Na visão de Eliade (2007, p. 10), “[t]rata-se, ademais, de sociedades onde os mitos ainda estão vivos, onde fundamentam e justificam todo o comportamento e toda a atividade do homem”.

E, se voltamos no tempo, percebemos que trazer qualquer conhecimento que se diferencie do da época também torna claro que tais práticas já existiam e que os compêndios trataram de preservá-las, como as representadas nos mitos gregos. Assim, o disposto nesses compêndios clássicos consegue dar vida a outras formas de organização social onde a presença física do homem não indígena funcionaria apenas como o perigo perturbador, capaz de quebrar toda uma estrutura ritualística já estabelecida. Em sua viagem, Orellana “fora prevenido pelo cacique Apariá da existência das <<cunhã apuyaras>> ou poderosos caudilhos femininos” (ARINOS, 1917, p. 39), mulheres que mantinham sua virgindade até a noite do ano em que elas permitiam aos índios homens adentrarem a aldeia delas para fecundá-las.

MULHERES AMAZONAS

Mais acima, citamos um reino totalmente erigido pelo trabalho das mulheres em todas as esferas sociais, inclusive cumprindo a difícil tarefa de proteger suas cidades de perigos externos e tornando-se guerreiras impetuosas e ferozes, capazes de enfrentar em batalha soldados e guerreiros como Hercules e Perseu. E mesmo entendendo a importância das outras partes do livro em estudo de Arinos, a nossa atenção se volta para a segunda, “As Amazonas e o seu rio”, na qual o autor recorre às lendas que surgem em torno das Amazonas e de seus rios: As Iaras, As Amazonas, A lenda das pedras verdes, O mito grego das Amazonas, O culto da lua, A tradição universal das Amazonas, A personificação dos rios e A Iara.

E uma vez que Arinos se preocupa em nos explicar a concepção de mitos, lendas e tradições e suas constantes reatualizações, seria inquietante para o cidadão europeu, perdido em meio a uma grande floresta, deparar-se

com igual mito, pois essa é “uma das mais antigas descrições do Brasil, a de Pedro de Magalhães de Gandavo, publicada em 1576, escripta portanto apenas cerca de trinta annos depois de conhecida na Europa a expedição de Orellana, já menciona o «rio das Amazonas»” (ARINOS, 1917, p. 38).

Assim, Orellana seria o “descobridor” do rio das Amazonas e havia o fato de que a floresta escondia mistérios os quais os exploradores europeus não poderiam imaginar. Orellana ouviu de um prisioneiro feito às margens do rio “que o paiz era sujeito a mulheres, as quaes tinham nos seus domínios cinco templos do sol, todos cobertos de chapas de ouro; de pedra eram suas casas e muradas suas cidades” (ARINOS, 1917, p. 39). Foi por essa época que um frei integrante da comitiva relatou ter visto cerca de dez mulheres ferozes à frente de índios que se achavam sob o domínio delas. Essa é a descrição feita por Arinos (1917, p. 39):

E nenhum desses índios podia fugir, porque quem fugisse seria morto por esses tyrannos femininos, ajunta frei Gaspar. Eram altas, brancas de pelle, de cabellos compridos, lisos e passados em volta da cabeça. O seu único artigo de vestuário era um cinto e como armas tinham arcos e flechas.

E foi justamente na foz dos rios *Jamundá* ou *Nhamundá*, afluentes à esquerda do Amazonas, que se acredita que Orellana tenha tido um possível encontro com as mulheres guerreiras denominadas pelos índios de muitas tribos como as “mulheres sem marido”, as “Icamiabas: Estas valorosas mulheres formavam uma nação guerreira independente e dominadora, tendo como vassalos vários povos indígenas” (ARINOS, 1917, p. 40).

A maneira como essas mulheres se organizavam estava próxima ou semelhante às mulheres guerreiras da Antiguidade, mantendo seus espaços e se fortificando através da experiência com as armas. As Amazonas gregas viam na presença do homem a ameaça ao equilíbrio e por isso evitavam a permanência deles dentro de seus territórios. Constatamos que existe um ponto de aproximação com as Amazonas da floresta, como descrito por Arinos (1917, p. 40):

O seu cunho característico consistia em que da sua sociedade os homens eram implacavelmente excluídos. Para impedir, porém, a extinção da própria nação, dignavam-se receber como hóspedes, em grandes festas annuaes, varões de uma tribu vizinha e vasalla, geralmente os guacaris, com os quaes tinham um como tratado.

Segundo o autor, quando menciona esse momento único em que os homens poderiam adentrar o território das Icamiabas, havia um misto de euforia e um tratar os visitantes quase como ameaças. Para aqueles que olhassem de outro lugar, poderiam acreditar tratar-se não de uma visita, mas de uma tentativa de invasão, devido à atitude das mulheres demonstrando bastante agressividade na recepção.

Os guerreiros da tribo honrada com essa altíssima distinção tinham licença de penetrar, em época prefixada, no território das amazonas, que iam ao seu encontro em som de guerra para darem aos visitantes, até mesmo nesse momento, mostras da sua força e superioridade de suseranos. (ARINOS, 1917, p. 40).

Tão logo demonstrada aos visitantes sua ferocidade, simulavam a descoberta da flotilha de canoas, as *igaras*, e dentro delas os índios se anunciavam tocando dois instrumentos musicais, *boré* e *inúbia*. Novamente, elas se armavam e se posicionavam para o conflito, prontas para enfrentar aqueles que seriam seus inimigos. Os homens finalmente chegavam às margens numa clara demonstração não de invasão, mas de festividade e logo as Amazonas mudavam sua postura.

Estendidas até então em linhas de batalha as amazonas depunham as armas por terra, em sinal de paz, batiam palmas e corriam às canoas, de onde, num salto, sem que ninguém as pudesse tocar, arrancavam as redes dos guerreiros e fugiam velozes, abraçadas com estas, em demanda da morada de cada uma, na taba comum. (ARINOS, 1917, p. 41).

Os momentos seguintes são de histeria, em que os índios passam a procurar em cada casa a rede que fora subtraída das canoas e assim descobrir com qual Amazona estaria o seu destino. Uma vez descoberta a rede, o casal dava início a “puraçe: Unidos assim, começa a «puracé» ou baile selvático, em que o «cauim» é libado em abundância como a bebida dos guerreiros e servido em canulas o pô subtil do «paricá», que produz os sonhos paradisíacos” (ARINOS, 1917, p. 42).

Ao fim das festividades, os índios deveriam deixar a moradia das Amazonas levando em seu pescoço um colar com uma pedra verde, proveniente de um lago sagrado:

Acabadas as festas, separam-se os casaes e os tristes guerreiros regressam cheios de saudades ás terras longiquas de onde haviam partido cheios de esperanças. Do pescoço de cada um, porém, pende, pesando-lhes nos collares de leves plumas e de finos dentes, uma jóia preciosa, talisman poderoso, penhor e testemunho dos amores das amazonas: «a pedra verde» do lago sagrado. (ARINOS, 1917, p. 42).

Essa é a forma como a sociedade das Amazonas se mantinha, mas havia uma outra situação que tornava todo esse processo ainda mais complexo. Pela lei natural, os frutos dessa noite em que se permitia a aproximação dos homens, possivelmente, reclamariam seu lugar no mundo, mas havia um processo de separação entre os recém-nascidos:

As filhas são cuidadosamente criadas pelas mães para continuarem as tradições e a gloria da raça, mas os pobres dos filhos, ou são cruelmente sacrificados ao nascerem, ou entregues, por ocasião das festas annuas de conjunção, aos pães, com quem devem tomar para sempre o caminho do exílio. (ARINOS, 1917, p. 42).

Esse procedimento por parte das Amazonas da floresta em muito se assemelha aos das Amazonas gregas, porque elas inutilizavam os bebês homens para que eles não pudessem vir a tomar seus lugares de domínio. Nessas sociedades, os bebês meninos ou eram sacrificados ou então tinham seus braços e pernas quebrados, inutilizando-os para que não pudessem jamais brandir nenhuma arma em caso de guerras. Por outro lado, as guerreiras da Amazônia enviavam os bebês meninos para as aldeias de seus pais, permanecendo apenas as meninas; essas seriam treinadas em suas juventudes para assumir o posto de guerreiras junto à líder, garantindo a continuidade da tradição.

DAS COMPROVAÇÕES

Na longa jornada desse mito, que remonta aos gregos antigos e seus deuses, cita Arinos (1917, p. 42) que “[a] deusa Artemisa ou Diana, como as amazonas, vota ódio aos homens e ama a vida ao ar livre, os exercícios phisicos violentos, taes como a caça, a corrida, a natação e a própria guerra”. Nesses exemplos, as Amazonas brasileiras se equivalem às Amazonas do mito grego até mesmo na necessidade de manter os homens afastados de suas áreas/seus territórios. Referindo-nos aos gregos, muitas esculturas bem como diversas pinturas em vasos da época tentam se firmar como prova documental sobre a existências dessas Amazonas.

Ainda mais curiosas são as nossas Amazonas, que trazem uma pista valorosa que nos ajuda a compreender esse mito de uma forma contundente. O colar dado aos índios, e levado por eles ao voltarem para as suas aldeias, acaba por funcionar como um forte indício da presença delas. Elas faziam uma espécie de retiro espiritual, reunidas no lago sagrado, em noites de luar, e as Icamiabas realizavam uma festa à Yaci, a Lua:

Quando, a horas mortas, a face da lua se reflectia bem clara na superfície polida do seu liquido Espelho, então as amazonas mergulhavam nas águas e recebiam das mãos da mãe das pedras verdes, como penhor da sua consagração, o presente dessas jóias sagradas. (ARINOS, 1917, p. 43).

Essas pedras em nada diferem em cor e resistência em relação ao jade oriental, e o fato de suas existências corrobora as histórias contadas. Arinos ilustra com o caso do relato feito pelo padre Moraes, em um livro chamado *Memórias do Maranhão*, no qual descreve toda a utilidade dessa pedra para os índios e que eles até conseguiam esculpir formas de animais nelas.

Se aquellas desapareceram por completo, estas ainda existem em mãos particulares e em museus. Alexandre de Humboldt deu-lhes o nome de «amazonstein» e considera-as scientificamente um feldspatho commum; Buffon classifica-as como «jade» e o nosso sábio Barbosa Rodrigues, nas suas «Antigüidades do Amazonas» chama-lhes «feldspatho laminar verde», usadas como enfeite pelos índios, que as tinham como seguro talisman contra malefícios. (ARINOS, 1917, p. 44).

Desta forma, perguntamos de maneira provocativa: Todos esses argumentos dão como verdadeira a existências dessas pedras do ponto de vista científico? E, se elas são verdadeiras, validam o pensamento da existência das Amazonas e se juntam aos fatos já descritos? Deixemos o mistério no ar. Como pensa Arinos (1917, p. 45), a “realidade e a fábula andam assim tão de companhia, que os mais prudentes e reflectidos já não oppõem a fábulas taes a negativa formal da verdade positiva contra as fantasias da imaginação”. As pistas e os documentos bem como os relatos apresentam termos e objetos que, em si, compreendem o que é produto da criação cultural, aquilo que se pode chamar de criação verídica ou de fantasia, e que as pessoas julgam ter visto ou mesmo registrado.

Qualquer olhar a respeito das Amazonas sempre abre espaço para discussões, ainda que haja os relatos do explorador espanhol, pois, como o próprio Arinos nos alerta, Orellana já se encontrava sob influência das muitas histórias contadas pelos chefes das tribos ribeirinhas por ele visitadas.

E AO FINAL

Voltamos ao ponto inicial com uma pergunta que faz todo sentido sobre o que devemos ou não aceitar acerca das Amazonas: “Afinal de contas, existiram ou não existiram as amazonas? A sua história é *mytho*, lenda, tradição ou história propriamente dita?” (ARINOS, 1917, p. 50). É uma pergunta difícil de ser respondida, pois tudo que encontramos parte de indícios e detalhes a que devemos dar alguma importância, e não podemos nos esquecer de que as crenças estão vinculadas ao ponto de vista cultural, aquele que dita o que é aceito ou não como realidade e fantasia; além de “que as fronteiras entre aquilo em que devemos acreditar e aquilo em que não devemos acreditar são bastante ambíguas”, como destaca Eco (1994, p. 83).

Um dos pontos em que realmente se estabelece a dúvida é a insistência em definir a condição da mulher como sendo um ser mais fraco. Entretanto, existe uma infinidade de relatos históricos e documentos comprovadores dos eventos que não mostram essa fraqueza. E se voltarmos os olhos para tudo que dispomos a respeito, por exemplo, do culto à deusa Diana e refletirmos sobre as relações existentes com o que Arinos enumera acerca das Amazonas, cabe bem o seu questionamento: “Como, pois, segundo a tradição corrente dos índios, pode existir na Amazônia, antes da conquista européia, um dos maiores cultos da civilização clássica? Quem o trouxe, como veio ou como nasceu?” (ARINOS, 1917, p. 48).

Em todo caso, Arinos nos faz pensar sobre as condições em que esses mitos são apresentados e a maneira como eles permanecem:

De tudo isso, pois, a conclusão lógica única é que o famoso *mytho* das amazonas deve ser considerado uma tradição universal antiquíssima, demasiado persistente para não indicar um fundo de verdade. Em relação ao tempo da vida humana no Planeta a história, bem o sabeis, é quasi nada. Se não podemos ainda considerar como *facto* histórico perfeitamente comprovado a existência das amazonas em todos os pontos do mundo onde há della memória, não temos base

para negal-a. Temos, sim, indícios fortes para suppor a verdadeira e considerá-la assim, não um *mytho* ou lenda, brasileira ou grega, mas uma grande tradição humana, que relaciona os nossos pobres e desprezados aborígenes com os mais gloriosos povos da terra. (ARINOS, 1917, p. 52).

Como afirmado pelo autor que os indícios são fortes, também poderíamos considerar o que a literatura faz ao buscar na materialidade real elementos que corroboram como verdades no contexto do texto literário. “[D]evemos entender que tudo aquilo que o texto não diferencia explicitamente do que existe no mundo real corresponde às leis e condições do mundo do real” (ECO, 1994, p. 89). E, nesse caso, será que Mário de Andrade nos prega uma peça ao indicar que Macunaíma havia escrito uma carta para as Amazonas brasileiras, assim como ao citar um encontro de Macunaíma com a rainha das Icamíabas e depois toda uma série de desventuras do pretense herói? Dessa forma, há

sociedades onde o mito é – ou foi, até recentemente – ‘vivo’ no sentido de que fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência. Compreender a estrutura e a função dos mitos nas sociedades tradicionais não significa apenas elucidar uma etapa na história do pensamento humano, mas também compreender melhor uma categoria dos nossos contemporâneos. (ELIADE, 2007, p. 8, grifo do autor).

De certo modo, estamos expostos a uma gama de conhecimentos que confluem por linhas paralelas e também coincidentes: as histórias que nos colocam diante do que é sagrado e sobrenatural, permitindo-nos identificar as histórias que se sustentam a partir de uma ótica do profano. Ainda hoje existe muito o que se estudar sobre as Amazonas e suas cidades-estados. Suas presenças são sentidas na própria maneira que as mulheres no século XXI se lançam ao mundo, com o mesmo ímpeto e vontade de conhecer o sabor da batalha vencida. É o mito se renovando.

REFERÊNCIAS

ARINOS, Afonso. **Lendas e tradições brasileiras**. São Paulo: Typographia Levi, 1917.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

BILAC, Olavo. Afonso Arinos. In: ARINOS, Afonso. **Lendas e tradições brasileiras**. São Paulo: Typographia Levi, 1917. p. I-V.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1987. v. 3.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**. Tradução de Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. v. 1 e 2.

LOBATO, Monteiro. **Os doze trabalhos de Hércules**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1962. t. 2.

CLEÓPATRA EM MACHADO DE ASSIS

Katiusce Aparecida Silva Santos¹

Tu sabias perfeitamente, Egito, que em teu leme com fio atado ao coração eu tinha, e que me levarias arrastado. Tinhas consciência da supremacia que sobre mim exerces e que a um simples aceno teu eu infringira as ordens dos próprios deuses.

William Shakespeare

O Egito remete às histórias que percorrem os milênios, povoam as mentes e deixam as pessoas inebriadas por seus mistérios. A origem desse enigmático país remonta há seis mil anos atrás, quando no nordeste da África, às margens do rio Nilo, surgiu um povo com características muito particulares. Ao longo dos anos, a sociedade egípcia foi organizada em torno do faraó, líder supremo considerado deus vivo na Terra, que tinha o poder centralizado em si. Porém, a personalidade mais conhecida do Egito há séculos não é nenhum homem, mas, sim, uma mulher: Cleópatra. Inclusive, ainda não se tem uma definição exata sobre sua origem; na biografia dessa celebridade, escrita por Stacy Schiff, esta afirma que a rainha do Egito era “tão egípcia quanto Elizabeth Taylor” (SCHIFF, 2011, p. 08). O que se sabe é que ela era descendente dos Ptolomeus da Grécia e que seu ascendente se tornou governante no Egito, o que permitiu que essa fascinante mulher chegasse ao trono daquele povo.

¹ Professora, historiadora, graduada em História pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), especialista em Psicopedagogia pela Escola Superior Aberta do Brasil (ESAB). Atualmente leciona na rede estadual de educação de Minas Gerais, na cidade de Uberlândia. Teve dez peças teatrais de sua autoria montadas e apresentadas na região do Pontal do Triângulo Mineiro. Mestranda em Estudos Literários na UFU.

A figura milenar de Cleópatra tem atraído o olhar de milhares de pessoas no decorrer dos séculos. Uma das personalidades mais intrigantes de seu tempo, continua a ecoar na Modernidade, principalmente nas artes em geral. Podemos citar como exemplos a peça *Marco Antônio e Cleópatra*, de William Shakespeare², e na pena de Machado de Assis, o autor aqui voga, a tradução do poema “Cleópatra”, com o subtítulo Canto de um Escravo, publicado em 1864, em *Crisálidas*³. De acordo com o *Dicionário de Machado de Assis*, o poema é “uma paráfrase a versos de Mme. de Girardin, que constam no primeiro ato da tragédia Cleópatra” (MACHADO, 2021, p. 136-137).

O nome Cleópatra, do grego, significa “Glória de sua Pátria”. Schiff (2011, p. 07) alega que ela é “uma das mulheres mais famosas que já existiu, Cleópatra VII governou o Egito. Perdeu o reino uma vez, reconquistou-o, quase perdeu de novo, construiu um império, perdeu tudo”. Tornou-se uma célebre rainha aos dezoito anos e seduziu vários homens, dentre os quais duas importantes figuras da sua época: o general romano Júlio César e seu sucessor, Marco Antônio.

Da dinastia de Ptolomeu, Cleópatra foi a última rainha, governou de 51 a.C. a 30 a.C., e recebeu uma excelente formação, como atesta Schiff (2011, p. 25, grifos da autora):

Aos treze ou catorze anos, Cleópatra formou-se no estudo de retórica ou de falar em público, ao lado da filosofia, a arte maior e mais poderosa, como o tutor de seu irmão demonstrou claramente à chegada de Pompeu.

Cleópatra aprendeu a organizar seus pensamentos com precisão, expressá-los artisticamente e pronunciá-los com elegância. O conteúdo seria menos importante que a expressão, ‘pois’, observava Cícero, ‘assim como a razão é a glória do homem, a luz da razão é a eloquência’. Cabeça erguida, olhos brilhantes, voz cuidadosamente modulada, ela dominava o louvor, a censura, a comparação. Em

2 Produzida em 1607, essa tragédia épica de Shakespeare tem como tema o relacionamento amoroso entre o militar romano Marco Antônio e Cleópatra.

3 *Crisálidas* é um livro de poesia de Machado de Assis, publicado em 1864. Nessa obra, para o poema “Cleópatra”, há uma nota do autor que informa: “Este canto é tirado de uma tragédia de Mme. Émile de Girardin. O escravo, tendo visto coroado o seu amor pela rainha do Egipto, é condenado a morrer. Com a taça em punho, entôa o bello canto de que fiz esta mal amanhada paráfrase” (ASSIS, 1864, p. 168).

linguagem firme e vigorosa, recorrendo a um tesouro de anedotas e alusões, ela deve ter aprendido a discursar sobre uma variedade de assuntos espinhosos: por que Cupido é representado como um menino alado com flechas? É preferível a vida no campo ou na cidade? A Providência governa o mundo?

A rainha, ao contrário da sua imagem pública tão conhecida na atualidade, não possuía atributos de beleza como os amplamente disseminados pela história, onde ela era classificada como linda. Tinha um nariz grande e adunco, e queixo marcante, inclusive essa é sua imagem cunhada em moedas. Sobre isso Martha Robles (2019, p. 193) frisa que “Cleópatra não era formosa. Seu poder sedutor provinha de uma extraordinária inteligência educada. Amava as artes tanto quanto o poder. Jamais separou os assuntos de Estado de suas paixões privadas”.

Assim, a ausência de atributos físicos nunca a impediu de conquistar e seduzir vários homens. Ao contrário, Cleópatra se autoafirmou com genialidade e astúcia. A história que chega à contemporaneidade a destaca como uma linda mulher, com incrível competência de sedução, é aquela que adquiriu grandes poderes políticos, graças às suas habilidades em levar poderosos para a cama. Essa é a imagem que povoa o imaginário coletivo, colocando-a como ícone da beleza. A ideia de uma Cleópatra que obteve diversas vitórias e que marcou a história da humanidade pela sua inteligência e habilidades políticas não combina com o modelo de família patriarcal, em que o homem ocupa uma posição de domínio enquanto a mulher, excluída do mercado de trabalho, deve ficar em casa, ocupando-se dos afazeres domésticos e cuidando dos filhos.

Schiff esclarece o que seria uma das causas dessa imagem que foi construída acerca da rainha do Egito:

A história é escrita não apenas pela posteridade, mas também para a posteridade. Nossas fontes mais abrangentes nunca conheceram Cleópatra. Plutarco nasceu 76 anos depois de sua morte. (Ele escreveu ao mesmo tempo que Mateus, Marcos, Lucas e João.) Apiano escreveu com um intervalo de mais de um século; Dio com mais de dois. (SCHIFF, 2011, p. 09).

A Cleópatra que conhecemos é fruto dessas mentes masculinas, que optaram por retratá-la dessa forma. A ideia acerca dos poderes de sedução da

rainha do Egito se cristalizou como um arquétipo. Tal pensamento se tornou tão forte no imaginário coletivo que imagens associadas à mesma são usadas quando se refere a outras mulheres e se fala que uma mulher tem poderes de Cleópatra, insinuando que ela é hábil sedutora.

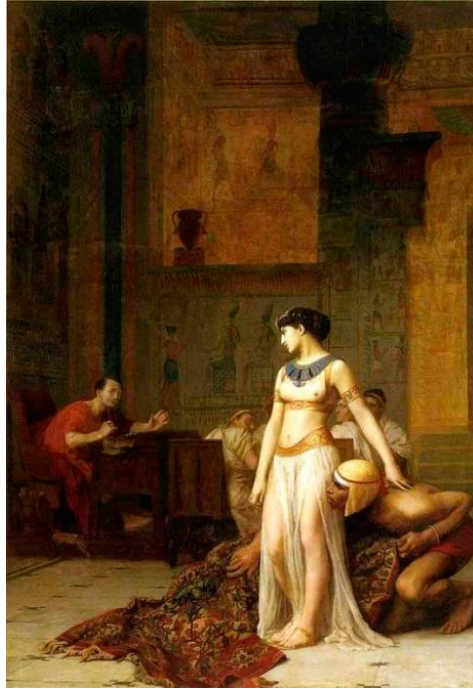
Carl Gustav Jung (2000), ao definir o conceito de arquétipo, afirma que ele ressurgue de forma espontânea, não é algo transmitido.

Não podemos subestimar o alcance dessa constatação, pois ela significa nada menos do que a presença, em cada psique, de disposições vivas inconscientes, nem por isso menos ativas, de formas ou ideias em sentido platônico que instintivamente pré-formam e influenciam seu pensar, sentir e agir. (JUNG, 2000, p. 91).

O arquétipo Cleópatra que habita no inconsciente coletivo é de uma mulher sensual que usou de artimanhas para conquistar seus objetivos. A rainha sedutora é a imagem contrária à ideia da mulher “ideal” construída durante a Idade Média, em que era classificada como ser maléfico e devia ser submetida à autoridade do homem. O que é atestado por Jean Delumeau (2009, p. 468):

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou o comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher.

A força desse discurso proferido repetidamente por séculos e a ausência de fontes documentais acerca de Cleópatra criaram um vazio histórico em torno da personagem. Os anos passaram e o imaginário coletivo que chega à Idade Contemporânea revela as raízes do medievalismo, moldando a personagem egípcia aos interesses patriarcais, omitindo características outras da personalidade da rainha, conforme destaca Schiff (2011, p. 10): “Uma mulher exigente versada na política, diplomacia e governo, fluente em nove idiomas; articulada e carismática, Cleópatra parece, mesmo assim, uma criação conjunta de propagandistas romanos e diretores de Hollywood”. Propaganda essa que ecoou ao longo dos séculos pela história e pela arte, o que pode ser conferido em diversas telas de pintura que a retrataram como uma mulher bela e sedutora, como, por exemplo, a de Jean-Léon Gérôme, de 1866:

FIGURA 1 – *Caesar and Cleopatra*

Fonte: <<https://arthur.io/art/jean-leon-gerome/caesar-and-cleopatra>>. Acesso em: 05 out. 2021.

Ao que parece, há uma escassez documental acerca de Cleópatra; mas, mesmo diante disso, é possível conhecê-la mais de perto graças às incontáveis obras artísticas que aproximam essa personagem das gerações atuais, o que não pode ser negado pela história. Como alega Roger Chartier, documentos históricos ou literários são uma expressão da realidade, na medida em que textos literários utilizados por historiadores “perdem sua natureza literária para serem reconduzidos ao estatuto de documento” (CHARTIER, 1990, p. 62). O real é revelado na intencionalidade da escrita ficcional, como o próprio pensamento aristotélico testifica, ao mencionar a questão da ficção e da história: “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 2003, p. 115). Isto é, a ficção é uma imitação que se assemelha à realidade.

A verossimilhança que trata do que é provável e atestável é capaz, mesmo sem obrigação com a verdade, de narrar uma história de verdades que são construídas historicamente. O ofício de narrar o que aconteceu é do historiador e, consoante Jacyntho Lins Brandão (2007, p. 15), o mesmo não tem a liberdade que o poeta possui, abre mão da liberdade para se ater aos fatos reais, relatando o que passou.

Ao contrário, o poeta, com toda a liberdade artística, não é limitado por ausências. E, no caso de tantas ausências no que seria a história oficial da rainha do Egito, o mito Cleópatra ganhou espaço e continua a povoar nossas mentes nos dias atuais. Até mesmo quem nunca leu sobre história antiga e mitologia, já ouviu falar acerca da história mítica da rainha do Egito. E qual é a força do mito? Até onde ele pode chegar? Seria apenas uma invenção das mentes mais férteis? Pensar o mito apenas como uma falsa evidência seria tratá-lo como uma simples “invenção”, o que, segundo Mircea Eliade (1972, p. 06, grifo do autor), contraria estudiosos ocidentais que “o aceitaram tal qual era compreendido pelas sociedades arcaicas, onde o mito designa, ao contrário, uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”.

No entanto, esse pensamento, sobre o mito não passar de histórias fantasiosas, permeia um número considerável de mentes. Marilena Chauí assinala (1994, p. 25) que tal crença leva à perda da força do mito, porque ele fornece a imagem do real de um tempo ou de uma sociedade. Ou ainda, como pontua Junito de Souza Brandão (1986, p. 36), o mito é “a palavra revelada, o dito”, acreditar que o mesmo é apenas uma fantasia o reduziria a nada.

A força do mito também é vista em Eliade, pois o autor entende que o mito, em determinadas sociedades, “fornece os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1972, p. 07). Em consonância, Roland Barthes apresenta a ideia de que a força do mito está justamente na afirmação de

que a mitologia participa de um construir do mundo; tomando como ponto de partida permanente a constatação de que o homem da sociedade burguesa se encontra, a cada instante, imerso numa falsa Natureza, a mitologia tenta recuperar, sob as inocências da vida relacional mais ingênua, a profunda alienação que essas inocências tem por função camuflar. Esse desvendar de uma alienação é, portanto,

um ato político: baseada numa concepção responsável da linguagem, a mitologia postula, deste modo, a liberdade dessa linguagem. É indubitável que, nesse sentido, a mitologia é uma concordância com o mundo, não tal como ele é, mas tal como pretende sê-lo. (BARTHES, 2001, p. 175).

O mito nasce desse desejo humano de construir uma realidade que o permita transitar num mundo de forças naturais tão aterrorizantes. É o mundo idealizado dando sentido ao mundo real, uma vez que a dimensão de sentido da vida humana é estabelecida através das narrativas (HUSTON, 2010, p. 18), principalmente por aquelas que contemplam a irrupção do sagrado. Conforme Eliade (1972, p. 09): “É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que é hoje, um ser mortal, sexuado e cultural”.

Os mitos estabelecem valores e modelos sagrados de comportamento humano que assim vão desenhando um sentido vivido por meio de rituais que perpetuam esses valores. Ou ainda, como afirma Barthes (2001, p. 163), o mito torna presente as coisas, pois não as nega: “sua função é, pelo contrário, falar delas; simplesmente, purifica-as, inocenta-as, fundamenta-as em natureza e em eternidade, dá-lhes uma clareza, não de explicação, mas de constatação”. No caso do mito Cleópatra, estudá-lo aproxima-nos de um tempo que resiste há milênios e responde a perguntas sobre o que foi camuflado ou deturpado.

Na busca por respostas, o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* aponta para o início de um caminho a ser percorrido: “a lenda conhece várias heroínas com o nome de Cleópatra” (GRIMAL, 1993, p. 95), porém nosso estudo repousa sobre Cleópatra II, a personagem do poema traduzido por Machado de Assis, no qual o autor usa a figura de Cleópatra numa visão romancada, revelando a triste vida de um escravo que expõe seu amor àquela que o mantém sob seu poder. Os versos revelam a crueldade dos desprezos da amada. Vamos à leitura do poema:

CLEÓPATRA

CANTO DE UM ESCRAVO
(MME. ÉMILE DE GIRARDIN)

Filha pálida da noite,
Nume feroz de inclemência,
Sem culto nem reverência,
Nem crentes e nem altar,
A cujos pés descarnados...
A teus negros pés, ó morte!
Só enfeitados da sorte
Ousam frios implorar;

Toma a tua foice aguda,
A arma dos teus fúrores;
Venho c'roadado de flores
Da vida entregar-te a flor;
É um feliz que te implora
Na madrugada da vida,
Uma cabeça perdida
E perdida por amor.

Era rainha e formosa,
Sobre cem povos reinava,
E tinha uma turba escrava
Dos mais poderosos reis;
Eu era apenas um servo,
Mas amava-a tanto, tanto,
Que nem tinha um desencanto
Nos seus desprezos cruéis.

Vivia distante dela
Sem falar-lhe nem ouvi-la;
Só me vingava em segui-la
Para a poder contemplar;
Era uma sombra calada
Que oculta força levava,

E no caminho a aguardava
Para saudá-la e passar.

Um dia veio ela às fontes
Ver os trabalhos... não pude,
Fraqueou minha virtude,
Caí-lhe tremendo aos pés.
Todo o amor que me devora,
Ó Vênus, o íntimo peito,
Falou naquele respeito,
Falou naquela mudez.

Só lhe conquistam amores
O herói, o bravo, o triunfante;
E que coroa radiante
Tinha eu para oferecer?
Disse uma palavra apenas
Que um mundo inteiro continha:
– Sou um escravo, rainha,
Amo-te e quero morrer.

E a nova Ísis que o Egito
Adora curvo e humilhado
O pobre servo curvado
Olhou lânguida a sorrir;
Vi Cleópatra, a rainha,
Tremor pálido em meu seio;
Morte, foi-se-me o receio,
Aqui estou, podes ferir.

Vem! que as glórias insensatas
Das convulsões mais lascivas,
As fantasias mais vivas,
De mais febre e mais ardor,
Toda a ardente ebriedade
Dos seus reais pensamentos,
Tudo gozei uns momentos
Na minha noite de amor.

Pronto estou para a jornada
Da estância escura e escondida;
O sangue, o futuro, a vida
Dou-te, ó morte, e vou morrer;
Uma graça única – peço
Como última esperança:
Não me apagues a lembrança
Do amor que me fez viver.

Beleza completa e rara
Deram-lhe os numes amigos;
Escolhe dos teus castigos
O que infundir mais terror,
Mas por ela, só por ela
Seja o meu padecimento,
E tenha o intenso tormento
Na intensidade do amor.

Deixa alimentar teus corvos
Em minhas carnes rasgadas,
Venham rochas despenhadas
Sobre meu corpo rolar,
Mas não me tires dos lábios
Aquele nome adorado,
E ao meu olhar encantado
Deixa essa imagem ficar.

Posso sofrer os teus golpes
Sem murmurar da sentença;
A minha ventura é imensa
E foi em ti que eu a achei;
Mas não me apagues na fronte
Os sulcos quentes e vivos
Daqueles beijos lascivos
Que já me fizeram rei.
(ASSIS, 1864, p. 75-79).

No poema, a rainha do Egito aparece tal qual é retratada pela historiografia clássica, uma mulher de rara beleza e poder, o que se confirma quando é narrada a grande quantidade de escravos que Cleópatra possuía, dentre os quais talvez estaria o eu-lírico. A ideia do escravo e seu triste destino, de estar apaixonado e submetido a um amor que explora e machuca, poderiam representar a terrível condição do escravo brasileiro do século XIX. Mesmo às portas da abolição, o mesmo era cruelmente tratado por sua pátria: o Brasil. Essa temática da escravidão é uma rotina na pena do célebre Machado de Assis. Muitas de suas crônicas têm como contexto histórico a abolição, principalmente as publicadas em 1888-1889, na *Gazeta de Notícias*, como informa John Gledson (2008, p. 14).

É necessário, portanto, compreender essas circunstâncias históricas. A campanha abolicionista se torna mais forte após a Guerra do Paraguai (1864-1870); no entanto, no início dos anos sessenta, grupos abolicionistas começaram a efervescer no Brasil Imperial, sendo que havia influência de países como os Estados Unidos e Cuba. Nas mãos de Machado de Assis, a poesia é o caminho que, através de Cleópatra e do amor impossível do escravo, é revelada uma alegoria do lamento do cativo no Brasil. Essa mesma questão é destacada por Margareth Marchiori Bakos e Gregory da Silva Balthazar, quando afirmam que Machado de Assis usa a figura de Cleópatra para expor o terrível destino de um ser humano que está escravo: “Esse personagem machadiano simboliza o drama de milhares de compatriotas, encontrando eco no contexto brasileiro que estava se tornando abolicionista” (BAKOS; BALTHAZAR, 2010, p. 46).

Recordemos que Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro em 1839; descendente de escravos, era negro e passou sua infância no morro do Livramento. É considerado um dos maiores nomes da literatura brasileira, escritor reconhecido internacionalmente, fundador da Academia Brasileira de Letras. Contrariando a realidade que o cercava, o fenômeno Machado de Assis surgiu num Brasil em que “não existia educação generalizada, as forças sociais e políticas viviam confusas, o problema da escravidão era uma ferida aberta no organismo, as classes baixas sofriam com amargura o abandono em que eram tidas” (COUTINHO, 1990, p. 09). Entretanto, é importante salientar que há estudos que refutam as afirmações de Afrânio Coutinho, estudos esses que realçam aspectos da vida de Machado de Assis

que revelam que o mesmo não teve um caminho tão árduo assim. Antônio Candido (1995) defende que, após as pesquisas de Jean-Michel Massa, um novo ponto de vista sobre ele foi revelado:

Com efeito, os seus sofrimentos não parecem ter excedido aos de toda gente, nem a sua vida foi particularmente árdua. Mestiços de origem humilde foram alguns homens representativos no nosso Império liberal. Homens que, sendo da sua cor e tendo começado pobres, acabaram recebendo títulos de nobreza e carregado pastas ministeriais. Não exageremos, portanto, o tema do gênio *versus* destino. Antes, pelo contrário, conviria assinalar a normalidade exterior e a relativa facilidade da sua vida pública. Tipógrafo, jornalista, funcionário modesto, finalmente alto funcionário, a sua carreira foi plácida. (CANDIDO, 1995, p. 15).

Tais evidências, todavia, não negam o fato de que esse dedicado escritor trabalhou exaustivamente, deixando um grande tesouro em obras literárias. Kenia Maria de Almeida Pereira (2016, p. 04) sublinha que “Machado de Assis foi, além de romancista, poeta, contista e crítico teatral, um dedicado tradutor e adaptador de obras literárias estrangeiras”. Dentre as traduções feitas por ele, encontra-se a nossa “Cleópatra”, de Mme. Émile de Girardin.

Crisálidas foi o primeiro livro de poesias de Machado de Assis. Obra da sua juventude, marca as primeiras experimentações literárias do escritor. Há aqueles que consideram que Machado poeta não foi tão brilhante como o prosador, porém ainda há muito a ser estudado sobre essa faceta do autor. *Crisálidas* data da fase inicial de sua produção, que, segundo Coutinho (1990), vai evoluindo textualmente ano a ano, contradizendo os que supunham que a obra machadiana estava dividida em duas fases: antes e depois de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Desse modo, Coutinho (1990, p. 38) entende que “não há duas fases, mas um processo de amadurecimento progressivo do escritor”.

Independente dessa questão, *Crisálidas* foi publicada na fase que marca as práticas da egiptomania no Brasil: o século XIX. A compreensão do que foi essa fase de obsessão pelo Egito, possivelmente, trará luzes que permitam entender a criação do poema “Cleópatra”. Não é novidade o fascínio que o Egito traz consigo. Ao longo dos séculos, sua história, símbolos, deuses e faraós têm despertado interesse e encantamento a cada geração. No Brasil, de

acordo com Margareth Bakos (2003), as práticas de egiptomania remontam a D. Pedro I e depois a seu filho D. Pedro II. O primeiro, em 1824, adquiriu um acervo de peças egípcias, o segundo se tornou um notável estudioso do Egito, indo inclusive duas vezes a turismo naquelas terras nos anos setenta do século XIX (BAKOS, 2003, p. 02). Outra evidência da egiptomania nessas terras, destaca a autora, é a pintura a óleo que tem por título *O pastor egípcio*, de Honório Esteves: “*O pastor egípcio* mostra a influência do estilo artístico egípcio nas criações de um dos mais importantes artistas brasileiros do século XIX: Honório Esteves do Sacramento” (BAKOS, 2003, p. 05).

Nesse sentido, também é possível perceber o poema machadiano de temática egípcia, sendo publicado num momento em que o país vivia a chaga da escravidão enquanto as artes bebiam no Nilo. Composto por doze estrofes, o poema “Cleópatra: Canto de um Escravo” conta a história de um escravo, que é o narrador, apaixonado pela rainha do Egito, e que, no momento em que antecede à sua morte, entoava um canto à sua amada. O eu-lírico, representado na fala de um escravo, ganha voz nesse poema; desde o subtítulo, Canto de um Escravo, sua voz começa a ser evidenciada contrariando o fato de que o discurso ouvido e considerado, historicamente construído, nunca foi o do cativo, o que, para Michel Foucault (1999, p. 10), compõe na sociedade o princípio da separação e uma rejeição. Na poesia, o silenciado pela sociedade tem o direito de fala.

O próprio personagem expõe e se auto declara tão embriagado pela paixão que perde o controle: “Toma a tua foice aguda, / A arma dos teus furores; / Venho c’roado de flores/ Da vida entregar-te a flor; / É um feliz que te implora/ Na madrugada da vida, / Uma cabeça perdida / E perdida por amor.” (ASSIS, 1864, p. 75). A ideia perpetuada da mulher que enlouquecia os homens com sua sensualidade e como isso lhe conferia poder é observada nesses versos e nos próximos, que narram o encantamento do escravo pela rainha do Egito.

Mesmo inebriado de amor, tem consciência da realidade que o cerca, afinal, o que ele sendo um escravo teria a oferecer à rainha que se relacionava apenas com a elite? “Só lhe conquistam amores / O herói, o bravo, o triunfante; / E que coroa radiante / Tinha eu para oferecer? / Disse uma palavra apenas / Que um mundo inteiro continha: / – Sou um escravo, rainha, / Amo-te e quero morrer.” (ASSIS, 1864, p. 75). Esses versos trazem evidências do momento

histórico do poema na obra do autor, o Império brasileiro que concedia à elite da nação desfrutar das benesses dessa terra: o país encanta e seduz aos que podem levá-lo à conquista dos seus mais requintados desejos, enquanto o escravo entrega sua vida morrendo a cada dia para que o Império se desenvolva.

O poeta concede ao escravo, que morre a cada dia, a noite de amor com sua amada: “Vem! Que as glórias insensatas / Das convulsões mais lascivas, / As fantasias mais vivas, / De mais febre e mais ardor, / Toda a ardente ebriedade / Dos seus reais pensamentos, / Tudo gozei uns momentos / Na minha noite de amor.” (ASSIS, 1864, p. 75). O escravo, que ao mesmo tempo se aproximava de sua amada devido à sua paixão, via o abismo que os separava, mas de repente o inesperado acontece: a soberana se entrega a momentos de intensa luxúria com o cativo.

É difícil compreender o que a mente do autor construiu nesses versos, contudo o pleno gozo foi concedido àquele que estava às portas da morte e que, nos versos seguintes, narra sua súplica à morte: “Dou-te, ó morte, e vou morrer; / Uma graça única – peço / Como última esperança: / Não me apagues a lembrança / Do amor que me fez viver.” (ASSIS, 1864, p. 81). Depois de ter sua amada, o escravo se encontra com a morte, nada era mais importante que sua noite de amor.

O poema revela o que seria a insignificância da vida do cativo diante da grandiosidade dos seus sentimentos por Cleópatra. A história relata como o amor da rainha do Egito hipnotizou os mais célebres homens de seu tempo, o que se observa na obra de Robles (2019, p. 185):

Sem dúvida apaixonado por ela, além de envaidecido pela visita da extravagante soberana, bígamo aos olhos de todos, César não era César ao lado de Cleópatra, mas uma vontade totalmente dócil a seus desejos, um governante curvado pela parte mais vulnerável do homem: essa paixão que, segundo aconselhavam os deuses, nunca se deve infiltrar nos negócios de Estado porque, ainda que ilumine o ânimo e predisponha o corpo ao ardor, cega o discernimento e distrai a vontade das questões mais transcendentais.

A causa do fim trágico de César e Antônio foi uma só, a cegueira que lhes causou a paixão pela rainha do Egito, como afirma Plutarco: “o maior de todos os seus males foi o amor de Cleópatra” (apud BAKOS; BALTHAZAR, 2010, p. 45).

É importante destacar que a pena de Machado de Assis, seja na autoria de contos, crônicas ou na tradução, evidencia aspectos tanto da arte quanto das moléstias do Império brasileiro, como a escravidão. O escravo usado – manipulado e explorado pelos interesses do Império e da sociedade escravocrata, mesmo no contexto abolicionista com uma legislação pífia – vivia a impossibilidade de emancipação do escravo liberto, inserido numa sociedade regada a preconceito, que marcadamente impunha ao negro um lugar de permanência na degradante situação que já se encontrava há séculos. Assim Machado denunciou a realidade e sutilmente o próprio narrador expressou como o negro liberto, então assalariado, foi tratado. Seu lugar nas bordas da sociedade continuou sendo construído historicamente.

Dessa forma, é possível ver que a obra de Machado de Assis, segundo Coutinho (1990, p. 18), “é um retrato da sociedade brasileira de seu tempo, num período de transição e passagem da aristocracia rural para o domínio da burguesia”. E, claro, sem deixar de ressaltar a egiptomania de sua época, destacando uma figura que viveu há milênios e que continua a exercer tanto fascínio: Cleópatra. Sem dúvida, a influência dela permanece nas mais diversas sociedades espalhadas pelo globo. Pode ser que jamais a humanidade saberá a verdade sobre a história que cerca a rainha do Egito, porém o que nunca poderá ser negado é a força desse mito que ressurgirá a cada nova geração. Mito esse que tem muito a ser decifrado sobre si, bem como a respeito da poesia machadiana, como afirma Kenia Pereira ao concordar com Cláudio Leal, para quem Machado de Assis sabiamente levou à posteridade “o instigante mistério de uma poesia que ainda reclama pela decifração do seu significado” (LEAL, 2008 apud PEREIRA, 2016, p. 09).

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 7. ed. Brasília: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 2003.
- ASSIS, Machado de. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.
- ASSIS, Machado de. **Bons dias!** [1888-1889]. Introdução e notas por John Gledson. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008.

ASSIS, Machado de. Cleópatra: Canto de um Escravo. **Machadiana Eletrônica**, Vitória, v. 3, n. 5, p. 27-29, jan.-jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufes.br/machadiana/article/view/28786/20478>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BAKOS, Margareth Marchiori. Corpo e egiptomania no Brasil. **Revista Phoênix**, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 210-225, 2003. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/36342/20032>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BAKOS, Margareth Marchiori; BALTHAZAR, Gregory da Silva. Encontro de tempos: a rainha Cleópatra no limiar da ciência e da imaginação. **Revista Historiador**, Edição Especial, n. 1, ano 3, p. 37-50, julho 2010. Disponível em: <<https://revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/35/35>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. A “Pura Liberdade” do poeta e do historiador. **Revista Ágora**, Estudos Clássicos em Debate, n. 9, p. 9-40, 2007. Disponível em: <<http://www2.dlc.ua.pt/classicos/agora9.htm>>. Acesso em: 10 nov. 2021.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Editora Vozes, 1986. v. 1.

CANDIDO, Antônio. Esquema Machado de Assis. In: _____. **Vários Escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995. p. 15-32.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1990.

COUTINHO, Afrânio. **Machado de Assis na Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1990.

DELUMEAU, Jean. **História do medo no ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. Tradução de Maria Lucia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 414-461.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Editora Loyola, 1999.

GLEDSON, John. Introdução. In: ASSIS, Machado de. **Bons dias!** [1888-1889]. Introdução e notas por John Gledson. 3. ed. Campinas: Editora da UNICAMP, 2008. p. 13-61.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1993.

HUSTON, Nancy. **A Espécie Fabuladora** – Um breve estudo sobre a humanidade. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010.

JUNG, Carl Gustav. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

MACHADO, Ubiratan. **Dicionário de Machado de Assis**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial, 2021.

PEREIRA, Kenia Maria de Almeida. Quando Jeová responde em versos: Machado de Assis e o Livro de Jó. **Arquivo Maaravi**: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG, Belo Horizonte, v. 10, n. 18, p. 1-11, maio 2016.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas**: O feminino através dos tempos. Tradução de William Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2019.

SCHIFF, Stacy. **Cleópatra**: uma biografia. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Zahar, 2011.

SHAKESPEARE, Willian. **Antônio e Cleópatra**. Versão para *e-book*. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/215720529/Antonio-e-Cleopatra-William-Shakespeare>>. Acesso em: 05 out. 2021.

“A CABEÇA E AS BELAS FACES DE MEDUSA”: DE CARAVAGGIO A LUCIANO GARBATI

Vitor Hugo Luís Geraldo¹

NO PRINCÍPIO ERA O *MYTHOS*

Talvez uma das representações pictóricas mais realizada por artistas, pintores e escultores seja a de Medusa. O cabelo enxameado de serpentes, a beleza decomposta, transfigurada e os olhos ansiando por outros olhos, a fim de tornar seus espectadores legítimas estátuas de pedra, são algumas das características mais representadas da Górgona.

O Período Arcaico Grego nos legou um vasto material figurativo onde a Górgona era retratada em pórticos, vasos de cerâmica, colunas e escudos, pois acreditava-se que “era um símbolo protetor contra qualquer tipo de encantamento, sendo usado às vezes como amuleto” (MORGENSTERN, 2009, p. 81).

Abaixo podemos ver, a partir de algumas imagens retiradas da exposição *Dangerous Beauty: Medusa in Classical Art*, organizada por Kiki Karoglou para o *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque, representações imagéticas atribuídas a essa figura mítica:

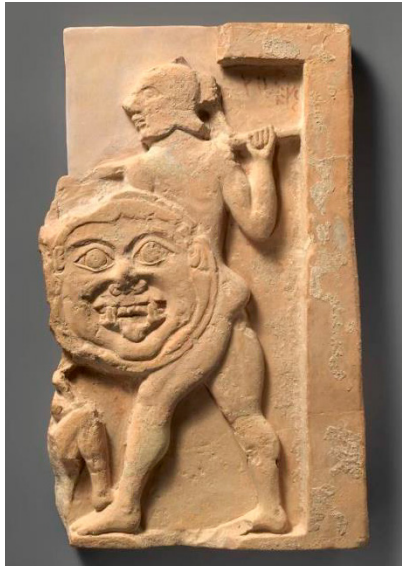
¹ Aluno do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPLET), da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

IMAGEM 1 – Suporte com Górgona



Fonte: Repositório digital do *Met Museum*.²

IMAGEM 2 – Fragmento de relevo com Aquiles carregando um escudo de Górgona



Fonte: Repositório digital do *Met Museum*.³

2 Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/253342>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

3 Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254476>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

IMAGEM 3 – Górgona “senhora dos animais”



Fonte: Repositório Grécia Antiga.⁴⁵⁹

Partindo dessas imagens, constatamos alguns dos atributos conferidos à Górgona na Antiguidade Arcaica Grega. Notamos uma figura monstruosa e grotesca, cuja protuberância dos dentes nos remete às presas de animais selvagens; é possível, também, perceber que as representações arcaicas não possuem os cabelos de serpentes, tampouco pode-se aferir se é masculina ou feminina, pois nada há que nos garanta um aspecto humano. Temos, de imediato, uma figura animalesca, cujo rosto ornamentaria pratos, escudos e cerâmicas.

Portanto, nas representações arcaicas que nos chegaram até hoje, vislumbramos que todas comungam de dois aspectos inerentes às imagens da Górgona: a facialidade e a monstruosidade. Nas figuras abaixo, podemos observar os caracteres legados à monstruosidade, devido a suas formas e seus traços animalescos, e as representações beiram o grotesco; assim como a necessidade da apresentação facial “contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica” (VERNANT, 1988, p. 39), sendo retratadas de face, não havendo uma figuração que se insira no campo das exceções.

⁴ Disponível em: <<https://greciantiga.org/img.asp?num=0883>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

Essa observação feita pelo historiador francês é perceptível quando passamos a analisar, tal como o fez em sua obra *A morte nos olhos*, a representação dos principais deuses no vaso *François* (datado de aproximadamente 570 a.C.) e em outras cerâmicas. É possível distinguir que, enquanto todos os deuses ali são apresentados de perfil, a Górgona, que está localizada na parte interna das duas asas do objeto, junto com Dionísio e Calíope figuram como exceção à regra, pois foram representados com a face voltada para a frente. Vejamos:

IMAGEM 4 – Vaso *François*



Fonte: Site *Grécia Antiga*.⁵

⁵ Disponível em: <<https://greciantiga.org/img.asp?num=0281>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

IMAGEM 5 – Alça do vaso *François*

Fonte: Site Grécia Antiga.⁶

O mito da Górgona – a única que dentre as suas irmãs era mortal – não se manteve, porém, adstrito somente às temporalidades arcaicas; pelo contrário, o mito da aterrorizante figura mitológica grega não só plasmou-se como reverberou ao longo da história, sendo constantemente reatualizado e refundido no imaginário coletivo humano, introjetando-se através das artes visuais e literárias, até encontrar outras *re-leituras* já no século XXI.

Para Eliade (2016), a narrativa mítica se assenta sobre a intemporalidade, pois a história mítica se passou *in illo tempore*, narra-se aquilo que houve no começo dos tempos, na gênese dos deuses, na criação dos mundos; o mito “conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio” (ELIADE, 2016, p. 11), precedendo o discurso lógico, este fundamenta o pensamento histórico porque é temporal e irreversível.

Vernant (2004), em *Mito e Pensamento entre os Gregos*, pontua que tanto o *mythos* quanto a *logos* não ocupavam posições antagônicas; é a partir

⁶ Disponível em: <<https://greciantiga.org/img.asp?num=0281b>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

da perda do pensamento mítico que a palavra escrita ganha relevância, levando o homem a dessacralizar a natureza e, conseqüentemente, posicionar como contrários o *mythos* e a *logos*.

Embora a história da evolução humana tenha se fundamentado sobre o discurso lógico, em detrimento do discurso mítico, a prevalência da razão não foi capaz de demover o mito da vida humana, isso porque o homem moderno o foi atualizando, se apropriando do seu sentido primeiro (*mitologema*) e conferindo-lhe nova roupagem sem, no entanto, apagá-lo.

Tal afirmação poderá ser constatada ao passo que palmilharemos os deslocamentos e as *re*-atualizações das representações imagéticas sofridas pela Górgona. É em Apolodoro de Atenas que leremos uma das mais extensas descrições a respeito das figuras míticas: Esteno, Euríale e Medusa. Diz o filósofo: “as Górgonas tinham as cabeças entrelaçadas com escamas de dragões e grandes presas como as de um javali, mãos de bronze, asas douradas, com as quais voavam, e transformavam em pedra quem as vissem” (APOLODORO, s.d., *online*).

Essa descrição realizada pelo autor de *Biblioteca* – cuja fonte de suas narrativas é atribuída ao grande mitógrafo Ferécides de Leros, sendo dadas por existentes desde o século VII a.C. –, junto com as representações pictóricas feitas, compartilha aspectos em comum: temos um ser monstruoso, a pele feita de escamas é retratada em algumas figuras arcaicas, e as presas selvagens, comparadas às do javali, bem como suas asas, são fartamente desenhadas na arte arcaica grega. Sua figuração estava mais próxima do monstruoso, do terrivelmente animalesco, que propriamente da figura que nos chegou nos tempos atuais: da Górgona desprovida de escamas, dentes selvagens, deposta das asas, mas ainda sim detentora dos cabelos de serpentes. Seus traços monstruosos e sua aparência quase zoomorfa foram se modificando, plasmando-se, sendo agora a Górgona Medusa representada por uma mulher.

E O MYTHOS SE FEZ CARNE (LOGOS)

Se, para Eliade (2018, p. 19), “o homem moderno dessacralizou seu mundo e assumiu uma existência profana”, para nós essa ruptura se faz evidente a partir do momento em que cogitamos, assim como pensou Vernant (2004), que essa dessacralização se deu em decorrência da diferenciação entre *mythos* e *logos*.

O *mythos* está muito mais próximo do homem arcaico do que a *logos*, que simboliza o triunfo do homem sobre a natureza inapreensível do mito. Eliade (2018, p. 18), em *O Sagrado e o Profano*, sustenta que “o homem das sociedades arcaicas tem a tendência para viver o mais possível no sagrado [...], o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência”.

Diante dessas concepções, somos levados a refletir que as figurações imagéticas feitas baseadas no mito da Górgona Medusa evidenciam a vontade de distanciamento, bem como a *re*-atualização do homem em relação ao *mythos*, pois, muito embora tenha ele optado pela *logos*, não foi capaz de demover do seu imaginário a força imanente do *mythos*, sobre o risco de apagar-se a si mesmo.

Explicamos: se antes a arte imagética, bem como a literária, legou à Medusa seu aspecto terrificante, inumano, outro lhe foi atribuído no transcórre da evolução lógica intentada pelo homem, todavia havendo a preservação de traços já encontrados naquele mito primitivo. A esse processo podemos nomear de *re*-atualização mítica.

Píndaro, Apolodoro, Hesíodo e, principalmente, Ovídio, todos cantaram o mito da Medusa. Píndaro, traduzido por Leonardo Antunes, em suas *Píticas*, sobretudo no poema XII, narra a história “Das audazes Górgonas” (ANTUNES, 2014, p. 1), relatando que Perseu, ao decepar a cabeça da única mortal dentre as irmãs, teria decepado “A cabeça e as belas faces de Medusa” (ANTUNES, 2014, p. 2). Notemos que o autor concede à Górgona uma bela face; assim também o faz Apolodoro, quando escreve que “é alegado por alguns que a Medusa foi decapitada por causa de Atena; e eles dizem que a Górgona foi capaz de se igualar à deusa mesmo em beleza” (APOLODORO, s.d., *online*).

Em Hesíodo, na sua *Teogonia*, leremos a origem das Górgonas “que habitam além do ínclito Oceano os confins da noite” (HESÍODO, 1995, p. 121), sendo três: Esteno e Euríale eram imortais e sem velhice, ao passo que Medusa era a única mortal.

Ovídio, já no início da Era Cristã, será um dos principais cristalizadores do mito. Em suas *Metamorfoses*, leremos um dos mais conhecidos relatos acerca da história de Perseu e Medusa:

[...] em toda parte, em campos
e estradas, viu estátuas de homens e de feras
em pedra convertidos ao verem Medusa;
refletida no escudo brônzeo à mão esquerda,
vira, então, a cabeça da horrenda Medusa;
enquanto em grave sono estão a dita e as cobras,
corta ao colo a cabeça; e com asas fugaz
Pégaso e o irmão nascem do sangue da mãe.
Conta os reais perigos da longa viagem;
mares e terras vistas sob si lá de cima;
e os astros que tocou ao bater suas asas.
Mas antes do esperado, calou-se. Um dos próceres
perguntou por que só uma destas irmãs
tinha serpentes aos cabelos entrançadas.
O hóspede diz: “Já que perguntas algo digno
de relato, direi o motivo. Belíssima,
ela foi a esperança e a causa de ciúmes
de muitos; e mais belo que os cabelos nada tinha.
Conheci um que disse tê-la visto.
No templo de Minerva, o deus do mar violou-a,
dizem. Volveu, cobrindo o rosto casto, a filha
de Jove com o escudo. E como punição,
gorgôneas tranças converteu em torpes hidras.
E ainda agora, para infundir o terror
nos rivais, leva ao peito as cobras que criou.
(OVÍDIO, 2017, p. 267-268).

Essa exposição de diferentes modos de narrar a história da única Górgona mortal se faz necessária, a fim de que possamos evidenciar a resistência do mito e sua sedimentação no imaginário humano. Interessante notar seus desdobramentos, suas subtrações e seus acréscimos. Se no mito arcaico a representação da Górgona distanciava-se completamente da figuração feminina, não tendo ela rosto e corpo de mulher, o mito que nos chegou evidencia um caráter feminino, exemplificando que, embora o mito resista, ele não tem caráter imutável.

Mas essa reconfiguração se fez principalmente em decorrência do afastamento do homem arcaico do *mythos* e sua trajetória em direção a uma consciência ancorada na *logos*. Fazia-se necessário que o *mythos* se revestisse de caracteres cuja existência se estabelecia dentro das possibilidades da razão,

que a significação do mito fosse razoável e, para isso, era imprescindível que ele fosse se afastando do fabulativo e se aproximando do mundo das ideias, da luz lancinante da razão. Conjecturar uma representação meduseica de traços monstruosos, mãos de bronze, asas, escamas de dragão e dentes de javali, não se coadunava com a *logos* e, em decorrência dessa significativa distância do pensamento lógico, ancorado nas coisas do mundo visível, sua representação fora mudando, a fim de aproximar-se do mundo lógico das ideias.

NÃO SE NASCE MEDUSA, TORNA-SE

A partir das figurações que nos foram legadas de herança histórica de um imaginário primitivo, somos capazes de constatar a transformação de consciência do homem em relação à representação mítica da Medusa: ela não tinha rosto de mulher, estava mais para o monstruoso, o fabulativo, que para o humano.

Precisamos recordar que o homem, na figura do macho, era o produtor de um discurso hegemônico, a realidade advinha da sua concepção acerca do mundo, não havia espaço para a incorporação de um imaginário feminino. Beauvoir, citando a filósofa Nancy Frazer, assegura:

Os homens fazem os deuses; as mulheres adoram-nos, diz Frazer. São eles que decidem se as divindades supremas devem ser femininas ou masculinas. O lugar da mulher na sociedade é sempre eles que estabelecem. Em nenhuma época ela impôs sua própria lei. (BEAUVOIR, 2016, p. 203).

Assim, nos parece crível que a depuração da figura mítica da Medusa, sua monstruosidade e todos aqueles outros traços que a consciência arcaica lhe atribuíra foram depositos pelos homens em razão de serem detentores de um discurso impositivo. Não imporiam eles à figura da Górgona traços similares aos seus, masculinos; se voltarmos a Hesíodo, este atribuirá a descendência de todos as mulheres à figura mítica de Pandora: “Dela é a funesta geração e grei das mulheres” (HESÍODO, 1995, p. 139). Lembremos que Pandora fora enviada por Zeus com a tarefa de entregar a Prometeu a caixa contendo todos os males tributáveis à humanidade, tendo, por transgressão à ordem divina, aberto a caixa e libertando: fome, miséria, corrupção e desgraça.

Devemos também recordar que, na tradição grega, os destinos dos homens e dos deuses eram decididos por mulheres: “São as mulheres – Parcas e Moiras – que tecem o destino humano; mas são elas igualmente que cortam os fios.” (BEAUVOIR, 2016, p. 207).

Não é preciso que nos transportemos para tão longe para vislumbrarmos esse papel atribuído à mulher de causadora de todos os males humanos. No Cristianismo, Eva se deixa enredar pela serpente, sorve o fruto proibido, induz Adão para que proceda ao mesmo gesto seu e lega à humanidade seu pecado, erigido a título de original.

Nesse sentido, nos parece razoável pensarmos que o homem depurou da máscara e da monstruosidade a figura quase abjeta da Górgona, e lhe atribuiu nova roupagem, concedendo-lhe traços femininos, corpo de mulher. Beauvoir (2016, p. 202) afirma que “[t]odo mito implica um Sujeito que projeta suas esperanças e seus temores num céu transcendente”. Neste céu projetado pelo imaginário masculino, é a mulher uma figura terrificante, perigosa, por isso ao mito foram atribuídas características femininas, porque nela não era permitido olhar diretamente sem incorrer em perigo, já que “a morte é sua obra” (BEAUVOIR, 2016, p. 207). Dessa forma, Perseu olha-lhe indiretamente, vislumbra-lhe o reflexo e decepa-lhe as belas faces.

Mas importa frisarmos que, embora o homem tenha subtraído do mito arcaico os traços animalescos da Górgona e conferido-lhe o estatuto de mulher, a monstruosidade não lhe foi subtraída na totalidade, havendo uma incorporação desta à figura feminina. Hilgert (2020), em um instigante estudo acerca das correspondências entre a Medusa e o mito da mulher, escreve que:

Na primeira forma de subjugar a mulher, a do mito da monstruosidade, as teorias que defendem uma natureza da mulher são praticamente unânimes na explicação da condição humana neste mundo Arcaico e Antigo, tanto pelos mitos e religiões quanto pela filosofia. A Medusa é representada de maneira monstruosa na mesma medida em que é atribuída à mulher uma essência díspar e inferior à do homem, como um ser de segunda classe, uma criatura assemelhada aos animais. (HILGERT, 2020, p. 52).

Filiamo-nos ao posicionamento da autora ao estreitar e alterar a relação entre o mito e a Górgona. Hilgert inverte os conceitos, atribuindo à mulher o estatuto de mito, e evidencia que ela também foi fruto de uma construção discursiva masculina que, vendo na mulher uma condição díspar e inferior, a

fundiu junto ao mito daquela que antes era monstruosa, depondo da Medusa suas faces, repletas de características monstruosas e animais, e impingindo-lhe rosto e corpo de mulher.

ATRAVÉS DAS IMAGENS: REIVINDICAÇÃO CONTEMPORÂNEA

A história da arte viu nascer em seu seio inúmeras representações imagéticas cuja inspiração tenha sido buscada no mito de Perseu e Medusa. Sem dúvida, uma das mais emblemáticas representações desse mito seja aquela pintada por Caravaggio (1571-1610):

IMAGEM 6 – Medusa de Caravaggio



Fonte: Repositório Google Arts & Culture.⁷

⁷ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/medusa-called-medusa-murtola-michelangelo-merisi-da-caravaggio/CgG9FZiGct3udw?hl=pt-BR>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

Caravaggio pintou a cabeça da Medusa já decapitada em uma imagem forte e lancinante. Estamos diante da recém decapitação feita por Perseu. Seu rosto é retratado numa soma de sentimentos que transitam entre o transtorno, a dor e o susto – lembremos que a Górgona dormia, junto com suas irmãs, quando sua cabeça fora decepada. O sangue jorrando abundantemente abaixo da cabeça nos informa que o golpe empreendido por Perseu ocorrera há pouco tempo, pois ele escorre com vivacidade e fluidez. Se seu rosto carrega uma compleição dúbia, seu olhar evidencia uma aparente consternação.

Pintada nos costados de um escudo, Caravaggio, por meio de seu indiscutível jogo de luz e sombras, fez da cabeça da Medusa uma de suas maiores obras-primas. Evidente que, nessa representação, ela não figura como um ser monstruoso, pelo contrário, vemos sua feição feminina, da monstruosidade ficou-lhe apenas os cabelos.

Por outro turno, e tão emblemática e representativa quanto a pintura de Caravaggio, Benvenuto Cellini (1500-1571) traduziu o mito de Perseu e Medusa a partir do bronze, forjando-os no metal. Intitulada *Perseu segurando a cabeça de Medusa*, o artista renascentista modelou um Perseu vitorioso, exultante da sua conquista:

IMAGEM 7 – *Perseu segurando a cabeça de Medusa*



Fonte: Repositório Google Arts & Culture.⁸

⁸ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/cellini-s-perseus-with-the-head-of-medusa-1552-replica/zgFtOs0v0B_O6g>. Acesso em: 03 nov. 2021.

IMAGEM 8 – *Perseu segurando a cabeça de Medusa*

Fonte: Repositório Google Arts & Culture.⁹

O herói exibe a cabeça decapitada da Górgona como um prêmio. Sua postura é majestosa, viril e, enquanto exibe esse troféu que seria entregue à Atenas, pisa sobre o corpo da figura mítica, atestando sua postura de herói diante da batalha vencida contra o monstro. O rosto da Górgona padece de expressão, como se a vida lhe houvesse expirado rapidamente e o semblante calmo, em repouso, fosse agora sua eterna expressão.

Se Cellini forjou uma obra cujo conjunto é capaz de nos paralisar diante do gesto quase vil perpetrado por Perseu, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), proeminente pintor e escultor do barroco italiano, também recorreu ao mito da Górgona para empreender uma de suas obras mais majestosas:

⁹ Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/cellini-s-perseus-with-the-head-of-medusa-1552-replica-original-by-benvenuto-cellini-replica-cast-by-the-frilligallery-florence/zgFtOs0v0B_O6g?hl=pt-BR>. Acesso em: 03 nov. 2021.

IMAGEM 9 – Medusa



Fonte: Repositório Google Arts & Culture.¹⁰

Vejamos a beleza instigante da escultura. Bernini apreendeu no mármore a essência da dor sofrida pela figura mítica da Medusa. Não nos sentimos ameaçados diante dessa obra, pelo contrário, somos levados a um sentimento ambíguo, pois seu rosto exprime imensa tristeza. Os olhos lânguidos, comprimidos, certamente expressam a dor diante do acontecimento: o susto de quem, dormindo, fora acordada pelo golpe lancinante da espada forjada por Hefesto especialmente para tal mister. Nem as cobras soam ameaçadoras, porque ocupam um segundo plano em relação ao rosto no qual a boca, entreaberta, nos soterra de impressões condoídas.

Soma-se a isso a escolha do mármore, que lega leveza à representação da figura mítica. Nada ressoa terrificante, monstruoso ou apavorante. Não fossem os cabelos de serpentes não saberíamos sua identidade e história. A delicadeza

¹⁰ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/bust-of-the-medusa/KgHR0dPsgjMwGw?hl=pt-BR>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

do mármore, somada à ambivalência das expressões, não é capaz de nos levar a crer que estamos diante de uma das figuras mais ameaçadores da mítica grega: nada nela ressoa monstruoso!

Porém, diante de algumas dessas imagens aqui expostas, nos é possível compreender não somente a resistência do mito no imaginário humano, como seu deslocamento e sua atualização. Dos traços eminentemente arcaicos que eram atribuídos à Medusa, os cabelos de serpentes e seu olhar petrificante foram os únicos que persistiram.

O mito também caminha para a reivindicação de uma outra história, que não seja forjada por homens e a ação da decapitação não seja vista como um gesto heroico, entretanto de profunda subjugação sofrida pela mulher ao longo da história humana. Ante às correntes femininas e à cristalização de direitos universais de igualdade, Luciano Garbati (1973), artista argentino, reivindica para o mito uma nova leitura, a de uma Medusa que teria decapitado aquele cuja missão fosse decapitá-la.

IMAGEM 10 – *Medusa com a cabeça de Perseu*



Fonte: Site de Luciano Garbati.¹¹

11 66 Disponível em: <<https://www.lucianogarbati.com/medusa>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

IMAGEM 11 – *Medusa com a cabeça de Perseu*

Fonte: Site de Luciano Garbati.¹²

Garbati confere ao mito outra interpretação: e se a Medusa fosse quem tivesse decepado a cabeça de Perseu? Nesse gesto atualizador, o artista questiona o papel heroico que a história mítica concedeu a Perseu, em detrimento da Górgona, vítima dos ciúmes de Atenas por ter sido violada por Poseidon.

O mito relido à luz da contemporaneidade pelo artista argentino parece buscar um novo processo interpretativo, em que a Górgona reivindica para si seu testemunho na história, pois este lhe foi usurpado como lhe fora a cabeça. Hilgert (2020) aduz que na história da Humanidade, o homem apropriou-se dos saberes e conhecimentos, resultando daí esses processos interpretativos pertencentes, exclusivamente, a homens.

Medusa com a cabeça de Perseu nos leva a crer que houve, por parte do artista, um diálogo de subversão à obra de Cellini, *Perseu com a cabeça de Medusa*. Se nesta o herói mítico exhibe vitorioso a cabeça da Górgona como um prêmio, erguendo-a acima da dele, naquela o artista contemporâneo nos apresenta uma Górgona na qual o semblante expressa a ira da mulher cuja

12 Disponível em: <<https://www.lucianogarbati.com/medusa>>. Acesso em: 03 nov. 2021.

história foi silenciada por tantos anos. Não há vestígios do corpo de Perseu, como há do corpo de Medusa na obra de Cellini. O corpo do herói lhe é insignificante e ela segura sua cabeça abaixo da cintura, sem exibi-la como um troféu. A única certeza que temos diante desta obra é a seriedade esboçada nas faces da estátua.

CONCLUSÃO

Nesse percurso, observamos a depuração sofrida pelo mito da Górgona Medusa ao longo dos tempos. Das faces monstruosas à representação feminina, a Górgona passou por proeminentes transformações: os dentes de javali, as mãos de bronze, as asas, as escamas de dragão, nada disso mais figurou nas representações que não fossem arcaicas.

Essa depuração pode ter como fato gerador o momento no qual o homem arcaico passa a se distanciar do *mythos*, dirigindo-se a *logos*, inaugurando uma justaposição entre ambos. Para o homem arcaico, cujos pés se viam fincados no *mythos*, os atributos conferidos à Medusa lhe soavam críveis; todavia, ao passo que empreende uma busca apenas pelas sendas da razão, aquilo que antes lhe parecia fruto da verdade já lhe afigura como meramente fabulativo. Desse momento em diante, paulatinamente, o mito passa por releituras, suas roupagens primeiras vão se modificando, ora pela subtração, ora pela adição, no entanto, embora o mito sofra esse revestimento, sua significação central se mantém.

À essa ressignificação do mito da única Górgona mortal, acrescentamos também o caráter histórico-discursivo do homem enquanto produtor e detentor de histórias. À mulher não era conferida a oportunidade de narrar sua história a fim de legá-la à posteridade; o homem era detentor das narrativas e do direito – dito por legítimo – de subjugar a figura feminina. Enquanto a subjugasse, ela não representaria a significativa ameaça que seu imaginário nutria diante do feminino:

É, pois, através delas que se mantém e propaga a vida do clã; de seu trabalho e de suas virtudes mágicas dependem os filhos, os rebanhos, as colheitas, os utensílios, toda prosperidade do grupo de que são a alma. Tanta força inspira aos homens um respeito misturado de terror e que se reflete em seu culto. Nela é que se resume toda a Natureza estranha. (BEAUVOIR, 2016, p. 104).

É subjugando a mulher e cerceando-a, que o homem tentará extirpar seu terror diante do feminino. Se ela é a natureza estranha, o terror imiscuído de respeito, é preciso controlá-la, tolher-lhe os poderes a fim de que não se insurja contra o homem. Quando Perseu decepa a cabeça da Górgona, empreende justamente esse gesto: o de silenciar, subjugar, aquela que impinge certo temor. Essa afirmação parece-nos mais acertada quando nos lembramos de que a cabeça decepada lhe serviria de arma para heroicos empreendimentos.

O mito da Medusa expõe esse temor do homem diante do feminino. Seu poder necessitava de cerceamento. Mas, como vimos, o mito reivindica para si certa atualização e as artes têm papel preponderante nesse processo de atualização sofrido por ele, sendo graças a elas que essas narrativas míticas permanecem guarneçadas nos pavilhões da memória humana.

As representações imagéticas aqui expostas quase não carregam aqueles traços que os artífices arcaicos lhe impingiram; quando comparadas entre si, sobressai de cada obra o olhar diferenciador dado por cada artista à sua leitura da narrativa mítica. É esse olhar, representativo nas artes plásticas ou narrativo nas artes literárias, que promoverá as grandes variações do mito, deslocando-o e realocando-o em lugares outros até desaguar numa concepção contemporânea reivindicativa e subversiva, na qual quem tem a cabeça decepada é Perseu, não a Górgona.

Tais representações escultóricas se alijam às narrativas que nos foram legadas ao longo dos anos, principalmente pelo fato condicionante de que o mito, a princípio, encontra sua gênese na oralidade e, com o advento da escrita, passa a sedimentar-se por meio dela. É no mito escrito que os artistas representativos buscaram inspiração para conceber na pedra aquela cujo olhar transforma e petrifica seu espectador direto.

Nesse sentido, se a história passada conferiu à Medusa um papel subalterno e subjugado, inversamente oposto àquele conquistado por Medeia – em cuja trajetória mítica passara mulher de benfazeja à grotesca infanticida – dentro de sua própria narrativa, a literatura e a arte contemporânea lhe concederam o direito, nunca antes outorgado, sobre a própria narrativa. As Medusas narradas por Píndaro, Hesíodo, Ovídio etc., muito embora ainda estejam vivas e persistam no imaginário humano, aos poucos cederão lugar à Medusa insculpida por Luciano Garbati: aquela cuja bela face, outrora monstruosa, carrega a cabeça de seu agressor como se nos dissesse que este é um tempo de dar voz àquelas que foram silenciadas em suas próprias histórias.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, Leonardo B. Píndaro, Pítica XII. **Neolympikai**. 08 dez. 2014. Disponível em: <<http://neolympikai.blogspot.com/2014/12/pindaro-pitica-xii.html>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

APOLODORO. Miscenas. **A Era do Bronze**. 26. mar. 2018. Disponível em: <<https://micenas.net/leituras/biblioteca-de-apolodoro/>>. Acesso em: 15 dez. 2021.

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e o Profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2018.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HILGERT, Luiza Helena. O arcaico do contemporâneo: Medusa e o mito da mulher. **Lampião**, Revista de Filosofia, São Carlos, v. 1, n. 1, p. 41-70, 2020. Disponível em: <<http://200.17.114.107/index.php/lampiao/article/view/11689>>. Acesso em: 15 nov. 2021.

MORGENSTERN, Ada. **Perseu, Medusa & Camille Claudel**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

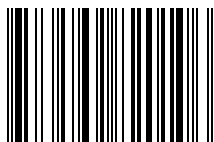
OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos**. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e Pensamento entre os Gregos**. Tradução de Haiganuch Sarian. São Paulo: DIFEL/EDUSP, 2004.



ISBN: 978-65-998201-0-6



9 786599 820106

EDITORA
projetum

