

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
CAMPUS DE CAMPO MOURÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR  
SOCIEDADE E DESENVOLVIMENTO – PPGSeD**

**THAIS MARTINS DO NASCIMENTO**

**DA MITOLOGIA CLÁSSICA AO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: AS  
INTERFACES E REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM CIRCE**

**CAMPO MOURÃO – PR  
2023**

**THAIS MARTINS DO NASCIMENTO**

**DA MITOLOGIA CLÁSSICA AO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: AS  
INTERFACES E REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM CIRCE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento (PPGSeD) da Universidade Estadual do Paraná (Unespar), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre(a) em Sociedade e Desenvolvimento.

**Linha de Pesquisa:** Formação humana, processos socioculturais e instituições

**Orientador(a):** Profa. Dra. Wilma dos Santos Coqueiro

**CAMPO MOURÃO – PR  
2023**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

NASCIMENTO, Thais Martins do  
DA MITOLOGIA CLÁSSICA AO ROMANCE CONTEMPORÂNEO:  
as interfaces e representações da personagem Circe /  
Thais Martins do NASCIMENTO. -- Campo Mourão-  
PR, 2023.  
183 f.: il.

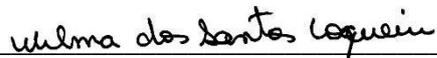
Orientador: Wilma dos Santos Coqueiro.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação  
Mestrado Acadêmico Interdisciplinar: "Sociedade e  
Desenvolvimento") -- Universidade Estadual do  
Paraná, 2023.

1. Literatura Clássica e Contemporânea. 2.  
História. 3. Mitologia Clássica. 4. Protagonismo  
Feminino. 5. Literatura de autoria feminina. I -  
dos Santos Coqueiro, Wilma (orient). II - Título.

**THAIS MARTINS DO NASCIMENTO**

**DA MITOLOGIA CLÁSSICA AO ROMANCE CONTEMPORÂNEO: AS  
INTERFACES E REPRESENTAÇÕES DA PERSONAGEM CIRCE**

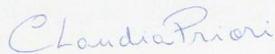
**BANCA EXAMINADORA**



Profa. Dra. Wilma dos Santos Coqueiro – UNESPAR/Campo Mourão



Profa. Dra. Adriana Delmira Mendes Polato – UNESPAR/Campo Mourão



Profa. Dra. Claudia Piori – UNESPAR/Curitiba



Profa. Dra. Érica Fernandes Alves – UEM/Maringá

Data de Aprovação

29/08/2023

Campo Mourão – PR

À minha mãe, Alice, por ser minha maior referência como mulher. Ela não usa capa e nem tem poderes místicos, mas para mim é a heroína que me inspira e me motiva todos os dias.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por atender as minhas orações e me dar forças e oportunidades nos momentos em que mais precisei. Agradeço a minha mãe, Alice, e ao meu pai, Marcio, por me ajudarem, me apoiarem e me incentivarem a sempre conquistar e lutar por mais para a minha vida e meu futuro, pois me criaram com o princípio de que a educação era o bem mais valioso que podiam me dar. Agradeço ao meu avô, Francisco, por sempre estar disposto a me ajudar com o que eu precisasse e, em sua simplicidade, sempre me apoiar na conquista dos meus sonhos. Agradeço a minha irmã mais nova, Thamires, para quem quero ser uma inspiração assim como minha mãe foi para mim e por quem quero, mesmo que a ajuda seja pequena, tornar o mundo um pouco melhor para uma mulher.

Agradeço a minha amiga, Carol, por estar sempre comigo quando preciso rir ou chorar em momentos de estresse e desespero e que escuta meus monólogos sobre assuntos que ela às vezes não entende, mas está sempre ali me apoiando independente de qualquer coisa. Agradeço também a minha melhor amiga Sheila, que mesmo com três estados de distância nos separando está sempre me apoiando, incentivando e me ajudando a colocar a cabeça no lugar quando estou perdida.

Agradeço a minha orientadora, Wilma, por ter me escolhido como sua orientanda, por sempre me apoiar e incentivar desde que eu estava na graduação, por ver meu potencial e por ter os superpoderes da paciência e da compreensão ao lidar comigo e entender minhas dificuldades. Ela é com certeza um exemplo e uma inspiração para mim. Agradeço as professoras Adriana Polato, Claudia Priori e Erica Alves, por aceitarem fazer parte da minha banca e, sobretudo, pelo carinho e atenção que me deram em cada uma das orientações para que eu pudesse aprimorar ainda mais este trabalho.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa no último ano do meu curso de mestrado. Agradeço a todos que, de alguma forma, me ajudaram ou estão me ajudando a estar onde estou hoje. Por fim, embora eu saiba que ele nunca lerá isso, mas ainda assim quero dizer, agradeço a Rick Riordan, o autor que me apresentou e fez com que eu me apaixonasse pelo universo da mitologia.

*“A mitologia grega nós dá muitas lições, mas a mais importante talvez seja a de que a vida é um padrão que se repete. Cada geração deve empreender a saga heroica que lhe cabe.”*

- Rick Riordan

*“O mito é o nada que é tudo  
O mesmo sol que abre os céus  
é um mito brilhante e mudo  
O corpo morto de Deus -  
vivo e desnudo.”*

- Fernando Pessoa

NASCIMENTO, Thais Martins do. **Da Mitologia Clássica ao Romance Contemporâneo: as interfaces e representações da personagem Circe**. 186f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar Sociedade e Desenvolvimento, Universidade Estadual do Paraná, *Campus* de Campo Mourão, Campo Mourão, 2023.

## RESUMO

Com o surgimento de movimentos sociais como o Feminismo, a literatura de autoria feminina se deparou com a oportunidade de reavaliar personagens icônicos que atravessaram o tempo e o espaço oferecendo uma nova perspectiva sobre eles. Nesse contexto, os mitos clássicos, em especial os femininos, como representações arquetípicas da realidade, ganham novas interpretações e versões no mundo contemporâneo. Com isso, a reescrita de obras clássicas por mulheres desempenha um papel fundamental na desconstrução de estereótipo de gênero, pois, ao oferecer uma nova perspectiva feminina sobre personagens e histórias consagradas, essas escritas desafiam as narrativas patriarcais e destacam a importância das vozes femininas na literatura. Na *Odisseia* de Homero, uma obra épica do século VIII a.C., a personagem Circe desempenha um papel secundário nas aventuras de Ulisses, o herói grego e protagonista da história, sendo caracterizada como um feiticeira com intenções maléficas. No entanto, na obra contemporânea *Circe: um romance*, publicado em 2018 pela escritora estadunidense Madeline Miller, a personagem assume o protagonismo de sua própria história, explorando sua identidade e revendo fatos por uma nova ótica ao vivenciar uma jornada pessoal significativa. A partir disso, esta pesquisa tem como objetivo analisar a reconfiguração da jornada da heroína nesse romance de autoria feminina contemporânea, pautando-se em aportes teóricos oriundos da História das Mulheres, da Mitologia Clássica, da Literatura Comparada, dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista. O propósito deste estudo é destacar, por meio de uma abordagem interdisciplinar, o impacto do movimento feminista no protagonismo das mulheres em representações sociais e literárias contemporâneas. Busca-se, assim, proporcionar uma nova interpretação do cânone literário masculino excludente, promovendo uma maior diversidade na leitura e escrita de obras contemporâneas e incentivando reflexões inovadoras sobre temas relacionados à condição feminina, ampliando o entendimento e a valorização das experiências das mulheres na literatura. O objetivo é fomentar uma visão mais inclusiva e representativa, de modo a enriquecer o panorama literário e proporcionar uma leitura mais abrangente e significativa para todos os/as leitores/as.

**Palavras-chave:** História, Mitologia Clássica, Literatura, Romance de autoria feminina contemporâneo, Protagonismo feminino.

NASCIMENTO, Thais Martins do. **From Classical Mythology to Contemporary Romance: the interfaces and representations of the character Circe**. 186f. Dissertation (Master) – Society and Development Interdisciplinary Postgraduate Program, State University of Paraná, Campo Mourão *Campus*, Campo Mourão, 2023.

### ABSTRACT

With the emergence of social movements such as Feminism, women-authored literature has been presented with the opportunity to reevaluate iconic characters that have spanned time and space, offering a fresh perspective on them. In this context, classical myths, particularly those pertaining to women, as archetypal representations of reality, gain new interpretations and versions in the contemporary world. As a result, the rewriting of classical works by women plays a crucial role in deconstructing gender stereotypes. By providing a new feminine perspective on beloved characters and stories, these writings challenge patriarchal narratives and highlight the importance of women's voices in literature. In Homer's *Odyssey*, an epic work from the 8th century BCE, the character Circe plays a secondary role in the adventures of Odysseus, the Greek hero and protagonist of the story. She is characterized as a sorceress with malevolent intentions. However, in the contemporary novel *Circe*, published in 2018 by American writer Madeline Miller, the character takes center stage in her own story, exploring her identity and reevaluating events from a new perspective as she undergoes a significant personal journey. Based on theoretical frameworks derived from Women's History, Classical Mythology, Comparative Literature, Cultural Studies, and Feminist Criticism, this research aims to analyze the reconfiguration of the heroine's journey in this contemporary women-authored novel. The purpose of this study is to emphasize, through an interdisciplinary approach, the impact of the feminist movement on women's protagonism in contemporary social and literary representations. It seeks to provide a fresh interpretation of the exclusive male literary canon, promoting greater diversity in the reading and writing of contemporary works, while encouraging innovative reflections on topics related to the female condition. By expanding the understanding and appreciation of women's experiences in literature, the objective is to foster a more inclusive and representative vision, enriching the literary landscape and providing a more comprehensive and meaningful reading experience for all readers.

**Keywords:** History, Classical Mythology, Literature, Contemporary Female Novel, Female Protagonism.

NASCIMENTO, Thais Martins do. **De la Mitología Clásica a la Novela Contemporánea: las interfaces y representaciones del personaje Circe**. 186f. Disertación (Maestría) - Programa de Posgrado Interdisciplinario en Sociedad y Desarrollo, Universidad Estatal de Paraná, *Campus* de Campo Mourão, Campo Mourão, 2023.

## RESUMEN

Con la aparición de movimientos sociales como el feminismo, la literatura escrita por mujeres se ha encontrado con la oportunidad de reevaluar personajes icónicos que han atravesado el tiempo y el espacio, ofreciendo una nueva perspectiva sobre ellos. En este contexto, los mitos clásicos, especialmente los femeninos, como representaciones arquetípicas de la realidad, adquieren nuevas interpretaciones y versiones en el mundo contemporáneo. Con esto, la reescritura de obras clásicas por parte de mujeres desempeña un papel fundamental en la deconstrucción de los estereotipos de género, ya que al ofrecer una nueva perspectiva femenina sobre personajes e historias consagradas, estas escrituras desafían las narrativas patriarcales y resaltan la importancia de las voces femeninas en la literatura. En *La Odisea* de Homero, una obra épica del siglo VIII a.C., el personaje de Circe desempeña un papel secundario en las aventuras de Ulises, el héroe griego y protagonista de la historia, siendo caracterizada como una hechicera con intenciones malévolas. Sin embargo, en la obra contemporánea *Circe*, publicada en 2018 por la escritora estadounidense Madeline Miller, el personaje asume el protagonismo de su propia historia, explorando su identidad y revisando hechos desde una nueva perspectiva al experimentar un viaje personal significativo. A partir de esto, esta investigación tiene como objetivo analizar la reconfiguración del viaje de la heroína en esta novela contemporánea escrita por mujeres, basándose en aportes teóricos provenientes de la Historia de las Mujeres, la Mitología Clásica, la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y la Crítica Feminista. El propósito de este estudio es destacar, a través de un enfoque interdisciplinario, el impacto del movimiento feminista en el protagonismo de las mujeres en representaciones sociales y literarias contemporáneas. Se busca, de esta manera, proporcionar una nueva interpretación del canon literario masculino excluyente, promoviendo una mayor diversidad en la lectura y escritura de obras contemporáneas e incentivando reflexiones innovadoras sobre temas relacionados con la condición femenina, ampliando la comprensión y valoración de las experiencias de las mujeres en la literatura. El objetivo es fomentar una visión más inclusiva y representativa, enriqueciendo el panorama literario y proporcionando una lectura más amplia y significativa para todos los lectores.

**Palabras clave:** Historia, Mitología Clásica, Literatura, Novela de autoría femenina contemporánea, Protagonismo femenino.

## LISTAS DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> - Circe oferece a Taça para Ulisses de John William Waterhouse (1981)	135
<b>Figura 2</b> - Circe, a feiticeira	139
<b>Figura 3</b> - Circe como Mulher-Maravilha	139
<b>Figura 4</b> - Circe em Liga da Justiça sem Limites	141

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>2 HISTÓRIAS DE ORIGEM .....</b>	<b>19</b>
2.1 Mito: a narrativa primordial .....	20
2.2 Uma canção de realidade e sabedoria.....	31
2.2.1 <i>A mimese e a figuração da verdade</i> .....	38
2.3 As construções narrativas: da oralidade ao romance contemporâneo .....	44
2.4 A figuração da voz narrativa e as relações de poder .....	58
<b>3 FIGURAÇÃO FEMININA: A HISTÓRIA DAS MULHERES .....</b>	<b>66</b>
3.1 Mulheres da Antiguidade .....	68
3.2 A santa e a pecadora: construção de arquétipos .....	85
3.3 O continente perdido das vozes silenciadas .....	94
3.4 De coadjuvante a protagonista.....	99
<b>4 DE DEUSA VENERADA À BRUXA MÁ.....</b>	<b>109</b>
4.1 O mito da feiticeira .....	112
4.2 Um percurso mitológico .....	122
4.2.1 <i>Hécate</i> .....	125
4.2.2 <i>Medeia</i> .....	126
4.2.3 <i>Morgana Le Fay</i> .....	128
4.2.4 <i>Baba Yaga</i> .....	129
4.2.5 <i>Bruxas reais da História</i> .....	131
4.3 Interfaces de Circe .....	133
<b>5 CIRCE: UMA NARRATIVA .....</b>	<b>145</b>
5.1 A jornada da “heroína” .....	149
5.2 “Entre o castigo dos deuses e o amor dos homens” .....	159
5.3 Da feiticeira de Homero a heroína de Miller .....	166
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>172</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>174</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Todos nós crescemos ouvindo ou lendo histórias, seja por meio dos avós, avôs, mães, pais, familiares ou até mesmo nos desenhos que assistíamos na televisão. Histórias onde víamos príncipes, princesas, reis, rainhas, bruxas, dragões, fadas e vários outros seres mágicos e não mágicos, seres que povoaram nossa infância com suas aventuras e que ainda permeiam nossa vida adulta. Histórias essas que provém desde os tempos imemoriais da sociedade humana e que percorreram os séculos nos ensinando lições e nos alimentando com seus sonhos, papel desempenhado por lendas, fábulas, contos de fadas e mitos. Porque, mais do que mero entretenimento, essas *estórias*<sup>1</sup> são a forma de pensar e viver das primeiras civilizações, sendo a base de sustento e transmissão dos valores da vida humana, principalmente por sua função moral e educacional. Assim, no cenário de criação, os mitos, como narrativas primordiais, representam a humanidade e a própria sociedade. Segundo Gomes e Andrade (2009):

As histórias e imagens míticas podem aliviar os conflitos internos e ajudar-nos a descobrir uma profundidade e riqueza e sentidos maiores na vida. Uma das grandes funções curativas do mito está no fato de ele nos mostrar que não estamos sozinhos em nossos sentimentos, temores, conflitos e aspirações (ANDRADE, GOMES, 2009, p. 139).

Logo, ao olharmos para essas narrativas, vemos retratos das guerras travadas pelas primeiras civilizações, a conquista de territórios, a formação e estruturação política das sociedades, a construção de valores, a designação dos papéis sociais, a formação do pensamento e desenvolvimento intelectual, etc. Independente se sejam vistas como reais ou figurações, os mitos são o que Burkert (1991) chama de “saber em histórias”, pois eles são as raízes de todas as culturas do mundo, consistindo na primeira tentativa do ser humano de explicar a sua própria existência e do mundo que o rodeia. Sendo assim, mesmo que a base mitológica não seja a linha de pensamento que nos rege nos dias atuais, os valores nela construídos ainda reverberam atualmente, com os seus arquétipos da conduta humana latentes na sociedade.

Dentro disso, está situado os papéis sociais do homem e da mulher e o exercício de suas funções, bem como tudo que rege as discussões de gênero debatidas atualmente, uma vez que, historicamente, o homem sempre foi colocado com uma figura soberana de poder e a mulher

---

<sup>1</sup> O termo “estórias” é utilizado aqui para frisar as narrativas tradicionais ficcionais.

como submissa a sua vontade. E, como a Literatura atua como um espelho da sociedade, a refração por ela apresentada desses elementos não podia ser diferente. Sendo assim, a hierarquia sempre foi estabelecida com o homem no poder e a mulher abaixo dele. Assim, mesmo que fosse poderosa, ela jamais seria mais que o homem. E, em se tratando dos mitos gregos clássicos, temos inúmeros exemplos disso, como pode ser visto na *Odisseia*, de Homero<sup>2</sup>, publicada no século VIII a.C., no momento da história em que o herói Ulisses enfrenta a feiticeira Circe. No episódio em questão, a poderosa feiticeira que inúmeras vezes rendeu homens sob seus feitiços não conseguiu fazer o mesmo com o “grande herói”, que a submete a ele, como mostra o trecho:

Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,  
mas misturou-lhe uma droga com o espírito malévolo.  
Porém, depois que me deu, e eu a bebi, não em enfeitiçou.  
Então, batendo-me com a vara, proferiu as seguintes palavras:  
‘Vai para a pocilga e deita-se com os outros companheiros!’  
Assim falou; mas eu, desembainhando a espada afiada de junto  
da coxa, lancei-me contra Circe como se a quisesse matar.  
Ela, com um grito, desviou-se e abraçou-me os joelhos [...] (HOMERO, 2011,  
p. 287).

Diante disso, Circe se mostra como uma de inúmeras outras mulheres que, apesar de poderosas e temidas, sempre foram colocadas em segundo plano nos mitos frente a grandiosidade de uma figura masculina. O mesmo pode ser dito de outras personagens como Hera, Penélope, Ariadne, Helena, Pandora, Medusa e várias outras, de modo que modelos similares de relações de poder dentro e fora da literatura se estabeleceram ao longo dos séculos. Contudo, muitas transformações ocorreram entre o final do século XIX e o início do século XX, pois os movimentos feministas revolucionaram o papel das mulheres na sociedade, fazendo com que ganhassem mais espaço e visibilidade, em um verdadeiro processo de emancipação no qual já não lhes cabia mais o papel de submissas e nem eram mais limitadas ao ambiente doméstico.

Assim, ao se fazer um balanço dos valores e papéis sociais, as mulheres, dentre os grupos situados nos segmentos minoritários, ganharam não apenas direito e voz, mas a oportunidade de retornar, reavaliar e trazer à tona questões esquecidas e apagadas durante séculos, passando a denunciar décadas e séculos de silêncio e opressão. Isso, por sua vez,

---

<sup>2</sup> Apesar das polêmicas e dúvidas que cercam a autoria de obras como a *Odisseia* e a *Iliada*, atribuídas a Homero, nesse trabalho, aceita-se a autoria tradicionalmente creditada a Homero.

proporcionou-lhes práticas, em âmbitos literários, como o da releitura, que nada mais é do que uma reinvenção de uma história já contada a partir de uma nova perspectiva. Em outras palavras, a releitura consiste em um discurso de resistência frente ao reinado de séculos de vozes silenciadas. Até porque, por muito tempo, o ponto de vista das mulheres na história foi silenciado, desprezado ou mesmo subestimado, como se seu entendimento do mundo e de si como um sujeito pouco importasse. À vista disso, autoras contemporâneas como Madeline Miller, Natalia Haynes, Marion Zimmer Bradley, Angela Carter, Helen Oyeyemi, Jennifer Saint e Pat Barker passaram a revistar histórias clássicas, especialmente os mitos e os famosos contos de fadas, e os colocaram sob uma nova roupagem, seja para apresentar uma crítica a elementos até então ignorados pela sociedade, ou para dotar personagens icônicas de poder, independência e autonomia.

E essa ação não se limitou à escrita literária, mas também a sua crítica, com inúmeros estudos que partem pelo viés feminista e que abordam questões de abusos, violência, feminicídio, etc., assuntos de extrema importância para a avaliação de determinados valores e posicionamentos sociais. Frente a isso, as mulheres ganharam voz e vez, tanto as que foram criadas pelas palavras quanto àquelas que as escreveram. Neste âmbito, a revisitação dos mitos da Cultura Clássica (século VIII a.C.) mostram-se como uma prática de grande importância, posto que, assim como discutido, eles demonstram a base dos valores sociais da humanidade, e confrontá-los a partir de uma perspectiva atual e crítica proporciona não apenas novas interpretações dos papéis sociais dos homens e das mulheres, mas também formas de como reconfigurá-los.

Diante deste contexto, podemos retomar o exemplo da personagem Circe, a qual se faz objeto e título deste trabalho. Na *Odisseia* (século VIII a.C.) de Homero, Circe é uma feiticeira que foi isolada em uma ilha chamada Aea e é temida e conhecida por enfeitiçar com poções os navegantes que aportavam em sua ilha e os transformar em animais, especialmente em porcos. Um dia, em seu retorno para casa após a guerra de Tróia, o herói Ulisses desembarca com sua tripulação na ilha de Circe e seus homens acabam sendo enfeitiçados pela feiticeira. Contudo, com a ajuda do deus Hermes, Ulisses salva-se do destino que seus homens tiveram e consegue subjugar Circe, ameaçando-a para que traga seus homens à forma original. Após isso, Circe tem um breve romance com o herói. Dessa relação resulta um filho, e ela o ajuda a prosseguir com sua viagem por meio de suas bênçãos e orientações. E, assim, caracteriza-se o papel da personagem na história de Homero, de vilã a uma amante submissa que ajuda na prosperidade da *jornada do herói*.

Isso faz de Circe, como o poeta Homero reitera a todo momento na breve participação da personagem na narrativa, como bela e poderosa; logo, perigosa para os homens. É diante desse mito que se coloca a escritora e professora de Literatura Clássica norte-americana Madeline Miller, que em sua obra intitulada *Circe: um romance*, publicada em 2018, apresenta uma ousada releitura do mito de Circe pela perspectiva da feiticeira. Segundo Miller, em uma entrevista ao *The New York Times*, em 2018, a personagem Circe é como “a personificação da ansiedade masculina em relação ao poder feminino<sup>3</sup>” (ALTER, 2018, s.p., tradução nossa). Nesse sentido, por ser bela, poderosa, inteligente e independente, Circe é a configuração da mulher a ser temida, motivo pelo qual foi banida para Aea pelos deuses, que, neste contexto, podem muito bem representar as regras sociais que eram estabelecidas na Antiguidade. Logo, torna-se uma escolha natural para ganhar voz como representante do empoderamento da mulher grega mitológica.

De coadjuvante a protagonista, Miller coloca Circe sob um novo holofote, fornecendo a ela toda a “jornada da heroína” que nunca teve, apresentando os fatos de sua história sob uma nova e poderosa perspectiva. Sendo assim, a partir de um ponto de vista crítico, a autora apresenta a personagem como é, em seus defeitos e qualidades. Circe, então, comparece na narrativa de Miller, como uma mulher que ama e é capaz de se proteger, fornecendo uma densidade psicológica extraordinária para uma mulher que é conhecida como a feiticeira mais poderosa da Mitologia Grega, porém, muito pouco explorada na literatura clássica. A versão de Miller pela história de Circe permite que reavaliemos não apenas as ações da feiticeira por um novo viés, mas também as dos personagens que se relacionam com ela, como Ulisses e Glauco<sup>4</sup> (interesses amorosos da personagem nas obras de Homero e Ovídeo, em que a mesma aparece), bem como outros homens e a sociedade grega em si. Ademais, é reavaliada a própria forma como a feiticeira fora retratada até então. Nesse sentido, mais do que uma deusa, uma vilã ou uma feiticeira, a Circe de Miller é uma representação da condição enfrentada pelas mulheres gregas na Antiguidade.

Portanto, ao considerarmos a Literatura como veículo de denúncia e propagação de valores, esta pesquisa justifica-se na medida em que contribui para ampliar o debate social a respeito da mulher e sua representação na sociedade, seja ela cultural, histórico, artística e

---

<sup>3</sup> “Circe as a Character is the embodiment of male anxiety about female power.” (ALTER, 2018, s.p).

<sup>4</sup> Segundo a Mitologia Clássica, Glauco era uma divindade marinha que se apaixonou pela ninfa Cila, mas foi rejeitado por sua aparência. Para ficar com sua amada, ele recorreu a Circe para pedir uma poção que fizesse Cila o amar, contudo, como Circe se apaixonou por ele, ela tentou dissuadi-lo na ideia. Glauco, no entanto, rejeitou a feiticeira, levando-a, em sua fúria, a transformar Cila em um monstro, fazendo com que Glauco desprezasse sua antiga amada pela aparência horrível, impedindo que o amor que ele desejava se realizasse.

social. Assim como também por mostrar a importância do trabalho com a literatura ficcional na abordagem feminista, evidenciando a representação da figura da mulher em diferentes contextos, sejam reais ou ficcionais, ou mesmo no limite em que as representações artístico-literárias se misturam com o histórico-social, sendo possível promover um pensamento crítico e humanizador. Partindo disso, esta pesquisa tem por objetivo analisar a reconfiguração e a releitura do papel da personagem feminina e da jornada da heroína no romance de autoria feminina contemporânea, focando-se na obra *Circe: um romance* (2018), de Madeline Miller. Assim, buscamos proporcionar uma nova perspectiva acerca do cânone literatura masculino excludente, bem como promover a diversidade em se tratando de temas como a condição feminina e as experiências da mulher na literatura, seja como autora ou como personagem.

Considerando este objetivo mais amplo, temos os seguintes objetivos específicos a serem abordados ao longo das seções: analisar a relação interdisciplinar entre História, Mitologia, Filosofia, Psicologia, Literatura e Artes, a partir do romance de autoria feminina contemporânea em contraposição a obras clássicas; conceituar o papel dos Mitos para a construção de arquétipos e designações sociais, em especial os das mulheres; discutir o impacto do feminismo na literatura e a reconfiguração do papel das mulheres e da personagem feminina; apresentar a caracterização do arquétipo da feiticeira na mitologia, utilizando como exemplo o mito de Circe, de modo a explorar a repercussão histórica de sua representação; e debater o papel desempenhado pelas mulheres na Antiguidade em contraposição ao que exerce na contemporaneidade, partindo da submissão ao empoderamento.

E como a Literatura, por si, não seria o bastante para abordar a temática, e de modo a ampliar a compreensão e a perspectiva em relação a mesma, utilizaremos, pelo viés interdisciplinar, teorias da História das Mulheres, da Mitologia Clássica, da Literatura Comparada, dos Estudos Culturais e da Crítica Feminista, no que cabe a influência dos Mitos, o pensamento humano e a representação da mulher. Com efeito, esse aporte teórico interdisciplinar justifica-se porque a convergência com outras áreas permite não apenas abordar o assunto por outros ângulos essenciais para o enriquecimento da discussão, mas também para validar a importância da temática abordada, uma vez que sua presença extrapola para outras áreas que vão além da literatura.

Posto isto, o objetivo da segunda seção, intitulada *Histórias de Origem*, é conceituar o papel dos mitos como veículo de tradições e valores sociais, bem como as suas influências na forma do pensamento humano. Consideramos, pois, que cada país e cultura possuem sua própria mitologia e que os Mitos são a raiz de toda cultura existente, uma vez que são a primeira

manifestação do que seria o pensamento religioso. Nisso, destacamos o motivo pelo qual muitos dos valores neles expressos ainda ecoam nos dias de hoje, o que também faz com que seja de fundamental importância estudá-los e analisá-los.

Segundo a perspectiva filosófica apresentada por Perine (2002), o Mito é uma forma do pensamento humano, o que o torna uma forma de sabedoria, motivo pelo qual, para muitos povos, era considerado como palavra sagrada. Assim, também abordaremos nesta seção o impacto dos Mitos ao longo da história do pensamento social, desde o momento em que era tido como palavra sagrada até quando passou a ser descreditado como mentira, de modo a debater suas diferentes influências enquanto “verdade” e “mentira” na sociedade. Também trataremos da transformação das histórias orais, que foram uma das primeiras formas criadas pela humanidade para a propagação de ensinamentos, para a escrita, e como isso, junto com o desenvolvimento da própria sociedade, influenciou para a representação social dos sujeitos. Logo, temos em conta que a literatura, sendo ficcional ou não, é um retrato da realidade em que o sujeito se encontra, seu contexto, história, valores, ideologia, etc.

Já o objetivo da terceira seção, intitulada *Figuração Feminina: História das Mulheres*, é debater o papel desempenhado pela mulher na Antiguidade Clássica em contraponto ao que ela exerce na sociedade contemporânea, partindo da submissão ao empoderamento social, tendo como base a História das Mulheres e a Crítica Feminista. Assim, para além de uma explanação histórica, também abordaremos a influência da religião (do qual o Mito, de certa forma, faz parte) para as designações de papéis sociais, sobretudo os da mulher, posto que, para compreendermos o papel atual das mulheres e os questionamentos referentes a ele, é necessário fazer uma retrospectiva para tempos mais antigos. Logo, esta seção consistirá em um percurso histórico das mulheres, seus deveres, direitos, bem como sua representação/retratação artística, social e literária. O foco que norteia esta discussão está relacionado, sobretudo, aos principais elementos que envolvem a questão de gênero e as relações de poder, principalmente no que diz respeito à cultura e a construção dos arquétipos que envolvem o imaginário humano.

Em termos gerais, os arquétipos são modelos de comportamento universal humano, tais como: inveja, amor, ciúme, traição, etc., o que faz deles a principal forma utilizada nos Mitos para as representações do ser humano em suas “jornadas”. Em outras palavras, são exemplos de falhas e virtudes humanas que, de maneira abstrata, influenciam os valores seguidos até hoje. Em um exemplo amplo da cultura ocidental, no contexto bíblico popularmente conhecido, podemos citar os exemplos arquetípicos de Maria, a virgem santíssima, devota e protetora, e Eva, a mulher pecadora que comeu o fruto proibido ao desobedecer às ordens de Deus. Portanto,

nesta seção, abordaremos questões como a emancipação feminina na realidade social, a realidade e a influência de escritoras mulheres e o protagonismo feminino na revisitação e releitura de obras clássicas.

Na quarta seção, cujo título é *De deusa venerada à bruxa má*, o objetivo consiste em apresentar um panorama acerca da criação da figura da feiticeira e sua representação arquetípica. Desse modo, contextualizaremos historicamente o “mito da feiticeira”, partindo de como esta era vista nos primórdios da civilização, o que a caracterizava, a princípio, como uma deusa benevolente, e o percurso que a levou até a figuração de uma criatura maléfica. Considerando isso, faremos um trajeto histórico-literário, levando em conta tanto a feiticeira enquanto criatura de criação fantástica, como também a percepção cultural e real da mesma, tida pelos povos antigos como uma curandeira. Para isso, consideramos, também, os aspectos religiosos, como o do Cristianismo, principal instância que levou essa figura a sofrer uma transformação em sua representação e simbologia ao associá-la ao aspecto demoníaco, fator que levou a conhecida Caça às Bruxas, iniciada no século XV, presente na Inquisição Católica<sup>5</sup>. Nisso, também, discutiremos a imagem da feiticeira na atualidade, uma figura que faz parte do panteão do mundo fantástico e não se limita apenas ao âmbito literário, mas também o de animações, jogos e filmes.

Além disso, nesta seção apresentaremos um panorama de personagens que foram retratadas como feiticeiras em algumas obras literárias de destaque, tais como Circe, Morgana, Medeia, Lilith, Hécate, etc., assim como, embora se trate mais do âmbito mitológico, também abordaremos as feiticeiras “reais” registradas na história. E nisso está englobado a influência da mitificação da figura da feiticeira na condenação de mulheres acusadas por bruxaria na Idade Média. Assim, fazendo uma ligação aos aspectos abordados na seção 2, o propósito será mostrar como as histórias (literatura) e as figuras contidas nos Mitos influenciam no comportamento humano e social. Reiteramos, assim, porque revisitações a mitos, lendas e contos de fada clássicos, ou mesmo o trabalho crítico acerca deles, pode contribuir para proporcionar novas compreensões sobre as figuras sociais.

Por fim, na quinta seção, intitulada *Circe: uma narrativa*, o objetivo é realizar uma análise da obra *Circe: um romance* (2018), de Madeline Miller, contrapondo a reinterpretação e a releitura da personagem frente a outras obras, literárias (livros, poesias), como a *Odisseia*

---

<sup>5</sup> Isso porque a Inquisição estava associada ao Santo Ofício da Igreja Católica, logo, voltada a perseguição e punição de todos aqueles que tinham desvio de conduta e eram considerados hereges, dentro do qual estavam situadas as mulheres acusadas de bruxaria.

de Homero e *As Metamorfoses*, de Ovídio, ou artísticas (quadrinhos, animações), nas quais a mesma aparece, a partir da ótica da Literatura Comparada. Nisso, levaremos em consideração não apenas a obra em si, mas a sua representação. Tomaremos como pontos principais as questões do protagonismo, os valores atribuídos e representados pela personagem, bem como as relações de poder e de gênero. Levaremos em conta, também, a perspectiva dos autores, uma vez que será colocada em contraponto, principalmente, à visão masculina de Homero em uma sociedade grega arcaica, dominada pelo patriarcado, a perspectiva feminina contemporânea de Miller, ancorada na resistência e empoderamento feminino. Além disso, refletiremos, essencialmente, acerca da questão do protagonismo feminino que, no contexto de revisitação de clássicos promovidos pelos Estudos Culturais, ainda se mostra um tópico relativamente novo e de grande importância.

Com efeito, a personagem Circe comparece no contexto do romance de autoria feminina contemporânea como um exemplo de muitas personagens que até então eram secundárias (e isso não apenas no âmbito literário, mas também histórico) e passaram a ganhar narrativas próprias nas quais contam a história pelo seu ponto de vista. Desse modo, reconfiguramos e questionamos todo o protótipo da “jornada do herói”, uma estrutura proposta pelos mitos antigos que se trata do início de uma aventura a ser vivida por um herói do sexo masculino, deslocando-a para a inclusão da “jornada da heroína”. Ademais, analisaremos como a diferença nas perspectivas expostas, em especial no contraponto da autoria masculina versus a feminina, impacta na visão e interpretação dos leitores acerca da conduta e/ou simbologia da personagem, considerando fatores como protagonismo, representação, sexualidade, gênero e poder.

Nesse contexto, de acordo com Bonicci (2007), pautado em Jonathan Culler (1997), “a perspectiva masculina na literatura era tão preponderante que foi pouco percebida e menos ainda questionada: há efetivamente uma diferença quando as experiências e valores femininos são centrais no ato da literatura” (BONICCI, 2007, p. 51). Sendo assim, a escrita feminina se mostra como uma forma de resistência e denúncia, uma vez que se configura como um discurso no qual a mulher se define como mulher, dando visibilidade das suas condições, pensamentos e sentimentos, até então silenciados (CAMARGO, 2015). Com isso, ao apresentar e analisar a obra *Circe: um romance*, buscamos promover a reflexão e a ampliação do entendimento da condição feminina e da valorização das experiências das mulheres, considerando uma visão mais inclusiva e representativa, que tem como objetivo enriquecer o panorama literário e ofertar uma leitura mais abrangente e significativa para os/as leitores/as.

## 2 HISTÓRIAS DE ORIGEM

Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas (SOUZA; ROCHA, 2009, p. 201).

Uma das primeiras coisas que aprendemos é que as palavras têm poder, pois são como armas artesanalmente feitas e afiadas que permanecem, independentemente do tempo e da eventualidade. Elas são precursoras das histórias, levando entre as gerações os segredos do passado e as especulações do futuro. As palavras, portanto, são um ato criador. Dito isto, é consensual que, desde a Criação, em sua insaciável sede pelo Conhecimento, o ser humano tenta “apreender o mundo e seus mistérios” (COELHO, 2012, p. 94), de modo a explicar e retratar a própria realidade, por figuras, por palavras, por símbolos, tentando organizar em uma ordem lógica a própria existência. Daí a criação dos mitos, as narrativas primordiais da história e da origem da Humanidade e do Universo.

Essas *histórias de origem* seriam a consciência do ser humano frente ao Princípio Superior Absoluto<sup>6</sup>, o Divino, em um pensamento não guiado pela lógica, mas pela intuição, explicando e justificando sua existência e aquilo que a cerca. Logo, elas representam a essência da sabedoria antiga e que, embora tenham surgido há milhares de anos, são portadoras de um conhecimento coerente e profundo que perpetua até os dias de hoje, sendo motivo de discussão entre filósofos/as, psicólogos/as, antropólogos/as, literatos/as, historiadores/as e inúmeros/as outros/as estudiosos/as que debatem a validade e a influência – ou mesmo, a verdade – dessas narrativas na nossa sociedade. Sendo assim, neste capítulo faremos uma abordagem acerca do que vem a ser o mito, a partir da perspectiva da Filosofia, da História, da Literatura, da Linguagem e da Psicanálise, uma vez que os mitos se configuram como um tema essencialmente interdisciplinar. Além disso, também pontuaremos a sua influência no que cabe às representações sociais e culturais da figura humana, na construção de identidades e seus comportamentos, partindo da própria tradição oral para a escrita.

Nisso, considerando a intrínseca relação entre Mito, Linguagem e Literatura, tendo-se em conta o papel da poesia na disseminação dessas narrativas, também levaremos em consideração os debates de Aristóteles quanto à *mimese* contida nos textos, bem como o papel da literatura,

---

<sup>6</sup> Nelly Novaes Coelho (2012) pontua que o *pensamento mítico*, responsável pela criação do mito, seria uma das primeiras manifestações do que conhecemos hoje como *pensamento religioso*, ou seja, uma consciência que explica a existência do homem frente ao Divino e ao Desconhecido.

ou mesmo do mito, que a envolve. Neste sentido, iremos explicar o assunto em seu sentido mais amplo, pois uma única perspectiva não seria suficiente para expor a complexidade, a dinamicidade ou mesmo a relevância deste assunto – a importância do mito – na promoção de reflexões críticas sobre representações sociais e/ou culturais. Cabe salientar que nosso propósito aqui não é adentrar ou aprofundar as inúmeras discussões acerca do mito enquanto verdade ou mentira, racional ou irracional. Nosso objetivo é desbravar sua função como narrativa de saber e seu valor enquanto conhecimento/referência literária, histórico e cultural, bem como analisar de que modo os temas expressos neles ditam a realidade do tempo em que foram compostos e como essas instituições e valores ressoam nos tempos atuais.

## **2.1 Mito: a narrativa primordial**

Tudo começa por um princípio, da primeira civilização a ser criada ao primeiro viajante a vagar pelo mundo, da primeira ilustração marcada em uma pedra à primeira palavra dita ao redor do fogo após uma longa jornada. Assim, antes do que conhecemos hoje como Ciência ou mesmo dos primeiros registros históricos, o Mito era a fonte de conhecimento usada pelos primeiros povos para explicar a si e o que as rodeava. Portanto, como uma manifestação de conhecimento dos primórdios da humanidade, não há como definir precisamente a sua origem, pois os mitos, em toda a sua vastidão, são tão antigos quanto a própria humanidade, de modo que estão intrinsecamente associados aos fenômenos inaugurais, ao pensamento criador e à gênese do mundo. Desse modo, estão atrelados a eventos como a criação dos seres humanos e do mundo, à aparição dos deuses e às forças da natureza, à organização social e aos fundamentos dos costumes e atividades humanas, bem como ao próprio comportamento humano.

De maneira específica, os mitos são histórias (estórias) que narram o princípio e o fim das coisas, a formação do Universo e, por meio de uma linguagem simbólica e figurativa, além de alegórica, expressam as verdades essenciais de uma dada sociedade (SCHMITT, 1990). Em suma, são representações/explicações que ajudavam a regulamentar a sociedade, fornecendo modelos exemplares de comportamento e proporcionando fundamentos, valores, significados e direcionamentos para homens e mulheres e o mundo. Assim, em sua essência mais pura, são formas narrativas imemoriais, anônimas e tradicionais de um tempo antes do tempo, constituindo um guia para a “compreensão da mentalidade de um determinado povo, em uma determinada época” (SANTOS; ROCHA, 2021, p. 137).

Partindo da etimologia, a palavra, *mythós*, do grego, significa fala, narração, concepção, discurso e, por que não, criação, já que sua base é a linguagem e não pode ser dela desvinculada. Sendo assim, em caráter amplo, os mitos, nascidos da necessidade de recriar a realidade de maneira subjetiva e tangível, consistem em narrativas tradicionais ou primordiais por meio das quais os povos primitivos tentavam compreender, explicar, ordenar e nomear a própria existência. Com efeito, isso os torna o primeiro ancestral das formas narrativas ou transdiscursivas conhecidas hoje, haja vista que o ato de narrar constitui-se como algo essencial ao homem e sua existência.

Em outras palavras, eles são um conjunto de histórias, a princípio orais antes de serem escritas, que “sob forma alegórica, explicam de maneira intuitiva, religiosa, poética ou mágica fenômenos da vida humana em face da Natureza, da Divindade ou do próprio Homem.” (COELHO, 2012, p. 139). Logo, permeados por lendas, parábolas, símbolos, arquétipos e situações em que o sobrenatural domina, os mitos são uma tentativa de compreender situações às quais o homem não era capaz de explicar cientificamente, adentrando, dessa forma, no que se caracteriza como *pensamento religioso*. Partindo-se da ideia de que, “desde os primórdios da humanidade, deve ter nascido no homem a obscura consciência de que, para além dele e do mundo que o rodeava, deveriam existir forças misteriosas e invisíveis que tinham poder sobre todos os fenômenos” (COELHO, 2012, p. 92).

Assim, quando sua ciência desbravadora não era capaz de explicar algo de maneira tangível, os primeiros povos recorreram à manifestação do pensamento religioso, ou pensamento mítico, que se configurou por meio dos mitos, atribuindo nomes, intenções, sensibilidade e motivações às coisas, de maneira a tornar menos apavorante a precariedade de sua condição e consciência como ser mortal (HORTA, 1990). Mediante a isso, no espaço de criação do imaginário coletivo e da fabulação, surgiram os primeiros deuses, deusas e totens adorados pelos povos arcaicos, sendo eles representações de forças da natureza e de animais sagrados, assim como manifestações de sentimentos, entidades superiores ou monstruosas, benéficas ou maléficas. Em consequência disso, foi atribuída a essas figuras a responsabilidade por eventos como tempestades, terremotos, doenças, secas, pela vida e a morte, a criação e a destruição, a noite e o dia e, até mesmo, pelo destino.

Isso, por sua vez, de acordo com Silva e Castro (2015), fez com que essas narrativas míticas (os mitos) fossem adotadas pelos povos antigos como sua religião e sua crença, ao ponto de construírem templos e altares para suas divindades, assim como realizarem oferendas, sacrifícios e rituais em nome de seus deuses, uma vez que o que era explicado pelos mitos

nessas épocas, por volta do século VIII a.C. até o século V d.C., consistia em algo lógico para eles seguirem, assim como incorporarem em seu modo de vida. E, embora traços dessas crenças ainda existam nos dias de hoje, bem como suas histórias, a sua maioria não é mais entendida como uma religião, mas como uma fabulação, uma alegoria, talvez por não possuírem um livro sagrado que as descreviam e serem transmitidas quase que totalmente de forma oral. De fato, muitas culturas politeístas não possuem ou possuíam um texto uno no qual está fundamentada sua crença ou dogma de maneira restritiva, como a Bíblia, o Tanakh e o Talmude<sup>7</sup> e o Alcorão<sup>8</sup>. Contudo, na Antiguidade Clássica (século VIII a.C. a V d.C.), e mesmo antes disso, povos como os gregos não enxergavam essas narrativas como uma ficção ou fantasia, mas como um guia, uma orientação e um amalgama de ensinamentos com histórias, rituais e hinos de adoração/invocação aos deuses, portanto, sagradas.

De maneira geral, ao se considerar isso, o Mito passa de uma forma de discurso, um relato, para a palavra que encarna o sentido vivo e a própria vida, adotando uma dupla dimensão de saber narrado e vivido que “apresenta-se como uma sabedoria de vida, um saber que justifica o ser humano e o mundo, fundando-os no intemporal e dando-lhes um sentido global.” (PERINE, 2002, p. 47). Assim, embora seja tido como uma fantasia nos dias atuais, no contexto em que foram criados, os mitos faziam parte das comunidades, isto é, consistiam em uma verdade para quem vivia; além disso, não há como ignorar que o que era expresso neles também contribuiu para a formação da sociedade que temos hoje, no sentido político, cultural e ideológico. Em vista disso, para além de narrativas, os mitos possuem uma função identitária, dado que “representam a história de uma comunidade, conferindo uma ordem ao mundo dos homens e ao mundo dos deuses” (PANTEL, 2019, p. 26-27), constituindo-se como um patrimônio cultural e religioso.

Neste espaço, como os mitos apresentam temas e manifestações inerentemente humanas, eles permitem que a sociedade se veja refletida, de forma que deuses, deusas e heróis e outras personagens mitológicas compõem um reflexo divino da própria humanidade. Assim, tal como pontuado por Santos e Rocha (2021, p. 137), “esse processo representativo e imagético promove reflexão ou espelhamento em que seus problemas de ordem antropológica, religiosa, política e social possam ser enfrentados”. Logo, apresentam tanto formas de enfrentamento de questões

---

<sup>7</sup> O Tanakh é a Bíblia hebraica, com o conteúdo equivalente ao Antigo Testamento cristão, mas com outra divisão. Já o Talmude consiste em um conjunto de livros judeus, centrado no judaísmo rabínico.

<sup>8</sup> Embora tenhamos citado alguns dos exemplos mais clássicos de escrituras sagradas, e mesmo que não se encaixe totalmente no âmbito de livros sagrados, vale citar o Popol Vuh, um documento da cultura Maia que registra suas crenças, dogmas, sua vida, origens e conduta.

humanas quanto proporcionam uma noção de controle do mundo físico. Seguindo essa vertente, Perine (2002), por meio do viés filosófico, aloca o mito como parte de uma *literatura sapencial*<sup>9</sup>, isto é, ensinamentos, sabedoria, tentativas de nomear ou denominar as coisas criadas e traduzir a relação do universo que nos cerca com a nossa forma de pensar e agir. Em suma, consiste na atividade exploratória das

classificações de animais, plantas, de pedras, assim como as classificações dos povos, dos acontecimentos e, mais precisamente, as classificações binárias (macho-fêmea, céu-terra, luz-trevas, seres vivos-seres inanimados, espírito-corpo, selvagem-doméstico, puro-impuro, jardim-estepe, árvore de vida-árvore estéril, etc.) (PERINE, 2002, p. 48).

Portanto, exploram as relações de ambiguidade da realidade, por meio de pares opostos, criando respostas para os principais questionamentos da alma humana, tais como: de onde vim, porque estou aqui e para onde vou. Ademais, dão ordem e sentido à humanidade, uma vez que compreender e conhecer o mundo e a origem das coisas torna possível viver nele e saber não apenas seu significado atual, mas também tudo que virá a seguir, o que, por sua vez, cria categorias que se enraízam no centro de cada cultura. Posto isto, os mitos ou a própria mitologia, enquanto um conjunto de narrativas míticas, se constituem “como uma caixa de ressonância na qual motivos, imagens, personagens e estruturas narrativas se reconhecem, se opõem, se repetem ou se metamorfoseiam” (PANTEL, 2019, p. 24).

Nesse passo, como forma alegórica de representação, deuses e heróis passaram a serem os protagonistas das narrativas do começo da existência humana, tornando os mitos em histórias de tempos heroicos marcadas por um tempo além do tempo, já que se trata dos começos. Nessa perspectiva, segundo a estrutura básica dos mitos no âmbito da cosmogonia, a criação do mundo nunca está atrelada ao humano, mas ao divino, ou seja, está sempre atribuída à ação de um deus (ou Deus), deusa ou a algo sobrenatural. Para os Gregos antigos e os nórdicos, por exemplo, assim como para várias outras culturas, tudo teria surgido a partir do Caos (Kháos), uma entidade primordial que representa a desordem e o nada. Para os egípcios, o mundo surgiu de um enorme oceano chamado *Nun*; para os iorubás, o deus supremo Olorum (Olodumaré) é o responsável pela criação de todas as coisas. Mesmo a crença cristã monoteísta, embora não seja

---

<sup>9</sup> O que também faz o mito desempenhar a função de *paideia*, ou seja, de ensinamentos, formação, educação, na qual a arte reproduz obras com formas de pensar o mundo, dando lições e sugerindo posicionamentos frente a determinadas situações.

de consenso também chamá-la de mitologia cristã, não se exclui dessa estrutura, uma vez que o mundo/universo, segundo sua perspectiva, foi criado pelo Deus único a partir do nada.

Isso reafirma a posição dos mitos como uma representação das questões essenciais da vivência humana, dado que, assim como apontado por Santos e Rocha (2021), as narrativas míticas oriundas de variados povos se assemelham em relatar a criação do mundo, mesmo que estes povos, pelo menos em sua maioria, não tenham tido contato ou influência sobre os outros. Em vista disso, segundo Daniels (2015) e Saldanha (2018), de civilizações arcaicas a pequenas tribos, todas as comunidades primais criaram seu próprio panteão de divindades, monstros e mitos, os quais narram não apenas a origem, ou mesmo o fim de tudo, mas também nossos triunfos e desastres, instituindo-se como modelos e exemplos que determinam e dão sentido a vida.

Nesse interim, é importante destacar que os mitos não são uma realidade independente e imóvel, pois, como fruto de uma tradição essencialmente oral e uma forma de pensamento ligada à organização social e política, bem como a cultura, eles evoluem ao longo do tempo, adequando-se às condições históricas, étnicas, geográficas e mesclam-se com os mitos de outras culturas com as quais faz contato, tornando-os únicos, mas também similares. Ao considerarmos isso, talvez seja válido dizer que poucos são os mitos e mitologias que não foram influenciados por outras culturas; daí, sua semelhança, ainda mais ao se levar em conta as colonizações, dominações e expansões territoriais. Desse modo, assim como não se sabe a sua origem primeira, também não se sabe a sua autoria, pois o Mito é sempre anônimo, dito por outros.

Posto isto, ainda segundo Daniels (2015), reforçando a ideia de Pantel quanto ao caráter identitário proporcionado pelos mitos, ao tentar atribuir aos deuses e heróis a nossa própria criação, damos à sociedade um conjunto de tradições que ajudam a forjar uma identidade coletiva e um sentimento de pertencimento. Isto é, mais do que narrativas de início e fim dos tempos, os mitos também são extensões da cultura e das tradições de um povo, ligadas diretamente aos sistemas de crenças e religiões, o que, por conseguinte, as tornam uma realidade cultural complexa (SOUZA; ROCHA, 2009). Assim sendo, das galhas de Yggdrasil, a Árvore do Mundo, responsável por conectar os nove reinos na mitologia nórdica, do Olimpo, a morada dos deuses da mitologia grega, das fadas da mitologia celta até os orixás da mitologia africana, os mitos permitiram a criação de um mundo repleto de aventura, romance, mistério e magia.

Não dizemos isso no sentido de alienar os povos em um mundo fantástico, ilusório e belo, mas para tornar mais atraente a mensagem que carregam, qual seja: a “fixação de ideias

de conduta que deveriam ser seguidas” (SALDANHA, 2018, p. 47), uma vez que refletem as estruturas sociais de cada cultura em que estão inseridos, como os próprios modelos de comportamentos humanos. Cabe salientar que o universo dos mitos é vasto e complexo; portanto, no presente trabalho, nos limitaremos a nos focar em discutir preferencialmente sobre a mitologia grega, uma vez que foi a mais difundida e é a mais conhecida mundialmente. Posto isto, nos dizeres de Rick Riordan (2018), ao falar sobre os mitos gregos, estes

Trazem vilões terrivelmente fascinantes e heróis maravilhosamente imperfeitos. As narrativas exploram as condições humanas fundamentais, como o ciúme, a inveja, a ira, a cobiça, a vingança, o perdão, o destino e a sorte. [...] Os deuses gregos são nossos primeiros super-heróis. Permitem-nos contemplar nossos problemas e desafios de maneira clara, a uma distância segura (RIORDAN, 2018, p. 16).

Tal pensamento parte do princípio do mito como narrativa instauradora, ao passo que diz como nasceram as coisas, como instituições, regras, o funcionamento da sociedade, etc., e permite que os mortais/humanos, por meio de representações feitas por deuses e heróis, mostrem ou enfrentem seus medos. Além disso, por meio de imagens primordiais, os mitos apresentam representações das forças e impulsos da alma humana (arquétipos). Tendo-se em conta que, nos mitos pagãos, o divino é um reflexo do humano, questão que é comprovada não apenas pela aparência próxima à humana apresentada pela maioria dos deuses antigos, mas também pelas questões e debates de temas inerentes à condição humana. Uma prova disso é que, durante a Antiguidade mais longínqua, por volta 3300-1200 a.C.<sup>10</sup>, ou mesmo antes, quando as primeiras civilizações demarcavam suas fronteiras e territórios, o cenário global era de grandes lutas, guerras e conflitos, condizente com uma época de início e formação, de modo que a base da civilização desses deuses mitológicos oscilava entre os violentos e os benfazejos, os cruéis, os vingativos e os contraditórios (COELHO, 2012).

Desse modo, o conhecimento atrelado ao mito fundamenta-se na relação deste com a magia e o símbolo, alimentando um ao outro e abrindo espaços para diferentes níveis de interpretação, atribuindo-lhe uma característica prismática. Isto é, a verdade por trás dos mitos nunca estará aberta de forma escancarada, mas enredada por trás da linguagem metafórica pela qual é expressa. De acordo com Leão (1990, p. 201), “o mito acabado não acaba, nunca deixa

---

<sup>10</sup> Foi estipulado aqui um período que se inicia na Idade do Cobre, pois refere-se a uma época de expansão e desenvolvimento humano, ao passo que o que de fato é considerado Idade Antiga ou Antiguidade iniciou-se tempos depois com o advento de escrita. Essa marcação de tempo deu-se pelo fato de que, em se tratando dos mitos, estes são originários de um tempo muito antes da escrita, portanto, torna-se lógico expandir de forma mensurável a sua origem.

de provocar novos sentidos, de resgatar novos horizontes, de gerar possibilidades”. Portanto, o mito, como uma criação intuitiva, não segue uma lógica científica, mas uma própria, prezando não pelo que é narrado em si, mas pelo sentido simbólico que representa. Logo, não é estranho que seja uma escolha lógica para a tematizar as práticas de reescrita. Nesse viés,

os mitos resultariam de experiências humanas coletivas, sem que seus produtores tivessem consciência da autoria deles, pois são projeções das interpretações do mundo interior e das impressões do mundo exterior, transformadas em imagens que não se resumem a metáforas ou representações, mas são expressões da própria realidade (SOUZA; ROCHA, 2009, p. 200).

Ou seja, os mitos nascem das experiências do homem com a realidade, de modo que “nos remetem para fontes inesgotáveis de inconsciência e consciência histórica. São criações e experiências humanas com os movimentos de seu próprio princípio e os gestos de suas transformações.” (LEÃO, 1990, p. 196). Assim, como projeções do contato do Homem<sup>11</sup> com o Desconhecido ou mesmo com os próprios sentimentos, a figuração expressa dessa realidade passa a adotar diferentes formas, ao passo que, enquanto muitas culturas colocam figuras humanas como suas divindades, outras colocam animais, ou mesmo híbridos, relacionando o Homem e a Natureza. Isso, por sua vez, não os torna ilógicos, mas condizentes com a forma de pensamento e interpretação do mundo de um dado povo. Portanto, embora as narrativas míticas, em especial a grega, seja popular pela amplitude de sua propagação, elas também são acessíveis a uma formulação individual, isso porque cada povo, considerando sua religião e sua alma poética – no sentido de criação, que será discutido mais adiante –, criou seus próprios mitos característicos e particulares, tornando sua verdade (realidade) em mito (COELHO, 2012).

Ademais, segundo o viés da psicanálise, exposto por Lacan (1995), mesmo que o Mito seja uma narrativa de ordem ficcional (fantástica), sua estrutura consiste em uma organização do imaginário por meio da palavra, e como não pode apreender a verdade (realidade) que quer expor completamente, constrói um discurso imagético que é o Mito. Isso faz dele uma representação complexa, a qual pode ser vista, abordada e interpretada por inúmeras perspectivas; daí, seu caráter prismático, ainda mais ao considerá-lo como palavra sagrada de criação, tendo em vista seu papel como relato do tempo primordial e sua relação com o divino (ELIADE, 2000). Com efeito, como um relato de origem, a função do Mito é a *instauração*, tal

---

<sup>11</sup> É importante destacar que o termo “Homem” utilizado aqui como forma de nomear a humanidade é uma nomenclatura usada pela autora Coelho (2012), então este uso nesse trecho em particular consiste em uma reprodução da fala da autora.

como dito anteriormente, pois “só há mito se o acontecimento fundador não tem lugar na história, mas num tempo antes da história.” (PERINE, 2002, p.43), ao considerarmos apenas em caráter primordial e mítico, no qual pode-se dizer como as coisas nasceram, as instituições, as regras, etc. Nesse interim, de acordo com a perspectiva filosófica, isso faz com que, embora a instauração seja algo fixo em todos os mitos, as formas representativas são variáveis, de modo que elas podem ser assumidas, em sua maioria, por seres sobrenaturais de diferentes naturezas, como deuses/as, semideuses/as ou heróis. Logo,

No esquema de histórias das origens, as “figuras” ou “representações” as quais se recorre para formular o discurso têm uma função segunda com relação à função instauração do discurso mítico. Essas figuras são o que, literariamente, se chama de *dramatis personae*<sup>12</sup>, e são apreendidas pelo que fazem e não pelo que são (PERINE, 2002, p. 43).

Essas figuras ou representações dão formas aos chamados arquétipos propostos por Jung<sup>13</sup>, os quais consistem em modelos/imagens de comportamento, falhas e virtudes humanas universais, sobre os quais discutiremos de maneira mais aprofundada na próxima seção. Além disso, considerando a característica do imaginário e a própria perspectiva cultural de cada povo, esses deuses, criaturas e entidades assumiam diferentes formas, como na cultura egípcia, na qual os deuses eram figuras híbridas de humanos e animais, ou nas mitologias grega e romana, em que, embora os deuses fossem gigantes, suas aparências eram essencialmente humanas. Nisso, faz-se importante destacar que, assim como mencionado anteriormente, mesmo divinos, além da aparência humana, o próprio comportamento e personalidades desses deuses eram um reflexo da própria essência humana, como amor, desejo, raiva, vingança, etc., o que apenas reforça sua simbolização e/ou personificação.

Isso se dá pelo fato de que, segundo o historiador Jean-Pierre Vernant (2006), no que cabe ao âmbito mitológico, “os deuses nasceram do mundo”, ao passo que, ao mesmo tempo em que há a presença de algo divino no mundo, há, na mesma medida, algo de mundano nas divindades. Sendo assim, na construção de cada panteão, os deuses são múltiplos e possuem funções próprias, tipos específicos de poderes e domínios particulares. De maneira geral, compõem uma sociedade hierarquizada, “na qual as competências e os privilégios são alvo de

---

<sup>12</sup> Do latim, são “pessoas do drama” e consiste em uma forma de se referir aos personagens principais e secundários de uma obra teatral.

<sup>13</sup> O conceito de arquétipo foi elaborado pelo psicólogo suíço Carl Gustav Jung, na obra *Na natureza da psique*, em 1960.

uma repartição bastante estrita” (VERNANT, 2006, p. 4), o que, por sua vez, é um reflexo da própria sociedade humana ao longo da história.

Nesse sentido, como uma “verbalização de dados complexos”, o mito pode ser visto como uma “carta fundação” de instituições, explicações rituais, precedentes para aforismos mágicos, esboços de reivindicações familiares ou étnicas, e, sobretudo, como orientação que mostra o caminho neste mundo ou no além” (BURKERT, 1991, p. 18). Junto a isso, reiterando as palavras de Burkert, o mito constitui-se como um modelo, uma orientação dos fundamentos do mundo, o que, embora muitos teóricos possam discordar, reforça a ideia do mito como palavra sagrada, detentora de sabedoria, uma vez que, em suas manifestações, tornou-se um dos principais regentes da literatura e do pensamento social Ocidental. Nessa linha, Burkert ainda discorre que

Mito é saber em histórias. Também o saber mais englobante, a orientação mais genérica sobre a posição do homem na realidade circundante, é transmitido como narrativa mítica, como descrição de acontecimentos passados. O mundo, tal como é, é assim explicado pelo contraste de um estado em que tudo ainda não era assim como é, mas completamente diferente (BURKERT, 1991, p. 47).

Assim, o mito explica tudo o que existiu e não existe mais, o que era e não mais é, estabelecendo um *link* temporal e sequencial entre um passado longínquo e o agora, embora o tempo mítico funda-se na ideia de um agora permanente, um prolongamento do tempo primordial, dotando o mito de um caráter atemporal. Em suma, mito é conhecimento, imbuído de caráter simbólico e didático para explicar a origem do ser humano por meio de fatos históricos transvestidos em alegorias representadas por personagens sobrenaturais e histórias sagradas. Logo, para além de expressar uma ideia ou uma explicação, eles são uma referência de crenças que não possuem objetivo científico, pois o mito é uma memória social e cultural que assegura as representações do comportamento humano. Desse modo, “a memória social, ou a memória-tradição, é biologicamente indispensável à espécie humana” e, assim, “na medida em que os mitos servem para construir as categorias nas quais se enraízam as culturas, eles lançam ao mesmo tempo as bases da significação e da comunicação.” (PERINE, 2009, p. 50). Consonante a isso, de acordo com Lévi-Strauss (1996), as construções míticas criadas por cada grupo social expressam suas atitudes em relação ao mundo, ao passo que, na concepção sociológica de Fraser e Malinowski,

O mito tem a função única de dar continuidade à cultura, estando intimamente ligada à natureza da tradição, à atitude humana em relação ao passado. Dessa maneira, o mito não está ligado só às sociedades primeiras, mas é indispensável a qualquer cultura – função que exerce na sociedade humana (FRASER; MALINOWSKI apud SOUZA; ROCHA, 2009, p. 200).

Nisso, os mitos, são indispensáveis a qualquer cultura, na medida em que, tal como pontuado por Lévi-Strauss (1996), são construções míticas que expressam as atitudes de um determinado grupo social frente ao mundo, expondo ou ofertando formas de resolver seus problemas e/ou enfrentar seus medos. Portanto, como uma memória e como um conhecimento cultural a ser transmitido, os mitos eram expostos por meio de rituais, danças e orações populares. As histórias eram contadas de forma oral ao redor de fogueiras, tavernas e grandes salões reais, narradas por mães ou avós na hora de dormir ou, em tempos mais antigos, por sábios e anciãos como formas de ensinamento e, posteriormente, por poetas, rapsodos e bardos<sup>14</sup>, por meio de textos, poemas e canções. Consistiam, pois, em narrativas seculares passadas de pai/mãe para filho/filha, de geração para geração.

No entanto, o que começou como relatos passados oralmente, com o tempo, a sua difusão literária – já que Mito e Literatura estão essencialmente ligados pela palavra – tomou uma proporção tão vasta que o Mito se muniu de um poder único, dominando a poesia e as artes figurativas, de modo que mesmo a religião se exprimia por meio dele. Cenas de grandes batalhas, de reunião de deuses, trechos de aventuras ou ilustrações de maldições eram retratadas em tapeçarias, pintadas em jarros e quadros, compondo um vasto acervo cultural, ilustrados tanto na Antiguidade Clássica quanto ressuscitados no limiar do Barroco e do Renascimento, séculos depois, quando o domínio mítico tinha perdido sua força. Nem mesmo a Filosofia, a razão, nunca invalidou os mitos completamente, pois muitos filósofos os consideraram formas autônomas/espontâneas de conhecimento humano, muito embora não seja uma perspectiva consensual (BURKERT, 1991; PERINE, 2002).

Em vista disso, os mitos deixaram de ser confinados a tradições locais, de modo que eram difundidos por todos os cantos por meio de cantores e recitadores ambulantes. Os rapsodos, poetas e cantores da Antiguidade Grega atravessavam o país indo de festival em

---

<sup>14</sup> **Rapsodo**, do grego ραψοδός/rhapsôidós, era um artista ou cantor popular itinerante que visitava cidades recitando poemas, mais especificamente epopeias, tendo como um dos seus maiores representantes o poeta Homero. O **bardo**, por sua vez, também conhecido como *aedos*, era músico, poeta e historiador, responsável por transmitir as histórias, mitos e lendas de seu povo de maneira cantada ao som de uma lira, alaúde ou harpa, sendo, anos mais tarde, designado como trovadores. Embora com as funções sejam similares, já que ambos têm por função transmitir histórias populares por meio, muitas vezes, de composição própria, também é exigido deles uma diferenciação.

festival para recitar seus textos, geralmente na forma de poemas épicos, narrando sobre a vida e aventura de heróis, bem como a fúria e a benevolência dos deuses. Ademais, embora seja quase impossível atribuir autorias específicas para os versos que foram compostos, uma vez que muitos até mesmo se perderam, os registros mais populares de narrativas míticas gregas ficaram conhecidos como *Hinos Homéricos*<sup>15</sup>, por volta do século VIII a.C., cujo título deve-se ao grande poeta Homero, que teria vivido por volta do século IX a.C. e até os dias atuais é considerado um dos maiores expoentes da literatura grega clássica.

Junto a esses declamadores, também apareceram as “recitações em forma de canções”, que nada mais eram do que poesias cantadas por bardos ao som de uma lira ou uma cítara. E, com o tempo, os mitos deixaram de ser histórias contadas e cantadas para serem histórias escritas, ganhando inúmeras versões de si mesmas, de modo que alguns se perderam, seja pelo desaparecimento do dialeto de um povo ou de quem as contava, ou mesmo ganhando novos significados. Posto isto, um dos primeiros expoentes dos textos gregos escritos seria Homero, no século VIII a.C, com sua *Ilíada* e a *Odisseia*<sup>16</sup>, que consistiam, essencialmente, nos feitos de grandes heróis e grandes batalhas, enfrentando adversidades por meio de deuses e deusas, entidades e monstros, isto é, narrativas típicas de aventuras e regresso ao lar (BURKERT, 1991).

Na mesma linha, o poeta Hesíodo, também no século VIII a.C., compôs poemas que eternizaram os mitos por meio de sua *Teogonia* e *Os Trabalhos e os Dias*. Contudo, ao contrário de Homero, Hesíodo concentrou-se em sistematizar a vida dos deuses, relatando a origem primordial do cosmos e da vida e criando uma verdadeira genealogia de antepassados gregos e divinos. Além disso, embora esses sejam os textos de narrativas gregas mais conhecidos e considerados os mais antigos dos quais se falam, alguns historiadores também falam de uma coletânea de poemas ainda mais antiga, intitulados como *Hinos Órficos*<sup>17</sup>, compostos entre o século III a.C., na era helenística, e I d.C., no início da era romana, cuja autoria foi atribuída ao poeta Orfeu<sup>18</sup>, o também herói na mitologia grega.

---

<sup>15</sup> A princípio, os chamados *Hinos Homéricos* são uma coletânea de 33 hinos em língua grega que falam sobre a mitologia grega e suas criaturas e seres. A princípio sua autoria foi atribuída a Homero, contudo, segundo estudiosos, a heterogeneidade apresentada nas composições, em forma e extensão, leva a crer que foram escritos por diferentes autores em diferentes épocas, de modo que atualmente são consideradas obras de autoria anônima.

<sup>16</sup> Embora seja considerado o autor dos poemas, alguns historiadores entendem Homero, na verdade, como *compilador* destes, de modo que ele teria apenas reunidos poemas existentes e que eram transmitidos oralmente e os transcritos a seu modo.

<sup>17</sup> São uma coletânea de 87 poemas hexamétricos, escritos por vários autores da antiguidade, mas atribuídos ao lendário herói e poeta Orfeu.

<sup>18</sup> Orfeu foi um músico, poeta e profeta da mitologia grega que, segundo alguns mitos, era filho do deus Apolo com a musa Calíope. Ele teria herdado uma lira de Apolo e era capaz de encantar feras, homens e seres inanimados

Esses hinos seguiriam a mesma vertente da obra de Hesíodo, embora seus textos se mostrem contrários ao do poeta em questão, apresentando uma espécie de teogonia dos deuses, cosmogonias e antropogonias, usados em rituais de misticismo. Os hinos seguiam uma filosofia religiosa baseada nos ensinamentos de Orfeu (VERNANT, 2006), os quais também estavam ligados aos cultos secretos chamados Mistérios<sup>19</sup>. Entretanto, alguns historiadores e filósofos, tal como Aristóteles, atribuem esses poemas a autores anônimos, uma vez que não acreditavam que Orfeu foi, de fato, uma pessoa real (BURKERT, 1991; SALDANHA, 2018). Isso, por sua vez, apenas reafirma os mitos como obras de referência e de saber, tanto no âmbito histórico-cultural quanto no literário, considerando o anonimato de algumas narrativas como seu caráter universal.

Assim, partindo de Homero e Hesíodo, vários outros autores e estudiosos da literatura e história grega se apropriaram dos mitos para suas obras, como Ovídio, Ésquilo, Sófocles, Eurípides, Virgílio e Plutarco, registrando as narrativas primordiais com as quais até hoje temos contato. Em vista disso, ao longo dos séculos, inúmeros historiadores, filósofos, sociólogos e vários outros estudiosos questionaram a validade ou mesmo a influência dos mitos na nossa sociedade, uma vez que, em um debate há muito antigo, o *mythos* contrapõem-se ao *logos*, ao discurso filosófico que preza pela razão. Contudo, considerando a dinamicidade e a complexidade da fabulação de suas histórias, não há como negar a importância e a relevância dos mitos. Com efeito, mais do que projeções alegóricas, eles são a raiz de cada cultura e história particular do ser humano, constituindo-se como uma ciência narrativa que desvela a linguagem, o desenvolvimento, o conhecimento e o inconsciente humano.

## 2.2 Uma canção de realidade e sabedoria

Uma canção é uma história que se modifica e ganha significado a partir de quem canta e de quem ouve, delineando em seus versos diferentes tipos de representação e simbologia. Ela é conhecimento e memória, partilhada em versos ou prosas, e repetidas inúmeras vezes através dos séculos. Uma canção é a própria essência poética que não precisa ser explicada, é uma

---

com seu canto, sendo retratado em inúmeras ilustrações com a mesma ao tentar salvar sua amada Eurídice do submundo. Contudo, também acredita-se que ele seja um poeta que viveu na antiguidade remota, gerações antes de Homero.

<sup>19</sup> Os Mistérios consistem em um conjunto de ideologias religiosas greco-romanas que precisavam de um ritual secreto de iniciação, tendo seus principais expoentes os mistérios de Elêusis, o orfismo, o pitagorismo e o culto de Ísis. Inclusive, eram em cultos como o da deusa Ísis que as mulheres conseguiam desfrutar de alguma autonomia, tendo liberdade para se tornarem sacerdotisas e estatuto que não possuíam em outros lugares (MASSEY, 1988).

história que faz parte de todos, que emociona, cativa e modifica, que se perpetua. Assim, no ato narrativo, toma-se liberdades para adequar o conteúdo exposto, por meio da conhecida liberdade poética, de acordo com a situação, de modo que uma narrativa não se compromete com a verdade, ou mesmo a realidade, mas em um relato coerente e estruturado. Nesse sentido, o Mito é tido não como o relato da realidade, mas como uma cópia, uma recriação, um reflexo transformado e figurado de uma determinada realidade (BURKERT, 1991). Dessa forma, o mito consiste em um reflexo da própria existência humana, uma vez que, na maioria das mitologias, como a Grega e a Romana, a figura dos deuses era humana, com sentimentos e comportamentos semelhantes aos dos humanos. A historiadora Pauline Schmitt Pantel (2019) valida que o Mito, antes de tudo, é uma narrativa e, portanto, é governado pelas leis que regem a estrutura da mesma. Desse modo,

Essa narrativa deve veicular uma história que não é invenção de um indivíduo, mas uma história tradicional, que pertence à memória de uma comunidade e na qual toda uma sociedade se reconhece: o mito está, portanto, ancorado numa temporalidade e num espaço específicos. É por isso que o mito obedece a constrangimentos, sendo impossível alterar os seus elementos e o seu lento desenvolvimento. Com frequência, ele põe em cena personagens com qualidade sobrenaturais, exprimindo desse modo uma relação particular do mundo humano com o mundo divino (PANTEL, 2019, p. 21).

Portanto, em seu caráter de exprimir temas básicos da condição humana, os mitos são atemporais, simbólicos e uma reprodução que parte da verdade (realidade), em uma formulação discursiva de algo que não é facilmente explicável. Além disso, tal como discutido anteriormente, em seu caráter de narrativa oral, o Mito é uma história contada diante de um público, de modo que sua composição e circunstância estão condicionadas ao contexto em que são proferidas (PANTEL, 2019). Desse modo, antes de chegarem às suas formas escritas, os mitos eram fragmentos espalhados entre os diferentes povos, com versões diferentes sendo contadas por cada pessoa de quem se ouvia; assim, ficava incumbido ao poeta a missão de complementar as lacunas e tornar o todo coerente. Ao passo que as canções cantadas pelos bardos e rapsodos, tão ricamente elaboradas e essencialmente belas, ganhavam contornos diferentes das histórias originais, não para lograr as pessoas ouvintes, mas para agradá-las, além de, como já foi comprovado, as narrativas mais ricamente imaginativas tornam a história contada mais interessante. Dito isto, a recriação da realidade por meio de um universo figurativo é algo inerente e essencial ao ser humano.

Nesse interim, segundo Perine (2002, p. 37), a partir da Filosofia, “o pressuposto fundamental da compreensão filosófica do mito é que ele, antes de tudo, é palavra ou, o que é o mesmo, uma das formas do discurso humano”, posto que consiste na expressão narrativa discursiva que tenta exprimir a verdade/realidade por meio de esquemas significativos, alicerçando-se em uma construção inerentemente metafórica. Desse modo, o “estereótipo da oposição entre *mythos* e *logos* é sem fundamento para uma genuína compreensão filosófica do fenômeno humano. Um exemplo disso é que o mito era tido como “narrativa sagrada” (PERINE, 2002, p. 37). Haja vista que a linguagem está enraizada nos modelos de comportamento e de experiência mais antigos da humanidade, no entanto, não se pode esperar que ela seja imutável e fixa, o que faz do mito uma abstração da realidade.

Além disso, “o mito, em seu discurso, não consegue dissociar e separar o conteúdo racional e sua roupagem metafórica [...] a razão emerge de dentro do mito pela reflexão crítica, pela pergunta, sempre de novo resposta recolocada, sobre a primeira e última causa” (LIMA, 1992, p. 211), posto que, na Antiguidade, palavra e coisa designada eram indissociáveis. A palavra, pois, possuía poder mágico de invocação, uma vez que o “homem mítico identificava seu nome com o seu próprio ser” (SOUZA; ROCHA, 2009, p. 205). E, embora seja evidente que a linguagem e a realidade se relacionem de maneiras diferentes, as palavras continuam tendo sentido e *poder*. Falando em termos mitológicos, místicos e mesmo religiosos, basta pensar na própria criação proposta pelo Cristianismo, na qual a criação é o Verbo<sup>20</sup>, a Palavra que é vida. Deus proferiu a criação e tudo que foi dito se fez presente.

O mito, portanto, é linguagem, e nele o que é importante não são seus elementos considerados de maneira isolada (deuses invocando raios, hidras, gigantes, heróis imbatíveis, etc.), mas a relação que existe entre eles<sup>21</sup>, a simbologia significativa. Em outras palavras, o que importa não é o ser representado, mas a ação realizada e expressa por ele. Logo, “o mito fala de uma verdade impossível de ser dita de outra maneira que não por esta alusão: como estrutura simbólica, ele permite vestir o real com o imaginário.” (CARREIRA, 2001, n.p.), dizendo o indizível de uma maneira organizada que o discurso racional não consegue, pois está além dele,

---

<sup>20</sup> “O que era desde o princípio, o que ouvimos, o que vimos com os nossos olhos, o que temos contemplado, e as nossas mãos tocaram da Palavra da vida.” (Primeira Epístola Universal do Apóstolo João, João -1).

<sup>21</sup> Aqui, tem-se a perspectiva adotada por Lacan de que a coisa, em si, pode não significar nada, mas o conjunto que ela compõe constitui uma significação. Desse modo, o mito constitui-se como uma estrutura que pode ser preenchida de diversas maneiras, a depender da narrativa.

por meio de uma linguagem simbólica e metafórica<sup>22</sup>. Em consonância com essa ideia, Burkert (1991), discorre que o mito:

É simultaneamente uma metáfora ao nível da narração. A seriedade e dignidade do mito procedem desta aplicação: um complexo de narrativas tradicionais proporciona o meio primário de concatenar experiência e projecto da realidade e de exprimir em palavras, de o comunicar e dominar, de ligar o presente ao passado e simultaneamente de canalizar expectativas do futuro (BURKERT, 1991, p. 18).

Em outras palavras, o mito é um *link* que conecta o passado, o princípio de onde tudo se origina, com o presente no qual vivemos, o que possibilita não apenas termos consciência de nossa existência, em um sentido cultural, histórico e existencial, como também elaborarmos novas perspectivas e rumos para os quais trilhar a partir do que foi aprendido. Contudo, apesar dessa compreensão, ao longo do tempo e com o crescimento do discurso filosófico racional, por volta do século V a.C.<sup>23</sup>, os mitos passaram a caracterizados como “falsidades”, inverossímeis, ilógicos, impossíveis e mesmo imorais. Nesse sentido, tornaram-se textos que, segundo a perspectiva racional, não deveriam ser levados a sério e muito menos considerados como sabedoria, relegados a serem não mais do que invenções/fabulações. Logo, enquanto na Antiguidade de sua criação, Homero e Hesíodo eram vistos como referência, sob o olhar da crítica ao mito, suas obras passaram a ser consideradas como conteúdo de vergonha e piada (BURKERT, 1991).

Tal perspectiva rompeu o monopólio dos poetas em disseminar o saber geral, de modo a separar deuses e heróis. Nesse sentido, as histórias dos deuses estavam relegadas à esfera de mitos e lendas, narrativas infantis e fantásticas aquém da realidade, ao passo que a narrativa dos heróis enquanto homens se constituía muito mais próxima da realidade, ainda que alegórica, polarizando as esferas do humano e do divino. Isso porque os deuses estariam em um âmbito místico, religioso e distante, enquanto que os “heróis”, ao se olhar da perspectiva histórico-literária, poderiam ser representados transfigurativamente por reis, guerreiros, aventureiros e conquistadores historicamente situados. Característica essa que se intensificou ainda mais com as Grandes Navegações e a expansão das colônias, entre os séculos XV e XVIII.

---

<sup>22</sup> Isto está ligado ao fato de que, a grosso modo, o mito, segundo a visão da psicanálise, está ligado a própria capacidade criativa e imaginária do sujeito [domínio do inconsciente], tal como os sonhos.

<sup>23</sup> Esse era um período de difusão do pensamento filosófico, marcado como período pré-socrático, onde filósofos como Sócrates, Platão e Aristóteles começaram a desenvolver suas ideias e questionar as crenças míticas. Assim como também foi a época de consolidação da democracia ateniense, o que trouxe um grande momento de mudança na visão de mundo e estruturas sociais da história grega.

Com efeito, no sentido de questionar a origem das lendas/narrativas míticas e a sua veracidade, Bulfinch (2001) apresenta quatro teorias propostas pela Filosofia quanto à origem mítica: a Teoria Bíblica, a Teoria Histórica, a Teoria Alegórica e a Teoria Física. A *Teoria Bíblica* parte da ideia de que os contos mitológicos, mitos, teriam se originado a partir das antigas Escrituras, mas de um modo distorcido e alterado. Isso se pauta na semelhança entre algumas histórias bíblicas e mitológicas, como a de Eva que come o fruto proibido e Pandora que abriu o jarro com os males do mundo, ambas representando as primeiras mulheres como responsáveis por um “grande pecado”. Ademais, tem-se Sansão e Hércules, ambos dotados de uma força sobre-humana. Já a *Teoria Histórica* prega que todos os personagens retratados nas histórias míticas foram, em algum momento do passado mais longínquo, pessoas reais, e suas vivências, sofrimentos, conquistas e realizações foram transformados em lendas fantásticas por meio de acréscimos e embelezamentos (BULFINCH, 2001).

Essa ideia partiria do engrandecimento e pompa que alguns poetas, contistas, viajantes e outros davam a seus relatos, de modo a impactar mais quem as ouvia, seja pelo medo ou glória da figura representada. Alguns estudos especulam, por exemplo, que Zeus, o rei dos deuses, teria sido um grande e poderoso rei no passado; contudo, não há provas históricas de sua existência. A *Teoria Alegórica*, por sua vez, diz que os mitos nada mais são do que alegorias e símbolos que contêm uma moral religiosa ou filosófica que passou a ser encarada literalmente. Essa teoria coaduna com muito do que foi discutido até agora, ao se considerar o mito como figuração da realidade. E, por fim, a *Teoria Física*, parte do princípio dos elementos, como ar, fogo e água, como personificações da natureza adoradas por povos antigos, as quais foram transformadas em seres divinos e sobrenaturais. O que não se distancia, de certo modo, das explicações científicas que temos hoje acerca dos eventos e transformações do planeta ou mesmo do universo (BULFINCH, 2001). Bulfinch ainda ressalta que os mitos seriam, na verdade, uma junção de todas essas teorias.

Assim, a partir da retórica política, o mito passou a ser visto com distanciamento, geralmente provocado pela não confiabilidade no testemunho dos poetas quanto ao conteúdo de suas narrativas, ainda mais ao considerarmos o processo de “embelezamento” de seus relatos. Nessa linha, Platão, por exemplo, de maneira a não se comprometer com uma crítica severa, deu uma abordagem diferente para a reconstituição do mito, categorizando-o como um “depoimento indireto sob a máscara de uma narrativa antiga, no ponto em que se detém a demonstração racional.” (BURKERT, 1991, p. 61-62). Embora o mito tenha sido, por muito tempo, visto como algo cuja veracidade foi invalidada, ele jamais pode ser ignorado em seu

sentido mais amplo como elemento constituinte da sociedade. Portanto, apesar de Platão acentuar que o Mito possui características lúdicas e infantis, semelhante à maioria dos contos e lendas, ele também possui um aspecto de seriedade.

No entanto, de acordo com Lacan (2008, p. 13), “o mito é o que dá uma formulação discursiva a algo que não pode ser transmitido na definição de verdade”, uma vez que, mesmo que seja de caráter ficcional, a narrativa mítica não se distancia da verdade, pois a tem sempre velada sob uma camuflagem alegórica. Nesse viés, partindo de uma perspectiva mais ampla ao debatermos o mito como conteúdo de verdade ou mentira, consideramos que nenhuma narrativa parte do nada. Com isso, não queremos dizer que existam deuses, sereias, fadas e monstros por aí, mas sim que o importante não é o *como se diz*, mas o *que diz*, são os atos por trás das palavras. Logo, para além da representação figurativa, o que importa são as ações, o comportamento e os sentimentos transmitidos pelos personagens que encenam a narrativa. Tendo em vista que sua forma de agir e pensar e, até mesmo, a organização social e hierárquica, o mito torna-se um espelho da nossa própria sociedade.

Mediante a isso, ao considerarmos o mito uma mentira, estamos, na verdade, fazendo-se uma leitura equivocada da representação que por ele é apresentada, visto que as sequências/estruturas narrativas que fundamentam esses textos estão interligadas a modelos de comportamento humano, nos quais procuramos por alimentação, propósito, luta, sexualidade, identidade etc., ainda que possuam algo que os categorize como estranhos para compor/impulsionar seu percurso na narrativa. No contexto literário, essa estrutura de gênero é o que hoje é chamada de “jornada do herói<sup>24</sup>”, tal como proposto pelo antropólogo Joseph Campbell (1949) e sobre o qual veremos mais adiante, partindo de um evento que inicia a sua jornada até a realização de seu destino. Essas estruturas narrativas, por sua vez, apenas indicam formas que “se repetem, variando, como dinâmica da ação que está enraizada em programas tradicionalmente humanos mais genéricos” (BURKERT, 1991, p. 29), os quais representam os próprios estágios da vida humana. Nessa vertente, Perine (2002) discorre que:

Por isso os mitos da origem têm uma dimensão sapiencial [ensinamentos], pois compreender a origem das coisas é saber o seu significado atual e, também, o que elas continuarão a oferecer aos homens. [...] o mito oferece um mundo significativo na experiência humana e desenvolve uma sabedoria para a vida (PERINE, 2002, p. 49).

---

<sup>24</sup> Na literatura, esse modelo é chamado de “Trope”, que consiste em um recurso narrativo recorrente ou padrão usado para conduzir a maioria das histórias, principalmente no âmbito da Ficção Científica, Ficção Fantástica e Ficção Especulativa.

Diante disso, o mito situa-se como uma fonte legítima (sagrada) de sabedoria. Consideramos isso ao compreendermos o caráter simbólico contido nos mitos, uma vez que, estando eles também ligados aos rituais mais primitivos e básicos da cultura humana, apresentam processos de iniciação ou preparação, da infância para a vida adulta, da vida para a morte. Posto isto, ainda segundo Perine e a perspectiva filosófica, o mito pode ser compreendido não como uma consciência primitiva e arcaica que surgiu com o aparecimento do ser humano, a qual deveria ser descartada com o surgimento da razão, mas como “um dos níveis estruturais da consciência humana, que corresponde à primeira experiência do ser humano no mundo, que é sempre a experiência de enraizamento e da sua abertura para o sentido” (PERINE, 2002, p.49). Ciente disso, Lima (1990) ressalta que para nós, hoje, o mito não é como era para a sociedade grega da *polis*<sup>25</sup>, como algo errado e mal contado, mas uma razão sábia e antiga, ocultada por uma roupagem abstrata. Diante disso, o autor ainda complementa que:

O mito é sempre, em última instância, a história sobre a origem primeira e o fim último de todas as coisas, de todos os eventos, de todos os homens. Essa história tem começo, tem meio e tem fim e, assim faz sentido. Fazer sentido ou ter sentido é, inversamente, estar, como indivíduo, colocando na universalidade de uma história, na qual o indivíduo singular ganha validade e sentido universais [...] (LIMA, 1990, p. 210).

Assim, a sabedoria contida nessas narrativas pode coordenar, fundamentar, orientar e esclarecer a realidade, embora sua significação não seja exposta de maneira pronta e aberta. Nesse sentido, a mitologia, enquanto ciência que engloba os mitos, pode ser considerada como uma espécie de lógica inerente à mente humana, de maneira que, “não é só correto afirmar que a estrutura do mito reflete a estrutura do espírito humano, mas pode-se até dizer mesmo sem dizer que o mito não é falado pelos seres humanos, mas, antes, habitado por eles, como falantes” (PERINE, 2002, p. 40). Ademais, ainda na perspectiva de Perine, mesmo em um mundo governado por filósofos e pela razão, reconhece-se que uma sociedade tem a necessidade de uma realidade única que a ordene, possuindo “um saber partilhado e implícito pelo qual a comunidade mantém a sua identidade e a expressão nas suas opiniões, nos seus cantos, nos seus relatos e nas suas histórias” (PERINE, 2002, p. 37). Afinal, mais do que um relato, o mito é fruto de uma cultura, de uma religião, de uma política e de uma sociedade.

---

<sup>25</sup> De acordo com Jean-Pierre Vernant, o surgimento da *Polis* na sociedade grega foi o acontecimento que colaborou para o nascimento da Filosofia e, por conseguinte, com sua diferenciação/separação com o mito.

### 2.2.1 A *mimese* e a *figuração da verdade*

Reiterando o dito anteriormente, o mito consiste em um reflexo da realidade por meio de alegorias e uma lógica própria que não segue a verdade empírica e nem a científica. Assim, segundo Souza e Rocha (2009, p. 201), a verdade “é intuída, não necessita de provas para ser aceita e diz a realidade. O mito não é uma mentira, pois é verdadeiro para quem vive e é uma forma espontânea de o homem situar-se no mundo, elevá-lo a outra esfera, ao transcendente, oferecendo valores absolutos e paradigmas”. Isso os constitui como base para que religiões possam fundamentar suas doutrinas e dogmas, bem como ensinar o ser social sobre os seus valores e deveres enquanto indivíduo. Partindo da perspectiva psicanalítica da criação do nosso imaginário, as histórias contidas nos mitos se materializavam, a princípio, por meio da poesia (criação literária), a qual é constituída, tal como todas as formas de arte, pelo que Platão nomeou e Aristóteles elucidou como *mimese*.

De uma maneira geral, a palavra *mimesis*, do grego, pode ser traduzida como “imitação, cópia”, ou seja, é uma versão espelhada da nossa realidade. Segundo Costa (1992), Platão deu importância à palavra por meio de suas teorias sobre o belo no início do pensamento ocidental, ao passo que definiu uma ligação entre a concepção de arte e a ontologia dos valores metafísicos empenhativos. Isso colocou a *mimese* ligada a uma concepção de origem divina e misteriosa, porque “a arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso “**imitar**”, no seu conteúdo, a realidade das formas e das ideias primigênicas.” (COSTA, 1992, p. 5, grifos nossos). Em termos amplos, segundo a autora, a *mimese* seria uma representação poético-ficcional que se destaca em relação ao objeto representado. Contudo, Platão acabou por depreciar a *mimese*, considerando-a meramente verossímil, ou seja, uma coerência de fatos que aparentam ser verdadeiros, mas incapaz de revelar a verdadeira natureza dos objetos particulares e sua essência, o que a levou a ser rotulada como falsa e inverossímil, assim como o mito também foi caracterizado.

Aristóteles, por sua vez, ao lidar com a *mimese*, não refutou a ideia de seu mestre, mas reajustou completamente o valor da arte, a ela intrínseco o termo *mimese*, em relação à verdade preestabelecida. Nessa perspectiva, a criação artística trata-se de uma obra de cunho subjetivo e, de ontológica, ela torna-se estética, não mais responsável pela mera imitação da realidade, do mundo exterior, mas concebida por fornecer possíveis interpretações dessa realidade por meio de “ações, pensamentos e palavras, de experiências existenciais imaginárias.” (COSTA,

1992, p. 6). Sendo assim, longe da perfeição e da divindade, a *mimese* assume um caráter de fábula (moralizante?), isto é, afirma-se não como o que é – realidade ou cópia exata do real – mas *o que poderia ser*. Na visão de Aristóteles, ao retomar o nosso objeto de estudo, a própria palavra mito (*mythos*) pode ser compreendida como enredo que gira em torno de um evento ou intriga, o que retoma nossa fala anterior de mito como estrutura narrativa. Assim, segundo o filósofo, a arte poética, em suas diferentes espécies – epopeia, tragédia, comédia, poesia e música – trata-se de imitações, diferindo-se em “ou porque imitam por meios diversos ou objetos diferentes ou de outro modo e não dos mesmos.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 37).

O autor acrescenta, ainda, que, em se tratando dos objetos de imitação, quais sejam “os homens” de ação, eles se mostram como eticamente bons ou maus, caracterizando vícios e virtudes, de modo a serem homens melhores, piores ou iguais a nós (ARISTÓTELES, 2011). Portanto, segundo as teorias de sua *Poética*, Aristóteles reconhece como gêneros apenas espécies miméticas (tragédias, epopeia e comédia) que apresentam a transformação de caráter do indivíduo comum, para melhor ou para pior. Seja isso pelo âmbito narrativo, narrado pela voz do personagem ou em primeira pessoa; ou dramático, no ato em que as próprias pessoas são os autores da representação (COSTA, 1992). Partindo disso, a arte poética (poesia) nasce de duas causas naturais provindas do ser humano: o prazer e o conhecimento, decorrente do fato de que “é pela imitação que adquire seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações” (ARISTÓTELES, 2011, p. 42).

Dessa forma, uma vez que a poesia se constitui como arte imitativa, a função do poeta não é a de dizer, mas a de imitar, tornando as ações expressas nos versos possíveis, mas não reais. Nesse sentido, o prazer do indivíduo manifesta-se tanto na produção de uma representação quanto na sua recepção, ao passo que também serve de aprendizagem e conhecimento, uma vez que, a partir do que se vê do e do que se ouve, não apenas se aprende e deduz, mas também se **apreende** (COSTA, 1992; ARISTÓTELES, 2011). Em um exemplo, basta pensar em uma criança nos primeiros estágios de vida, que aprende suas primeiras palavras ao repetir o que os pais dizem a ela, ou que, ao longo de seu desenvolvimento, se constrói por meio da imitação, de certa forma, do que observa ao seu redor, tanto em pensamentos quanto em ações. Tratando-se do prazer da representação, basta pensarmos em qualquer indivíduo frente a qualquer manifestação artística, como uma pintura, uma canção, uma obra literária ou cinematográfica. De fato, elas também são capazes de suscitar os mais diversos sentimentos, transitando entre a fascinação, a apreciação e o horror, porque o que

vemos na realidade, ao natural, influencia na nossa recepção quando vemos a mesma coisa representada.

Com efeito, mesmo com elementos fantásticos, uma narrativa, e voltamo-nos aqui para o mito, que é o assunto tratado, sempre tem um fundo de verdade, de modo que a imitação, de fato, situa-se nas possibilidades de interpretação. Então, pode ser que não existam deuses capazes de soltarem raios ou deusas capazes de definir o destino, tão pouco feiticeiras que transformam homens em porcos ou heróis de força descomunal, mas as motivações que os levam a isso, os sentimentos como ódio, amor, vingança, etc., não deixam de ser reais. Portanto, as narrativas míticas não deixam de ser símbolos das atitudes e ações humanas, uma vez que, como bem pontua Horta (1990, p. 19), “não há fenômeno natural, nem pertinente à vida humana, que não seja passível da interpretação mítica”. Nesse interim, tendo-se o mito como um conjunto elaborado e ordenado de elementos escolhidos, opondo-se à diversidade dos acontecimentos reais, consideramos necessário falar da diferença entre os papéis do poeta e do historiador, entre poesia e história.

De acordo com Costa (1992, p. 22), “a diferença entre o poeta e o historiador não reside no meio que utilizam para escrever (verso ou prosa), mas sim no conteúdo do que expressam. Enquanto o poeta representa o verossímil do que poderia ter ocorrido, o historiador narra o que de fato aconteceu”. Em outras palavras, o poeta compõe histórias, enquanto o historiador relata fatos. No entanto, essa visão representa uma concepção muito tradicional da verdadeira função do historiador. Seguindo a perspectiva de Aristóteles (que de fato é bem tradicional nesse âmbito), o poeta narra o universal, enquanto o historiador trabalha com o particular e específico, uma vez que está lidando com temporalidades. Partindo dessa perspectiva, “a poesia (arte literária), então sendo enunciadora de verdades mais gerais (universais), é mais filosófica do que a História, circunscrita a relatos de acontecimentos particulares” (COSTA, 1992, p. 22), considerando seu caráter subjetivo, posto que a história é objetiva. Nesse sentido, “o geral ou universal, próprio da poesia, decorre do encadeamento causal que estrutura a ação e se configura naquilo que responde às exigências lógicas do espírito (necessário) ou à expectativa comum de todos os espíritos (verossímil)” (COSTA, 1992, p. 23).

Dessa forma, o poeta, como criador de histórias, representa ações que, até então, podem se basear em eventos ou fatos reais, contudo, não lhe é exigido a invenção de um novo mito e muito menos que se mantenha fiel aos que já existem. No âmbito da poesia, a qual, segundo Aristóteles, dividiu-se entre os gêneros mais nobres que imitam as ações de homens bons e os

mais vulgares que imitam as ações dos homens vis<sup>26</sup>, faremos um recorte para nos focarmos na epopeia, a poesia épica, voltada para o relato de grandes feitos de forma metrificada. Com efeito, ela se configura, também, como uma forma de cantar o declínio das antigas formas de viver e apresentar o surgimento de um novo evento, uma vez que a epopeia, por si, é um grande exemplo da mistura de mito e fatos históricos. Nesse sentido, Homero, por exemplo, embora utilize muito da figura dos deuses, bem como de outras criaturas e seres, tanto na *Ilíada* quanto na *Odisseia*, apresenta vestígios históricos de forma subliminar. Na *Ilíada*, há a guerra entre gregos e troianos, a qual, supostamente, poderia ter de fato acontecido, embora não fielmente da forma como foi relatada pelo poeta. Já, na *Odisseia*, a viagem de Ulisses de volta a seu lar serve como um roteiro, um mapeamento de costas e ilhas da geografia do Mediterrâneo, se não pelo nome, pela referência dos lugares nos quais o herói fez sua passagem.

Em uma vertente similar, muitos séculos depois, Luis Vaz de Camões compôs a epopeia portuguesa *Os Lusíadas* (1572), a qual segue as mesmas estruturas, com referência de eventos, lugares e, até mesmo, a presença divina de deuses e seres. Em suma, por meio da epopeia, os escritores enaltecem as conquistas da humanidade frente às adversidades, sendo elas reais ou divinas. Um exemplo disso é o que faz Camões no famoso episódio do Gigante Adamastor<sup>27</sup>, no qual ele utiliza-se de um acidente geográfico na costa da África, conhecido como Cabo das Tormentas, que consiste em uma falha geológica responsável por inúmeros naufrágios, até aquela época era uma rota de mar aberto intransponível, e o transfigura na imagem horrenda de um gigante. Contudo, quando Vasco da Gama conseguiu “enfrentar e vencer” esse terrível adversário, realizando um ato até então impossível, mudou-se até mesmo o nome do fenômeno para Cabo da Boa Esperança. Portanto, embora com um episódio alegórico, Camões se ateu à realidade do fato.

Contudo, apesar da diferenciação entre poesia/mito e história, também é preciso ressaltar que o Mito, assim como a Literatura e a Arte no geral, e a História, caminham lado a lado como narrativas que auxiliam o indivíduo a “apreender o mundo e seus mistérios” (COELHO, 2012, p.94), na medida em que contribuem um com o outro. Sendo assim, o mito, como criação literária e do imaginário, é responsável por representar o indizível, pois “responde pela *zona obscura e enigmática* do mundo e da condição humana” (COELHO, 2012, p. 94), aquilo que muitas vezes foge da lógica e apenas cabe a fé explicar. Por outro lado, a História,

---

<sup>26</sup> O uso do termo “homem” aqui é referido ao uso feito por Aristóteles para categorizar o ser humano. Contudo, a fim de englobar de maneira mais inclusiva homens e mulheres na linguagem, opto por utilizar “indivíduo”.

<sup>27</sup> *Os Lusíadas*, Canto V, E.: 2018, p.154.

como um registro de fatos e acontecimentos, constitui-se pela razão, pela prova palpável e rastreável, de modo que “responde pela *zona clara, apreensível e mensurável*” (COELHO, 2012, p. 94). Com efeito, mostra-se a importância das histórias como o mito, tidas como literatura arcaica, visto que, na medida em que o indivíduo primitivo as criou como uma necessidade de base religiosa, o moderno os interpreta por necessidade científica, sendo que, essencialmente, e isso não pode ser refutado, eles são a base de cada cultura e história particular da sociedade humana.

Assim, destaca-se a expressão que “quando o homem *sabe*, ele cria a História [registra-se, a prova] e quando *ignora* [não pode prová-la e nem explicá-la], cria o Mito.” (COELHO, 2012, p. 95, grifos nossos). Portanto, no que cabe a relação de mito e *mimese*, o primeiro consiste em uma imitação *una*, no sentido de que todos os fatores nele relatados decorrem um dos outros, e a *mimese*, enquanto a imitação em que o mito opera, pressupõe uma seleção e ordenação de elementos, um encadeamento causal da estrutura de ação com base no verossímil (provável) e no lógico (necessário). Desse modo, a *mimese* tida no mito, bem como em toda obra literária, torna o possível (o que poderia ser), em algo crível e persuasivo (COSTA, 1992). Posto isto, é consensual que o mito é uma construção social, uma vez que, situado dentro do âmbito literário como fenômeno da civilização, “depende, para se constituir e caracterizar, do entrelaçamento de vários fatores sociais” (CANDIDO, 2000, p. 12). Sendo assim, tal como defendido por Pantel, a narrativa mítica não é uma “mera representação efêmera e inconsequente, pois é performativa, e o seu impacto sobre as relações sociais é real.” (PANTEL, 2019, p. 28).

Segundo o pensamento de Antonio Candido (2000), ao se analisar ou mesmo criticar uma obra, seja artística e/ou literária, é preciso ter consciência “da relação arbitrária e deformante que o trabalho artístico estabelece com a realidade, mesmo quando pretende observá-la e transpô-la, pois a *mimese* é sempre uma forma de *poiese*<sup>28</sup>” (CANDIDO, 2000, p. 12). Isto é, ela é sempre uma forma de criação, uma mediação entre o que é e o que não é. Sendo assim, possui uma liberdade atribuída pela fantasia que permite modificar a ordem do mundo para torná-la mais expressiva e melhor compreendida por quem a recebe. Nesse sentido, considerando-se a obra mítica como uma arte social, e reafirmando a ideia de Aristóteles destes possuírem, como espécies miméticas, um caráter de transformação, a função do mito, como obra literária, é produzir no sujeito um efeito prático que o leve a mudar sua conduta e

---

<sup>28</sup> *Poíeses*, segundo a etimologia, vem do grego “*poien*”, que junto do sufixo “*sis*”, refere-se ao ato de criar ou ao processo criativo, uma forma de mediação.

ressignificar sua concepção de mundo, reforçando determinados valores sociais por ele expresso (CANDIDO, 2000).

Nesse sentido, nos dias de hoje, isso pode incluir ressignificar esses próprios valores a partir de um olhar que parte do presente para o passado, analisando em que medida esses valores até então expressos pelos mitos antigos e que ainda se encontram enraizados na nossa sociedade, são válidos ou mesmo se enquadram no contexto contemporâneo atual. Partindo desse pressuposto, a verdade contida na criação poética está situada em um âmbito mais profundo, ligada a fatores socioculturais (valores, ideologias, políticas, técnicas de comunicação), uma vez a posição social do artista que a criou, bem como o contexto no qual estava inserido, influenciam em como uma obra representa o mundo. Isso, por sua vez, também afeta o que Candido denomina de relação autor-obra-leitor, pois possibilita a construção do sujeito, ao mesmo tempo que o humaniza a partir do momento que passa a ter conhecimento da própria história. Assim, à medida que as sociedades se diferenciam e crescem, bem como evoluem, é notório que haverá um distanciamento entre a forma de interpretar ou mesmo compreender formas de pensamento que outrora estavam em vigor.

Com efeito, para o indivíduo dito primitivo, tal como é para nós, há uma distinção entre o lógico e o mágico, mesmo que em configurações diferentes, e o mágico acaba por se sobressair sob o lógico de sua existência, dentro do qual se enquadra a esfera do mítico, do divino e do sagrado. Em contrapartida, o indivíduo contemporâneo tem lógica e mito também lado a lado, como uma mentalidade de base essencial a todo ser humano, mas em uma esfera em que nem sempre é o mágico que se sobressai. Desse modo, sobrepondo-se à magia, a ciência mostra-se como uma nova verdade (CANDIDO, 2000). Ao consideramos isso, compreendemos a forte crença dos povos primitivos nos mitos e a incredulidade dos contemporâneos perante os mesmos, ao passo que esse tipo de distanciamento também permite uma compreensão mais apurada e singular das estruturas presentes nesses que não seriam possíveis de serem observadas em tempos mais remotos. Em relação a isso, Candido pontua:

A verificação de que as culturas são relativas leva a meditar em tais singularidades, que seriam explicadas, não à luz de diferenças ontológicas, mas de maneiras peculiares com que cada contexto geral interfere no significado dos traços particulares, e reciprocamente, determinando configurações diversas. [...] pois se a mentalidade do homem é basicamente a mesma, e as diferenças ocorrem sobretudo nas suas manifestações, estas devem ser relacionadas às condições do meio social e cultural. Isso explicaria porque os comportamentos, as soluções, as criações variam tanto no primitivo e no civilizado [...] (CANDIDO, 2000, p. 43).

Avaliamos isso ao pensarmos não apenas que as culturas são, de certo modo, híbridas, uma vez que, embora possuam suas próprias particularidades em suas tradições, referente a sua própria história, ideologia e geografia, cada povo também está ligado à interferência do contato que sofreu com o outro por décadas e séculos. A partir disso, reiteramos a própria questão identitária da sociedade exposta por meio dos mitos, sua essência cultural, bem como a própria reflexão humana exposta por meio deles. Em relação a esse assunto, podemos mencionar o impacto da transcrição da oralidade para a escrita, visto que o registro de histórias conferiu a elas um poder de preservação maior do que aquelas que não foram registradas. Esse é o motivo pelo qual muitas delas se perderam juntamente com o desaparecimento de seus povos ao longo dos séculos, resultando em um conhecimento bastante vago sobre determinadas culturas antigas. Especialmente considerando que o mito, mais do que um discurso, representa a memória de um povo em relação às suas crenças e tradições, assunto sobre que abordaremos posteriormente.

Retomando as palavras de Burkert, o mito é saber em histórias, uma transfiguração da verdade humana. Portanto, em se tratando da *mimese* e sua relação com o real, bem como do mito como arte mimética, Candido (2003, p. 53) elucida que “a arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos”.

### **2.3 As construções narrativas: da oralidade ao romance contemporâneo**

Em grandes salões de reis e rainhas, ao redor de uma fogueira ou mesmo em torno de uma lareira em uma noite chuvosa de inverno, as histórias e narrativas que conhecemos nos dias atuais eram outras, não apenas em seus versos, mas também na forma como eram expostas. Desse modo, como a escrita demorou a se tornar uma prática da linguagem dominada pelo ser humano, por volta de 3.500 a.C., todas as histórias eram transmitidas de forma oral, não apenas como um prazer a ser apreciado, mas como uma forma de ensinamento. Com efeito, segundo Godoy (2009, p.35), “afirma-se com frequência que narrar histórias seja um traço significativo de cada discurso humano, uma forma expressiva universal, [...] e de que contar histórias seja a base de muitas atividades criativas”, dado que o próprio ato de narrar é algo essencial ao ser humano, uma necessidade. Partindo disso, as narrativas orais são definidas pela **memória**, uma ação mediadora entre o vivido e o que já se passou, ou seja, entre o passado e o presente. Daí

os conceitos das frases de “Era uma vez” ou “Há muito tempo atrás”, como a recriação de um acontecimento há muito perdido. Nesse viés, de acordo com Souza (2017):

poderíamos afirmar que narrar experiências vividas (direta ou indiretamente) é reproduzir, por meio da linguagem, algo que passou, que já não existe, é tornar presente o ausente. Narrar é, portanto, representar o passado sob a percepção do narrador, ou seja, é reconstruir “o que se passou” graças a atualização que dele se faz no presente, na trama das recordações que se formam no momento mesmo da enunciação do relato. Falar em representação implica compreender que o que se faz é uma reconstrução do passado – objeto ausente – por meio da costura realizada pelos mecanismos da memória: lembrança e esquecimento. É por meio da trama tecida pela memória, que o sujeito se relaciona com o tempo passado e o atualiza no presente da narrativa que enuncia (SOUZA, 2017, p. 121).

Assim, por meio das narrativas orais, é possível não apenas refletirmos e compreendermos sobre seu papel em semear o conhecimento, mas também aprendermos com as experiências por elas narradas e formularmos explicações importantes acerca da relação entre o indivíduo, o mundo e o tempo. Em suma, é poder olharmos para o passado e explicarmos o presente. Partindo desse raciocínio, na medida em que se tem a narrativa oral como forma primordial de discurso, logo, sagrada para muitas civilizações, essa o era não apenas por narrar o nascer da humanidade e a vida dos deuses, mas porque o ato narrativo estava aliado à magia, à partilha da palavra de criação. Desse modo, quando Souza (2017) define as narrativas orais como uma trama tecida pela memória, ele não está longe de defini-las como o era até então, já que o material de consulta dos contadores de histórias se baseava principalmente pelo que lembravam, motivo pelo qual as histórias sempre sofriam variações. Tal questão pauta-se no fato de que, na Antiguidade e além dela, um narrador não verbalizava uma história apenas por força de sua vontade, mas dependia de uma “inspiração divina”, uma intervenção/mediação proporcionada pelas nove musas (RAMOS, 2014).

As musas eram filhas da titã Mnemosyne, a deusa da memória, e Zeus, o rei dos deuses. Elas são as deusas das Artes e da Ciência, sendo invocadas por artistas e poetas para a criação de suas obras. Um exemplo disso está Homero, que nas suas grandes epopeias invoca Calíope, a musa da poesia épica, pra inspirá-lo em seus versos. Essa invocação é expressa nos primeiros versos do Canto I da *Odisseia*:

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,  
depois que de Troia destruiu cidade sagrada.  
Muitos foram os povos cujas cidades observou,

cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar,  
 os sofrimentos por que passou para salvar a vida,  
 para conseguir retorno dos companheiros a suas casas.  
 Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.  
 Não, perecem devido à sua loucura, insensatos,  
 que decoraram o gado sagrado de Hipérion,  
 o Sol — e assim lhes negou o deus o dia do retorno.  
 Destas coisas fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus (HOMERO, 2011, p. 119).

Nesse sentido, tal como expresso, as musas representam uma metáfora da relação entre a arte e a memória como forma de driblar o esquecimento e garantir a continuidade, seja o registro verbal de feitos grandiosos quanto os de sagrados ensinamentos. Portanto, esses relatos, de maneira dinâmica e efêmera, permitem que o ser humano tenha uma dimensão da própria existência frente à temporalidade, de modo a construir seu lugar no mundo, sua historicidade e, por consequência, constituir-se como sujeito (SOUZA, 2017). Consonante a isso, Candido alega que “para entender a função da literatura oral, é preciso não perder de vista a sua integridade estética” (CANDIDO, 2000, p. 45); logo, ao analisá-la, é preciso considerar não apenas o seu conteúdo, mas o seu contexto, o próprio ato de narrar, bem como os recursos de voz, gestos e olhares.

Dessa maneira, resgatando a ideia de Aristóteles quanto ao papel do poeta e do historiador, o narrador não faz apenas um relato do passado, mas constrói uma interpretação a partir dele, porque, em seu caráter de narrador primordial, realiza uma articulação e reelaboração de narrativas em um mosaico (prismático), recheado de citações, invenções e diálogos, os quais estão carregados de valores, crenças e das ideias que o orientam no tempo narrado. Portanto, a narrativa oral, em seu caráter enunciador da realidade, também possibilita o rompimento dos limites de sua concretização (realidade), ao passo que também encena situações improváveis, que se mostram inacessíveis mesmo dentro da experiência vivida (SOUZA, 2017; RAMOS, 2014). Na mesma medida, seguindo o pensamento de Ramos (2014), o narrador responsável por ela se constitui como um “contador de histórias”, assumindo o papel de *mediador*, não de autor, do desejo da verdade humana, no espaço do desejo e do sonho, relatando não o que é inventado, mas vivido. Candido ainda acrescenta que:

a literatura dos grupos iletrados liga-se diretamente à vida coletiva, sendo as suas manifestações mais *comuns* do que *personais*, no sentido de que, ao contrário do que pode ocorrer nas literaturas eruditas, nunca o artista ou poeta deixa de exprimir aspectos que interessam a todos (CANDIDO, 2000, p. 48).

Essa afirmação de Candido reafirma o caráter universal das narrativas orais, de coletividade, uma vez que a memória coletiva da qual é derivada é a base para o desenvolvimento do pertencimento social. Posto isto, cabe definir de maneira precisa o que vem a ser narrativas orais e a própria literatura oral, embora seu nome já seja autoexplicativo. Entende-se por Literatura oral textos elaborados em prosa ou verso que são transmitidos oralmente, tal como contos, lendas, mitos, adivinhações, provérbios, cantos, hinos e poesias, criadas como um meio de entretenimento, educação e preservação cultural (SOUZA, 2022). Nesse sentido, ao refletirmos acerca da estilística adotada nessas narrativas, podemos observar que “na poesia das comunidades iletradas, os fatos de infraestrutura podem ganhar um sentido estético direto, motivando imediatamente um certo tipo de emoção que se transfunde em obra de arte” (CANDIDO, 2000, p. 54). Isso ocorre quando a linguagem simbólica e a composição da metáfora poética são utilizadas com o objetivo de emocionar, e mostrar o belo e o feio, de modo a impactar o ouvinte.

Em se tratando dos mitos, sendo eles grandes representações das narrativas orais, esses eram declamados por bardos e rapsodos de maneira improvisada, recheados dos feitos de grandes heróis e deuses, não tendo nenhum registro fixo. Desse modo, cada vez que uma dessas histórias eram contadas/narradas, podiam ganhar detalhes diferentes da anterior, dependendo de *quem* e *para quem* se contava. Assim, como define Souza (2017), a narrativa oral possui uma maior liberdade de enunciação/adequação, bem como uma polissemia e dinamismo que configuram a base do narrar e os sentidos que serão fornecidos a partir da história narrada. Ainda de acordo com Souza,

Para dar sentido ao que narra, o narrador escolhe a forma, a estrutura narrativa, sob a qual aquilo que relata deve aparecer. Faz isso com base nos moldes e esquemas narrativos que conhece e com os quais compreende que melhor irá comunicar o que pretende, como melhor irá construir uma identidade de si, para si e para o outro (SOUZA, 2017, p. 126).

Portanto, se pudéssemos, atualmente, ter contato com essas narrativas primais em suas formas originais, muito do que conhecemos, não apenas dos mitos, mas também de contos de fadas e lendas – que não deixam de ser semelhantes, de certo modo – seria muito diferente do que nos chegou em mãos. Isso deve-se ao fato de que as histórias, ainda mais as narradas oralmente, se adequam a situações e contextos, ao ouvinte e ao narrador; daí, seu caráter polissêmico. De fato, ao analisarmos isso, até mesmo o que hoje entendemos por liberdade poética não era apenas uma manobra estética, mas uma necessidade; então, a improvisação e a

adequação se faziam valer, o que era facilitado pelo fato de os textos não serem registrados; logo, não se obrigava o narrador a se prender a uma sequência narrativa específica. Nessa linha, segundo Burkert:

Como é sabido, as narrações podem transmitir-se sem que tenha de se memorizar um texto fixo. No acompanhar do ouvinte apreende-se intuitivamente as situações e esquemas de ação. Narrativa e experiência estão claramente dependentes uma da outra de maneira especial. Isto significa que também um mito, pelo fato de ser narração, não nos é dado como texto fixo e nem está ligado a formas literárias determinadas (BURKERT, 1991, p. 19).

À vista disso, como arte tradicional e também cultural, a narrativa estava sempre “pressuposta como forma verbal no processo do ouvir de novo” (BURKERT, 1991, p. 19), ou seja, você repete aquilo que ouve, mas isso não quer dizer que será puramente fiel ao que ouviu ao reproduzir a narrativa. Nesse sentido, embora as narrativas orais sejam uma tentativa de evitar o esquecimento e perpetuar o que é narrado, bem como configurar um rito tradicional e cultural, elas só podem sobreviver efetivamente por meio da escrita, isto é, perpetuada, registrada. Sendo assim, talvez como uma consciência disso ou mesmo pelo notável impacto que essas narrativas tinham no povo em suas recitações mais épicas, bem como a influência e estímulos das culturas orientais mais adiantadas, elas passaram a ser fixadas e seriamente desenvolvidas na escrita importada do Oriente<sup>29</sup> (BURKERT, 1991). Entretanto, ainda segundo o pensamento de Burkert, a oralidade nunca demonstra, de maneira direta, sua relação ao passado longínquo.

Isso se deve ao fato de que o que não é registrado é difícil de ser encontrado e, tal como um segredo bem guardado, muitas narrativas se perderam com seus povos – ou mesmo dialetos, sejam elas orais ou mesmo escritas em suas formas mais rústicas. Em vista disso, é quase impossível rastrear a origem dos mitos, assim como de histórias similares a eles, cabendo a nós apenas especular, uma vez que se pode associá-los essencialmente à tradição de um povo, podendo ser manifestado de outras formas antes de figurar o que se constitui por “Mito”. A própria terminologia de *mito* ou mesmo *mitologia*, como a entendemos hoje, só foi atribuída a essas narrativas muitos séculos depois de seu surgimento. Nesse passo, segundo o antropólogo Ordep José Trindade Serra (1998/1999, p. 22), “a mitologia clássica vai surgir no processo

---

<sup>29</sup> A primeira escrita sistematizada foi a cuneiforme, por volta de 3.500 a.C., desenvolvida pelos sumérios, na Mesopotâmia, seguida dos hieróglifos dos egípcios, feitas, a princípio, por meio de entalhes de símbolos na argila e, posteriormente, em papiros.

assim iniciado, como fruto da mitografia<sup>30</sup>. E o desenvolvimento da mitografia canaliza a corrente mítica em uma nova direção”. Tendo em vista que, até então, não passavam de histórias em fragmentos, variadas e esparsas, por meio dessa ciência (mitografia), as narrativas ganharam um *corpus* uno e uma sequência ordenada, embora não deixem de conter suas variações.

Um grande exemplo disso é a obra *Biblioteca* de Pseudo-Apolodoro<sup>31</sup>, redigida por volta dos séculos I e II d.C., que consiste em um sumário da mitologia grega, abrangendo suas lendas da origem do universo até o declínio provocado pela Guerra de Troia. Essa obra contém a compilação mais completa sobre o assunto a sobreviver à Antiguidade Clássica. Nesse sentido, no trato da oralidade para a escrita do mito, é muito comum, na tradição literária, encontrar contradições locais, isto é, variações de histórias/mitos a depender do local onde é contada, tendo existido antes da poesia clássica como a homérica (BURKERT, 1991). Além disso, a narrativa literária escrita segue uma estrutura linear que a narrativa oral não apresenta. Nela, escolhemos cuidadosamente as palavras e a forma de narrar um evento, contextualizando-o, realçando certas situações e conferindo-lhes um sentido de grandiosidade que talvez não tivessem em sua essência mais verdadeira, uma vez que o contexto de enunciação é outro. De acordo com Ramos (2014, p. 145), “o processo de escrita não é o de mera transferência e registro, obviamente: ela é manipulada, adequada, recortada, acrescentada, distorcida e a manutenção da figura do narrador confiável permeia esta mediação”.

Com efeito, tal como um/a escritor/a molda a transcrição de um áudio para uma escrita mais fluída e concisa, de fácil compreensão ao leitor, pode-se presumir que o mesmo fora feito com os mitos. Nessa vertente, “uma vez incorporados à literatura, tais mitos também sofreram a moldagem que lhes imprimiu o escritor, utilizando-os a serviço de suas intenções estéticas, e, então, cristalizados no texto poéticos, assumiram uma determinada forma” (HORTA, 1990, p. 21). Logo, as inúmeras variações de determinadas histórias surgiram não apenas pelo tempo e região de onde as histórias eram coletadas, mas também pela mentalidade e as intenções estéticas dos escritores, ou da necessidade de interpretação de textos de origem desconhecida ou perdida. Consciente disso, Candido (2000, p. 32) discorre que “tanto quanto os valores, as técnicas de comunicação que a sociedade dispõe influem na obra, sobretudo na forma, e, através dela, nas suas possibilidades de atuação no meio”. Isto é, a mudança necessária e inerente ao

---

<sup>30</sup> A mitografia é o registro e/ou compilação escrita dos mitos.

<sup>31</sup> A autoria é dada a Pseudo-Apolodoro e teria sido escrita por volta do século I e II d.C., e sobre ele, tal como Homero, não se possui informações de sua vida ou outras obras que o comprovem como um indivíduo histórico existente. Anteriormente, ela também foi atribuída erroneamente a Apolodoro de Atenas, embora esta se comprove uma obra bem posterior a ele.

transcrever uma narrativa oral para escrita afeta não apenas seu conteúdo, mas sua estética, uma vez que os recursos utilizados para a expressão dela não são os mesmos.

Com efeito, a partir da perspectiva de observação histórico-literária, os mitos foram ganhando novos contornos e novas formas de interpretação, assim como críticas que colocavam em xeque a validade do que estava sendo narrado, considerando não apenas o aspecto lógico e verossímil, mas a própria divergência dos pormenores de cada mito por suas múltiplas variantes. Diante disso, surge novamente a questão da caracterização do mito como *mentira*, a qual, posteriormente, passou a ser compreendida como uma construção do ficcional, da ficção, que transcende os limites do real. É importante ressaltar que nos dias de hoje também reconhecemos a ficção como uma forma de fabulação. Esse aspecto se mostra como uma divergência entre o mito, como o era até então, e a narrativa/poesia épica que passou a ser composta, ou seja, a epopeia, que não seguia as estruturas iniciais e amplas, mas se atinha à formação de pormenores. Com efeito, a epopeia, segundo Burkert (1991, p. 38)

está ligada à forma complicada do verso hexâmetro e a uma linguagem artificial própria, desenvolvida para esse fim; não tem por alvo prévio a aplicação mítica, a realidade extrapôética, mas cria um mundo, quase real, da pré-história heroica; é narrativa por si só, dedicada à glória dos homens e mulheres de antanho.

Considerando isso, com a manifestação do mito enquanto narrativa oral para poesia versada escrita, a poesia épica deixou de depender da audição para sua composição ou enunciação, bem como deixou de ser abrangente, concentrando-se em valores intelectuais. Nesse sentido, “a poesia pura do nosso tempo esqueceu o auditor e visa principalmente a um leitor atento e reflexivo, capaz de viver no silêncio e na meditação do sentido do seu canto mudo” (CANDIDO, 2000, p. 33). Ou seja, o leitor passa a ter um objeto palpável e permanente de análise. Para além disso, o mito apresentado nas epopeias também é responsável “por divulgar ideias filosóficas e religiosas, bem como a descrição da paisagem geográfica, além de encobrir, por meio da alegoria e do simbolismo, o que não deveria ser exposto abertamente” (CARDOSO, 1990, p. 27).

Nessa perspectiva, segundo Godoy (2001, p. 39), “a epopeia é uma forma propriamente narrativa, e em certa medida de invenção (ficcional/mentira), ainda que muitas vezes tire inspiração da gesta histórica executada no campo de batalha”. A epopeia se constitui como um gênero narrativo que celebra as proezas dos grandes heróis por meio de personagens, geralmente retratando conquistas grandiosas. Em complemento a isso, Joel Gracioso, doutor

em Filosofia, sugere que a origem das epopeias remonta aproximadamente ao século XII a.C., após a queda da civilização micênica<sup>32</sup>. Assim, “as epopeias são o resultado da mistura de lendas jônicas e eólicas, incorporando relatos sobre viagens marítimas e outros elementos advindos do contato do mundo grego com a cultura de outros países” (GRACIOSO, 2022, n.p.). Isso se mostra, essencialmente, nas obras de Homero, nas quais os deuses são deixados de lado, como figuras quase secundárias, dando lugar a grande imagem dos heróis e suas conquistas e aventuras, recheadas de glórias de vitórias épicas.

E, ao passo que o mito narrava os eventos de forma ampla, a epopeia tratava de contextualizá-los no mundo, com nomes de pessoas e lugares, com uma minúcia que ia desde os aspectos de uma ilha até a caracterização de uma espada. Dessa forma, em um tempo em que o pensamento científico deslanchava e os homens expandiam seus domínios aos desbravarem novos territórios, a consciência de suas histórias passavam a pender mais para o humano do que para o divino, posto que a presença dos deuses, seres e entidades míticas se manifestava mais como uma intervenção do que de fato uma ação. Em suma, a epopeia consiste em um dos primeiros registros escritos das narrativas orais, uma vez que, tal como discorrido no tópico anterior, os poemas homéricos, constituídos na epopeia mais clássica, tiveram muitos de seus textos compostos quando a escrita ainda não existia, ou ao menos estava no começo de sua incorporação. Para além disso, assim como já dito, esses poemas cantam o declínio das antigas formas de viver – e narrar a palavra vivida, de modo que representa uma ruptura entre o primitivo e o clássico pré-moderno, o que, essencialmente, é marcado da transposição da oralidade para a escrita, tão logo, do divino para o humano.

Com efeito, esse modelo de texto narrativo escrito serviu de inspiração para diversos outros escritos posteriores, estabelecendo os fundamentos daquilo que ficou conhecido mais tarde como literatura grega clássica. Entretanto, à medida que as décadas se passaram e a sociedade, a literatura e escrita evoluíram, os mitos, incluindo a epopeia, deixaram de ser o eixo em torno qual as narrativas se organizavam e atendiam as necessidades, desejos e curiosidades humanas. Apesar disso, eles ainda mantêm seu mérito nos dias de hoje como fonte de pesquisa em inúmeras áreas e são consideradas obras clássicas. Isso se deu, em parte, porque obras que abordavam o conteúdo mítico passaram a ser desacreditadas pela Filosofia, alocando-as no âmbito do fantástico, fantasioso, e, assim, voltados para o entretenimento do público infantil. Em outra, porque o distanciamento do narrador da epopeia, ou mesmo seus personagens, já não

---

<sup>32</sup> Refere-se a última fase da Idade do Bronze na Grécia Antiga.

era mais suficiente ou condizente com os novos dilemas da sociedade moderna, pois as experiências e o contexto já eram outros. Logo, o espaço dos heróis da epopeia já não encontrava mais tanto destaque em uma sociedade cética e moderna, ao passo que se deixou de lado personagens semidivinos, como os heróis eram considerados, e as narrativas passaram a ter um viés mais mundano.

O mito, junto dele a epopeia, a comédia e a tragédia, deram lugar a um novo gênero que surgiu como forma de expressão da classe burguesa, finalmente vitoriosa após a Revolução Francesa, de 1789, o qual foi chamado de romance, no início do século XVIII. Contudo, não se sabe precisar exatamente quando surgiu o romance, embora Walter Benjamin (1994) associe-o com o desaparecimento das narrativas orais, uma vez que esse novo gênero era dotado de diferentes formas de articulação para mostrar e/ou articular as experiências humanas. E, segundo ele, isso teria ocorrido por volta do século XV com o surgimento da imprensa e a disseminação de produções escritas de outros países (BENJAMIN, 1994). Além disso, essa nova configuração de narrativa passou de uma perspectiva coletiva para uma individual, do universal para o privado, levando em consideração que “o ato de escrever estabelece automaticamente uma distância entre quem conta e o seu público” (GODOY, 2001, p. 50), uma vez que ambos têm tempo para refletir sobre o que estão fazendo. Nesse sentido, de acordo com Ramos (2014),

Quem lê o romance não partilha da tessitura de elos e diálogos presentes na narração oral. A performance da leitura romanesca é singular em seu isolamento. Forma-se um paradoxo: o *telos* do romance situa-se no desafio de simbolizar o sentido da vida, mas ao aceitar o convite para a leitura, o indivíduo experimenta a perplexidade e o limite, pois as perguntas suscitadas pela narrativa ficariam sem resposta aparente (RAMOS, 2014, p. 149).

Em consonância com Georg Lukács (2020, p. 84), que considera que a forma interna do romance é concebida no processo de “peregrinação do herói problemático rumo a si mesmo” em busca do autoconhecimento, Ramos apresenta o romance como o narrar de uma experiência mais solitária. Nesse momento, as autorias se tornam específicas e historicamente situadas, não sendo mais relatos de outros, ao mesmo tempo em que o narrador impõe a si mesmo um limite de finitude que não existia nas obras mais antigas. Além disso, o caráter restritivo dessas novas narrativas não estava apenas na solidão do narrador ao ditar o mundo por sua perspectiva, agora autor e não mais apenas narrador, mas também na composição e recepção dos mesmos. Ao contrário das narrativas orais, que pertenciam e eram compartilhadas em uma coletividade,

textos como o romance eram muito mais restritivos e elitistas, destinados a uma pequena parcela privilegiada da sociedade. Endossando a ideia de Ramos, Siti (2001) caracteriza o romance como um “face a face”, um texto solitário que suscita a introspecção, bem como a projeção imaginária necessária para sua compreensão.

Ao contrário da era divina ou da era heroica, o romance não se concentra em grandes batalhas, conquistas ou justificativas existenciais, mas sim em situações e experiências cotidianas, oferecendo um olhar sobre o indivíduo como ser social. Em suma, aborda os dramas humanos da sociedade moderna. Nesse sentido, Dalcastagne (2001, p. 116) explicita que o “espaço da ficção (romance), hoje, é tão ou mais traiçoeiro que o da realidade. Não há a intenção de consolar ninguém, tampouco de estabelecer verdades definitivas ou lições de vida”. Portanto, esse gênero consiste em um espelho mais límpido da sociedade, expondo seus pormenores na mesma medida que os esconde. Contudo, o romance, como o conhecemos hoje, embora fruto das culturas dotadas de escrita, teve um desenvolvimento tardio na história cultural literária, o que, de certo modo, contrapõe-se a perspectiva de Benjamin. Diante disso, de acordo com Godoy:

As primeiras obras narrativas apareceram na Grécia e em Roma, e ainda antes houve algumas no Oriente Médio; mas suas histórias como *As Metamorfoses*, de Apuleio, *Dafne e Cloé*, de Longo, ou os romances eróticos gregos precederam o que só remotamente o romance como o conhecemos hoje. Os primeiros exemplos de ficção grega, romana e egípcia, embora sempre sejam chamados romances, são obras um tanto breves, em suas intenções muito diversas dos romances chineses ou europeus que lhes sucederam (GODOY, 2001, p. 51).

Além disso, tal como pontuado por Gallagher (2001), o romance é inerentemente ficção, na medida em que é entendido como uma longa narração inventada feita em prosa. Todavia, ao contrário do mito, que se atinha muito mais ao simbolismo, à representação e à figuração de uma época que, de certo modo, era mais simples, o romance é ainda mais complexo, na medida em que a própria sociedade se tornou mais complexa. Por isso, no contexto do gênero romanescos, devemos considerar questões que outrora não eram tão necessárias, como o cuidado com a ambientação, nomeação e referência de lugares e pessoas, o aprofundamento e a identidade dos personagens, etc. Em vista disso, em seu princípio, ele sofreu o que tardiamente foi acometido sobre o mito, qual seja, foi posto em xeque a sua legitimidade, pois, no caráter ambíguo da narração e sua contação de histórias, a ficção, dentro da qual o romance se insere, era encarada como uma mentira. Com efeito, na medida em que a ficção tenta representar a

experiência/condição humana por meio de recursos imagéticos, similares a como era feito com os mitos, ela passou a ser vista como narrativa de invenção (GODOY, 2001).

Nesse contexto, o indivíduo crente do mundo mítico, rodeado de narrativas permeadas pelo divino, deu lugar ao cético, de modo que se passou a desacreditar narrativas que não fossem de ordem erudita, ou seja, passíveis de uma compreensão histórica. Como consequência, na medida em que o romance, na ordem de narrativa de ficção e do fantástico, procura espelhar a realidade, atribuindo nomes a pessoas que não existem, expondo situações que não aconteceram, mesmo que referencie um lugar e tempo presente, era ridicularizado. E isso o foi de tal maneira que o gênero, desde seu início, era desacreditado, ao ponto de que, em sua difusão, poucos romances de suas primeiras décadas, por volta de 1650/1800, chegaram até nós, ainda mais ao compararmos com as demandas de poesias e ensaios. Isso ocorreu porque os romances, essencialmente, eram apontados como textos fundamentados em bases ruins e taxados como indignos de consideração ou comentários (SITI, 2001).

Não foi de grande colaboração para sua validade o fato de a *Poética* de Aristóteles, obra de referência para a crítica literária, não mencionar o romance como gênero. Em uma situação pior a essa, a qualificação dos romancistas como “péssimos e superficiais”, bem como a de que suas obras eram responsáveis por “devastações psicológicas” e por “fazer enlouquecer”, não ajudaram na sua credibilidade (SITI, 2001). Nessa linha, os romances eram considerados como leituras apropriadas para mulheres, embora às vezes se contraindicasse até mesmo para elas, e não para homens sérios, ao passo que eram vistos, tão longe da dita literatura erudita, como responsáveis por exercer uma influência negativa em quem os lia.

A hostilidade para com a ficção da parte das autoridades culturais fazia assim com que o seu consumo, e em certos limites a sua produção, fossem reservados a elementos “marginais” como as mulheres. Na Europa do século XVII os leitores de ficção eram em sua maioria mulheres; os romances franceses sempre eram escritos por mulheres, e eram ainda essas que constituíam o público principal dos romances ingleses do século XVIII. Precisamente a predominância do público feminino era uma das razões que atraíam a crítica ao romance (GODOY, 2001, p. 55).

Em relação a isso, por “marginalizadas” entendemos um público menor, desprovido de determinados direitos, tal qual a mulher o era no limiar de épocas mais antigas, tida como um público secundarizado, com uma educação erudita limitada se comparada aos homens; daí, também a compreensão da caracterização de muitos dos romancistas, sendo eles mulheres, como “superficiais” ou mesmo “péssimos”. Institui-se, assim, uma das muitas manifestações

das relações de gênero (feminino *versus* masculino) e das relações de poder, a qual será discutida de maneira aprofundada no tópico 2.4, mas que se fazia necessário de ser mencionada, uma vez que isso também se mostra como fruto da individualidade proposta pelas novas formas narrativas. Diante desse contexto, o gênero narrativo ficcional *novel*, dentre os outros, “é o gênero por meio do qual a ficção torna-se explícita e manifesta e é compreendida e aceita por todos” (GALLAGHER, 2001, p. 630). Isso se deu pelo fato de que,

por dois séculos, no mínimo, tendeu a mascarar a própria ficcionalidade com a verossimilhança e o realismo, insistindo sobre determinados tipos de referencialidade e apresentando frequentes pretensões de veracidade. Se é legítimo atribuir a um gênero literário uma intenção, podemos dizer que o *novel* situou-se de modo ambivalente quanto ao próprio estatuto ficcional (GALLAGHER, 2001, p. 630).

Com efeito, ao se libertar da ideia de justificar suas histórias como verdadeiras, atribuídas a pessoas reais, os romancistas do século XVIII “convenceram os leitores a aceitarem o estatuto imaginário das personagens, aprisionando-as, porém, nos limites do crível” (GALLAGHER, 2001, p. 630.). Assim, atribuiu-se aos personagens que protagonizavam a história um caráter e referencial genérico, embora mais próximo da realidade mundana do que o herói mítico, de modo que, embora possuíssem detalhes imaginados, os romances pudessem ser considerados verdadeiros. Diante disso, é válido situar o papel do narrador nessa nova proposta narrativa, o qual não desempenha mais um papel distante, onisciente e onipresente nas histórias, mas que se infiltra na subjetividade do personagem narrado, em sua consciência, relevando seus estados mentais e monólogos interiores (RAMOS, 2014). Em termos amplos, o narrador não apenas narra o que assiste, mas o vive, fornecendo um *re-conhecimento* que permite ao indivíduo ver a si próprio refletido, convertendo o texto em uma relação simbólica de experiência individual (SOUZA, 2017).

Nesse âmbito, tal como o narrador, a trama, a história e o ponto de vista são importantes, a personagem também desempenha um papel fundamental. No romance, as personagens são os olhos e ouvidos da vivência narrada, constituindo-se como o elemento que permite ao leitor se identificar e se situar no que está sendo narrado, tornando-se sujeitos da narrativa. E isso faz com que, mais do que características genéricas como as ofertadas pelos mitos, seja atribuída às personagens, sendo elas protagonistas ou não, uma maior densidade psicológica. Segundo Doody (2001), as personagens são figuras dotadas de qualidades e abstrações, tais como vícios, virtudes, comportamentos, sexo, posições sociais, opiniões políticas, etc. Em suma, a

personagem, a figura heroica<sup>33</sup>, não no sentido de atos de bravura, mas de protagonismo, é a personificação das paixões, as quais requerem que o leitor “se deixe envolver em certa medida pelas emoções sentidas pelos personagens” (DOODY, 2001, p. 578). Nisso, eles ganham a palavra sobre si, ganham voz própria, com diálogos, monólogos, fluxos de consciência, a ponto de não apenas transformarem o ponto pelo qual se vê a história, mas de ampliarem toda a perspectiva narrativa (DALCASTAGNE, 2001). Seguindo essa linha, Dalcastagne define que:

Esses protagonistas da narrativa atual, mas são, também, seus narradores. No lugar daquele indivíduo poderoso, que tudo sabe e comanda, vamos sendo conduzidos para dentro da trama por alguém que tem dúvidas, que mente e se deixa enganar. É um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada, seja porque possui interesses preciosos e vai defende-los. [...] E seu objetivo é nos envolver também, fazer com que nos comprometamos com seu ponto de vista ou, pelo menos, que percebamos que sempre há um ponto de vista com o qual se comprometer (DALCASTAGNE, 2001, p. 114).

Consoante a essa perceptiva, Gallagher (2001, p. 652) atribui à força emotiva da personagem “uma ilusória cognoscibilidade com uma aparente profundidade: do vínculo entre sua inexistência no real e a sensação de profunda intimidade que inspira ao leitor.” Em acréscimo, a autora ainda associa a familiaridade com o personagem com um fetiche, ao se considerar que na mesma medida em que você consegue se colocar no lugar da personagem narrada, familiarizando-se com a situação por ela vivida, ações ou debates emocionais e morais, ao mesmo tempo deseja viver o que ela está vivendo, embora ainda permaneça consciente da própria realidade. Nesse sentido, essas personagens são como um espelho social, humano, uma figura atuante em um mundo representado de modo fictício (GALLAGHER, 2001). Assim,

A irrefletida generosidade dos heróis e heroínas e sua ingênua vulnerabilidade deixam o leitor apreensivo, produzindo nele mesmo o desengano que falta às personagens. [...] Os leitores desses romances eram solicitados a antecipar os problemas, a fazer previsões, a conceber soluções e interpretações múltiplas. Em suma, à diferença da personagem, o leitor ocupava o posto elevado de quem reflete sobre a ação, passando em revista diferentes hipóteses (GALLAGHER, 2001, p. 640).

Nessa dimensão, o ceticismo permite um discernimento por parte do leitor, a depender do que está sendo narrado. E isso, por sua vez, contribui tanto na sua compreensão da obra

---

<sup>33</sup> O herói ou heroína narrativa dos romances ganha esse nome em virtude dos personagens retratados nas histórias, contos e lendas mais antigas, como as apresentadas nas epopeias, já que eram sempre os heróis que partiam em aventuras, logo, os favoráveis a serem protagonistas.

quanto na sua autorreflexão como sujeito acerca de seu posicionamento e sua opinião frente às ações adotadas na obra lida. Portanto, apesar de não constar na catalogação de Aristóteles, o romance, a ficção, também é uma arte mimética, englobando, na mesma medida, a comédia, a tragédia e o espírito da criação poética, ao passo que representa, tal como diz o filósofo, “os homens melhores ou piores do que são”, permitindo, por meio de sua leitura, uma transformação no comportamento do personagem que atua e do indivíduo que o lê.

Essa consciência de mundo do romance, ao contrário da expressa nos mitos, narrativas orais e epopeias, não consiste em justificar a existência do homem e do mundo, mas em conscientizá-lo como sujeito acerca de suas ações e como elas afetam a si, aos outros e ao mundo. Com efeito, na medida que a escrita, por si referenciada pelo romance, permite um olhar mais fixo para o passado, também promove uma reflexão mais profunda daquele que escreve e daquele que lê. Nessa perspectiva, Dalcastagnè afirma que:

toda narrativa é um ardente campo de batalha, onde se disputam desde o direito de contar a própria história – com as implicações que esse processo acarreta, especialmente no que diz respeito à demarcação da identidade – até a possibilidade de reinterpretar o mundo, ainda que lhe emendando um outro (DALCASTAGNÈ, 2001, p. 117).

Considerando isso, o romance, tal como o conhecemos, também segue uma estrutura narrativa específica, mas apresenta muito mais espaço para manobras e adaptações em seu conteúdo. Isso deu origem a vários subgêneros, como o romântico, de fantasia, de aventura, realista, policial, formação, etc. Dessa forma, o autor tem a oportunidade, assim como as narrativas orais tinham, mas agora de forma escrita, de recontar/reinterpretar uma mesma história. No entanto, isso acontece sob uma nova ótica, como uma variação, não com o objetivo de apagá-la, mas sim de complementá-la, preenchendo seus silêncios. Toda história tem dois lados, não é mesmo? Então por que não conta-los? Podemos retomar aqui o nosso objeto de estudo, que justifica o panorama da transição do mito para o romance que fizemos anteriormente. Nesse contexto, podemos analisar a representação da personagem Circe, no romance de Madeline Miller, em contraste com a apresentada por Homero, na *Odisseia*.

Na obra de Homero, Circe é descrita de maneira rasa como uma feiticeira assustadora e poderosa, tão temida a ponto do próprio deus Hermes ir alertar Ulisses sobre as habilidades dela. Contudo, ao longo de toda a obra, Circe também é uma das figuras que mais ajuda o herói. Então, cabe questionar: se ela ajuda, por que foi retratada de maneira tão negativa? Além disso, em nenhum momento há explicação de um motivo pelo qual a personagem transforma os

homens em animais, como se ela o fizesse apenas pelo seu bel prazer. Isso, obviamente, leva a construção de sua reputação negativa. E é nessa situação que a releitura de Miller mostra sua relevância, pois, com a liberdade de reinterpretar a história que o romance proporciona, a autora reconstrói e aprofunda a personagem Circe, desvelando suas motivações e até mesmo sua identidade. Quem Circe é de fato? Por que ela vive em Aea? Por que transforma homens em porcos? Assim, a autora oferece respostas para as lacunas deixadas pela obra predecessora.

De modo geral, Circe representa a representação das mulheres na sociedade grega. Esse tema se manifesta em dias vertentes nas duas obras: em primeiro lugar, na obra de Homero, a mulher silenciada; em segundo lugar, na obra de Miller, a mulher que adquire voz para narrar o seu ponto de vista e reivindicar sua identidade, assim como os merecidos créditos que nunca recebeu pela ajuda que ofereceu. Essa questão também se estende a inúmeras outras personagens que nunca receberam o devido reconhecimento. Sendo assim, o silêncio caracteriza não apenas os não-ditos, mas também as personagens que foram deliberadamente ignoradas ou mesmo retratadas de forma pejorativa. Isso, por sua vez, abre espaço para a prática do que atualmente chamamos de releitura, que busca “dar voz” a personagens marginalizadas. Essa função é desempenhada pela obra *Circe*, que será discutida mais adiante, mas cuja menção já se faz necessária nesse contexto.

#### **2.4 A figuração da voz narrativa e as relações de poder**

A voz narrativa é um determinante importante para a perspectiva apresentada em uma obra, posto que ela é a forma pela qual vemos o mundo e o entendemos; logo, os ideais do autor transfigurados em seus personagens modificam a percepção do leitor em relação às questões que estão sendo apresentadas. Nisso, é importante lembrar que cada pessoa e cada época enxergam e lidam com determinados temas de maneiras diferentes, pois possuem diferentes vivências sociais e históricas, não apenas como comunidade, mas também como sujeito individual, o que contribui para uma consciência social. Assim, levando em consideração que toda história tem versões distintas, dois autores não irão abordar um tema da mesma maneira, tendo em vista suas individualidades, tais como questões de gênero e classe social, permitindo uma divergência narrativa. Entendemos que essa informação é relevante em decorrência de que, enquanto em narrativas de tempos mais remotos, como o da literatura oral e do início da prática escrita, a preocupação se dava em nomear os autores das obras e os valores neles expressos, nos tempos mais atuais o debate gira em torno de *quem* narra, ou seja, se é uma obra de autoria

masculina ou feminina. Essa questão é acentuada pela individualidade proposta por gêneros como o romance.

Portanto, como uma parte de nosso estudo se concentra na questão de autoria feminina, bem como na reconfiguração da figura da mulher, avaliamos que é importante discutir o conflito entre essas duas vertentes, uma vez que sendo uma obra artístico e/ou literária um reflexo da nossa sociedade, a voz narrativa também influencia na perspectiva de mundo adotada pelo autor ou autora, assim como na representação de determinadas figuras, tais como o homem e a mulher. E isso, por sua vez, reflete-se na questão de autoria. Assim, tal como pontuado no tópico anterior, a polarização de autorias masculinas e femininas, e mesmo a soberania de uma sobre a outra, não aconteceu da noite para o dia, muito menos é uma situação recente. Isso provém de uma longa, complexa e difícil construção social e cultural, a qual será melhor aprofundada na seção 3, fundada na hierarquia proposta pelo patriarcado das primeiras civilizações a formarem a organização social. Nessas civilizações, foram instituídas as questões de gênero e as relações de poder quanto ao papel de cada indivíduo.

De acordo com Stearns (2012, p. 31)

à medida que as civilizações se desenvolveram, a partir dos contatos e das limitações das trocas, os sistemas de gêneros – relações entre homens e mulheres, determinação de papéis e definições dos atributos de cada sexo – foram tomando forma também.

Assim, em termos mais gerais, as expectativas em relação às mulheres eram de que elas atuassem como boas filhas, depois esposas e mães, sendo responsáveis pela administração do lar, pela educação dos filhos e prontas para ajudar os homens em suas necessidades, inclusive em pequenos trabalhos. Além disso, elas deveriam manter uma boa imagem perante a sociedade, seguindo a etiqueta, sendo educadas, recatadas, preservando sua honra e sendo fiéis ao casamento. Com isso, sua educação era limitada a atividades básicas que, em sua maioria, eram destinadas ao cuidado do lar ou a interação social, como a etiqueta e noções básicas de matemática. Para mulheres mais abastadas e pertencentes a um certo nível social, havia o contato com a literatura mais erudita, música, línguas e artes, o que, lá pela Idade Média, era considerada como um requisito de damas de alta classe.

Os homens, por sua vez, diante da sociedade patriarcal, eram considerados superiores, com direito legais acima das mulheres, maior liberdade de ação na sociedade, com acesso a dinheiro, cultura e conhecimento de maneira mais irrestrita, ao passo que eram sempre colocados em papéis dominantes. Dessa forma, eles assumiam os papéis de reis, guerreiros,

viajantes, comerciantes, eruditos e escritores (STEARNS, 2012). Logo, em se tratando do âmbito da literatura, uma vez que ela age como um reflexo social, não é de se estranhar que a disputa hierárquica do poder dos gêneros também se manifeste. Tendo em vista que, até o advento dos Movimentos Feministas e dos Estudos Culturais no início do século XX, o cânone da literatura era, de forma predominante, composto por autores homens, brancos, heterossexuais e de tradição judaico-cristã. Desse modo, não apenas as mulheres eram excluídas da seara literária, mas também os negros, os indígenas, homossexuais, trabalhadores/operários e escritores de colônias europeias (BONNICI, 2011).

Por cânone, entende-se, histórica e literariamente de uma maneira um tanto genérica, um conjunto de obras de caráter notável, isto é, as obras-primas, que representam uma determinada cultura (BONNICI, 2011; ZOLIN, 2019). Dentre as obras canônicas, comumente aparecem nomes como Homero, Dante, Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Goethe, Flaubert, Dostoievski, Joyce e Kafka, de modo que, “para a mulher inserir-se nesse universo, foi preciso uma ruptura e o anúncio de uma alteridade em relação a essa visão de mundo centrada no logocentrismo e falocentrismo” (ZOLIN, 2019, p. 119). Perante isso, ao retornarmos historicamente para tempos mais primitivos, por séculos e séculos, a mulher foi alocada no papel de uma contadora de histórias, uma narradora, no âmbito das narrativas orais, com a função de repetir histórias já existentes. Eram avós que contavam histórias para os netos, mães que contavam para os filhos, irmãs que contavam para os irmãos mais novos. Assim, não nos é estranho que o conjunto de histórias de Charles Perrault, antes de serem conhecidos apenas como “Contos de Fadas”, foi intitulado como *Contos da Mamãe Gansa* (1697). Contudo, as mulheres eram narradoras no limite de que mantinham e repetiam os valores ditados pela sociedade patriarcal, mas isso mudava a partir do momento que elas se tornavam as criadoras das histórias. No que cabe a essa marginalização da escrita feminina, a escritora Marina Colasanti (1997) explica que:

Criadoras, elas escapam ao controle, se transformam em ameaça. [...] A mulher narradora, antes aceita sem reservas, é posta em questão. Turba-se a limpidez da sua voz com acusações e falsidade, aquela mesma falsidade que já se havia atribuído com sucesso à voz das sereias, à das feiticeiras, e à de tantas mulheres tentadoras que ao longo da história levaram os homens a perdição. A palavra da narradora perde seu pleno poder (COLASANTI, 1997, p. 40).

Isto é, a partir do momento que as mulheres se posicionavam como um sujeito ativo na criação de histórias, era-lhe tirado a sua credibilidade, pois o preconceito da sociedade e o

engessamento de sua estrutura não permitia ou queria permitir que as mulheres saíssem do espaço doméstico. Mais do que isso, assim como destacado por Colasanti, a voz feminina adquirida por meio da escrita representa uma ameaça a toda a estrutura patriarcal, principalmente pelo *que* as mulheres podem contar. O silêncio é um escudo em vários sentidos, uma barreira de proteção e anulação diante da qual as palavras são uma arma poderosa. Daí o medo masculino de as mulheres terem voz, pois, relegadas aos cantos escuros e a obscuridade, as mulheres sempre foram os olhos e ouvidos dos homens em todos os momentos, narradoras oniscientes que até então não tinha identidade, mas agora a reivindicam. Em *Um Teto Todo Seu* (1985 [1929]), Virginia Wolf evidencia algo similar a Colasanti, evidenciando que:

Em todos esses séculos, **as mulheres têm servido de espelhos** dotados do mágico e delicioso **poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural**. Sem esse poder, a Terra provavelmente ainda seria pântano e selva. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. Estaríamos ainda rabiscando os contornos de cervos em restos de ossos de carneiro e trocando lascas de sílex por peles de carneiro ou outro qualquer ornamento singelo que agradasse a nosso gosto não sofisticado. Super-Homens e Dedos do Destino jamais teriam existido. O czar e o cáiser nunca teriam portado ou perdido coroas. Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os **espelhos são essenciais à toda ação violenta e heroica**. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens. E serve para explicar quanto se inquietam ante a crítica que elas lhes fazem, como é impossível para a mulher dizer-lhes que esse livro é ruim, esse quadro é fraco, ou seja lá o que for, sem magoar muito mais e despertar muito mais raiva do que um homem formulando a mesma crítica. **É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui**. Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros, arrumar-se todo e deitar falação nos banquetes, se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real? (WOLF, 1928, p. 46-46, grifos nossos).

A partir disso, podemos retomar aqui a frase popular de que “por trás de um grande homem, há sempre uma grande mulher”, sendo essa uma forma velada de dizer que muitas mulheres foram (e são) responsáveis por apoiar, influenciar ou possibilitar as conquistas de homens notáveis. Mencionando a mitologia aqui novamente, cabe a nós refletirmos: na trajetória de Ulisses de volta a Ítaca, quantas foram as mulheres que fizeram parte de sua trajetória e o ajudaram a ter êxito? Ou mesmo se olharmos para a *Íliada* e a Guerra de Troia, quantas não foram as mulheres emblemáticas, como Helena, Andrômaca e Clitemnestra, que

não receberam os devidos créditos? Ou mesmo tiveram suas figuras injustiçadas? Consonante a isso, Miller discorre que “os épicos são tradicionalmente enraizados na experiência masculina da antiguidade. Eles são sobre morte e guerra, herança e vingança. Todas essas coisas eram associadas aos homens<sup>34</sup>” (MILLER, 2019, tradução nossa.)

Nesse limiar, não há como retroceder para um passado mais longínquo, mas tal como foi exposto, as mulheres sempre estiveram atreladas a contação/narração de histórias, embora não com o devido crédito. E, mesmo quando registraram suas obras por escrito, elas foram suprimidas, apagadas, rechaçadas ou “esquecidas”, em tal medida que quase desapareceram na história literária, ou mesmo tiveram a autoria atribuída a outros, como pais, irmãos e maridos. Ademais, mesmo quando tiveram suas narrativas expostas, muitas – como Emily Dickinson – foram consideradas como loucas, desequilibradas, instáveis (efeito que atribuíam à leitura de romances). Com efeito, Wolf discorre que a mulher talentosa no século XVI era isolada e considerada “meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada” (WOOLF, 1928, p. 62). Essa própria associação da mulher ligada à magia e à feitiçaria, ao demonstrar um comportamento não condizente com o proposto na sociedade, será algo que discutiremos na próxima seção.

Nesse sentido, o movimento feminista, a partir de 1960, passou a operar uma verdadeira escavação arqueológica na história e na literatura a fim de resgatar e redescobrir obras de autoria feminina que foram “esquecidas” ou “perdidas”. Consciente disso, Showalter (1994) ressalta que, ao fazer isso, estávamos navegando no território selvagem que é o da crítica literária, o qual tem sido, ao longo dos séculos, um território exclusivamente masculino. Nessa perspectiva, a Crítica Feminista age como um ato de resistência, confrontando tanto o cânone e o “esquecimento” ou, mais diretamente, a exclusão de obras femininas e os julgamentos existentes quanto a elas, em se tratando das obras e da própria figura das mulheres como autoras e seres sociais. Em consonância a essa asserção, Bonnici (2011) afirma que, por meio dessa escavação feminista, foram descobertos

Inúmeros livros de poesia e de dramaturgia, ensaios e comentários literários escritos por mulheres em todos os países ocidentais, especialmente entre o século XIX e meados do século XX, foram excluídos de tal forma que nunca entraram na grade curricular das escolas ou das universidades, jamais foram republicados e nunca foram propostos sequer uma mera fruição de leitura (BONNICI, 2011, p. 114).

---

<sup>34</sup> Epics are very traditionally rooted in ancient male experience. They're about death and war, inheritance and vengeance. All this kind of stuff that was associated with men.

Ao refletirmos acerca dessa exclusão dos escritos femininos, entre os argumentos apresentados pelos críticos como justificativa, Bonnici (2011) e Zolin (2019) mencionam “baixo valor estético” atribuído às obras femininas, com personagens rasos, assuntos domésticos, enredos sem profundidade, linguagem muito simples e mal elaborada, etc., nada que se comparasse a “alta literatura” masculina. Bonnici ainda ressalta que, na verdade, as autoras foram rejeitadas simplesmente por serem de mulheres, na medida que a estrutura patriarcal que regia (e ainda rege) a crítica literária marginalizava a escrita feminina (BONNICI, 2011). Considerando isso, o resgate da produção literária de autoria feminina é fundamental, pois isso permite o emergir dessas obras, possibilitando sua reinterpretação e libertando-as do esquecimento. Assim, ao examinarmos os “mecanismos dos pressupostos ideológicos que a marginalizaram, têm-lhe perscrutado a trajetória com o objetivo de descrevê-la, dando a conhecer suas marcas, suas peculiaridades em cada época específica” (ZOLIN, 2019, p. 322).

Tendo em vista que, ao longo da história, as mulheres passaram por inúmeras dificuldades e obstáculos para tentarem integrar o cânone literário ou mesmo obterem qualquer tipo de reconhecimento sobre suas obras, muitas delas, até mesmo, adotaram pseudônimos masculinos como uma forma de driblar a crítica e, os leitores, como também proteger sua identidade de possíveis agressões sociais (DUARTE, 1997). Em relação ao uso desse expediente, pode-se citar as Irmãs Brontë que, em 1847, adotaram a nomeação de Irmãos Bell, e assinaram suas respectivas obras com os nomes de Currer, Ellis e Acton Bell, nomes que, curiosa ou propositalmente, correspondem à letra inicial do nome de cada uma (Charlotte, Emily e Anne).

Em se tratando da transferência de autoria de obras para familiares, podemos citar o caso de Mary Shelley. Ao tentar publicar *Frankenstein*, em 1818, os editores sugeriram que ela atribuisse a autoria da obra a seu marido, Percy Shelley, que também era escritor, como uma maneira de facilitar a publicação. No entanto, Mary Shelley se recusou a permitir essa atribuição e insistiu em ser reconhecida como a verdadeira autora da obra. embora hoje seja reconhecida a genialidade de sua obra, quando a publicou, ela foi questionada se a autoria não era mesmo de Percy, pois a complexidade e a inteligência apresentadas na obra, segundo os críticos, não pareciam pertencer a uma mulher. Mesmo um século depois as coisas não se tornaram diferentes para muitas autoras, posto que, em pleno 1998, J.K. Rowling, autora da série *Harry Potter*, suprimiu seu nome por recomendação do editor, que alegava que meninos não gostariam de ler um livro sobre um menino bruxo escrito por uma mulher.

É válido destacar, também, que tal como apontado por Virginia Woolf, Duarte (1997) apresenta a possibilidade de muitos dos poemas, ensaios e demais obras publicadas de forma anônima por décadas, serem, possivelmente, pertencentes a mulheres que não queriam ou podiam se identificar. Em relação a isso, é relevante consideramos que, nesse contexto, de meados do século XIX, estamos nos referindo a mulheres de classe social elevada e com acesso à instrução, de modo que a situação é ainda pior para escritoras de classes mais baixas, não importando seu talento (DUARTE, 1997). E, ainda assim, a educação que mesmo as mais abastadas recebiam era longe de ser próxima a dos homens, pois, tal como bem abordado por Muzart (1997), elas não tinham liberdade para viajar ou mesmo se movimentar, muito menos para discutir suas ideias sobre qualquer assunto que não dissesse respeito a como ser o ideal de mulher do lar.

Entretanto, as dificuldades das mulheres, bem como das artistas femininas de modo geral, não terminavam por aí. De fato, mesmo quando as escritoras conseguiam se situar em um espaço de escrita, os conteúdos que elas podiam abordar também eram impostos pela sociedade. Nesse sentido, segundo Duarte:

Uma rápida pesquisa revela como essa crítica masculina de até meados do século via um texto de mulher e assinala a recorrência de algumas posições, como a atribuição de um estatuto inferior à mulher escritora (com raras exceções); o constrangimento em apreciar textos escritos por mulheres; a recomendação de formas literárias mais “adequadas” à “sensibilidade feminina”, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica” e tudo o mais que a diferenciava do estereótipo viril (DUARTE, 1997M p. 58).

Sendo assim, sua produção literária era feita sem a “benção” do *status quo*, o que, inevitavelmente gerava um sentimento de insegurança e de falta de confiança. Esse motivo levou as mulheres a criarem personagens secundárias que expressavam todo o seu descontentamento, ou seja, “as mulheres loucas presas em sótãos das mansões vitorianas” (SCHWANTES; CAMPELLO, 2017, p. 213). E essas autoras, ao contrário da visão masculina em relação à autoria feminina, não viam umas às outras como ameaça,

mas como validação, como uma afirmação da capacidade feminina de escrever. Por isso, as escritoras não sofrem de uma ansiedade de influência, mas de uma ansiedade de autoria, pois precisam provar não que são melhores escritoras que suas predecessoras, mas, mais basicamente, que podem escrever. A produção literária feminina, portanto, parte de um movimento de apoio mútuo entre mulheres, que consiste em uma verdadeira “sociedade

secreta”, uma sororidade dentro do contexto patriarcal (SCHWANTES; CAMPELLO, 2017, p. 213).

Diante disso, muito embora já existam movimentos que estejam abordando essa questão, é de fundamental relevância refletir acerca da objetificação feminina ao longo da historiografia literária, assim como a importância de dar voz às mulheres. Ademais, para além do resgate histórico e literário, também é rentável a contínua discussão e (re)publicação desses textos para os leitores, “criticando-os, contextualizando-os, comparando-os, entre si ou com outros escritores homens, contribuindo para recolocá-los no seu lugar na História” (MUZART, 1997, p. 85). Na medida em que, ao mesmo tempo que se atribui o poder e autonomia para a mulher escritora, o seu registro enquanto parte da formulação literária e cultural da sociedade, reescrevendo seu próprio *status* de sujeito, o mesmo pode ser feito com as personagens representadas em suas obras. De fato, sua atuação na sociedade é refletida na obra que recria a realidade, na medida em que “as relações entre os sexos eram, antes de tudo e sem sombra de dúvida, relações de poder, e marcavam de forma inequívoca a história social e cultural de um povo” (DUARTE, 1997, p. 56).

Logo, a opressão, a submissão, a marginalização ou mesmo a conduta idealizada, seja na figura da boa moça ou da adúltera lasciva, também era transposta da realidade para as páginas literárias, que até então consistiam em uma representação cultural exposta apenas pela voz masculina. Entretanto, os resgates propostos pelo Movimento Feminista e pela Crítica Feminista, no caráter de emancipação, propiciaram não apenas que as mulheres sejam lidas por outros olhos, mas também *re-lidas*. Portanto, no âmbito de liberdade narrativa proposta no romance contemporâneo, a voz ofertada às personagens marginalizadas também é oferecida aos novos autores, ou, nesse caso, às autoras, de modo a reinterpretar o mundo por suas perspectivas e ressignificá-lo, bem como afirmarem suas próprias identidades.

### 3 FIGURAÇÃO FEMININA: A HISTÓRIA DAS MULHERES

Se o poeta recusar a canção que lhe ofereci, vou tirá-la e deixa-lo em  
silêncio.  
Ele já cantou no passado: talvez não queira e não precise.  
Mas a história será contada.  
A história das mulheres será contada não importa quanto tempo leve.  
Não tenho idade, sou imortal: o tempo não me importa.  
O que importa é a história.<sup>35</sup>  
*A Thousand Ships* – Natalie Haynes

Rainhas, princesas, guerreiras, sacerdotisas, donzelas, oráculos, sereias, musas, prostitutas, camareiras, artistas, parteiras, independente da roupagem figurativa ou da nomeação de título, as mulheres sempre tiveram seu destaque na sociedade, muito embora, na maioria das vezes, de maneira subvertida. Elas sempre foram um pilar fundamental na organização e no funcionamento da sociedade. As mulheres também estavam lá, no princípio e início de todas as coisas. Contudo, apesar de sua força evidente, do seu espírito e capacidade, considerando as relações de poder estabelecidas socialmente pelo sistema patriarcal com base no sexo (o homem é forte e a mulher é frágil), a figura feminina sempre foi deslocada para um papel secundário, colocada em uma posição subalterna ao homem, submissa a ele, sem direito à palavra ou mesmo a ter seus direitos e vontades expostos ou respeitados.

Vivia, assim, sem poder contradizer seus pais, irmãos, maridos ou a própria sociedade, não sem ser condenada, excluída, violentada e marginalizada por isso. Condição essa que, por sua vez, provocou um longo percurso histórico de silenciamentos, no qual mulheres acometidas por inúmeras injustiças, privações, crueldades e abusos, tiveram suas vozes e suas próprias histórias jogadas na obscuridade. O que também as levou, quando retratadas na literatura, a um papel ambíguo, seja responsáveis por uma grande culpa ou mesmo por reputações horríveis (VILELA, 2021), como temos o exemplo, no âmbito mitológico, de personagens como Pandora, Medeia, Helena e Circe, entre muitas outras.

Segundo Perrot (2005), o silêncio seria algo comum às mulheres, condizente à posição social secundária que assumiram por séculos. Restavam a elas apenas os sussurros e murmúrios pelos cantos da casa, pois sua fala, se dita em voz alta, era vista como conversa fiada ou tagarelice. Todavia, seu silêncio não era apenas atribuído à sua fala, mas a toda a sua vida, era um silêncio simbólico de rosto, corpo, mente, de expressão, gestos e mesmo de escrita, visto

---

<sup>35</sup> HAYNES, Natalie. *A Thousand Ships*. Londres: Palgrave Macmillan, 2019. [versão eletrônica/tradução nossa]

não apenas como uma forma de disciplina aplicada pelo mundo, mas uma demonstração de honra e virtude. Com efeito, isso as levava à autodesvalorização, à aceitação da submissão, a internalizar o silêncio e a calar também a voz que existia dentro de si. E, para mudar esse paradigma, é preciso, antes de tudo, que alguém fale, por gestos, escrita e voz, sensibilizando as mulheres sobre suas ancestrais e inculcando nelas o desejo de recontar suas histórias, de saber mais sobre elas e sobre si. Em suma, é fazer com que o sussurro se torne um grito.

E como esse silenciamento acontece na própria vida pública e social, na literatura, sendo ela um espelho das organizações e representações sociais, não era diferente. Assim, ao se pensar nas narrativas mais antigas, tais como os mitos, é evidente que são sempre os heróis que estão sob os holofotes, como Perseu, Hércules, Aquiles, Ulisses, Jasão e uma infinidade de outros. E onde estão as mulheres nisso tudo? Empurradas para as margens da história, muitas vezes apenas com seu nome e algum tipo de culpa a elas atribuída. Vale ressaltar o próprio patriarcado presente no arquétipo do “herói” do mito, bem como do “príncipe” dos contos de fadas, pois é sempre o homem, dotado de força e coragem, que chega para salvar o dia, seja ele um corajoso guerreiro a enfrentar uma hidra com sua clava ou um príncipe com uma espada para matar um dragão. Não se vê, ou ao menos não se dá destaque, para a heroína que resolve seus problemas por si mesma, que tem a liberdade de viver aventuras e amores sem ser castigada por isso. Portanto, ao olharmos para essas histórias, mesmo que haja figuras femininas poderosas, histórica e literariamente reconhecidas por serem uma presença nessas grandes narrativas primordiais, retomamos aqui Circe como um exemplo, elas sempre acabam sendo deixadas em um segundo plano, personagens coadjuvantes e objetificadas durante a trajetória dos grandes heróis.

De acordo com Bonnici (2007), a perspectiva masculina foi preponderante por tanto tempo na literatura que até então não era questionada, já que a visão de mundo apresentada por essa perspectiva parecia algo natural. Contudo, existe uma grande diferença quando as experiências e valores femininos entram em jogo. Desse modo, tal como cada indivíduo vive uma experiência diferente ao passar por uma mesma situação que o outro viveu – seja de forma espiritual, física ou emocional – ou como existem lados distintos de uma mesma história, também haverá de os indivíduos de papéis sociais diferentes possuírem perspectivas distintas de um mesmo fato. E, estando o homem quase sempre em uma posição de poder em relação aos demais, especialmente à mulher, faz-se lógico, para ele, que a visão que possui da mesma seja inferior, de modo a não ameaçar sua autoridade. Diante disso, Perrot (2005) reflete que, ao se olhar para a História,

no coração de qualquer relato histórico, há a vontade de saber. No que se refere às mulheres, esta vontade foi por muito tempo inexistente. Escrever a história das mulheres supõe que elas sejam levadas a sério, que se dê à relação entre os sexos um peso, ainda que relativo, nos acontecimentos ou na evolução das sociedades (PERROT, 2005, p. 14).

Portanto, tal como discutido na seção anterior, a autoria feminina permite não apenas uma nova perspectiva das situações representadas na Literatura e nas Artes, mas da própria identidade das mulheres, refletida por sua fala e suas personagens. Considerando-se isso, nesta seção faremos uma abordagem histórica acerca do papel da mulher na sociedade, assim como na literatura, a partir da História, da Filosofia e da Psicanálise, levando em conta tanto sua atuação como sujeito social, quanto como sujeito narrador e sua figuração nas obras literárias, a partir dos mitos até os romances, de modo a traçar um panorama geral desde as civilizações antigas. Além disso, também discutiremos a subversão da figura feminina, bem como sua sexualização, a partir dos arquétipos construídos sobre sua imagem, tal como a contraposição de “santa” e “pecadora”.

Para além disso, considerando as conquistas proporcionadas pelo Movimento Feminista e pela Crítica Feminista, também debateremos como isso proporcionou um novo olhar sobre a figura da mulher e sua representação na sociedade, bem como no âmbito da literatura. Nesse sentido, por meio do romance contemporâneo, é possível não apenas resgatar, mas também revisitar e reconfigurar obras e personagens sob uma nova ótica, tirando tanto as autoras quanto as personagens do papel de coadjuvantes e elevando-as a protagonistas. Ademais, também refletiremos sobre como essas novas obras de formação impactam e transformam a nossa leitura de mundo frente o olhar do sujeito silenciado, no caso, as mulheres, expondo a *História das Mulheres* que a musa Calíope, na citação do começo desta seção, disse que finalmente seria contada.

### **3.1 Mulheres da Antiguidade**

Ao fazer uma retrospectiva na história acerca das relações de gênero na sociedade, com as definições de masculino e feminino, bem como as atribuições dos papéis sexuais que envolvem a questão de gênero, o cenário que se abre diante de nós é bem heterogêneo, desconexo e fragmentado, muito diferente do que suporíamos ao se considerar a estrutura social, bem como a visão que se têm das mulheres nos dias de hoje. Isso porque, segundo

Stearns (2012), as estruturas ou padrões patriarcais se diferem de uma sociedade para a outra, de modo que o contato entre diferentes padrões poderia causar um rompimento mediante as “confrontações entre as sociedades nômades e as civilizações estabelecidas” (STEARNS, 2012, p.39). E por rompimento entende-se mudanças, uma vez que, ao ter contato com diferentes formas de estrutura social, as possibilidades de uma nova organização se fazem presentes, ainda mais do conflito que se estabelece entre os homens, tentando preservar seu domínio de um lado, e as mulheres não satisfeitas com os papéis que exerciam do outro, embora não se manifestassem a respeito (STEARNS, 2012). Contudo, essa é uma perspectiva adotada posteriormente com o progresso e desenvolvimento das civilizações. Posto isto, de forma similar à ideia de Stearns, Pimentel (2014) assevera que:

Essa pluralidade implicaria admitir não apenas que sociedades diferentes teriam diferentes concepções de homem e de mulher, mas também que, no interior de uma sociedade, essas concepções seriam diversificadas conforme a classe, a religião, a raça, a idade, entre outros; além disso, implicaria admitir que os conceitos de masculino e feminino se transformaram ao longo do tempo, ou seja, o gênero se transforma (PIMENTEL, 2014, p. 205).

Isso, em certa medida, coloca a construção dos gêneros, bem como toda a fundamentação do sistema patriarcal, como um processo social, histórico e ideológico, o qual alterava-se de sociedade para sociedade, de civilização para civilização. Tal pensamento é corroborado por Mocellin (1958), que, por meio de uma breve trajetória histórica das antigas civilizações, mostrou papéis diversos e diferentes *status* ocupados pelas mulheres a depender da época e da sociedade nas quais estavam inseridas. Na sociedade egípcia, por exemplo, por volta de 3150-2600 a.C.<sup>36</sup>, da 1ª Dinastia, as mulheres tinham direitos legais de propriedade, bem como de deixar bens e testamentos. Elas também podiam agir sobre sua própria responsabilidade sem precisar de autorização de terceiros, como pais e maridos, e usufruíam de liberdades que mulheres de outras culturas de uma mesma época, como as grega e romana, não poderiam. Elas tinham direito ao divórcio, contanto que justificado e, se fosse uma mulher livre, além de administrar a casa, possuía uma identidade própria, podendo até mesmo exercer profissões como de escribas, médicas, etc. Ademais, as esposas dos faraós podiam, até mesmo, terem direito ao trono, algo que mesmo sociedades avançadas, séculos depois, não permitiam a uma mulher (MOCELLIM, 1958).

---

<sup>36</sup> Essa marcação temporal é feita considerando que essa foi a época em que se registrou a existência da primeira rainha regente na história do Egito, Neithotep, que após a morte de seu marido, o faraó Narmer, atuou como regente até seu filho Hor-Aha atingir a maioridade e poder assumir o trono.

Nessa vertente, tal como mencionado pelo autor, é importante destacar que, vista pela ótica da literatura, a mulher egípcia foi apresentada como “vulgar, caprichosa, infiel, mentirosa e vingativa” (MOCELLIM, 1958, p. 7), muito embora saiba-se que a verdade não se mostra tão simples assim, sobretudo ao considerarmos o caráter negativo atribuído as mulheres que não seguiam o padrão social global de submisso e subjugado, algo que, aparentemente, não era do feitio das mulheres egípcias em sua particularidade cultural. Posto isso, como um exemplo de mulheres poderosas dessa época, vale citar Nefertiti, rainha da XVIII Dinastia do Antigo Egito, que foi considerada uma sacerdotisa e deusa viva e que exercia grande influência em seu marido, o Faraó Amenófis IV, ou mesmo Cleópatra, que se tornou uma referência por sua inteligência, beleza e sensualidade, além de ter sido a última rainha do Egito<sup>37</sup>. Junto a elas, a rainha Hatshepsut<sup>38</sup> era considerada uma verdadeira faraó por reinar com a autoridade de um, ao longo de impressionantes vinte e dois anos, e foi considerada a rainha egípcia mais poderosa da história, tendo governado o Egito Antigo no século XV a.C (MOCELLIN, 1958).

Contudo, Sousa (2010) discorre que a surpreendente ascensão de uma mulher ao posto de faraó e a grandiosidade das construções feitas por ela que impulsionaram o progresso do Egito, somadas a pouca informação acerca da XVIII dinastia, criaram um grande mistério em torno da figura da rainha Hatshepsut. Diante disso, com o tempo, construiu-se uma imagem dúbia a seu respeito, de governante feminina experiente à usurpadora inescrupulosa, uma vez que foi acusada de roubar o trono de seu enteado. Entretanto, uma perspectiva adotada a partir de uma visão mais moderna tem modificado essa percepção, pelo menos até novos estudos serem feitos a seu respeito. Dessa forma, hoje, devido a uma cultura diferente em relação à qual a mulher em questão estava inserida, reavaliamos que ela estava sujeita a julgamentos parciais que coincidem com a caracterização supracitada atribuída às mulheres egípcias.

Em igual medida, as mulheres cretenses, pelo menos no início de sua civilização, eram dotadas de liberdades similares em vários sentidos, pois além de poderem atuar em diferentes profissões, desde fiandeiras a toureiras, a elas também era dado o direito de “participar de jogos,

---

<sup>37</sup> Figuras como Cleópatra, que foi vencida pelo poderoso império romano e cuja imagem chegou até nós via os vencedores, têm sido ao longo da história e da arte vilipendiadas e destituídas de humanidade. Um exemplo são filmes como *A Serpente do Nilo*, de 1953, cujo título já aponta para o caráter maléfico da rainha egípcia. Hoje, figuras como Cleópatra têm sido relidas pela História e pela Literatura, a partir de uma nova perspectiva que destaca suas qualidades e realizações políticas.

<sup>38</sup> Assim como Cleópatra, Hatshepsut teve sua imagem deturpada por muito tempo, considerada como uma madrasta má dos contos de fadas e uma mulher gananciosa e ambiciosa, disposta a fazer qualquer coisa para chegar ao poder, inclusive usurpar o trono do seu enteado, a ponto de sua imagem ter sido apagada da história por muito tempo. Contudo, alguns estudos históricos e arqueológicos, impulsionados pela descoberta da múmia de Hatshepsut em 2007, levaram a uma maior dedicação quanto a reconstituição e as explicações da dinamicidade e da longa duração de seu reinado.

praticar exercícios físicos ao ar livre, assistir lutas de gladiadores, corridas e touradas” (FRANA; DIAS, 2017, p. 4). Mesmo na religião, as divindades femininas eram predominantes, como a figura da Grande-Mãe que era representada por uma pomba (MOCELLIN, 1958). Entretanto, não há muitas informações sobre elas para que se possa discorrer mais. Nessa mesma linha, embora padeça de informações pela escassez de documentos e pela origem histórica imprecisa, alguns registros mostram que as mulheres etruscas possivelmente podiam exercer plena igualdade social com os homens, desde a liberdade de suas vestimentas até a sua participação em banquetes e na vida pública. Porém, justamente pela falta de informações mais precisas, é difícil afirmar com absoluta certeza a validade e a existência dessa possível igualdade de gêneros presente em uma sociedade do século IX a.C. Ainda assim, não deixa de ser surpreendente, e ao mesmo tempo fascinante, a existência de civilizações em que preponderava um limiar mais igualitário entre os gêneros, muito diferente do que se perpetuou através dos séculos, o que as caracteriza, em termos do papel das mulheres na sociedade, como exceções e singularidades.

É válido dizer que essa maior liberdade intelectual e política não significa, porém, que as mulheres dessas civilizações também não atuassem nos papéis de mães e esposas responsáveis pelo lar, pois possuíam essas funções; todavia, eram dotadas de mais liberdade para agir e interagir, diferentes de outras culturas um pouco mais influentes, no qual seu papel social era muito mais restrito. Na Mesopotâmia, por exemplo, uma das mais antigas e um dos berços da civilização, as mulheres eram respeitadas, ainda mais a figura da mãe, que, inclusive, possuía o direito de substituir o marido como chefe da família ou mesmo trocar de marido se este não atendesse as suas obrigações de provedor. No entanto, com a dominação assíria, por volta de 1.300 a.C., modificou-se muito as práticas, do hoje conhecido como Oriente Médio, a respeito das mulheres. Assim, a partir desse domínio, foram comuns as mutilações de partes do corpo como lábios, nariz e orelhas, ou mesmo o amputação de dedos, enforcamento, apedrejamento e afogamento, tudo destinado a mulheres que não cumpriam com as leis ou seus papéis socialmente instituídos (MOCELLIN, 1958). Em relação à situação de opressão da mulher no Oriente, Stearns (2012) nos ensina que

A lei judaica, surgida um pouco depois do Código de Hamurabi<sup>39</sup>, era mais severa no tratamento da sexualidade das mulheres ou de seu papel público.

---

<sup>39</sup> Segundo Stearns (2012), o Código de Hamurabi, o primeiro código de leis da antiga Mesopotâmia, por volta de XVIII a.C., impunha como lei que, uma mulher que não tenha cumprido seu papel como esposa, negligenciando sua casa e depreciando (traído) seu marido, deveria ser jogada na água.

Em outras partes do Oriente Médio, surgiu o uso do véu quando as mulheres estivessem em público, como sinal de sua inferioridade e de seu pertencimento a pais e maridos. A deterioração dos papéis da mulher na China apareceu com o costume de enfaixar os pés, sob a dinastia Tang, depois que terminou o período clássico; os pequenos ossos dos pés eram quebrados para impedir que andassem com facilidade, e o jeito desajeitado de andar que resultou disso era recebido como sinal de beleza e modéstia respeitável (STEARNS, 2012, p. 33).

Dessa forma, algumas das culturas orientais constituíram-se como extremamente tradicionalistas, prezando pela obediência feminina, a fidelidade, a honra, o pudor e a subserviência. Em consequência disso, os casamentos eram arranjados segundo aos objetivos dos pais ou do chefe da família, geralmente visando o maior ganho familiar em termos de bens materiais e econômicos, principalmente quando os filhos eram ainda bem jovens. E o adultério, nesses casos, era severamente punido, pelo menos em se tratando das mulheres, que poderiam ser jogadas em rios ou punidas de acordo com a vontade do marido, enquanto os homens poderiam pagar um determinado valor em prata como multa, pelo menos nos princípios da civilização mesopotâmica (STEARNS, 2012). Disso se conclui que, para os homens, nesse âmbito, a lei, em todas as diferentes culturas, sempre se mostra mais fluída e facilmente contornada. Ademais, vale mencionar a aceitação, em muitas culturas, da prática da poligamia, de modo que um homem poderia ter mais de uma esposa, desde que pudesse sustentá-las, como ainda acontece na África, na Índia e em alguns outros países.

Na Grécia Antiga, por sua vez, a estrutura social quanto ao papel das mulheres era regida essencialmente pelo pensamento patriarcal, tanto na esfera pública quanto privada, de forma que as mulheres não tinham direitos políticos e suas vidas eram controladas pelos homens, como pais, irmãos, maridos e filhos, com sua própria presença sendo colocada de modo mais distante da sociedade. Para além disso, havia, até mesmo, uma segregação entre as próprias mulheres, tendo-se de um lado as mulheres-cidadãs, que eram esposas legítimas e filhas da sociedade, e do outro as não-cidadãs, composta por concubinas, cortesãs, prostitutas e escravas<sup>40</sup>. Em relação a isso, Massey (1988), complementa que:

Havia mulheres livres e escravas; havia cidadãs e metecas (não-cidadãs residentes, oriundas de outra *polis*); havia mulheres de classe superior e mulheres da classe inferior. Mas, fosse qual fosse o grupo a que pertencessem, todas tinham uma coisa em comum: não tinham direitos políticos de qualquer

---

<sup>40</sup> Muitas dessas escravas eram mulheres de outras nações, que eram compradas para servirem aos seus senhores ou faziam isso como forma de pagamento por uma dívida, o que também as colocava no patamar de estrangeiras, e no duplo caráter de submissas, tinham ainda menos direitos do que as outras mulheres.

espécie. Eram controladas pelos homens em todas as fases das suas vidas (MASSEY, 1988, p. 17).

Nesse contexto, independente da classe social na qual se encontravam, as mulheres gregas eram fadadas a serem submissas e subservientes aos homens. Na alta classe, as filhas eram educadas pelas mães desde muito cedo para os afazeres domésticos, como cozinhar, tecer e gerir o lar. Dessa forma, elas eram orientadas para se tornarem boas mães e esposas, assim como aprendiam formas de se tornarem mais atraentes aos olhos de possíveis pretendentes. Os casamentos, por sua vez, eram arranjados pelo pai ou pelo chefe da família, sem levar em conta elementos como sentimentos, já que a união conjugal, nessa época, visava apenas “a transmissão de propriedade e a geração de filhos legítimos” (MOCELLIN, 1958, p. 23). Além disso, os noivos geralmente eram bem mais velhos do que as noivas, sendo atraídos pelo seu dote, posição social ou pela beleza. Sendo assim, as mulheres não tinham voz nesse assunto, muito menos a opção de recusar, não apenas porque era o pai quem dava as ordens, mas porque a não realização de um casamento, a solteirice ou mesmo a fuga representavam tanto uma falha quanto uma desonra para o nome da família (MASSEY, 1997).

Ademais, o casamento ainda servia, muitas vezes, como um legado, já que, como as mulheres não poderiam adotar posições sociais de destaque e nem gerir bens, muitos pais que não tinham herdeiros homens diretos atribuíam essa posição ao genro, legando-o a posição a ser assumida pelo “filho”. Segundo Lois (1999),

se tenta reproduzir os laços de consanguinidade que irão justificar a manutenção da mulher sob a tutela do marido, visto que ele estará desta maneira sempre uma geração acima da esposa e, portanto, apto a tutelá-la, caracterizando por sempre a **incapacidade da mulher**. Acima de tudo o que a mulher antiga representava era um meio de trocas de riquezas entre as famílias, que operava através do casamento. Pelas núpcias também se estabeleciam alianças entre as duas casas (LOIS, 1999, p. 128, grifos nossos).

Nessa perspectiva, entre os nobres, como duques, condes e marqueses, o casamento era quase sempre uma finalidade política, uma transação de negócios, pois consistia em um modo de fortalecer uma ação comercial entre famílias poderosas ou mesmo servir como uma aliança entre povos, como seria o caso dos casamentos das famílias reais. Quando casadas, a principal tarefa das mulheres gregas era gerar herdeiros do sexo masculino que pudessem herdar a propriedade ou título da família. Assim, caso só tivessem uma herdeira do sexo feminino, essa deveria se casar, geralmente, com algum parente próximo escolhido pelos pais, para que o

marido pudesse herdar o patrimônio. Dentro disso, era esperado que as esposas se mantivessem completamente fiéis aos seus maridos e que seus filhos fossem todos legítimos; caso contrário, corriam o risco de sofrerem o divórcio, o que as faria serem expulsas da vida pública e consideradas como párias sociais. Contudo, tal devoção não era esperada dos maridos, pois era comum que esses dormissem com suas escravas, prostitutas e, se fossem ricos, com cortesãs (heteras<sup>41</sup>) (MASSEY, 1988).

Além disso, segundo Stears (2012), consonante com Massey (1988), muitos homens de classe alta e média eram “bissexuais<sup>42</sup>”, sendo aceitas as relações entre parceiros sexuais masculinos, de modo que muitos homens poderosos mantinham relações com garotos mais jovens, escolhidos como protegidos e amantes. Isso, no entanto, não excluía o casamento, pois era uma prática social e tradicional, desde que feito entre um homem e uma mulher, o que, não raras vezes, restringia o contato com a esposa apenas para a geração de filhos, o que, por sua vez, a secundarizava ainda mais. Na vida pública, as mulheres mais ricas se davam ao luxo de serem uma boa dona de casa e ficar em reclusão ao desfrutar de prazeres simples; as mais pobres, por outro lado, ajudavam seus maridos na agricultura, além de desempenhar inúmeros papéis como os de parteiras, amas-de-leite, vendedoras, tecelãs ou, a depender da classe social, damas de companhia das nobres. A religião era a única área em que as gregas podiam se envolver mais intensamente com a comunidade, uma vez que muitas eram nomeadas sacerdotisas, eram honradas e participavam dos chamados *Cultos dos Mistérios*. Esses cultos, por serem secretos e não poderem ser divulgados para quem não era iniciado, permitiam que as mulheres tivessem controle sobre sua própria vida, pelo menos naquele ambiente (MASSEY, 1988).

Em relação a isso, como explica Mocellin (1958), havia uma festa realizada exclusivamente para as mulheres, chamada de *Tesmofórias*<sup>43</sup>, que era um festival da colheita realizado em honra à deusa Deméter e sua filha Perséfone, no qual era proibida a participação

---

<sup>41</sup> Heteras é o antigo termo usado para se referir as cortesãs de luxo.

<sup>42</sup> O termo bissexual é utilizado aqui por Stearns, de modo que foi transcrito segundo a fala do autor. Contudo, o bissexualismo, nesse caso, não se refere necessariamente ao sentido de orientação sexual, mas sim de relações de poder de um homem mais velho sobre um mais jovem.

<sup>43</sup> Era um festival celebrado anualmente no outono, por volta de outubro ou novembro do calendário lunar grego, para festejar a fertilidade e honrar as deusas Deméter e sua filha Perséfone, consideradas como deusas agrícolas. Era uma honra reservada apenas a mulheres casadas, na qual elas tinham acesso à Pnyx (colina de Atenas na Grécia Antiga) e ficavam lá por três dias, sendo que cada um desses dias representava uma fase do ritual: *Anodos*, o primeiro dia; *Nesteia*, o segundo; e *Kalligeneia*, o terceiro. O primeiro remetia a ritos de morte e sexualidade, representando a ruptura do feminino; o segundo, era o do jejum, para simbolizar e homenagear quando Deméter teve sua filha levada por Hades; e o terceiro é quando as mulheres sacrificavam um porco e voltavam a comer, encerrando um ciclo. Além disso, o festival inspirou na peça *As Tesmoforiantes*, uma comédia escrita por Aristófanes, em 411 a.C.

dos homens. Ademais, em tempos mais ermos, havia jovens que faziam voto de castidade e compromisso perante os deuses para se tornarem sacerdotisas em seus templos. Mocellin e Massey citam como exemplo disso os templos dedicados aos oráculos, como o de Delfos, cuja manifestação das previsões, pelos vapores tóxicos expelidos pela caverna na ilha, eram feitas por meio de uma donzela devido a sua pureza e “inocência”. Em algumas outras culturas antigas, comparecem sacerdotisas castas que tinham habilidades de preverem o futuro, mas que perderiam tal poder caso abdicassem de sua pureza<sup>44</sup>.

Já na Roma Antiga, a estrutura social era bastante similar à grega, pois as mulheres também eram voltadas exclusivamente para atuar como esposas e mães. Segundo Stearns (2012), os romanos se mantiveram firmes no regime patriarcal e sua abordagem quanto às mulheres era ainda mais rígida do que a grega (helenística), dando ênfase à família e reafirmando a autoridade masculina. Diante disso, “a mulher era tratada como um ser inferior, passando da autoridade do pai à autoridade do marido. Quando enviuvava, o filho mais velho assumia o comando da família” (MOCELLIN, 1958, p. 38). Nesse contexto, as mulheres não tinham direito nem à própria vida, pois, ao nascer, o pai possuía o direito de aceitar ou não ter uma filha mulher. Quanto ao casamento, esses também eram arranjados, geralmente visando algum acordo político ou conquista de poder monetário, quando realizada pelas classes dominantes. Ao considerarmos isso, a questão da infância<sup>45</sup> não entrava muito em julgamento, já que as meninas se tornavam aptas a casar a partir dos doze anos, quando passavam a “se tornar” mulheres devido ao início da menstruação; logo, estavam prontas para serem mães.

Vale citarmos, também, que nessas sociedades, tanto na grega quanto na romana, a castidade feminina era considerada na mais alta conta, quase sagrada, a ponto de, caso fosse comprovado que uma dama não casada havia quebrado esse voto, esta era fadada a cair em desgraça, ou mesmo sua família, assim como passava a ser tachada como uma pária e imoral<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Essa questão é exposta em alguns filmes que retratam eras mais antigas ou retomam mitos clássicos, como *Imortais* (2011), em que a sacerdotisa Phaedra, que tinha a capacidade de prever o futuro, perde essa habilidade ao deitar-se com Theseus. Ou mesmo no filme *O escorpião rei* (2002), em que a feiticeira Cassandra era usada pelo rei Memnon por suas habilidades de clarividência, porém, ela abdica desta habilidade ao dormir com o guerreiro Mathayus.

<sup>45</sup> O conceito de infância foi surgir apenas séculos depois na Idade Moderna, por volta do século XV. Desse modo, em retratos históricos, era comum ver pinturas ou registros de homens poderosos como reis e imperadores com esposas extremamente jovens, nas arraias da adolescência, principalmente por causa de sua juventude e, em decorrência dela, uma maior fertilidade para a geração de filhos.

<sup>46</sup> Segundo a tradição, a prova da pureza da noiva e da consumação do casamento se dava pelo sangue no lençol devido ao rompimento do hímen. Esse lençol era retirado no dia seguinte a noite de núpcias por uma mulher da família do casal, geralmente casada, e era exposto aos demais parentes. Caso não houvesse sangue, isso representava a imoralidade da noiva e o casamento era desfeito, de modo que ela era devolvida ou mesmo perseguida pela própria família.

(MASSEY, 1988; MOCELLIN, 1958). Com efeito, assim como na cultura grega, a única área em que a mulher romana podia atuar mais livremente era na religião, especialmente no que cabe à nomeação de *vestal*, posto que eram elegidas seis mulheres dentre a nobreza, entre os seis e dez anos, para cuidarem da chama sagrada de Vesta, a deusa romana do lar e da castidade. E como Vesta era vista como a deusa responsável por garantir a paz de Roma, ser escolhida para isso era considerado uma honra para a jovem eleita e sua família. Isso fazia com que as vestais fossem extremamente respeitadas. Todavia, para ocuparem esse posto de honra, as jovens sacerdotisas precisavam fazer um voto de castidade e viviam isoladas da vida social para cumprir com seu ofício, por volta de trinta anos de dever; salvo raras exceções, caso quebrassem seu voto, a punição era a de serem enterradas vivas (MASSEY, 1998).

Nessa sociedade, o adultério era altamente condenável, muito mais em relação às mulheres do que aos homens, já que elas, como submissas às vontades masculinas, deveriam ser inegavelmente fiéis, sendo que seu principal propósito era a gestação de filhos legítimos. Nesse sentido, no período neolítico, por volta de 10.000 a.C., eram implementadas em algumas culturas o sistema matrilinear<sup>47</sup>, no qual a delimitação da ascendência dos filhos era feita a partir da mãe, de modo a garantir a fidelidade da esposa, bem como a legitimidade do filho e da herança a ele atribuída. Todavia, não é um sistema predominante, já que a maioria das culturas, como a grega, parte do sistema patrilinear. Sendo assim, enquanto na civilização egípcia, mesmo que de maneira um pouco mais branda que a da mulher e pelo menos em teoria<sup>48</sup>, os homens também recebiam punições rígidas caso cometessem adultério, como a emasculação e trabalhos forçados. Já na sociedade grega e romana, ou mesmo nas orientais como a chinesa e japonesa, isso não se cabia, sendo as mulheres severamente penalizadas, inclusive com a morte, a depender da vontade de seu marido.

Desse modo, tachadas como imorais frente a sociedade, adúlteras eram completamente excluídas da comunidade, destituídas de seus bens e não sendo aceitas nem mesmo de volta à família, muito menos tendo o direito a se casarem novamente (STEARNS, 2012). Curiosamente, segundo Mocellin (1958), a prostituição era aceita em quase todas as civilizações

---

<sup>47</sup> O sistema matrilinear é uma prática que remonta a períodos pré-históricos, como o neolítico, adotados por comunidades agrárias e nômades de diversas sociedades, principalmente indígenas, como as da África, Oceania, Américas e Ásia ou mesmo na Indonésia, China e Índia. Há até mesmo a presença desse sistema em algumas sociedades indígenas contemporâneas, que tentam preservar algumas tradições ancestrais (ELLER, 2000).

<sup>48</sup> Na realidade, muitos dos homens egípcios inseriam suas concubinas dentro de casa, ao passo que, pela tradição, deveriam ser punidos severamente pelo adultério. Segundo Mocellin (1958), enquanto as mulheres adúlteras deveriam ter seus narizes cortados ou serem jogadas aos crocodilos, o que eventualmente as levaria a morte, os homens, por sua vez, podiam ser condenados a trabalhos forçados, levar cem bastonadas ou serem castrados.

com direito até mesmo a respaldo legal<sup>49</sup>, de modo que prostíbulos, bordéis e casas dos prazeres se tornavam comércios legítimos. Esses locais eram compostos por mulheres que, na grande maioria dos casos, como era o das adúlteras expulsas de seus lares, escravas ou mesmo as mais pobres, tinham esses lugares como uma das suas poucas fontes de lucro ou abrigo. No caso das escravas, trabalhar em prostíbulos não era nem mesmo uma opção, já que era visto como uma forma de pagar suas dívidas, sendo essas de um valor absurdo.

Nesse sentido, predominava uma dupla moral social, pois não se condenava a prostituição em si, uma vez que ela se constituía como um mecanismo poderoso para manter a dicotomia entre as mulheres castas destinadas às boas famílias e as promíscuas (prostitutas, cortesãs, concubinas), fadadas ao julgamento e ao desprezo da sociedade (MOCELLIN, 1958). Dentro desse contexto, Mocellin (1958) cita uma classe que se destacava dentre as prostitutas gregas e romanas, que era as *hetairai*, formadas por mulheres cultas e incrivelmente belas que, com seus conhecimentos sobre literatura e filosofia, assim como talentos para a música e as artes, podiam seduzir os homens. Podemos inferir, a partir disso, que elas são um exemplo das figuras femininas que, na mitologia, foram transfiguradas como feiticeiras e sereias, responsáveis pelo uso de suas “magias profanas” para seduzir os homens e levá-los a ruína. Tendo em vista que, nessa época, a companhia dessas mulheres era a mais cara, de modo que muitos homens, ditos apaixonados, submetiam-se à ruína e à falência apenas para ficarem na companhia delas. E isso, de maneira geral, ao englobar todas as civilizações já mencionadas, nos levam as questões que envolvem o sexo.

Na Antiguidade, e mesmo séculos depois na Idade Média, por volta do século V ao XV, regida pelos valores da moral Cristã, as mulheres criadas para serem esposas e mães possuíam pouco conhecimento sobre práticas sexuais, de modo que esses atos tinham como única função a concepção de filhos e, em casos mais extremos, por não terem conhecimento do assunto ou mesmo serem forçadas por seus parceiros ao ato sexual, já que não podia negar às vontades do marido. Assim, para a grande maioria das mulheres, a ideia do prazer atrelada à prática sexual não era uma realidade e, para a pequena parcela que era, essas eram consideradas como meretrizes. Com efeito, por possuírem mais experiência e abusarem da sensualidade, eram tidas como feiticeiras, aliando, assim, magia e sexo no processo de sedução. Considerando isso, Massey (1998, p. 76) assevera que “o sexo e a magia têm sempre estado intimamente

---

<sup>49</sup> Atualmente, a prostituição é legalizada em oito países europeus, sendo os Países Baixos, Alemanha, Áustria, Suíça, Grécia, Turquia, Hungria e Letônia, com direito até mesmo a ser regulamentada. No Brasil, a prostituição é permitida, desde que não haja exploração sexual, e passou a ser reconhecida como profissão em 2022, podendo ser exercida a partir dos 18 anos.

relacionados e essa relação podia começar com a preparação do *charme* amoroso, embora muitas mulheres não tenham crido seriamente nesta forma de magia”. Assim, a união sexual do marido com sua esposa, na grande maioria dos casos, era considerada como um ato de obrigação, pois queria ou precisava gerar filhos, enquanto seu envolvimento com prostitutas, escravas ou com outros homens visava o prazer carnal.

Ao se fazer uma retrospectiva para a Antiguidade Clássica e a história das mulheres nessas diferentes civilizações, mostra-se difícil delimitar algumas formas e informações específicas sobre o seu real modo de viver, real na medida em que falamos da experiência a partir da perspectiva delas. Conseguimos ter acesso apenas a aspectos e relatos parciais, aos papéis sociais que deveriam ser cumpridos, às adversidades, ao modo de vida e a algumas figuras mais emblemáticas. Entretanto, devido à soberania masculina, tal como pontuado por Tolfo (2018), as imagens evocadas quando pensamos na Antiguidade são essencialmente masculinas, de guerras, espadas, imperadores e reis, de modo que a figura dos homens é facilmente lembrada e a das mulheres apagada. Isso ocorre porque as fontes que temos são limitadas, mesmo com todas as escavações históricas que são realizadas nos dias atuais, obviamente enviesadas por um olhar masculino, e “por *nossa* visão fortemente enviesada por nossos próprios olhares e crenças, sejam masculinos ou não” (TOLFO, 2018, p. 33).

Portanto, a partir dessa retomada, entende-se que o patriarcado hegemônico de todas essas culturas e mesmo o que conhecemos hoje<sup>50</sup> se desenvolveu à medida em que as civilizações também se desenvolveram, considerando as trocas culturais, as limitações e o sistema de gênero, que envolvem as relações entre homens e mulheres. Nisso, partimos da perspectiva que os contatos culturais provenientes de histórias ou de viagens que permitiam vivenciar o modo de vida de outras comunidades provocavam um estranhamento, ainda mais no que cabe a dinâmica do relacionamento homem-mulher (STEARNS, 2012). Assim, ao retrocedermos na história e colocarmos a estruturação social nos níveis mais gerais e básicos, à medida em que a estabilidade econômica se firmava nas civilizações agrícolas, a taxa de natalidade aumentou e as mulheres passaram a ter que dedicar um maior tempo para cuidar dos filhos ao invés de ajudar seus maridos na agricultura, de modo que os homens assumiram predomínio nas funções braçais.

---

<sup>50</sup> Embora hoje se fale de um pós-patriarcado, após todas as conquistas feministas no decorrer do século XX e nessas décadas iniciais do XXI, resquícios desse sistema opressor ainda persistem na sociedade, como comprovam os diversos tipos de violência sofridas pelas mulheres diariamente, em diversas partes do mundo.

Posto isto, de acordo com Stearns (2012, p. 32), “dessa forma, as vidas das mulheres passaram a ser definidas mais em termos de gravidez e cuidados de crianças. Era o cenário para um novo e penetrante patriarcalismo”. Isso fez com que os homens passassem a ser considerados superiores, com direitos legais sobre as mulheres e sobre o que elas não tinham. Além disso, passou-se até mesmo a ter-se preferência por filhos homens em detrimento de filhas mulheres, especialmente por causa da herança familiar e de títulos. Com isso, Stearns enfatiza:

Culturalmente, os sistemas patriarcais enfatizavam a fragilidade das mulheres e sua inferioridade. Insistiam nos deveres domésticos e algumas vezes restringiam os direitos das mulheres a aparecerem em público. O alcance do patriarcalismo foi poderoso e extenso. Muitas mulheres ficaram tão intimidadas e isoladas pelo sistema que formas de protesto se tornavam improváveis – embora algumas mulheres pudessem obter certa satisfação em manipular seus maridos e filhos ou em dar ordens a mulheres inferiores no ambiente doméstico (STEARNS, 2012, p. 33).

Essa delimitação e esse engessamento de papéis, por sua vez, como a mulher do lar e o homem como provedor, oriundas do patriarcalismo, não recaiu apenas sobre as mulheres, mas também nos homens que, independente de sua personalidade, deveriam ter uma postura dominante e viril. Dessa forma, enquanto as mulheres eram ensinadas a serem boas mães e esposas, os homens deveriam estar preparados para assumirem postos militares, de liderança e se tornarem os responsáveis pela sobrevivência econômica de suas famílias (STEARNS, 2012). Á vista disso, a restrição do papel do lar também restringia o conhecimento de mundo que as mulheres poderiam ter, já que só podiam viajar acompanhadas e visitar lugares específicos, e seu conhecimento erudito era bem mais limitado do que o dos homens, voltado mais para questões básicas que as permitiam gerir o lar e interagir socialmente quando podiam. Logo, não eram levados em considerações seus desejos, interesses e curiosidades, os quais, quando expostos, eram severamente repreendidos. Em suma, a submissão era basicamente pregada em relação ao exterior e ao interior feminino, constantemente reprimido para atender às exigências sociais.

Quando olhamos para as produções artísticas e literárias passadas, tais como a da Antiguidade, voltando-se para o âmbito da figuração do humano para o divino proposto pelas lendas e mitos dessas épocas, como a mitologia grega e romana e a sociedade olimpiana dos deuses, por exemplo, as coisas não consistiam em nada além de um espelho em diversos sentidos, assim como Virginia Wolf o disse. Zeus, ou Júpiter, como era chamado pelos romanos, o pai e rei dos deuses, era uma figura poderosa e dominante, responsável por cometer

inúmeros adultérios, tanto que tem a paternidade atribuída a boa parte dos principais heróis mitológicos que conhecemos. Hera, sua irmã e esposa, por sua vez, não adotava a mesma postura, visto que, como deusa do matrimônio, ela era inerentemente fiel ao marido, construindo assim uma simbologia social bastante presente, a qual, até mesmo, enfatiza a discussão acima exposta. Portanto, devido a sua posição submissa em relação ao seu rei e marido, uma vez que não podia enfrentá-lo, a sua fúria pelas constantes traições voltava-se para as mulheres com quem Zeus a traía ou mesmo para a prole por ele gerada, o que, por sua vez, também configura um exemplo primordial da rivalidade feminina em razão da disputa pela atenção masculina.

Nesse âmbito, retomando alguns pontos anteriormente expostos, é importante citar a violência contra a mulher, posto que, segundo explicita a historiadora Pauline Pantel (2019), a violência está muito atrelada à figura feminina, em especial nos mitos, bem mais no que cabe a violência exercida contra elas do que por elas, dentre as quais se destaca a relação sexual não consentida, por nós entendida atualmente como estupro. No entanto, na era mítica, esse tipo de violência não era nomeada, ficando a cargo das mulheres que a sofriam lidar com as consequências dela. Sendo assim, nessas narrativas divinas, era comum o relato de jovens sendo perseguidas, raptadas e violadas por deuses, ou mesmo sendo enganadas para serem usadas como objetos de vingança a pais e maridos. Essas situações eram bastante recorrentes, posto que, como o homem tinha uma postura de poder na sociedade, não cabia à mulher recusar aos seus desejos, mesmo que ela não estivesse ligada a ele por nenhum laço de matrimônio. Com efeito, essa era uma realidade vivida por servas, escravas e várias outras que, por medo, vergonha, impotência e a falta de credibilidade dada a sua fala, mostrava-se (e ainda se mostra) como o principal motivo pelo seu silêncio.

Ainda no que cabe aos gêneros representados no universo mítico, Burkert (1991) discorre que, em muitas narrativas, era a resistência da companhia não consentida que gerava a tensão da história, transvestindo os deuses em um papel de “anti-herói”, ao qual, quando estava associado ao âmbito masculino, geralmente era ligado a uma vitória ou vingança, ou mesmo a impulsos sexuais. A exemplo disso, temos os casos do nascimento de Hércules, no qual Zeus se metamorfoseou no rei Anfítrion e dormiu com Alcmena como uma forma de vingança pela afronta do rei contra os deuses; ou mesmo na chuva de ouro em que se converteu e caiu sobre Danâe, fazendo-a ficar grávida de Perseu. Nesse interim, talvez o exemplo mais clássico, embora a história apresente variantes, seja a de Poseidon tomando Medusa a força no templo de Atena, após ela se recusar às investidas do deus para manter seu voto como sacerdotisa. E,

em todos os casos, as mulheres acometidas por enganação ou ataque tiveram que lidar com as consequências, como Medusa que foi amaldiçoada pela deusa Atena<sup>51</sup> e Danâe que foi expulsa pelo pai e quase morta junto de seu filho ao ser colocada em um caixão e jogada no mar, enquanto o deus responsável apenas desfrutava de seus atos ou nem ao menos se lembrava de tê-los cometido.

Ainda segundo Burkert, ao se adotar o sentido inverso, quando são deusas que tomam parceiros masculinos, as mesmas são portadoras de calamidades para os parceiros: “Afrodite concebe Eneias de Anquises, Demeter entrega-se a Iásion num campo três vezes lavrado, e traz ao mundo Plutos, a riqueza da colheita; para Iásion, isto significa a morte, para Anquises, uma enfermidade para toda a vida” (BURKERT, 1991, p. 25). Aqui mostra-se uma dicotomia sobre o papel feminino e masculino desde os deuses, posto que um deus que assediava uma mulher e a obrigava a conceber um filho trazia ao mundo uma nova vida de glória, já que esse, na maioria dos casos, se tornava um herói. Quando uma deusa, por sua vez, se relacionava com um homem que não é seu marido, trazia desgraça à vida dele, subvertendo as mulheres a um papel que beira o maléfico. Ao considerarmos isso, verificamos as duas vertentes específicas pelas quais as mulheres são tachadas socialmente, a da santa e da pecadora, sobre as quais discutiremos mais adiante, mas que, em suma, representa os dois lados da mulher que já foram mencionados: de um lado, como santa, a mulher ideal, ou seja, as filhas da sociedade, puras, castas e submissas; do outro, o estereótipo da pecadora, relegado as transgressoras que cedem ao desejo, independentes, lascivas e que usam de sua sensualidade e inteligência para obterem o que querem.

De forma direta, a dualidade feminina se configura com o que a sociedade pregou no contraponto entre a esposa e a prostituta, a mulher do lar e a mulher do mundo. Dessa forma, colocou-se ainda mais peso quanto ao papel das mulheres e as reprimiu de maneira ainda mais intensa, uma vez que a figura da futilidade, lascívia e sensualidade passou a ser uma figuração de uma face quase demoníaca das mulheres, a mulher selvagem, aderindo à ruptura de regras e mandamentos religiosos. Segundo Santos (2016), o pensamento social via como forma de “resolver” essa questão e “domar” esse estado selvagem da mulher o matrimônio, pois, enquanto considerada incapaz ou mesmo perigosa, a tutela masculina seria a única maneira de “proteger” a mulher de si mesma e evitar que ela se tornasse um perigo para a sociedade. Isso,

---

<sup>51</sup> O caso de Medusa é bastante emblemático dos dramas que rondam o feminino desde sempre e da falta de sororidade feminina desde tempos imemoriais. Violada pelo deus, ela ainda foi responsabilizada pela violência e transformada em um terrível monstro pela deusa a quem servia por ter, mesmo contra a sua vontade, transgredido as leis de castidade a que eram obrigadas as sacerdotisas.

inclusive, era um pensamento ainda mais ferrenhamente pregado pelo pensamento religioso, partindo da transgressão de Pandora no mundo grego e do pecado de Eva no Cristianismo, as duas vistas como as primeiras mulheres da humanidade, segundo diferentes culturas, e que teriam provocado o mal acometido ao mundo ao cederem à tentação. E é, nesse mundo de repressão e restrição, que retomamos a fala de Perrot (1995) quanto ao silêncio das mulheres, literal e simbólico, que também permitiu a subversão de sua figura, uma vez que, segundo a autora:

Até o século XIX, faz-se pouca questão das mulheres no relato histórico, o qual, na verdade, ainda está pouco constituído. As que aparecem no relato dos cronistas são quase sempre excepcionais por sua **beleza, virtude, heroísmo** ou, pelo contrário, por suas intervenções **tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas**. A noção de excepcionalidade indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem (PERROT, 1995, p. 13, grifos nossos).

Nesse sentido, história é saber, é uma sequência de fatos relatados; contudo, também é uma relação de poder. Isso porque, por séculos a história foi escrita pela perspectiva masculina, invisibilizando e silenciando as mulheres, sendo elas deusas ou não, ao passo que suas histórias nunca foram registradas. Assim, o poder dos homens era regido pelas narrativas hegemônicas e excludentes, já que, por muito tempo, eram apenas eles que possuíam a liberdade de escrever e registrar a história. Por isso, o silêncio das mulheres mesopotâmicas, das gregas, das romanas e de muitas outras se tornou o apagamento das mulheres da Idade Média e da Idade Moderna. Assim como já dito anteriormente, elas foram relegadas à obscuridade, fora de um caráter notável nos relatos do tempo e dos acontecimentos. Nas palavras de Sissa (1990, p. 86), “os grandes homens dizem mal das mulheres, as grandes filosofias e os saberes mais autorizados consagraram as ideias mais falsas e mais desdenhosas a respeito do feminino.”

Dessa forma, elas foram invisibilizadas, confinadas ao espaço de casa, de modo que seu silêncio fazia parte da ordem natural das coisas, uma garantia de tranquilidade para o viver social masculino. Segundo Perrot (2007), um dos principais motivos para isso era o medo, pois a aparição da mulher causava temor e desordem, sua fala era considerada indecente e mesmo o seu corpo aterrorizava, motivo pelo qual era exigido que usasse véu. Em outras palavras, as mulheres, no que as constitui, eram temidas e, portanto, apagadas, ignoradas. Assim, porque pouco eram vistas no mundo social, também pouco era falado delas, de modo que a falta de informações reais das quais carecemos se deve ao silêncio das fontes, não somente das masculinas, mas também das femininas, uma vez que

As mulheres deixam poucos vestígios diretos, escritos ou materiais. Seu acesso à escrita foi tardio. Suas produções domésticas são rapidamente consumidas, ou mais facilmente dispersas. **São elas mesmas que destroem, apagam esses vestígios porque os julgam sem interesse. Afinal, elas são apenas mulheres, cuja vida não conta muito.** Existe até um pudor feminino que se estende à memória. Uma desvalorização das mulheres por si mesmas. Um silêncio consubstancial à noção de honra (PERROT, 2007, p. 17, grifos nossos).

Assim como evidenciado por Schwantes e Campello (2017), a falta de reconhecimento também levou a insegurança das autoras quanto a sua escrita e sobre o que escreviam. A educação que lhes era ofertada não dispunha de muita variedade como a dos homens, e pouco lhe era estimulado a cultura letrada para além da formação intelectual mais básica. Assim, segundo Oliveira e Camargo (2015), eram comuns os sentimentos de insegurança que se manifestaram nos textos de autoria feminina, expostos pelo receio de serem rejeitadas ou ignoradas, como por muito tempo de fato foram. Além disso, como a princípio a maioria de suas temáticas eram relacionadas a questões domésticas ou íntimas, o valor das obras de autoria feminina não recebia o devido reconhecimento, visto que seus escritos eram destituídos de importância. Assim, ao destruir seus vestígios, as mulheres destruíam provas de si mesmas. Não que fosse possível julgá-las, já que quando se passa tanto tempo escutando que suas ações não possuem muito validade e sua presença é constantemente obscurecida, a noção empregada passa a fazer parte do que se pensa sobre si.

Logo, assim como por tanto tempo tinham sido desvalorizadas e apagadas, as mulheres passaram a fazer isso consigo mesmas. E justamente por isso essas escavações históricas e literárias do universo feminino como sujeitos ativos e atuantes se mostram como um verdadeiro desafio, pois, ao passo que o anonimato as protegia em suas diferentes épocas, também excluía suas identidades. Nessa linha, Perrot (2007) explica que os então observadores, cronistas e historiadores, predominantemente masculinos, ao fazerem seus registros e relatos, dispensavam às mulheres uma atenção que as reduzia a meros estereótipos, referindo-se a elas de maneira generalizada e genérica. Até mesmo para os homens esse apagamento acabou por ser um problema, afinal, como se escreve sobre alguém sobre quem quase nada se conhece? Como se representa acerca de quem nunca se permitiu conhecer? Obviamente que para eles que a opção mais óbvia era falar da maneira mais rasa possível, seja no bom ou no mal sentido, caracterizando-as mais como projeções de ideias do que como indivíduos reais. Porém, no contexto de reivindicação de identidade, essa generalização está longe de ser o suficiente. Em

relação a isso, Perrot foi assertiva ao evidenciar que é “preciso ser piedosa ou escandalosa para existir” (PERROT, 2007, p.18), pois era essa a configuração que a perspectiva masculina fornecia ao atribuir alguma notoriedade às mulheres. Com isso:

A prolixidade do discurso sobre as mulheres contrasta com a ausência de informações precisas e circunstanciadas. O mesmo ocorre com as imagens. Produzidas pelos homens, **elas nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas**, representadas, em vez de serem descritas ou contadas. Eis aí outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dissimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas [...] (PERROT, 2007, p. 17, grifos nossos).

Ao fazermos uma análise histórico-literária, o argumento da autora se comprova, uma vez que a maioria das descrições femininas são gerais, superficiais e pejorativas, de modo que há sempre um olhar preconceituoso ou tendencioso sobre sua figura. Na literatura, por exemplo, os contos de fadas apresentavam princesas e jovens belas, inocentes e boas, ao passo que também haviam as figuras femininas maléficas que queriam macular sua imagem, seja por ambição, ódio ou inveja. Desse modo, sempre se colocou, no sentido moralizante, a dualidade feminina do que *deveria* e *não deveria* ser. Essas histórias consistiam frequentemente em uma exacerbação da beleza e da bondade, elementos que estavam longe de uma verdadeira essência da personalidade humana, mas que era algo a ser ensinado, visto que consistiam nos valores desejados às mulheres. Em suma, tratavam-se de projeções de valores sociais que a sociedade considerava essenciais ao feminino.

Consoante a isso, fazendo um salto temporal, podemos ver um reflexo desses mesmos preceitos em períodos como a Idade Média, século V ao século XV, e mesmo na Idade Moderna, que vai do século XV ao XVIII. Neles, a produção literária de romances de cavalaria, trovas e romances românticos, de maneira geral, apresentavam damas e donzelas, finamente recatadas, cujas preocupações eram a de conseguir um bom casamento, em meio a enredos permeados por amores frustrados ou mesmo com implicações para a realização de um *happy ending* romântico. Embora dizer isso seja uma abordagem muito geral e superficial, essa serve a caráter de exemplo de um dos principais temas abordados. Em obras mais burlescas, as mulheres eram espelhadas na figura da amante, da prostituta e da concubina, em mulheres livres das regras sociais, mas marginalizadas justamente por isso. Assim, eram representadas mais como um símbolo de um desejo proibido, imoral, do que pelo que realmente eram.

Assim, a idealização da figura da mulher e de como ela deveria ser, na noção de perfeição do símbolo social, e a demonização da mesma quando não atingia essa expectativa,

restringe-se a projeções e medos masculinos, pois sempre foi a visão simplista com a qual foram vistas, não como um sujeito complexo; por isso, elas compareciam, nas tessituras narrativas, mais como um arquétipo de bem e do mal, do que deveria e não deveria ser. Em suma, o que Perrot (2007) busca discutir é que, em todas as esferas, a maioria de registros, relatos, documentos e narrativas não apresentam, ou pelo menos não apresentavam, mulheres em um contexto real, pois, no início da escrita de sua história, o que se via eram mais as expectativas impostas às mulheres e um breve vislumbre dos pequenos momentos em que sua figura podia se expor socialmente. E, em épocas em que a voz feminina era sufocada pelo silêncio, evitando que contradissessem essa representação, sua imagem continuou sendo perpetuada pelo olhar limitado daqueles que relatavam sobre elas.

Conforme discutimos a condição de submissão e inferiorização feminina nesse tópico, muitas mulheres, deusas e até mesmo personagens tiveram reputações negativamente marcadas, sem que houvesse qualquer argumento em seu favor até então. Isso as transformou em objetos de desejo, mas também de culpa e de medo, muitas vezes sendo responsabilizadas como bodes expiatórios pelas tragédias causadas pelos homens. Um exemplo disso é o caso de Medusa, que além de ser transformada em monstro após de violada pelo deus e abandonada por sua deusa patrona, sofreu ainda mais injustiça quando Perseu invadiu sua caverna para cortar sua cabeça. Deveria ela apenas sentar e esperar ser morta? Por que ela é vista como a vilã ao tentar se defender? Essa perspectiva, porém, nunca tinha sido considerada, o que faz com que personagens como Medusa se tornassem apenas mais um entre os vários arquétipos associados a figura feminina, tal como veremos a seguir.

### **3.2 A santa e a pecadora: construção de arquétipos**

Desde o início dos tempos, o ser humano possui uma necessidade inata de representação, um meio pelo qual retratar sua própria existência, a começar pelas iconografias impressas em paredes de cavernas e pedras até a articulação mais complexa da fala. Nossa voz, expressões, gestos, fala, tudo é linguagem a ser exposta e interpretada. Segundo Souza e Rocha (2009), o homem é um animal simbólico, pois a própria linguagem é um símbolo, um recurso que adotamos para organizar o nosso imaginário e expressar ideias, pensamentos e “recriar” a nossa realidade de maneira concisa e coerente. Nesse entendimento, o sujeito causa e é causado pela linguagem, dado que necessita de uma interpretação. Desse modo, no que se refere a um dos nossos objetivos específicos para esse estudo, situa-se os arquétipos, do grego, *arjhétypos*, que

significa “ideias inatas”. De acordo com Coelho (2012, p. 100), símbolos e arquétipos nada mais são do que “formas de comportamentos humanos, situações, desígnios, forças malignas e benignas a serem enfrentadas na Aventura Terrestre”.

Em suma, os arquétipos tratam-se de modelos de pensamento, ação e comportamento humano<sup>52</sup>. De acordo com Neuman (1996 apud COELHO, 2012), o arquétipo como um modelo primordial e eterno que manifesta comportamentos humanos formados na origem do mundo e que se perpetuam de forma latente no espírito humano. Esses arquétipos são uma criação atribuída pelo psicólogo Carl Gustav Jung ao imaginário e ao inconsciente coletivo, sendo responsáveis por ditar o funcionamento do psiquismo humano. Sendo assim, como uma estrutura modelar primordial, o arquétipo está essencialmente ligado aos mitos, sendo ele o primeiro reflexo do espírito humano, tal como mencionado na seção anterior, embora também tenha passado a ser usado, posteriormente, em obras de outros gêneros. Em vista disso, tanto o símbolo quanto o arquétipo se mostram como pontos importantes de análise para a Psicologia Analítica, em especial para estudiosos como Carl Jung e Gilbert Durand, que exploram questões do imaginário e da simbologia dos arquétipos, visto que “os mitos tematizam os grandes problemas humanos; funcionam como mapas de configurações típicas de nossas vidas no grupo social” (CARDOSO, 2011, p. 1). Nesse entendimento, Cardoso ainda pontua que:

Na concepção de Jung, a mitologia, longe de ser um simples objeto de curiosidade, é uma tentativa de integração da realidade e experiência. O mito nos permite compreender a nossa existência, pois corresponde ao local arquetípico gerenciador das emoções humanas e sentimentos humanos. Durand, seguindo na esteira de Jung, defende que é o mito, ancestral imediato da ciência, a matéria básica da criação (CARDOSO, 2011, p. 2).

Isso porque, para Durand (2004), os mitos são uma forma de transmitir verdades importantes para a sociedade, em um discurso esboçado de racionalização onde os símbolos se manifestam em palavras e os arquétipos em ideias. Portanto, temos de um lado o mito, que corresponderia a simbologias metafóricas criadas pela humanidade para explicar situações ou acontecimentos que, de maneira prática, não poderiam ser provados, mas que ainda assim poderiam ser, de alguma forma, explicados. Já os arquétipos, em termos mais diretos, seriam a representação universal de comportamentos e sentimentos humanos. Araujo (2017, p. 4), por sua vez, no que cabe aos estudos de Jung, destaca a existência de um “inconsciente coletivo de

---

<sup>52</sup> Faz-se importante destacar que **arquétipos** e **estereótipos** não são a mesma coisa, pois arquétipos tratam-se do conceito, enquanto o estereótipo consiste nas formas dadas a eles.

natureza universal”, o qual seria composto por experiências tanto pessoais quanto individuais. Nesse inconsciente coletivo podem ser encontradas as imagens primordiais, isto é, os arquétipos, materializadas por meio de sonhos e fantasias (ARAUJO, 2017).

Sendo assim, mais do que meras figuras alegóricas, os arquétipos estão relacionados às crenças humanas, construídas desde os primórdios da humanidade, prevalecendo entre as eras e se alterando conforme as experiências e particularidades de cada povo e época. Isso faz com que eles estejam presentes não apenas no que cabe aos sentimentos humanos como amor, inveja, ciúme e traição, mas também incutidos nas próprias relações de poder existentes na sociedade. Nesse sentido, a linguagem simbólica e metafórica, no nível do mito, age como uma mediadora entre o real e o imaginário. Esse motivo associa o mito aos sonhos, já que em ambos “projetam-se elementos inconscientes que, em seus elementos significantes, podem referir-se a variadas coisas, a depender do sujeito e da sua história” (SOUZA; ROCHA, 2009, p. 202). De acordo com Meletíníski (2019), os arquétipos de Jung são, essencialmente,

imagens, personagens, papéis a serem desempenhados e, apenas em medida muito menos, temas. [...] basicamente todos esses arquétipos representam etapas do que Jung chamou de processo de individualização, isto é, o destacar-se gradativo da consciência individual a partir do inconsciente coletivo, a mudança da correlação consciente/inconsciente na personalidade humana, até sua harmonização final no término da existência. De acordo com Jung, os arquétipos traduzem os acontecimentos anímicos inconscientes em imagens do mundo exterior (MELETINÍSLI, 2019, p. 19).

Em suma, tratam-se de figurações do “eu” humano, dos seus medos, desejos, anseios, falhas, virtudes, etc., que, de maneira geral, se enquadram como pertencentes ao inconsciente coletivo justamente por determinadas padrões serem comuns a todos os seres humanos. Devido a isso, por inconsciente coletivo, segundo a psicanálise junguiana, entende-se “uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal” (JUNG, 2014, p. 51). Dessa forma, o inconsciente coletivo consiste na elaboração de imagens coletivas, sociais, em que não se considera a individualidade. Partindo disso, Jung (2014) descreve que os arquétipos, o seu conceito, sendo eles parte do inconsciente coletivo, são formas na psique, as quais estão presentes em todo tempo e em todo lugar. Isso faz com que os arquétipos possam ser entendidos como representações coletivas, categorias da imaginação ou pensamentos elementares.

Segundo a psicanálise, essa ideia parte do princípio de que é basicamente impossível determinados comportamentos particulares serem criados no momento que ocorrem, principalmente ao considerarmos comportamentos instintivos complicados ou mesmo habilidades/talentos que podem ser rastreados por gerações (JUNG, 2014), o que, por sua vez, pelo menos na perspectiva do psicólogo, faz com que o inconsciente coletivo seja algo herdado. Diante disso, Jung determina que todo ser humano nasce com uma psique pré-formada, de modo que revela traços de ascendência familiar, dentre as quais também estão situadas outras atividades humanas, as suas funções. Nisso, o autor explica que “deve tratar-se de formas de funções as quais denominamos “imagens” (JUNG, 2014, p. 85), as quais expressariam não apenas a atividade a ser exercida, mas também, de forma simultânea, a situação que teria levado a ela.

Com efeito, tratam-se de imagens primordiais do início da humanidade, uma forma de atividades especificamente humanas, as quais Meletínski (2019, p. 19) resume simplesmente como uma “autodescrição da alma”. Jung ainda destaca que os arquétipos são determinados apenas quanto a sua forma, não ao seu conteúdo, de modo que, como uma imagem primordial, esse só pode ser preenchido com o material de uma experiência consciente. Sendo assim, o arquétipo é um elemento vazio, fornecendo uma possibilidade de forma de percepção de ação (JUNG, 2014). Diante disso, foram inúmeros os arquétipos criados para nomear as imagens representativas das atividades humanas, como a do Herói, o mais típico, a do Mago, a Donzela, o da Mãe, a do Sábio, a do Amante, entre vários outros.

Nessa vertente, reitera-se a função do mito, cujo principal foco não é *quem* está sendo representado na narrativa, seja um deus, deusa ou um monstro, mas a *ação* que está sendo praticada, espaço que é geralmente ocupado pelos arquétipos. Ao levarmos em conta que as divindades retratadas eram símbolos de qualidades ou defeitos idealizados pelo ser humano, ou, mais precisamente, um reflexo da própria humanidade, o arquétipo do herói se mostra como o mais típico justamente porque o percurso de sua psique representa a própria vida. Nesse sentido, o herói é o homem ou mulher que mostra-se capaz de vencer suas limitações históricas, pessoais e emocionais, e concretiza seu destino (CAMPBELL, 1997). Nessa linha, Meletínski (2019, p. 38) afirma que

As personagens míticas do tipo dos heróis culturais representam a sociedade humana (étnica) perante os deuses e os espíritos, atuando como intermediários (mediadores) entre mundos míticos diferentes. Em muitos casos, seu papel é comparado ao de xamãs. Eles podem atuar também por iniciativa dos deuses

ou com sua ajuda, mas, via de regra, eles são mais ativos que os deuses e nesta atividade está sua característica específica.

Com efeito, na maioria textos míticos, os deuses não interferem diretamente em determinadas ações, salvo alguns casos, usando intermediários como os semideuses ou outras pessoas. Assim, seu trabalho geralmente fica a cargo de orientar e abençoar o “herói” em sua jornada. Portanto, são personagens marcados pela força, inteligência e pela magia, com seu caráter heroico sendo assinalado, geralmente, de maneira posterior a um grande feito. Consonante a isso, Gomes e Andrade (2009, p. 143), pautados na teoria de Campbell, afirmam que “o herói composto do monomito<sup>53</sup> é uma personagem dotada de dons excepcionais, frequentemente honrado pela sociedade de que faz parte”. Suas aventuras, na esfera mítica, sempre se referem a regiões de caráter sobrenatural, onde, seja pela força ou pela inteligência, conquistará uma vitória decisiva. Tendo isso em vista, o herói, enquanto arquétipo, reúne as qualidades ou atributos que se fazem necessários para a superação de uma adversidade épica, motivo pelo qual a caracterização de “herói” foi atribuída ao protagonista de inúmeras narrativas.

Ademais, embora esse se mostre como um dos mais emblemáticos, há outros exemplos presentes em narrativas míticas que caracterizam não apenas ações, estados ou o próprio ser, mas também sentimentos, tal como o mito de Narciso, que representa o amor-próprio, o de Antígona, que trata do amor filial, e o das Sereias, que simboliza a sedução. No Cristianismo, temos Adão como o arquétipo do homem da culpa, Eva como a mulher tentadora e a Serpente como a mitificação do mal. Fora da esfera dos mitos, nas obras de Shakespeare também há grandes expoentes arquetípicos, como Otelo, que representa o ciúme, Hamlet, a dúvida, Romeu e Julieta, os apaixonados condenados, e Macbeth, como representação da ambição. Nesse interim, tal como a dicotomia de homem e mulher se faz presente na sociedade como uma estrutura, sua presença nos arquétipos não poderia ser anulada, em se tratando, neste estudo, principalmente da figura feminina. Segundo Andrade (2014),

a ambiguidade do feminino era uma figura do imaginário, e por isso mesmo usada para entrelaçar discursos e não somente como um espelho dado ao reconhecimento límpido de determinadas categorias de mulheres. O entrelaçamento dos discursos na ambiguidade feminina usava os dois polos definidores da presença cultural e social do gênero: a raça das mulheres (*génos*

---

<sup>53</sup> É uma estrutura de base usada em obras literárias e cinematográficas, conhecida como “jornada do herói”, referente ao ciclo pelo qual passa nos mitos, iniciando com sua partida e terminando com a volta vitoriosa ao lar.

*gunaikon*) por um lado, a *mélissa*<sup>54</sup>, por outro lado. Digo gênero porque nos dois casos, nos dois polos, parte-se do negativo ao positivo, do embate ao convívio, entre o masculino e o feminino (ANDRADE, 2014, p. 115)

Nesse contexto, Pantel (2019, p. 115) assevera que a narrativa instaura uma assimetria entre os sexos masculino e feminino, ao passo que a mulher no mito grego é vista como “um ser distinto, estrangeira, o primeiro exemplo de sua raça e de sua espécie”, tal como o modo como o feminino era chamado pelos gregos como a *raça das mulheres*. Nesse sentido, tudo estaria atrelado à imagem de Pandora, a primeira mulher na mitologia grega, e suas filhas, isto é, todas as mulheres, que seriam uma “ameaça a unidade da sociedade masculina” (PANTEL, 2019, p. 115). Isso se deve ao fato de que, segundo o mito exposto por Hesíodo em sua *Teogonia*, Pandora teria aberto uma caixa, ou jarro, a depender da versão do mito, que foi um presente dos deuses como seu dote de casamento e à qual foi instruída a não abrir. No entanto, após ceder a curiosidade e a tentação, teria aberto essa caixa e libertado todos os males existentes no mundo, o que fez com que ganhasse uma imagem negativa. Logo, é atribuído à figura da mulher um papel de inoportuna e perigosa, ou, como nas palavras de Silva e Andrade (2009, p. 328), “como uma armadilha, não como dádiva”. Todavia, assim como em vários outros mitos, existem versões diferentes nos quais o responsável por abrir a caixa teria sido Epimeteu, o marido de Pandora, e não ela.

Em uma perspectiva semelhante, temos a figura de Eva no Cristianismo, também a primeira mulher, que teria cometido o pecado supremo ao comer o fruto da Árvore do Conhecimento, a qual tinha sido proibida por deus, e oferecido ao homem, Adão, levando-os à queda e à expulsão do paraíso. Essa transgressão de Eva, conseqüentemente também representou uma espécie de punição a todos os descendentes deles, sendo estes a raça humana, devido ao pecado cometido. Tal exposição consiste em um dos maiores exemplos que temos sobre a construção de arquétipos primordiais do comportamento humano. Em relação a essa questão, a autora e classicista inglesa Natalie Haynes, ao fazer uma releitura do mito de Pandora em sua obra *O Jarro de Pandora: Uma visão revolucionária e Igualitária sobre a Representação das Mulheres na Mitologia Grega*<sup>55</sup> (2023), pontua de forma assertiva sobre como essas personagens femininas da mitologia grega ou a própria figura feminina é representada, visto que “o princípio orientador ao procurar a causa de tudo de errado no mundo

---

<sup>54</sup> O primeiro, *gênos gunaikon*, diz respeito ao que se chama de “raça das mulheres”, o segundo, *mélissa*, a figura da boa esposa.

<sup>55</sup> No original em inglês, *Pandora's Jar: Women in the Greek Myths*.

tem sido, com muita frequência: *procure a mulher*”<sup>56</sup> (HAYNES, 2020, p. 24, tradução nossa). Essa asserção corrobora o exposto por Pantel quanto as mulheres serem vistas como ameaça a sociedade patriarcal.

Retomando a assertiva de Andrade (2014), o feminino é permeado pela ambiguidade que oscila entre a boa esposa e a mulher dissimulada, sendo bem representadas por Pandora e Eva, sendo elas caracterizadas como um “belo mal”. Elas também abrem a configuração, assim como mencionado anteriormente, para os arquétipos de “santa” e “pecadora”, de modo que, na mitologia, enquanto Pandora pode ser considerada como uma pecadora por transgredir a regra de não abrir o jarro, Penélope pode ser elevada ao posto de santa, uma vez que, por vinte anos, manteve-se no papel de boa esposa ao esperar pelo marido, Ulisses, voltar da guerra de Tróia. Para isso, ela recusou todas as investidas de outros homens, mantendo-se fiel aos seus votos de matrimônio. Logo, Penélope e Pandora representam, respectivamente, no contexto da mitologia grega, a ambiguidade da esposa exemplar e da mulher dissimulada.

Já na Bíblia, Eva é considerada simbolicamente uma referência ao pecado em todo o mundo. Como transgressora, ela comeu o fruto da Árvore que lhe foi proibido, o que, religiosamente, contribui para a ideia de que a mulher desempenha o papel de corromper o homem e representar a tentação. No papel de santa, por sua vez, temos Maria, a mãe de Jesus, virgem, devota, honrada, que se enquadra em todos os sentidos na purificação do papel da mulher e vem para redimir a humanidade, especialmente as mulheres, do pecado de Eva. Elas, simbolicamente, também seriam uma representação da ordem e do caos, da mulher que segue as regras e da que as rompe. Diante disso, temos também o arquétipo da mulher selvagem, que consiste na evocação do próprio “eu”, representando a ruptura da “domesticação” cultural feita à mulher, associada a liberdade e a autonomia. Isto é, a mulher que não está presa as imposições sociais e nem a elas segue.

De acordo com Martins (2006), a mulher, ao ir de encontro ao seu lado “selvagem”, está retornando a si mesma, isto é, está reivindicando sua existência, a sua essência, ao eu que verdadeiramente é, não o que é imposto socialmente. Daí o contraponto entre a mulher selvagem e a domesticada. Na mesma vertente, temos o arquétipo da *femme fatale* – tão presente em algumas obras literárias e filmes do Cinema *Noir*<sup>57</sup>. De acordo com Silva (2019,

---

<sup>56</sup> The guiding principle when searching for the cause of everything wrong in the world has been, all too often: *cherchez la femme*.

<sup>57</sup> Os filmes *Noir*, que tiveram seu ápice, Nos Estados Unidos, entre os anos de 1939 a 1950, consistiam em uma mistura de gêneros. Marcado pelo suspense policial, recebeu grande influência do Expressionismo alemão e, geralmente, trazia a figura da mulher extremamente bela, sedutora, perigosa e fatal como, por exemplo, Gilda, do filme homônimo de 1946, interpretada pela célebre atriz estadunidense, Rita Hayworth; ou ainda *Os Assassinos*,

p. 3), esses filmes apresentam a “subversão e a busca pela liberdade feminina, essa figura arquetípica exala força, perigo e sexualidade desafiando os padrões estabelecidos pelo patriarcalismo”. Em suma, ambas as figuras são representadas pela transgressão, inteligência e pela independência, assim como pelo rompimento dos estereótipos da pureza e submissão feminina. Um dos grandes exemplos dessa figuração é Lilith<sup>58</sup>, que na mitologia suméria era considerada um demônio noturno, figurada na personagem da bruxa assassina de crianças e que incutia sonhos eróticos naqueles que dormiam sem companhia. Já na mitologia judaico-cristã, embora tenha-se conseguido apagá-la do livro sagrado – a Bíblia —, Lilith é considerada como a primeira mulher de Adão, criada junto a ele, não depois, como Eva. Entretanto, por ter se recusado a servir Adão, a ser submissa a ele como ditado por Deus, ela teria sido expulsa do Éden. Em relação a essa figura inquietante, Silva (2019) destaca:

Justamente por se enquadrar na imagem da *femme fatale* é que Lilith foi considerada como um demônio e como geradora de criaturas demoníacas. Uma mulher com sua sensualidade e sexualidade manifestadas e que não se submete às normas sociais patriarcais é uma **afronta a um dos modelos de ser mulher**, em especial o de submissão, que prega os preceitos da lógica judaico-cristã. O mal encontrado em Lilith é, então, a negação de obediência ao masculino (SILVA, 2019, p. 5, grifos nossos).

Logo, a maldade atribuída a Lilith, o que a marca como uma “pecadora” é a sua desobediência frente ao que se esperava das mulheres, isto é, a submissão, posto que, a princípio, o “ser mulher” ditado pela sociedade era aquela que tentava se enquadrar nos padrões patriarcais como seguidora das regras e bons comportamentos (ARAÚJO, 2018). Podemos até mesmo retomar aqui uma fala de Miller em relação a Circe, mencionada anteriormente neste texto, que se aplica igualmente a figura de Lilith: ela é uma representação do medo masculino do poder feminino, sendo assim “é claro que ela tem que ser vencida<sup>59</sup>” (MILLER, 2018, n.p., tradução nossa) Ademais, neste caso, Lilith é banida e apagada para que não seja um exemplo de desobediência a ser seguida. Assim como toda mulher fora dos padrões ela é considerada, tal como Pandora o foi, como descrito por Pantel, uma ameaça a ordem. Esse é, sem dúvida, o motivo pelo qual foi silenciada e mesmo apagada da maioria dos registros.

---

também de 1946, com direção de Robert Siodmak, baseado na obra do famoso escritor americano Ernest Hemingway, que traz um homem caído em desgraça após o envolvimento com a *femme fatale* vivida pela bela Ava Gardner.

<sup>58</sup> O primeiro registro escrito no qual Lilith é mencionada teria sido uma sátira judaica chamada *Alfabeto de Bem-Sira*, por volta de 6000 a 1000 d.C. Contudo, sua imagem está presente na cultura suméria e babilônica desde 3000 a.C.

<sup>59</sup> Of course she has to be vanquished.

E junto a esses dois arquétipos, junta-se outro igualmente transgressor: a bruxa. Ela representa o lado mágico e sábio do feminino, assim como a independência, a força, a rebeldia e a individualidade. De certo modo, essa figura não tão diferente da mulher selvagem e da *femme fatale*. Todavia, mais do que uma figura mítica, o arquétipo da bruxa trata-se da duplicidade feminina o qual, com o decorrer do tempo, passou a receber uma significação negativa, qual seja, o malévolo (MELETÍNSKI, 2019). Nessa perspectiva, a bruxa é aquela que rompe com as regras dos homens, que desafia as leis, que perverte os valores, erótica, sedutora, imoral. Ademais, é dotada de uma magia profana capaz de enfeitiçar os homens e desviá-los de seu caminho. Assim, não é de se admirar que, ao retomarmos aqui obras clássicas como a *Odisseia*, vemos figuras femininas tentadoras e versadas na feitiçaria, que se interpõe no caminho de Ulisses, como as sereias e, principalmente, Circe. Nesse sentido, ao desvelar a cortina da visão patriarcal, o arquétipo da bruxa consiste em mulheres dotadas de conhecimento igual ou superior ao dos homens. Logo, assim como todos os outros arquétipos femininos com simbologia negativa, a bruxa <sup>60</sup>consiste em uma ameaça pela sua capacidade de transgredir a ordem imposta.

Em suma, são esses os arquétipos femininos “capazes de influenciar a mulher contemporânea em seu modo de ser e agir” (SILVA, 2013, p. 5), uma vez que “desde os primórdios da humanidade, no berço da civilização, os arquétipos femininos são para essas mulheres um guia para a criação de uma mitologia pessoal específica” (ARAÚJO, 2018). Nesse sentido, com a saída da mulher do ambiente doméstico, dotando-a de mais liberdade, “implica na desestabilização da instituição familiar e, também, dos papéis sexuais, uma vez que ao sair de casa e se inserir no espaço social as mulheres rompem com os tradicionais papéis familiares e de gênero” (SILVA, 2019, p. 3).

Sendo assim, ao mesmo tempo em que servem de guia, esses arquétipos também servem como um modelo de questionamento das estruturas padrão e dos valores sociais. E na medida em que essas mudanças ocorridas na sociedade se refletem e proporcionam ou adequam-se às novas dinâmicas sociais, como a das mulheres independentes, com direito a terem poder e autonomia, observamos a emergência de um verdadeiro continente de vozes que por séculos foram silenciadas, de mulheres figuradas como Pandora, Eva e Lilith. Contudo, agora pela perspectiva delas, tal como veremos a seguir.

---

<sup>60</sup> Esse arquétipo será mais discutido na seção 4, em que abordaremos a representação de Circe ao longo do tempo.

### 3.3 O continente perdido das vozes silenciadas

Desde o desenvolvimento das sociedades e primeiras civilizações, a mulher é uma figura cujo principal papel sempre foi destinado à procriação, ao lar, ao cuidar do outro. A exemplo disso, talvez um dos primeiros e mais emblemáticos a serem pontuados, é a história da criação do mundo retratada no livro de Gênesis, da Bíblia, na qual, em determinado momento, Deus cria Eva para ser a companheira de Adão. Já, desde este ponto, é inculcado um ar de supremacia ao homem, já que a mulher teria sido feita a partir de uma de suas costelas. Segundo Rodrigues e Costa (2016), “ao atribuir aos homens a condição de donos do saber e às mulheres o papel feminino, subordinado ideologicamente ao poder masculino, a história vem salientar desigualdades” (COSTA; RODRIGUES, 2016, p. 4). Um exemplo disso é que, quando o pai de uma família morria, quem assumia o posto de chefe da família, responsáveis pelo gerenciamento de bens e demais assuntos, era o filho homem mais velho, caso o tivesse, se não, o posto iria para o herdeiro masculino mais próximo, mesmo que a esposa ainda estivesse viva (MOCELLIN, 2000).

Vemos um exemplo disso mesmo na *Odisseia*, no Canto I, em que Telêmaco, filho de Ulisses, assume o papel de “chefe da família” ao enfrentar os pretendentes que desejam o trono de Ítaca enquanto seu pai está ausente. Ao assumir essa posição, Telêmaco adota a atitude dos homens de excluir as mulheres de assuntos políticos, assim como sua educação o ensinou. Isso é evidenciado no trecho em que Penélope interrompe um bardo que está cantando no salão e pede para que toque outra música, mas Telêmaco a repreende e pede para ela que volte a seus aposentos:

Tal resposta deu à mãe o prudente Telêmaco:

“Minha mãe, porque razão levas a mal que o fiel aedo nos deleite de acordo com a sua inspiração? Não são culpados os aedos, mas Zeus: aos homens que por seu pão trabalham estabeleceu o destino que entendeu.

[...]

**Agora volta para os teus aposentos e presta atenção aos teus louvores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta casa** (HOMERO, 2011, p. 130, grifos nossos)

Esse trecho trata-se de uma nítida demonstração da ausência de voz das mulheres na esfera pública e mesmo o domínio masculino ao silenciá-la. Assim como marca, de maneira

muito específica, o papel a elas destinado, como entoar “louvares, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas”, isto é, o serviço doméstico, enquanto “falar é aos homens que compete”. Isso, por sua vez, perpetuou uma imagem específica da mulher que se difundiu com ainda mais força com o passar dos séculos, nos âmbitos históricos, políticos, sociais e artísticos. Sendo assim, no caráter de submisso no qual as mulheres eram alocadas, elas eram vistas como sujeitos sem vontade própria e que não deveriam sair em busca de poder, motivo pelo qual sua educação era limitada, pois isto era considerado “contra sua natureza. Essa questão dialoga diretamente com a teoria do sociólogo Bourdieu (1998) em relação à dominação masculina. Nessa teoria, a dominação masculina não é biológica, mas construída por meio de práticas sociais, culturais e simbólicas.

Desse modo, os valores e símbolos contribuem para a reprodução, bem como a legitimação das relações de poder e desigualdade entre homens e mulheres. Nisso, Bourdieu até mesmo apresenta dois conceitos específicos que são empregados em relação as mulheres: a **vocação** e a **impotência aprendida**. Na vocação ou *habitus*, promove-se a ideia da submissão como algo natural e inquestionável como parte da personalidade das mulheres. Já na impotência aprendida, trata-se do processo de desencorajar as mulheres de determinadas ações, fazendo-as acreditar e internalizar a sua inferioridade e incapacidade. Processo esse que consiste na maior forma de reforçar as relações de dominação masculina<sup>61</sup> (BOURDIEU, 1998), Pondé (2000) complementa essa afirmação de Bourdieu ao argumentar:

A mulher, cuja natureza ligada ao aspecto da procriação foge ao controle da sociedade, teve o seu poder recusado, por constituir uma ameaça à ordem patriarcal dominante. Assim, buscou-se incutir-lhe um sentimento de fragilidade associado a um ideal de feminilidade. Deste modo, o conformismo e a resignação deveriam ser os traços marcantes das senhoras que não podiam escolher seu próprio destino. Com a cidadania negada, esperavam por uma força sobrenatural, que viesse livrá-las do sofrimento (PONDÉ, 2000, p. 76).

Em outras palavras, todo um conjunto de características construídas tanto social quanto historicamente cristalizaram a imagem de uma mulher frágil, ingênua, submissa, silenciosa e apagada. Diante disso, retomando as palavras de Perrot (2005), o silêncio passou a ser algo

---

<sup>61</sup> Na França, no final do século XIV, foi publicado um livro intitulado *Lé Menagier de Paris*, escrito por um homem chamado Jehan le Fèvre, que consistia em uma guia prática oferecendo conselhos e instruções a jovens mulheres sobre como administrar uma casa, lidar com questões domésticas e se comportar adequadamente na sociedade. O autor escreveu o livro com o intuito de instruir a esposa a ser uma dona de casa exemplar, contudo, é uma obra que mostra quais era as expectativas e papéis atribuídos às mulheres, bem como sobre a sociedade, assim como costumes e relações de gênero no final da Idade Média.

comum às mulheres. Esse silêncio abrangia sua fala e sua imagem, pois de tanto ser jogadas na obscuridade, anuladas frente a sociedade, elas passaram tanto a apagar quanto a ter apagada sua própria identidade, proporcionando uma autodestruição de sua memória. E romper esse silêncio no qual passaram séculos confinadas, esse lugar que se configura quase como um continente perdido, não foi (e ainda não é) uma tarefa fácil, principalmente ao se levar em consideração os inúmeros debates de temas situados dentro desse âmbito, como a questão de gênero, sexo e identidade. Com efeito, Touraine (2011) argumenta que a noção de identidade encobre inúmeros perigos, ainda mais ao se considerar o confronto com a imposição dominante de defensores e/ou representantes da identidade ameaçada, nesse caso, a do homem. Para o sociólogo francês:

A ideia de gênero efetivamente carregava consigo um determinismo social, e até mesmo ideológico, das condutas femininas. As mulheres eram obrigadas a agir em função de seu lugar na sociedade; sua subjetividade nada mais era do que um conjunto de reflexos e de ilusões; o que as tornavam incapazes de uma ação autônoma (TOURAINÉ, 2011, p. 18)

Logo, é preciso desconstruir as questões de gênero, uma vez que essa noção de estrutura social, de relações de poder, agregadas a imposição de regras e deveres é um dos fatores que desestabiliza as mulheres, pois anulam suas existências segundo a ideologia masculina dominante. Ao redefinirmos esse tipo de ideologia, ao reconstruí-la, observamos a construção de uma identidade feminina, na qual a mulher não vive mais para o outro ou em função do outro, mas de si mesma. Retomamos, em certa medida, o que é definido pelo arquétipo da mulher selvagem que retoma a sua essência. Assim, o silêncio passa a ser rompido na medida em que as mulheres se reconhecem como mulheres, afirmando sua vontade enquanto ser (TOURAINÉ, 2011). Em vista disso, Touraine assevera que:

Quando os membros de uma sociedade se definem pela própria capacidade e vontade de mudar ao invés de manter uma ordem estabelecida, eles não podem mais ser definidos apenas pela sua pertença social. Um ator social nasceu. Mas ele é muito mais do que a consciência de si vista separadamente da consciência dos outros; ele carrega consigo a ideia de direito à liberdade e à criação, de um direito natural que pertence a todos. E a afirmação desse direito significa que os indivíduos implicados sentem-se participantes das iniciativas e estimulam a sociedade a se transformar, criando nela desequilíbrios sempre maiores (TOURAINÉ, 2011, p. 35).

A partir do momento em que as mulheres se reconhecem como ser e como parte da sociedade, elas passam a ganhar voz, a ter consciência de si e questionar não apenas os conceitos e imposições a elas feitos, mas questionar toda a sua trajetória. Em outras palavras, elas começam a escrever a própria história sem precisar de intervenções. Com efeito, essa ação foi proporcionada pelo eclodir dos Movimentos Feministas, como a Primeira, a Segunda e a Terceira Onda Feminista, que surgiram a partir das décadas finais do século XVIII e que transformaram completamente a condição das mulheres em vários países. Com efeito, como as transformações e desenvolvimento sociais também implicam nitidamente na mudança de pensamento, não é surpreendente que mudanças em outros sentidos também sejam exigidas, a depender das necessidades dos sujeitos que compõem a sociedade.

Nessa época, por volta do início do século XIX, ainda se prezava pela instituição religiosa de que as mulheres deveriam seguir a natureza de seu sexo com ternura e obediência, de modo que eram consideradas cidadãs de segunda categoria que não possuíam direito a práticas como voto, assumir cargos públicos e qualquer outro cargo de destaque que exigisse um desempenho de inteligência e escolaridade considerado acima do permitido. Contudo, com as transformações referentes principalmente à indústria em países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos, o cenário começou lentamente a se transformar. Segundo Bonnici (2007), na era vitoriana, por volta do século XIX, iniciou-se um princípio de rebeldia por algumas pessoas considerarem a vida doméstica sufocante, uma vez que, principalmente para as mulheres, havia dois extremos: as de classe mais baixa tinham o trabalho desgastante nas fábricas, sem direito a lazer; se fossem da classe média pobre, eram babás e domésticas; as de classe alta, viviam relegadas ao prazer e ao ócio.

Porém, o que começou como uma “rebeldia”, entendido hoje como a Primeira Onda Feminista<sup>62</sup>, desencadeou em uma série de reivindicações que, posteriormente, culminaram no direito ao voto da mulher, em 1918, e ao direito feminino de assumir, bem como administrar bens sem a interferência de uma figura masculina, o qual foi concedido entre 1870 e 1908 (BONNICI, 2007). Uma frente, evidentemente, rompeu as primeiras portas de um mundo de silêncio e exclusão no qual as mulheres até então viviam. Já nos Estados Unidos, iniciando-se em 1840, e seguindo ao longo século XIX, o Movimento Feminista lutou pela representação da mulher no Congresso dos Estados Unidos “como interferência dos princípios da Declaração da

---

<sup>62</sup> Um dos grandes marcos desse momento e do movimento sufragista foi a Convenção de Seneca Falls, na cidade de Seneca Falls, Nova York, em 1848, considerado como o início da luta pela igualdade de direitos das mulheres nos Estados Unidos. Durante o evento, foi redigida um documento chamado *Declaração de Sentimentos*, o qual reivindicava a igualdade para as mulheres em várias esferas sociais, incluindo o direito ao voto.

Independência” (BONNICI, 2007, p. 221). Bonnici (2007, p. 221) também pontua que devido a sua grande contribuição na I Guerra Mundial, as mulheres conquistaram “uma rápida, embora relativa, igualdade semelhante àquela fruída pelo homem”.

E isso, por si, foi o começo de uma maior consciência a respeito da figura da mulher e sua atuação enquanto sujeito, ainda que com bastante resistência. Assim, com a Segunda Onda Feminista, iniciada em 1949<sup>63</sup> pela publicação da obra *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, começou-se a questionar termos como patriarcalismo, sexo, gênero, cultura e identidade sexual, de modo que se diversificou o entendimento quanto as mulheres e a pluralidade feminina, que agora incluía, de maneira mais específica, mulheres negras, lésbicas, educadoras, empregadas, domésticas, etc (BONNICI, 2007). Nesse âmbito, o foco da luta concentrou-se:

pela cidadania plena que abrange várias questões, as quais refletem as reivindicações em âmbito internacional, particularmente em seu aspecto ocidental: a denúncia da **violência doméstica** e a **impunidade masculina**, a luta pela saúde e pelos direitos reprodutivos, a descriminalização do aborto, a ampliação do quadro de mulheres eleitas e em todos os níveis políticos, a luta por cargos e salários iguais (BONNICI, 2007, p. 239, grifos nossos).

Segundo Fortes (1996), também ocorreu a popularização dos anticoncepcionais e o movimento hippie, os quais ajudaram não apenas nas mudanças sociais e na independência financeira, mas também foram essenciais para a mudança de comportamento feminino, e da própria sociedade, uma vez que suscitaram a reavaliação do papel das mulheres frente a instâncias como: o casamento, o trabalho, as relações sexuais, a maternidade, etc. Esses elementos, por sua vez, deram as mulheres maior controle sobre o próprio corpo e, conseqüentemente, maior liberdade de atuação em sua própria vida. Isso fez com que elas saíssem da obscuridade e passassem a conquistar cada vez mais o próprio espaço.

Já a Terceira Onda Feminista, iniciada por volta de 1990, concentrou-se na voz das mulheres e na importância do Movimento Feminista na política, na educação e na cultura. Como assevera Bonnici (2007, p. 253), o foco das feministas nessa época incluía “a teoria *queer*, a conscientização da negra, o pós-colonialismo, a teoria crítica, o transnacionalismo, a interpretação pós-estruturalista de gênero e a de sexualidade”, na qual deu-se maior interesse na igualdade de sexos, bem como enfatizou os problemas advindos da opressão patriarcalista.

---

<sup>63</sup> Existem diferenças significativas entre os(as) estudiosos(as) quanto aos marcos iniciais e finais das ondas feministas. Para esse trabalho, nos pautamos em: BONICCI, Thomas. *Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências*. Maringá: Eduem, 2007.

Dessa forma, as mulheres passaram a ter cada vez mais direito sobre si mesmas e a reafirmar sua identidade, reconstituindo-se como sujeito social, histórico, cultural e ideológico. E essas conquistas, por sua vez, não se referem apenas a extrapolar o espaço doméstico no qual estavam enclausuradas ou mesmo romper o silêncio sobre o qual foram mantidas, mas também a olhar para o passado e traçar um panorama de sua história, de modo a preencher as lacunas que foram deixadas pelo que Perrot (2007) define como “falta de fontes”.

Portanto, ao redescobrir sobre si e sua própria ancestralidade, a melhor forma de construir, bem como reconstruir a própria história é um olhar feminino, pois, talvez seja justamente esse elemento que permita descobrir o que foi apagado e/ou escondido. Além disso, essa ação reafirma a necessidade de vozes que falam de si para si, de modo a proporcionar não apenas conhecimento, mas também *reconhecimento*. Isto é, mulheres, falando de mulheres para mulheres. Finalmente, elas mostram-se como protagonistas das suas histórias e não mais como meras coadjuvantes, conforme discutiremos a seguir.

### 3.4 De coadjuvante a protagonista

Por muito tempo, a representação feita acerca da figura feminina não passava de ecos ou mesmo uma figuração das impressões e/ou obsessões masculinas e sociais, um registro distante e indistinto cheio de lacunas. Segundo Dubby e Perrot (1990), isso fez com que a vida das mulheres se tornasse limitada ou mesmo extremamente secreta, já que não era permitido a elas contar a sua própria história. Contudo, a partir do momento em que as mulheres passam a ter direito sobre si, a serem reconhecidas como sujeitos, elas começam a ter o direito de narrarem a si próprias, de escolherem como querem serem vistas e representadas. Desse modo, elas deixam de ser mera coadjuvantes que sempre atuam em papéis de fundo e tornam-se protagonistas, capazes de terem as vozes elevadas e serem ouvidas. Essas ações só são possíveis devido aos movimentos feministas dos dois últimos séculos, que elevaram o volume da voz feminina silenciada a um grito impossível de ser ignorado. Diante disso, Dubby e Perrot afirmam que:

Não podemos ouvir linearmente; cada intervenção, cada modo de expressão, devem ser postos no seu lugar e no seu tempo, e comparados com as formas masculinas. **Falar, ler, escrever, publicar: é a questão essencial das relações dos sexos com a criação e com a cultura que está subjacente às próprias fontes** (DUBBY; PERROT, 1990, p. 11, grifos nossos).

Nesse sentido, cada um tem sua forma de contar sua história, seu contexto, suas particularidades, sua própria forma de expressão e resistência. Por isso, ao refletirmos acerca da escrita feminina, compreendemos que mais do que uma expressão é uma forma de resistência, uma “rebeldia” contra o tradicionalismo do sistema social patriarcal. No entanto, reiteramos aqui que a escrita de autoria feminina não surge no intento de anular a escrita masculina, mas de complementá-la, preenchendo as lacunas e dando profundidade a caracterização da figura feminina que, até então, foi feita de maneira superficial, errônea e pejorativa. Nesse contexto, com a nova configuração da figura feminina perante à sociedade, ela passou a ser relida e reavaliada nos mais diversos cenários, em especial no literário, onde discussões que reavaliam o papel masculino *versus* o feminino mostram-se de grande auxílio para a promoção desse novo olhar sobre as mulheres. Ademais, essas discussões abriram espaço para práticas como as propostas pelas releituras. De acordo com Silva (2021),

Essa possibilidade de releitura desafia a nós leitores e lembra que a literatura moderna tanto social quanto culturalmente tem tentado romper com certos aspectos tradicionais, tais como o patriarcado, o machismo e o capitalismo desenfreável, pensando em novos movimentos e posicionamentos (SILVA, 2021, p. 250).

Assim, a releitura consiste em recriar o que já foi criado a partir de uma nova ótica, ou seja, é a oportunidade de reescrever a realidade a partir de uma perspectiva mais ampla, diversificada, inclusiva e crítica, na qual onde antes as mulheres eram vistas como objetos secundários, passam agora a ser protagonistas de sua própria história e donas de seu destino. O objetivo dessas releituras não é o de ignorar o que já foi escrito, mas de contra-argumentar o que antes parecia ser uma história única. Logo, as mulheres que emergem, após o Movimento Feminista, não estão mais condicionadas a estar na sombra da figura masculina, pois pode falar por si mesma. Nessa vertente, segundo Coqueiro (2021, p. 89) “essas mulheres que reivindicam o desejo de não serem mais definidas pelo desejo do outro, buscam uma autoafirmação existencial, por meio de um direito à construção de si mesmas”. Essa ação não se refere apenas ao processo de conhecimento de quem são, mas também de reconhecimento de suas identidades.

Nessa perspectiva, na atualidade, elas podem ser retratadas de maneira intimista a partir da visão que possuem de si mesmas, de seus medos, anseios e desejos, não mais como uma projeção do ideal masculino. Até então, a ordem natural das coisas era regida pelo silêncio das mulheres, pois tanto seu corpo quanto sua voz eram temidos e, ao apagá-los, reafirmava-se a

soberania dos homens. Zolin (2019) argumenta que a mudança da condição social da mulher, proporcionada pelo feminismo como o descortinar da mentalidade sobre o mesmo, fez com que a autoria feminina apresentasse personagens femininas que são conscientes “do estado de dependência e submissão a que a ideologia patriarcal relegou à mulher” (ZOLIN, 2019, p. 321). A autora ainda argumenta que:

Tendo detectado o fato de que a mulher sempre fora produtora de uma literatura própria, embora esta tenha permanecido por tanto tempo no limbo, críticos(as) feministas, ao desempenharem a função de fazê-la emergir, reinterpretando-a e revistando os mecanismos dos pressupostos ideológicos que marginalizaram, têm-lhe perscrutado a trajetória com o objetivo de descrevê-la, dando a conhecer suas marcas, suas peculiaridades em cada época específica (ZOLIN, 2019, p. 322).

Emerge-se assim a voz e a figura feminina na literatura, revista e relida por uma nova ótica, com uma nova configuração que a coloca em papel de destaque. Nesse sentido, descontroem-se os estereótipos por meio de protagonistas mais complexas e próximas das mulheres reais, saindo da parcialidade narrativa engessada que projetava a figura feminina apenas na dicotomia do bem e do mal, com a mulher bela e virtuosa de um lado e a tenebrosa e nociva do outro. Com isso, rompe-se a perpetuação da história única e a limitação imposta a ela por sempre apresentar um único ponto de vista, o masculino. Abre-se, então, espaço para debater a complexidade do indivíduo que está além de apenas ser catalogado como “bom” ou “mal”, segundo uma única esfera de juízo de valor.

Diante disso, julgamos válido citar uma fala muito contundente da escritora Chimamanda Adichie em sua palestra *O perigo da história única* (2018), que se enquadra perfeitamente nessa situação: “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne uma história única” (ADICHIE, 2018, p. 14). Em relação a essa assertiva, no que cabe a roupagem maligna atribuída as mulheres, Robles (2006) argumenta que:

O exemplo da instigadora inclina para o mal é o que melhor expressa os preconceitos que predominaram em relação à função perturbadora das mulheres, eternas responsáveis pelo pecado original que levou os homens a perderem a sua pureza, a se envergonharem do próprio corpo<sup>64</sup> e a atentar

---

<sup>64</sup> Quando Adão e Eva comeram o fruto da Árvore, o conhecimento adquirido por meio desse ato fez com que tivessem consciência de si, que “abrissem os olhos”; logo, instituíram o pudor quanto a nudez e se cobriram com vergonha de seus corpos expostos.

contra os ditames divinos ao aspirarem à imortalidade (ROBLES, 2006, p. 38).

Sendo assim, a força da representação escolhida está no poder de quem está falando e como isso irá impactar quem a vê, pois, ainda segundo Adichie (2018, p. 12), “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva”. Em outras palavras, a história oficial sempre será contada por quem detém o poder, seja ela possivelmente verdadeira ou não. Diante disso, podemos até mesmo retomar a construção dos arquétipos discutida anteriormente e a parcialidade imbuída neles por pré-julgamentos, tal como a conotação maléfica dada a mulher selvagem que não segue com o que é imposto pela sociedade. Dessa forma, ao compararmos a perspectiva feminina com a masculina, permite-nos ampliar a perspectiva narrativa que antes se via limitada a visão de um único grupo de sujeitos. Em relação a isso, Zolin argumenta:

Se as relações entre os valores entre os sexos se desenvolvem segundo uma orientação política e de poder, também a crítica literária feminista é profundamente política na medida em que trabalha no sentido de interferir na ordem social. Trata-se de um modo de ler a literatura confessadamente empenhado, voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas, ao longo do tempo, pela cultura. Ler, portanto, um texto literário tomando como instrumentos os conceitos operatórios fornecidos pela crítica feminista [...] implica investigar o modo pelo qual o texto está marcado pelas diferenças hierarquizadas de gênero, num processo de desnudamento que visa despertar o senso crítico [...] (ZOLIN, 2019, p. 212).

Consideramos isso, principalmente, ao inferirmos que as mulheres são sujeitos que fazem parte da dualidade social e, mesmo secundarizadas, suas ações sempre tiveram impacto de força criadora, o suficiente para gerar e/ou impulsionar mudanças. Nesse âmbito, em se tratando do cenário de produção histórico-literário, podemos citar algumas obras que retomam figuras femininas históricas e seu impacto social, tais como: *A Casa das Sete Mulheres* (2002), de Letícia Wierchowski, que se inspirou na Revolução Farroupilha de 1935-1845; *A Madona das Sete Colinas* (1006), de Jean Plaidy<sup>65</sup>, sobre Lucrecia Borgia<sup>66</sup>, *A Guerra não tem rosto de mulher* (1985), de Svetlana Aleksievitch, que retrata o ponto de vista das mulheres que lutaram

---

<sup>65</sup> Jean Plaidy é um dos pseudônimos da escritora inglesa de romances históricos Eleanor Burford, o qual usava para escrever sobre a monarquia inglesa.

<sup>66</sup> Foi a filha ilegítima de Rodrigo Borgia, conhecido como Papa Alexandre VI, com Vannozza dei Cattanei, uma de suas várias amantes. Supostamente, Lucrecia teria tido um filho fora do casamento com um criado de seu pai, o espanhol Pedro Calderón, embora não haja comprovações precisas.

no Exército Vermelho durante a Segunda Guerra Mundial; *Estrelas Além do Tempo*<sup>67</sup> (2017), de Margot Lee Shetterly, que se baseou na história de Mary Winston Jackson, a primeira engenheira negra da NASA, entre outros.

Esse retrato das mulheres pela perspectiva feminina é importante justamente pela simbologia de sua retratação, uma vez que, tal como abordado por Aristóteles (2011), a representação nos suscita diversos sentimentos, ainda mais ao confrontarmos a representação e a coisa representada. Isso ocorre porque, por meio da reinterpretação, é possível refletir de maneira crítica sobre uma “nova dimensão de valores e comportamentos sociais, apontando novas formas de compreensão do que até então estava vigente” (SILVA, 2021, p. 250). Nesse sentido,

a inclusão de uma perspectiva feminina permite uma compreensão mais abrangente das personagens femininas. A perspectiva feminina ilumina questões complexas que surgem especificamente da feminilidade, como a dicotomia das mulheres como inatamente empáticas, mas confrontadas com as consequências da misoginia sistêmica<sup>68</sup> (O’HARA, 2022, p. 10, tradução nossa).

Com efeito, à medida em que se publica ou mesmo republica as obras de mulheres, isso permite que estas sejam criticadas e contextualizadas, além de comparadas, tanto entre si quanto com as obras de autoria masculina, pois, na perspectiva de Muzart (1997), isso permite que essas obras, criadas recentemente ou redescobertas a partir de escavações arqueológicas, sejam recolocadas em seu lugar na história. Diante disso, podemos citar como exemplo obras como *A guerra não tem rosto de mulher* acima mencionada, uma vez que o próprio título já mostra uma crítica em relação ao papel estereotipado das mulheres. Por terem sido jogadas na obscuridade, a maioria das pessoas nem ao menos sabe que as mulheres desempenharam papéis importantes e até vitais durante importantes momentos históricos, como durante as guerras, que iam muito além de cuidarem da casa ou esperarem seus maridos voltarem vivos.

Fazendo uma recapitulação ainda mais distante no tempo, no que diz respeito às mulheres e à importância de suas vozes na sociedade por meio da literatura, agora nos voltamos novamente para o cenário dos mitos. Neles, os homens sempre tiveram um papel de destaque, enquanto as mulheres sempre ocuparam um papel central em sua configuração, mas como

---

<sup>67</sup> Em 2019, Mary Jackson foi condecorada postumamente com a Medalha de Ouro Congressional, que é considerada a maior honra civil dos EUA.

<sup>68</sup> the inclusion of a female perspective allows for a more comprehensive understanding of female characters. The female perspective illuminates complex issues that arise specifically from femininity, such as the dichotomy of women as innately empathetic, yet confronted with the consequences of systemic misogyny.

objetos sociais e não como sujeitos. Segundo Vilela (2021, p.37), as mulheres “sempre fizeram parte das histórias, mas de uma maneira bidimensional, até mesmo aquelas de grande importância para o enredo”, dentre as quais podemos citar, mais uma vez, Penélope, Circe, Calipso, Helena, Medeia, Pandora, Medusa, Andromeda e várias outras. Não é à toa que Burkert (1996, p.24) afirma “que a soberania do homem é a ordem certa, é um pressuposto do mito grego”. Isso demonstra que é a figura masculina que assume a forma soberana e herda a glória das conquistas, embora as mulheres, ainda assim, estivessem lá, tal como nos ensina Haynes:

Essas mulheres estavam escondidas à vista de todos, nas páginas de Ovídeo e Eurípides. Elas foram pintadas em vasos que estão em museus de todo o mundo. Elas estavam em fragmentos de poemas perdidos e estátuas quebradas. Mas elas estavam lá<sup>69</sup> (HAYNES, 2020, p. 8, tradução nossa).

E esse silenciamento das mulheres gregas – e todas as demais da Antiguidade – culminou na transformação da figura da mulher como perigosa ou danosa à figura do homem, perpassando o mito a ponto de demonizá-la e, até mesmo, criar criaturas monstruosas a partir de sua imagem. Nesse sentido, Martín (2014) evidencia que:

A representação da mulher como imperfeita, deformada e até de aparência monstruosa vem acontecendo desde os tempos antigos. A Antiguidade Clássica foi especialmente prolixa na representação deformada e monstruosa das mulheres. A presença de amazonas, estrigas, sereias, empusas, lârnias, feiticeiras e harpias no universo greco-romano lançou bases para um imaginário coletivo que define as mulheres em termos de alteridade; o avesso dos homens, a oposição à razão, a negação da moralidade<sup>70</sup> (MARTÍN, 2014, p. 294, tradução nossa).

Nessa perspectiva, os ditos “monstros femininos” seriam a representação dos valores opostos ao ideal, de modo que, enquanto os homens simbolizam a razão e a moralidade, isto é, os princípios da sociedade, a mulher seria o símbolo do irracional e imoral, convertendo-se na imagem da mulher perigosa e lasciva. Esse fato também levou as mulheres, nas tentativas em que tentaram impor sua voz e presença, a serem associadas à histeria. Incluso nessa

---

<sup>69</sup> These women were hiding in plain sight, in the pages of Ovid and Euripides. They were painted on vases which are held in museums all over the world. They were in fragments of lost poems, and broken statues. But they were there.

<sup>70</sup> La representación de las mujeres como seres imperfectos, deformes e incluso de apariencia monstruosa se sucede desde tiempos remotos. La Antigüedad Clásica fue especialmente prolija en la representación deforme y monstruosa de las mujeres. La presencia de amazonas, estrigas, sirenas, empusas, lamias, hechiceras y arpías en el universo mitológico grecorromano sentaron las bases de una imagería colectiva que define a las mujeres en términos de alteridad; el reverso de los hombres, la oposición a la razón, la negación de la moralidad.

patologia, está a própria questão da sedução e da sexualidade expressa principalmente em personagens como as sereias, que segundo a mitologia eram belas mulheres que seduziam os marinheiros com seu canto e os faziam se afogar, ou mesmo as feiticeiras que enfeitiçavam os homens ou os drogavam, tal como é colocado que a feiticeira Circe faz com os homens de Ulisses. Outro exemplo disso são as já mencionadas Eva e Pandora, que foram culpadas pelos males que recaíram sobre a humanidade em detrimento do que foi julgado como imoralidade, falta de raciocínio e curiosidade (MARTÍN, 2014).

Contudo, Martín (2009), ao debater sobre o universo mitológico e a construção de identidades de suas heroínas, questiona o seguinte: o que seria de Odisseu (Ulisses) sem Penélope? De Perseu sem Medusa? De Adão sem Eva ou mesmo de Arthur sem Morgana? Essas mulheres, embora colocadas em segundo plano, representam a força e o impulso que moveram os grandes feitos dos heróis das narrativas míticas. Ainda assim, elas foram desvalorizadas ou tiveram suas imagens subvertidas em figurações maléficas, sem ao menos terem o direito de revelarem seus motivos, desejos ou medos. Desse modo, as suas histórias sempre foram expostas de modo secundário e superficial, sem grande importância quanto ao que viveram, pensaram ou sofreram. E é diante disso que a prática das releituras contemporâneas tem desempenhado um grande papel, revisitando, contextualizando e reconstruindo não apenas a história dessas personagens por um novo ponto de vista, mas também reconfigurando o papel da heroína mitológica a partir da construção da identidade feminina que por tanto tempo lhe foi negada.

Silva (2021) argumenta que essa mobilidade literária de apresentar o aspecto transgressor e realizar a releitura crítica dos mitos na contemporaneidade permite humanizar suas personagens. Assim, a partir dessa humanização, é possível obter novas interpretações dos mitos femininos, rompendo com essas narrativas por meio da “intertextualidade, reescrita e pesquisa, que terminam por redimensionar o caráter mitológico e padronizado, refletindo uma ressignificação do seu tecido/sentido” (SILVA, 2021, p. 251). Assim, ao explorar histórias como a de Medusa, Haynes expõe um argumento muito contundente em relação a essa perspectiva do monstro:

Aquele que luta com monstros, Nietzsche nos diz, deve cuidar para não se tornar um monstro. Mas o que acontece quando olhamos para este conselho de outra direção? É assim que os monstros são criados: todos os monstros são heróis que se extraviaram? Não no mito grego, certamente. Alguns monstros nascem assim e outros, especialmente **monstros do sexo feminino**, tornam-

se monstruosos após um encontro contundente com um deus<sup>71</sup> (HAYNES, 2020, p. 89, tradução e grifos nossos).

Dessa forma, no âmbito da mulher retratada como “monstro” ou “vilã” de algumas narrativas, a partir do olhar crítico, entre a figura do bode expiatório, no qual atribui-se a culpa a mulher por um determinado acontecimento. Neste caso, podemos citar novamente o mito de Pandora, uma vez que existem versões do mito em que o responsável por abrir o jarro dado a ela teria sido Epimeteu. Entretanto, a ela teria sido atribuída a culpa, já que foi criada como uma vingança planejada por Zeus contra Prometeu, irmão de Epimeteu, por ter roubado o fogo dos deuses. Ademais, a ela foi dado inteligência, astúcia e uma “natureza enganosa”, a qual tinha por objetivo ser irresistível aos homens; logo, entendemos que junto de sua beleza e graça, ela constitui-se como a persona da *femme fatale*. Junto a isso, considerando possíveis interpretações, estudiosos asseveram que o mito de Pandora na verdade sofreu influência da história de Eva, e justamente por ambas serem retratadas como as primeiras mulheres da humanidade, o jarro ou a caixa e o fruto se converteram em versões diferentes de um pecado similar.

E, é nesse sentido, de forma similar às ideias apresentadas por Martín, Vilela (2021) apresenta alguns questionamentos que serviram como propulsor para muitas das criações literárias femininas sobre as heroínas gregas: Quem são essas mulheres além das narrativas masculinas? O que significa deixar elas falarem? Como foi a vinda de Penélope nos vinte anos em que ficou em Ítaca sozinha com o filho? Como foi a vida de Circe antes e depois da chegada de Ulisses a Aea? E são nessas divergências entre e lacunas narrativas que algumas autoras começaram a revisitar os mitos clássicos e criar novas histórias a partir da perspectiva das heroínas míticas, dando a elas a voz que até então não tinham. Nisso, temos obras como *As Brumas de Avalon* (1979), de Marion Zimmer Bradley, que retoma o ciclo do rei Arthur pelo ponto de vista da fada Morgana. qNo mito Arthuriano, Morgana é vista como uma feiticeira e não uma fada, sendo assim associada ao mal. Por outro lado, *A Odisseia de Penélope* (2005), de Margaret Atwood, realiza uma releitura da *Odisseia* de Homero pelo ponto de vista de Penélope, esposa de Odisseu, com o objetivo de desconstruir a representação estereotipada que foi atribuída a ela no imaginário popular, retratando-a como uma esposa devota que esperou o marido por anos.

---

<sup>71</sup> He who fights monsters, Nietzsche tells us, should take care that he himself does not become a monster. But what happens when we look at this Advice from the other direction? Is this how monsters are created: are all monsters heroes who went astray? Not in Greek Myth, certainly. Some monsters are born that way and others, especially female monsters, are turned monstrous after a bruising encounter with a god.

Há também as obras *Ariadne* (2021) e *Elektra: a novel* (2022), de Jennifer Saint, que também se utilizam de personagens da mitologia grega, as intitulam as obras e ganham o direito de contar suas histórias. *L’Odissea recontata de Penelope, Circe, Calipso e le altre* (2020), da italiana Marilù Oliva, sem tradução para o português, retoma várias personagens femininas que participaram ou são mencionadas na *Odisseia* durante a viagem de Ulisses, tal como Circe, Calipso, Penélope e as Sereias. Outras obras como *O Silêncio das Mulheres* (2018) e *Mulheres de Troia* (2022), de Pat Barker, que formam uma duologia, representam a jornada das mulheres para escrever sua história durante a Guerra de Troia.

Seguindo essa prática, a escritora inglesa Natalie Haynes<sup>72</sup> iniciou uma verdadeira peregrinação pelo mundo dos mitos, dando voz a inúmeras personagens femininas, como *A Thousand Ships* (2019), que retrata a guerra de Tróia pela perspectiva das mulheres que também fizeram parte da história; *O Jarro de Pandora: Uma Visão Revolucionária sobre a Representação da Mulher no Mito Grego*<sup>73</sup> (2020), que foca e reorienta nosso olhar para as mulheres no centro dos mitos antigos, como Pandora, Medusa, Helena e as Amazonas. *The Children of Jocasta* (2021), que faz uma releitura feminista das histórias de Édipo e Antígona; *Stone Blind* (2022), que parte da versão do mito em que Medusa é estuprada por Poseidon para fornecer à personagem a voz que nunca teve para contar sua história, não mais como a górgona que Perseu derrotou, mas sim como uma mulher. Nessa obra, Medusa dialoga com a visão das outras mulheres envolvidas em sua história, como suas irmãs, Esteno e Euríale, e a deusa Atena. Diante disso, é válido citar um trecho da obra que representa de modo simbólico tudo o que foi aqui discutido em se tratando do impacto da perspectiva feminina ao dar voz a uma personagem silenciada:

Eu te vejo. Eu vejo todos aqueles que os homens chamam de monstros. E eu vejo os homens que os chamam assim. Chamam-se heróis, é claro. Eu só os vejo por um instante. Então eles se foram. Mas é o suficiente. O suficiente para saber que o herói não é aquele que é gentil, corajoso ou leal. Às vezes - nem sempre, mas às vezes - ele é monstruoso. E o monstro? Quem é ela? Ela é o que acontece quando alguém não pode ser salvo. Este monstro em particular é agredido, abusado e difamado. E, no entanto, **como a história é sempre contada por eles, ela é a pessoa que você deve temer**. Ela é o monstro. Veremos sobre isso<sup>74</sup> (HAYNES, 2022, p. 8, tradução e grifos nossos).

<sup>72</sup> As obras que foram mencionadas em seus nomes originais correspondem as que ainda ganharam uma tradução para o português.

<sup>73</sup> Publicada em 2020, a obra só foi traduzida para o português e lançada no Brasil este ano pela editora Cultrix.

<sup>74</sup> I see you. I see all those who men call monsters. And I see the men who call them that. Call themselves heroes, of course. I only see them for na instant. Then they’re gone. But it’s enough. Enough to know that the hero isn’t the one who’s kid or brave or loyal. Sometimes – not always, but sometimes – he is monstrous. And the monster?

Essa abertura, através da narrativa em primeira pessoa, evidencia a importância de dar voz às mulheres da Antiguidade na literatura, ao resgatar esse passado por meio de fragmentos de arquivos que temos sobre personagens que representam as mulheres dessas sociedades. Nessa perspectiva, Haynes recentemente publicou um livro intitulado *Divine Might: Goddesses in Greek Myth* (2023), no qual ela examina o papel de deusas como Atena, Hera, Afrodite, as Fúrias e várias outras na mitologia grega. Assim como Haynes, Madeline Miller também colocou como protagonistas personagens icônicas até então deixadas de lado, como *Galatea* (2022), conto que retrata o mito de Pigmalião a partir da perspectiva da estátua Galatea que ganhou vida, e *Circe: um romance* (2018), no qual retrata a feiticeira mais temida da mitologia grega a partir de um ponto de vista contemporâneo e sobre o qual falaremos mais adiante na seção 5, sendo ele nosso objeto de estudo.

---

Who is she? She is what happens when someone cannot be saved. This particular monster is assaulted, abused and vilified. And yet, as the Story is always told, she is the one you should fear. She is the monster. We'll see about that.

#### 4 DE DEUSA VENERADA À BRUXA MÁ

A bruxas são frequentemente chamadas de não naturais  
por causa de sua capacidade de ameaçar os homens.  
Com seus feitiços, uma bruxa pode transformá-lo em porco  
ou derrota-lo em uma batalha.  
Ela pode amaldiçoa-lo, arruinar suas colheitas,  
ignorá-lo, recusá-lo, corrigi-lo.  
Punir as bruxas realiza duas coisas:  
acaba com a ameaça e deixa as outras com medo  
de seguir os passos da mulher rebelde.<sup>75</sup>  
Madeline Miller

Quando pensamos no termo “bruxa”, por mais desconstruída que nossas mentes sejam, dificilmente a primeira definição que irá nos ocorrer será positiva. Até porque, a imagem negativa atrelada a essa figura é perpetuada há séculos, incumbindo a ela um valor histórico-cultural, assim como simbólico, muito específico, tal como é definido pelo Cristianismo na Idade Média. A mulher devotada ao mal, a semear o caos e a discórdia, amante do diabo, que come bebês e sequestra criancinhas, que amaldiçoa, corrompe os castos e possui uma aparência horrenda. Esse pensamento foi propagado de tal modo que, segundo o Dicionário Online, bruxa é “a mulher a quem atribuem capacidade sobrenaturais de **origem demoníaca** que, supostamente, lhe permitem prever o futuro, causar malefícios, produzir encantamentos, etc.” (INFOPÉDIA, 2023, grifos nossos). Isto é, na perspectiva religiosa pela qual é entendida, configura-se em um ser dotado de habilidades mágicas, os quais, sendo de origem demoníaca, são voltados exclusivamente para o mal e a corrupção.

Nessa perspectiva, dominada pelo poderio patriarcal que enxerga as mulheres tanto como uma ameaça quanto como um indivíduo inferior, mesmo que as mulheres pudessem praticar o mal, elas só poderiam fazê-lo por intermédio de uma entidade, nesse caso, de origem demoníaca, geralmente associada a uma figura masculina poderosa, e jamais por uma habilidade inata. Segundo Zordan (2005), isso ocorrer porque

A mulher não pode disputar o poder do universo nem mesmo quando se trata de ser adversária da divindade masculina central. Na lógica patriarcal, o poder da bruxa adivinha de sua convivência com os demônios e do seu pacto com o diabo. Era inconcebível imaginar que a mulher, por si própria, tivesse a

---

<sup>75</sup> Trecho retirado do ensaio: MILLER, Madeline. From Circe to Clinton: why powerful women are cast as withces. **The Guardian**, Apr. 7th, 2018 (Tradução nossa).

capacidade de curar e lançar malefícios sobre o corpo e realizar certos fenômenos ditos “sobrenaturais” (ZORDAN, 2005, p. 333).

Não é à toa que na cultura popular nos contos de fadas, voltados para ensinar moralidade aos mais jovens, a personagem das bruxas seja sempre a entidade adversária, essencialmente maléfica, responsável por todas as adversidades e infelicidades causadas na vida dos “cidadãos de bem”. Logo, compõem-se sempre como a vilã ou adversária que deve ser derrotada, sendo sempre a imposição do mal que, por bel-prazer, interfere na paz da sociedade e nela causa terror, personificando a enganação e a metamorfose, ora como uma forma bela ora monstruosa. Em suma, entende-se por bruxa a subversão da “boa mulher” que segue as regras sociais. Por esse motivo, na maioria dos contos e lendas infantis, a figura da madrasta aparece como má, uma versão da “mãe má”, representando tanto o medo infantil quanto uma figura das mulheres como símbolo de destruição do lar e da tentação (OLIVEIRA, 2018). Nisso, podemos citar alguns exemplos de bruxas infantis como a Rainha Malvada, de *Branca de Neve e os Sete Anões*; Malévola, de *A Bela Adormecida*, que mesmo sendo uma fada também personifica a figura da bruxa; a Bruxa Malvada do Oeste, de *O Mágico de Oz*; Ursula, a bruxa do mar de *A Pequena Sereia*; e Mamã Gothel, do filme *Enrolados* (2010), releitura do conto *Rapunzel*, entre vários outros.

Já a figura da feiticeira, por sua vez, embora compartilhe em muitos termos da condenação sofrida pela bruxa, traz para si um viés um pouco diferente ao pensarmos no termo. Assim, enquanto a bruxa está associada a uma mulher idosa de aparência horrenda, a feiticeira está atrelada a imagem de uma mulher jovem e sedutora, ligada à sexualidade e ao erotismo. Como prova disso, até mesmo quando esses termos são usados de forma pejorativa como uma ofensa, seus sentidos são completamente diferentes, sendo a bruxa uma “mulher má” e a feiticeira “uma sedutora”. Segundo o Dicionário Online, feiticeira “é a mulher que pratica a feitiçaria, que faz feitiços e magias de forma empírica, **para o bem ou para o mal**” (DICIONÁRIO ONLINE, 2023, grifos nossos).

Apesar de as duas nomeações se referirem a mulheres praticantes de artes mágicas, a diferenciação dos termos consiste no fato das mulheres terem sido feiticeiras antes de se tornarem as bruxas apresentadas pelo Cristianismo. Ou seja, a feiticeira é a versão da bruxa no mundo mitológico, onde era encarada como deusa, sacerdotisa, curandeira, venerada ou temida por suas habilidades. De acordo com Azenha (2012), “a mulher presente na mitologia, e que se identifica como a bruxa sob nossa perspectiva de estudo, opera o bem e o mal segundo propósitos específicos, critérios estabelecidos como importantes para ela” (AZENHA, 2012, p.

35). Em termos brandos, ela não é definida nem como boa e nem má, mas um indivíduo complexo que segue com suas vontades, dotada de um poder unicamente seu e não atribuída por outra entidade. Nisso, tem como grandes exemplos a figura de Circe, Hécate e Medeia.

Logo, a feiticeira configura-se na representação feminina de indisciplina, insubordinação, poder e transgressão tão temidos pelo patriarcado e que levou a má reputação da figura da bruxa, em uma tentativa de controlar ou mesmo destruir a figura de poder feminino que ameaçava o poder masculino. Nesse sentido, ao nos voltarmos para os arquétipos, a dualidade da figura da bruxa ou mesmo da feiticeira está relacionada a figura da Grande Mãe apresentada por Jung, associada ao Grande Feminino ou Grande desconhecido, pois todas as projeções tem um sentido favorável, positivo, negativo e nefasto (JUNG, 2014). De acordo com Jung (2014), quando a esse arquétipo.

[...] são o maternal: simplesmente a mágica autoridade do feminino; a sabedoria e a elevação espiritual além da razão; o bondoso, o que cuida, o que sustenta, o que proporciona as condições de crescimento, fertilidade e alimento; o lugar da transformação mágica, do renascimento; o instinto e o impulso favoráveis; o secreto, o oculto, o obscuro, o abissal, o mundo dos mortos, o devorador, sedutor e venenoso, o apavorante e fatal (JUNG, 2014, p. 88).

Desse modo, o psicólogo caracteriza as bruxas como símbolos nefastos do imaginário. Além disso, assim como o arquétipo da santa e da pecadora que discutimos na seção anterior, encontramos o arquétipo que é subclassificado entre a Mãe Bondosa, no sentido favorável, e a Mãe Terrível, no sentido nefasto, dentro do qual se situam as bruxas (SILVEIRA, 2015). Considerando isso, nesta seção faremos um panorama histórico acerca da construção do mito da feiticeira/bruxa na sociedade, a partir da História, da Literatura e das Artes, partindo da conceituação que levou essa figura de *uma deusa venerada à bruxa má*, como bem elucida o título desta seção. Também discutiremos, de forma breve, a subversão da figura feminina como entidade maligna que culminou em ações bárbaras como a Caça às Bruxas propostas pela Inquisição Católica e as consequências dessas ações para a vida e a representação das mulheres na sociedade. Para além disso, também faremos um breve percurso histórico sobre algumas das principais personagens ligadas a bruxaria na literatura e mesmo algumas das mulheres reais que, ao longo da história, foram associadas a essa imagem. Por fim, voltando-nos para nosso objeto de estudo, apresentaremos as diferentes interfaces e representações da feiticeira Circe, tanto na literatura como em outras Artes, e como a construção de sua personagem pela visão

masculina impactou/contribuiu para a construção de uma visão errônea, equivocada e sexualizada da figura da feiticeira.

#### 4.1 O mito da feiticeira

Sendo uma figura feminina ligada a capacidade de criação, como a geração de vida, a magia está essencialmente ligada à sua imagem. E sendo a magia entendida como uma força oculta e desconhecida, fora de controle, ela é obviamente algo a ser temido, uma ameaça, pois é capaz de transgredir as leis naturais e realizar algo além da compreensão. Assim, estando a mulher também associada a uma força misteriosa, “ela é usada como ponto central em torno do qual ocorre o acontecimento estranho essencial à narrativa fantástica” (SILVEIRA, 2015, p. 10), sendo a chave para a resolução de enigmas de origem sobrenatural. Dessa forma, a figura da feiticeira, enquanto uma de suas representações, seja no âmbito benéfico ou maléfico, está presente em todos os contos, lendas e mitos ao longo da história. Sua imagem foi feita a partir de uma construção histórica e cultural multifacetada, influenciada principalmente por estereótipos criados em momentos históricos, tais como da formação da racionalização do mundo nos tempos primordiais ou do predomínio e mudança religiosa (AZAVEDO, 2015). Segundo Batalha (2011),

A figura da feiticeira traz consigo uma expressiva carga de sexualidade e suscita julgamentos ambíguos com relação às suas raízes e aos papéis que lhe foram atribuídos ao longo da História. Sua imagem transitou entre a sedução e o horror, entre o saber e a magia, entre o poder a submissão (BATALHA, 2011, p. 87).

De acordo com as diferentes épocas, essa figura foi vista e interpretada de diferentes maneiras, sendo, nos primórdios, de maneira positiva e, posteriormente, com a mudança social e das crenças vigentes, especialmente a moral Cristã, para uma conotação negativa. Em outras palavras, “trata-se de uma imagem construída por diferentes discursos: um romântico, propagado ao longo do século XIX, e outro eclesiástico, expresso nos enunciados seculares da cristandade contra arcaicas práticas pagãs” (ZORDAN, 2005, p. 331). No que cabe a esse discurso romântico, nos referimos aos tempo míticos nos quais eram retratadas figuras femininas de grande poder e magia, tal como as deusas, as quais eram temidas e veneradas na mesma proporção. Dessa forma, ao fazermos uma retrospectiva histórica para épocas mais

remotas, notamos a figura da feiticeira como uma entidade de poder feminino e prestígio, uma vez que, segundo Ribeiro (2011),

houve um tempo em que mulheres sábias e/ou experientes eram chamadas de feiticeiras e usufruíam da credibilidade popular imperial. Requisitadas por soberanos, dignitários da igreja e por camponeses, elas praticavam cura e solucionavam problemas diversos utilizando-se da acurada intuição, da percepção e da sensibilidade femininas [...] (RIBEIRO, 2011, p. 44).

Nesse entendimento, situando-se na Antiguidade Clássica, tratava-se de mulheres que acumulavam experiência e sabedoria de conhecimentos para lidar com a vida e a morte, como a dosagem certa para curar doenças, procedimentos eficientes para realizar partos sem colocar em risco a vida da criança ou da mãe, conhecimento sobre ervas e plantas capazes de aliviar dores ou auxiliar em momentos de falecimento. Assim, elas possuíam até mesmo um entendimento avançado em diferentes tipos de remédios e venenos. Isso, por sua vez, as colocava próximas a conceitos que viriam a ser desenvolvidos com a medicina moderna séculos depois, ao mesmo tempo em que as associava à esfera divina, uma vez que eram capazes de realizar feitos considerados milagrosos, como salvar vidas com uma simples mistura de ervas. De acordo com Miranda e Imbroisi (2019),

É justamente daí que vem a imagem da bruxa como uma idosa, tendo o caldeirão como companheiro inseparável (onde se misturavam os ingredientes dos seus preparados). Nas suas comunidades, elas não eram vistas como más ou perversas por natureza; eram chamadas de ‘mulheres sábias’ em várias línguas, e participavam ativamente da vida comum. Em alguns casos, cobravam pequenos valores pelos seus feitiços; em outros, apenas os faziam enquanto membro da comunidade que cumpre o seu papel (MIRANDA; IMBROISI, 2019, n.p).

Nesse sentido, eram consideradas como médicas, conselheiras ou mesmo guardiãs, “curandeiras, sacerdotisas e mulheres simples que buscavam o conhecimento e uma proximidade com a natureza e seus mistérios” (BRANDÃO; MELO, 2020, p. 70-71). De acordo com Azevedo (2015), na cultura grega, feiticeiras eram sacerdotisas que podiam escolher seus parceiros, enquanto na cultura celta eram responsáveis pela proteção de suas tribos por meio de sua magia, algumas até mesmo consideradas como anciãs para quem os chefes da tribo pediam conselhos. Além disso, segundo as crenças mais antigas, as feiticeiras também teriam conhecimento de plantas e ervas, assim como poderes de interferir no destino, sendo capazes

de atuarem como oráculos ou na preparação de poções e elixires (BRANDÃO; MELO, 2020, p. 70-71). Acresce-se a isso o fato de que

O povo as considerava mulheres meio divinas e meio humanas agraciadas pela Deusa do amor e da prosperidade com beleza, juventude, vidência, inteligência, sabedoria e capacidade de manipular o futuro, dons favorecidos apenas às **prostitutas sagradas nos templos das deusas pagãs**. Dotadas de um corpo sedutor feito para o prazer e para a maternidade, amantes insaciáveis, nelas os homens projetavam o arquétipo da fêmea fatal (RIBEIRO, 2011, p. 44, grifos nossos).

Diante disso, partindo da ideia de Zordan (2005), consonante ao exposto por Brandão e Melo (2020), o mito da feiticeira consiste no **poder** do ser feminino, representando também a sabedoria e a independência. Não é à toa que, na Mitologia Grega, temos duas representações bem específicas que retratam essa ambiguidade da figura da feiticeira: as moiras (ou parcas, como tida na Mitologia Romana) e Hécate. As moiras são consideradas as divindades responsáveis por determinar o destino de mortais e imortais, também nomeadas como *fates*, de onde provem o termo fatalidade, sendo elas as irmãs Cloto, Láquesis e Atrópos. Representadas como fiandeiras, tecendo o destino em um tear, Cloto tece o fio da vida, Láquesis cuida do seu caminho e extensão e Átrópos corta o fio. De forma simbólica, elas também representam o nascimento, a vida e a morte, motivo pelo qual são frequentemente retratadas como uma jovem, uma mulher adulta e uma idosa. E, como personificações do próprio destino, a elas nem mesmo Zeus, o rei dos deuses, era capaz de questionar ou mesmo ir contra.

Tanto que, em muitos mitos, era comum que antes de sua trajetória os heróis consultassem oráculos ou mesmo a elas antes de iniciar sua jornada. Isso as caracterizava, também, como conselheiras e guias. De maneira similar, a deusa Hécate, considerada como a deusa da magia, é associada ao conhecimento de plantas e ervas venenosas, a metamorfoses e ilusões, bem como ao conhecimento, à magia, às entradas e encruzilhadas. Também chamada de deusa tríplice, é representada por três mulheres que são uma só, sendo, tal como as moiras, uma jovem, uma adulta e uma idosa. Por ser considerada como deusa das encruzilhadas, Hécate também é frequentemente associada ao destino e as tomadas de decisão, o que também a leva a ser associada, devido sua forma tríplice, ao passado, presente e futuro. É importante destacarmos que, séculos depois, sua associação às encruzilhadas como ponto de decisão de que destino seguir foi distorcida pela crença religiosa, ligando-a ao âmbito demoníaco de levar as pessoas a tentação e induzi-las a mudarem o destino por meio de pactos.

Portanto, por muito tempo, as feiticeiras foram compreendidas como mulheres poderosas e sábias, cultuadas, muitas vezes, até mesmo como deusas capazes de grandes realizações. Todavia, segundo a tradição literária, nem sempre isso foi retratado de maneira positiva, como exemplificam as histórias de Circe, Medeia, Morgana, Cassandra, Sibila, Lilith, etc., mulheres a quem os poderes atribuídos eram, muitas vezes, ligados à morte, à luxúria, à perversidade e à ruína. Dessa forma, junto as habilidades supracitadas e ao mesmo tempo se desviando delas, a feitiçaria ligada às mulheres passou a ser associada à paixão e ao erotismo. Desse modo, por meio do manejo de ervas e plantas, as feiticeiras agiriam como mediadoras amorosas, bem como “envenenadoras e perfumistas” (NOGUEIRA, 2004, p. 42). Isso porque, de acordo com Nogueira (2004),

O mundo da feitiçaria é o mundo do desejo, do desejo eminentemente passional, que a tudo se sobrepõe para conseguir uma resposta para uma paixão não correspondida ou proibida. Suas atividades trazem consigo a utilização de ervas e unguentos, dos quais resultam conhecimentos positivos, que se transmitem da feitiçaria greco-romana à sua correspondente imediata no mundo da representação mental: a feiticeira medieval (NOGUEIRA, 2004, p. 43).

Como exemplo disso, ao se voltar para a literatura mítica, o autor cita Circe e Medeia, que configuram alguns dos exemplos mais antigos do processo de formação do arquétipo e do mito da feiticeira. Nesse contexto, Circe seria a representação da sedução, o arquétipo da mulher que, por meio do seu “encanto” ou “feitiço”, pode fazer o que quiser com os homens. Já Medeia é a representação da tragicidade feminina, do erotismo e da paixão frustrados, que a levam a prática do mal e da vingança, incorporando, também, o arquétipo da megera vingativa (NOGUEIRA, 2004). Consonante ao pensamento de Nogueira sobre a prática da feitiçaria por mulheres, Candido (2014) pontua que o poeta Homero representou tal questão em seus poemas ao colocar mulheres como Circe e Calipso como detentoras de conhecimento de práticas mágicas por meio do “saber fazer e usar ervas como veneno (*pharmakon allo*) ou remédio (*pharmakon olomenon*), por suas habilidades com as ervas para fins de magia, filtros e encantamentos” (CANDIDO, 2014, p. 155). Diante disso, de personagens como Circe, Media e Calipso, que utilizavam de ervas e plantas para inúmeros fins,

seu domínio estendeu-se às mulheres, pela proximidade destas últimas com o manejo de alimentos preparados à base de ervas, raízes e vegetais. Junto com esses preparos, podemos incluir as infusões, as drogas e os filtros, que, devido à sua eficácia de cura e ao seu poder de ação, foram considerados mágicos.

Acreditamos que a ausência de conhecimento específico do funcionamento da natureza feminina fomentou a necessidade das mulheres de dominar o uso das ervas com o objetivo de atender aos seus problemas de saúde (CANDIDO, 2014, p. 157).

Com isso, essas ervas eram usadas para alívio ou problemas menstruais, calmantes, analgésicos, remédios e inúmeros outros fins. Desse modo, a “prática da feitiçaria” passou a não ser ligada apenas ao conceito lúdico do mágico, mas também algo a ser aprendido e praticado pelas mulheres comuns, dentre as quais se destacavam as curandeiras, sacerdotisas e benzedoras. Contudo, com o passar dos séculos, a mudança do domínio das crenças e as transformações culturais, a imagem positiva da feiticeira passou a ser vista como a de uma criatura maligna, abominável, uma transgressora da fé e da ordem. Sendo assim, a caracterização da feiticeira, bem como seus conhecimentos e habilidades, sendo eles herdados ou não da cultura pagã, foram jogados na clandestinidade e ligados a heresia pela teologia cristã do período Medieval, a qual foi intensificada na época Renascentista. Isso, por sua vez, foi transformando a imagem venerada da feiticeira como deusa para a bruxa má temida e desprezada. Segundo Ribeiro:

as religiões monoteístas e a cultura patriarcal, principalmente no Ocidente, fragmentaram e negaram os valores positivos das místicas feiticeiras e as dizimaram nitidamente, transformando-as nas bruxas velhas, feias, corcundas, de nariz aquilino salpicado por grandes verrugas, vestidas com capas pretas, cabelos desgrenhados cobertos com chapéu cuneiforme preto ou vermelho, botas pontiagudas, que voam montadas em vassouras, raptam e comem crianças (RIBEIRO, 2011, p. 44).

Tal questão perpetuou de tal forma no entendimento social acerca de sua figura que vemos um reflexo disso no trecho exposto por Ribeiro anteriormente, no qual já é exposta uma perspectiva depreciativa em relação às feiticeiras, principalmente por chamá-las de “prostitutas sagradas”, para se referir especialmente a curandeiras e sacerdotisas, ligando os poderes delas aos deuses, possivelmente provindo de algum acordo ou pacto. Dessa forma, no que cabe aos atributos negativos da imagem da bruxa propostos pelo Cristianismo, Zordan (2005) acrescenta que:

Cunhada dentro do Cristianismo, a figura das bruxas traduzia-se em mulheres devoradoras e perversas que matavam recém-nascidos, comiam carne humana, participavam de orgias, transformavam-se em animais, tinham relações íntimas com demônios e entregavam sua alma para o diabo (ZORDAN, 2005, p. 332).

Sendo assim, eram caracterizadas por tudo que era considerado profano, como “sortilégios, encantamentos, adivinhações, práticas de sedução, vôos noturnos” (ZORDAN, 2005, p. 33), e, principalmente, pelo erotismo e as práticas carnavais. Nesse ponto, o erotismo, a luxúria e a sexualização da figura da feiticeira/bruxa passaram a ser extremamente elevados, motivo pelo qual para além da destruição de colheitas, doenças e sequestro de crianças, elas também passaram a ser culpadas pelo desvio moral dos “bons cidadãos” por meio da incitação do desejo e da luxúria, levando os homens a cometerem adultério por meio de encantos ou aos jovens de abdicarem de sua castidade. Há também um foco muito grande em seu corpo e a nudez como uma transgressão do pudor, de forma que os relatos teológicos alegavam que as bruxas ficavam nuas ao redor de fogueiras durante os sabbaths<sup>76</sup> e missas negras<sup>77</sup> e dançavam, comiam, faziam sexo e usavam o ventre como altar de adoração ao Diabo. Partindo dessa ideia, elas eram vistas como agentes intermediárias do mal.

Logo, a liberdade das feiticeiras sacerdotisas em escolher seus parceiros deu lugar a uma característica de perversão e luxúria à figura da bruxa. Além disso, longe de utilizar de habilidades inatas como as feiticeiras da Antiguidade, essa nova figura surgida na época medieval adquiria seu poder, direta ou indiretamente, por meio de pactos com demônios, o que as levou a serem chamadas de amantes de Satã. Mulheres mortíferas, fatais, misteriosas, persuasivas e ambiciosas. Esse motivo fez com que Lilith, caracterizada como uma *Femme Fatale* como discutimos na seção anterior, seja associada à bruxaria, e na teologia cristã e hebraica seja vista de maneira subtendida como a prostituta da Babilônia que aparece no livro do Apocalipse montada em uma Besta<sup>78</sup>. De maneira geral, as bruxas elegidas pelo Cristianismo são uma representação de tudo que é rebelde, indomável e instintivo nas mulheres. Isto é, essa figura se coloca contra os códigos de submissão impostos na sociedade patriarcal sob o qual as mulheres deveriam atuar, no qual lhes é tirado o conhecimento e a autonomia.

À vista disso, embora associadas a uma nova configuração de horror e a uma aparência vil, resquícios das antigas tradições ainda permanecem, de modo que as bruxas ora eram vistas

---

<sup>76</sup> Sabbat ou Sabá das bruxas se refere a uma reunião ou festividades do ano em que aqueles que praticavam bruxaria comemoravam fazendo rituais aos seus deuses e deusas, geralmente associado a algum evento astrológico, como a lua cheia ou eclipse, ou mesmo eventos astronômicos, como o equinócio, o solstício, etc. A primeira menção a essa celebração ocorreu no século XV durante a Inquisição, sendo até mesmo citado no Santo Ofício.

<sup>77</sup> As missas negras seriam uma perversão das celebrações católicas, onde, ao invés de adorar Deus, louvavam Satanás. É um ritual cerimonial no qual é feita a inversão da Missa da Trindade, simbolizando a morte de Cristo, porém, sem sua ressurreição.

<sup>78</sup> Meretriz da Babilônia, Prostituta da Babilônia, Grande Prostituta ou Mãe das Prostitutas e de todas as abominações terrenas é uma figura que, segundo as Testemunhas de Jeová, representaria a falsa religião, o que, na perspectiva cristã, poderia representar o paganismo ao qual a figura da bruxa/feiticeira está vinculada.

como senhoras horrendas, ora como mulheres jovens e sedutoras. Com efeito, outros aspectos começaram a serem incorporados ao mito da feiticeira/bruxa e seu arquétipo, como o da mulher fatal e selvagem. Essa mulher, por não se ater as regras morais e restritivas impostas pela sociedade e por abusar da sedução, do conhecimento e da lascívia, tinha a ela atribuída a culpa pela perdição e ruína dos homens. Desse modo, sendo as bruxas uma transgressão da ordem, cabia a sociedade impor “severas punições para que o ‘feminino selvagem’ se dobre ao masculino “civilizado” (ZORDAN, 2005, p. 332).

E isso, por sua vez, não se dava apenas a caráter fantasioso, de modo que, na Idade Média, do século V ao XV, qualquer mulher que fugisse dos padrões sociais ou que apresentasse qualquer tipo de comportamento transgressor, era considerada uma bruxa, sendo a ela atribuída a culpa por inúmeras calamidades, desde doenças, perda de plantações, desaparecimento de crianças, insubordinação dos mais jovens, etc. Em relação a isso, Zordan (2005) argumenta que:

Histórica, a bruxa modifica-se dentro das eras, ficando em sua imagem as marcas que a sociedade lhe impôs. Marcas expostas em praças públicas através de espetáculos de seus suplícios e da execução das sentenças mortais que lhe eram imputadas. Pagando por crimes tais como dançar nua sob o luar, a bruxa é marcada pelo despudor e pela degeneração do corpo. Mulheres incômodas para a comunidade, viúvas solitárias ou vizinhas indiscretas, as bruxas eram aquelas cujas práticas eram consideradas crimes mais graves que as heresias. Sedenta por poder, a bruxa é maléfica e corrupta, de modo que, tanto na realidade como na ficção, todas as histórias terminam com o castigo por sua insubmissão: forca, fogueira, solidão (ZORDAN, 2005, p. 333).

Nisso, cabe mencionar a relação entre as mulheres e a ciência, uma vez que o conhecimento científico e a ciência eram distorcidos para justificar e legitimar a perseguição e a acusação de mulheres acusadas de bruxaria. Nesse sentido, principalmente com a medicina sendo uma área ainda em desenvolvimento, o conhecimento que as mulheres possuíam sobre ervas medicinais e tratamentos era visto como ameaça à autoridade da medicina oficial dominada pelos homens. Sendo assim, as mulheres acusadas de bruxaria costumavam ser curandeiras, parteiras, boticárias ou praticantes de medicina tradicional. E como havia uma fronteira muito tênue entre a ciência e o ocultismo, pois a alquimia, a astrologia e a magia eram consideradas como parte do conhecimento científico. Isso permitia que a sociedade e as autoridades religiosas vissem as práticas desse conhecimento das mulheres como evidência de culpa.

Nesse sentido, de acordo com Batalha (2011), ao se tratar das crenças ocidentais, a negatividade da figura das mulheres se deu, em especial, pela história da primeira delas, Eva, que levou seu parceiro, Adão, a provar do fruto proibido após ser persuadida pelo Diabo. Consonante a esse raciocínio, Zordan (2005) pontua que o pecado original e a desobediência da primeira mulher, colocou Eva como uma colaboradora do Diabo; logo, atrelou à figura da bruxa o expurgo de todos os males atribuídos ao âmbito feminino. Diante disso, de acordo com Nogueira (2004):

a sexualidade, origem da queda do homem, é, para o cristianismo, o *pecado* por excelência, e, para a mentalidade eclesiástica, a luxúria compunha o cenário privilegiado onde se desenvolve o trama demoníaco. Fascinados pelo conteúdo de lubricidade e devassidão das confissões registradas nos processos de bruxaria e feitiçaria [...] vão buscar no *erotismo*, oriundo de uma feminilidade reprimida e aviltada pelo misoginismo medieval, um dos fatores do aparecimento de bruxas e feiticeiras (NOGUEIRA, 2004, p. 165).

Dessa forma, sendo Eva um exemplo de mulher fatal, representa a categoria de mulheres responsáveis pela ruína dos homens, provocadora do mal, do pecado, por seduzir os homens para o caminho da perdição por meio de artimanhas sexuais (BATALHA, 2011). Assim, embora não seja dotada de poderes mágicos, o ato transgressor de Eva levou a mais uma atribuição para a construção da “diabolização” das mulheres, contribuindo para a elaboração do arquétipo da bruxa que conhecemos hoje. Seguindo essa perspectiva, Cunha (2013) destaca que:

o imaginário sobre as feiticeiras mostra-se variável de acordo com a civilização que o reproduz, de modo que o limite entre o real e o fantasioso é estabelecido pela crença maior ou menor que a sociedade tem no poder dessas mulheres. Todavia, a significação que a feiticeira sustenta na cultura ocidental se mantém, da mesma forma que sua ligação com os elementos femininos (CUNHA, 2013, p. 163).

Em um pensamento similar, Muraca (2012) afirma que a essa figura de bruxa são atribuídas duas significações fixas: o primeiro é o da mulher amoral e imoral, porque “o contrário desse ser é a mulher santa, compadecida e iluminada, em órbita pacífica. Ela pode até vir a se confrontar, mas não publicamente [...] O seu *status* será o de ameaça constante à ordem e a tradição, uma rebelde contestadora de seu papel [...]” (MURACA, 2012, p. 72). Paralelo a esse pensamento, Zordan discorre que:

O que a figura da bruxa ensina é um curto modo de enxergar a mulher, principalmente quando está expressa poder. Ao longo de muitas eras da civilização patriarcal, a lição predominante sobre as mulheres que fazem uso de poderes ou que se aliam a forças que, de um modo ou de outro, a máquina civilizatória não consegue domar é bem conhecida de todos. **Toda expressão de poder por parte de mulheres desembocava em punição** (ZORDAN, 2005, p. 332, grifos nossos).

Considerando isso, a descaracterização da bruxa associada ao mal, proveniente da Idade Média, surgiu “do poderio católico para sobrepujar sua força sobre a de mulheres ligadas às poções e à magia de curar” (AZEVEDO, 2015, p. 124). Essa perspectiva foi alimentada no intuito de fomentar uma mentalidade misógina que buscava na figura da bruxa/feiticeira um bode expiatório para atrelar as desgraças que se acometiam as populações, além de isentar os homens de qualquer culpa por suas ações (BRANDÃO; MELO, 2020). Desse modo, tal como pontuado por Nogueira (2004), para o católico conservador, a bruxaria era a perversão dos valores e da moral cristã, bem como uma heresia provinda da cultura pagã. Esse pensamento da mulher predestinada ao mal, intensificada nos séculos XV e XVII, durante o Renascimento, pela repressão de qualquer forma de heresia proclamada pela Igreja, levou a um período sombrio para as mulheres, que como bodes expiatórios foram acusadas de bruxaria. Com isso, as mulheres que antes eram consideradas anciãs sábias por suas práticas de cura passaram a ser os maiores alvos de suspeita, sendo elas mulheres idosas e viúvas, ou mesmo de aparência mais feia, e, posteriormente, mulheres não-casadas após o esperado.

Nesse período, as bruxas não se limitavam a histórias e lendas, mas eram vistas como mulheres infiltradas na sociedade, ocultando seus poderes e sua verdadeira identidade para provocar o mal e o caos. E, sendo elas uma transgressão da ordem, eventualmente precisavam de métodos para serem contidas e punidas. Durante o século XV, havia uma crescente histeria relacionada à bruxaria e ao ocultismo, atrelada a pragas nas colheitas, histeria coletiva, superstições, conflitos religiosos, mortes de animais e doenças. Diante disso, a Inquisição religiosa, propagada conhecidamente como Caça às Bruxas, foi legitimada por um manual intitulado *Malleus Maleficarum*, ou *O Martelo das Feiticeiras* (1484), elaborado pelos monges dominicanos alemães Heinrich Kramer e James Sprenger, o qual era usado durante os tribunais da Inquisição. Esse manual foi elaborado com o intuito de servir como guia para identificar, perseguir a punir as pessoas supostamente acusadas de bruxaria, proporcionando uma base

legítima para a causa. Com isso, ele é dividido em três partes, sendo: **Tratado sobre a bruxaria, Procedimentos legais e Remédios contra a bruxaria**<sup>79</sup>.

Na primeira, discute-se a natureza e existência das bruxas, suas práticas e pactos com o Diabo, alegando que as bruxas são maléficas e que usam seus poderes para causar o mal. Na segunda, os inquisidores explicam como conduzir os julgamentos, desde o momento da denúncia, apresentação de provas, até a execução. A terceira, por sua vez, aborda as questões de tratamento e prevenção de bruxaria, como rituais de exorcismo, orações e métodos que supostamente eram eficazes. É importante destacar que, segundo esse guia, era permitido o uso de tortura para se obter confissões de culpa, como o garrote, o estiramento, o aparelho de água e a Donzela de Ferro<sup>80</sup>, entre outros. Além disso, as execuções eram feitas por meio do afogamento, enforcamento ou na fogueira, sendo essa última, segundo os mais fervorosos, a maneira mais eficaz de se lidar com as bruxas. E as provas apresentadas, por sua vez, eram baseadas em suposições, superstições, estereótipos e preconceitos, muitas vezes ligadas a questões como inveja, ciúme, vingança, amor não correspondido, isolamento e transtornos mentais, os quais não eram compreendidos na época.

A Caça às Bruxas se estendeu por diferentes regiões e períodos, e durante sua ocorrência milhares de pessoas foram mortas sob acusação de bruxaria. Segundo alguns historiadores, dentre as mulheres, e até mesmo alguns homens acusados, por volta de 100.000 pessoas foram mortas na Europa, embora a estimativa possa ser ainda maior. E embora a bruxaria seja mais associada à Europa e à Idade Média, um dos seus episódios históricos mais famosos ocorreram na América Colonial em 1692, na cidade de Salem, Massachussetts, nos Estados Unidos. As famosas “Bruxas de Salem<sup>81</sup>” consistem em uma reunião de casos notórios de Caça às Bruxas em que devido à histeria social e por meio de tribunais questionáveis, testemunhos duvidáveis e confissão obtidas sob tortura, inúmeras pessoas foram condenadas e executadas, após um grupo de garotas alegaram estar sendo atormentadas por bruxas. No entanto, com o avanço científico, a perseguição às mulheres por acusações de bruxaria diminuiu até que

---

<sup>79</sup> Esses não consistem nos nomes exatos das partes na qual o manual é dividido, mas uma ideia geral sobre os conteúdos que discutem.

<sup>80</sup> Embora não se saiba se foi muito usado durante a Caça às Bruxas, era considerado como um dos aparelhos de tortura mais cruéis que foram criados, pois consistia em um sarcófago e ferro com pontas afiadas no interior e que era fechado lentamente com a acusada dentro, a qual era empalada e perfurada.

<sup>81</sup> Em 1692, em Salem, um grupo de jovens liderado por Betty Parris e Abigail Williams começaram a ter comportamentos estranhos e convulsões. Após serem examinadas por um médico e não ser encontrada nenhuma explicação para os sintomas e serem pressionadas por uma explicação, elas acusaram três mulheres de praticarem bruxaria contra elas. As acusações acarretaram em uma onda de histeria que levou a tribunais e julgamentos caóticos no qual mais de 20 pessoas foram mortas por enforcamento.

desapareceram. Ainda assim, ficaram registrados como um evento bárbaro e sombrio na história, pautado, em grande parte, pela manifestação da desigualdade de gênero e da busca por controle social.

Nesse sentido, de deusas veneradas em um passado mais longínquo, as feiticeiras passaram a ser as bruxas dos pesadelos das crianças, mortas e perseguidas, tanto na realidade quanto na ficção. Isto é, a partir de um medo social patriarcalista, que dominou o imaginário coletivo, podemos retomar o silenciamento das mulheres discutido na seção anterior por meio da descaracterização da feiticeira, sendo ela uma representação do poder e da autonomia feminina. Tendo-se em conta que, na moral cristã e na visão patriarcal, as mulheres não podiam ser mais inteligentes que os homens, não sem estarem ligadas a práticas ocultas e imorais, e, por serem “frágeis”, estariam mais sujeitas a seguirem os passos de Eva e serem persuadidas por demônios. Diante disso, Nogueira (2004, p. 181), destaca que “a idealização da mulher tem um efeito contrário, pois quando qualquer princípio é exaltado tende a criar uma sombra, uma imagem reflexa, um princípio oposto”, tal como aconteceu com o mito da feiticeira.

Todavia, atualmente é desconstruído não apenas a simbologia da feiticeira, e mesmo da bruxa, mas também as suas representações artísticas e literárias. Assim, embora muito do imaginário e da representação da figura da bruxa e da feiticeira ainda seja atrelado a um pensamento negativo, suas representações mais atuais mostram personagens que contrariam os estereótipos e arquétipos criados. Portanto, por meio de uma perspectiva histórico-cultural, é possível notarmos que a construção da imagem das mulheres como uma bruxa/feiticeira, bem como as representações imagéticas de sua aparência, consiste em muito mais do que “concepções em torno do sagrado e do profano, mas configurações simbólicas que revelam múltiplas significações de ordem social e cultural e de gênero” (BRANDÃO; MELO, 2020, p.70). Além disso, essas representações são permeadas por diferentes imagens e discursos que são resultados de “crenças, ideias e concepções de um mundo histórico e seus desdobramentos simbólicos, mediados pelos discursos de poder que permeiam as relações humanas em diferentes culturas ou épocas” (BRANDÃO, MELO, 2020, p. 70-71).

#### **4.2 Um percurso mitológico**

Seja na literatura ou na vida real, o arquétipo da bruxa/feiticeira é algo que se perpetuou por gerações e em todas as culturas do mundo. De belas e sedutoras mulheres a idosas de aparências decrepita, elas estão presentes em todas as lendas, contos e até mesmo na História.

Elas são uma alegoria, uma representação de subversão do modelo patriarcal elaborado para as mulheres, bem como do anseio masculino de um ideal feminino específico, no qual as mulheres possuem uma “natureza dócil, maternal, dependente e sem poder de decisão, atribuídos como próprios à condição feminina por esse contexto cultural” (BRANDÃO; MELO, 2020, p. 76). Nesse sentido, a imagem clássica que se propagou sobre a figura da bruxa, com sua aparência, vestimentas e adornos, foi uma maneira de materializar as ideias que o pensamento patriarcal deseja reprimir, principalmente no que se relacionava ao empoderamento das mulheres. Logo, a condenação das bruxas e das mulheres insubordinadas se mostrou como nada mais do que um mecanismo de controle feminino.

Isso porque, em um mundo de disputas de poder, tenta-se controlar o que se teme e o nomeia para que esse desconhecido já não seja mais tão assustador. Com efeito, na literatura, a figura da bruxa e da feiticeira adotou uma função pedagógica para educar sobre as penalidades de ser uma transgressora, lugar no qual a bruxa é sempre a vilã a ser derrotada. Segundo Brandão e Melo (2020):

A bruxa alegoricamente produz na ficção um efeito de batalha de forças, a partir de dois grupos ideologicamente contrários, onde de um lado está a princesa ou mocinha virtuosa, e, do outro, a bruxa herege, uma mulher má dotada de poderes sobrenaturais e de uma força demoníaca. O propósito desse embate fictício é dar um efeito educativo e moralizante às narrativas infantis. Nesse sentido, **a heroína se opõe moralmente à vilã por ser um modelo de fé, de virtudes e de doçura servil, enquanto a bruxa intensifica todos os contrários da protagonista da trama.** [...] a bruxa no enredo ficcional remete a um mecanismo velado para condenar posturas e comportamentos a partir de uma visão de mundo patriarcal, que decreta o seu não pertencimento a um conjunto de regras pré-estabelecidas e a pune severamente por isso, ou seja, a bruxa não desperta admiração, mas repulsa e punições (BRANDÃO; MELO, 2020, p. 79, grifos nosso).

Dessa forma, sendo ela uma contradição à moral e aos costumes ditados pela sociedade, pelo menos na perspectiva patriarcal, a figura da bruxa não consiste em uma heroína na qual as pessoas querem se inspirar, até porque ninguém quer ser excluído, punido e muito menos morto; logo, a moral restritiva se mostrava efetiva para controlar o ideal feminino sobre o seu próprio poder. Frente a isso, podemos retomar aqui o temor quanto a figura da Grande Mãe mencionado no início da seção, ou mesmo a da Mãe Boa e Mãe Má, que representam a dualidade feminina que encarna o modelo de boa conduta e a da transgressora, da santa e da pecadora. Ou, no caráter ficcional, a mocinha e a vilã. E ninguém nunca quer ser a vilã da história. A bruxa,

portanto, é uma figura simbólica de múltiplas interpretações. É a personificação da sexualidade, do conhecimento, da libertação e da emancipação feminina.

Nesse sentido, sua aparência e mesmo sua condenação não são ilustrativas, mas uma nítida representação da contrariedade do sistema de crenças que a criou. E assim foram retratadas, na literatura e na história, bruxas reais e ficcionais, tendo suas histórias e suas próprias figuras distorcidas pela moral patriarcal e pelo medo masculino do poder feminino. “Você é uma bruxa?”, eles perguntam, “Bem, sabe qual o destino à espera.” Diante disso, as bruxas ou feiticeiras da literatura também não foram encaradas com muita simpatia, como é o caso de Circe, Medeia, Hécate e Morgana, da esfera mitológica, sempre representada como antagonista de um “herói”, responsável por se interpor em seu caminho ou lhe levar desgraças por maldade ou vingança. Temos também a assustadora Baba Yaga, que personifica a velha bruxa temida das histórias infantis, ou mesmo Lilith, que representa a diabolização e perversão das mulheres.

Nesse sentido, é pertinente destacarmos aqui que a questão da feiura, que passou a ser associada às bruxas, não se aplica apenas a questão da aparência, até porque as feiticeiras/bruxas da mitologia ainda são caracterizadas como mulheres extremamente belas, embora isso seja entendido como um elemento relacionado à luxúria. Essa imagem de “feia” também estava ligada à personalidade com a qual as bruxas e feiticeiras eram descritas, como mulheres cruéis, ciumentas, rancorosas, invejosas e vingativas. Por isso, a reputação atribuída a maioria dessas personagens acima citadas é devida a algumas dessas características. Além disso, mesmo que no princípio da Idade Média as mulheres “feias” eram consideradas as mais suspeitas de serem bruxas, devido à caracterização estereotipada que lhes foi atribuída, com o tempo, mulheres que apresentavam grande beleza também passaram a ser colocadas sob suspeita, uma vez que despertavam a luxúria e o desejo nos homens. Esse aspecto distorceu o mito da feiticeira, levando-a a ser a figura sexualizada responsável por perverter os “bons” por meio da sedução e da luxúria. Feias ou belas, isoladas, estranhas, inteligentes, habilidosas, misteriosas, desconhecidas... Existiria de fato uma forma de não ser uma bruxa perante a sociedade? Ainda mais sendo ela uma representação do lado selvagem e livre das mulheres, considerado um perigo pela menor das ações de poder que mostravam? De todo, não há como saber, mas a maioria com certeza fez um enorme esforço para se esconder.

Apesar de possuírem uma grande força na representação literária, ainda mais como parte integrante fundamental das histórias de narrativas infantis, a qual é perpetuada até os dias de hoje em produções literárias e cinematográficas, também tivemos as bruxas “reais” que

circularam, marcaram e foram parte da história. Nisso, podemos citamos nomes famosos que vão de Joana D'Arc até os mais desconhecidos, como Mima Renard. Assim, como um panorama mitológico, traçaremos a seguir um breve percurso das feiticeiras literárias às bruxas reais.

#### *4.2.1 Hécate*

Hécate, do grego, significa “aquela que agrada”, e na mitologia greco-romana era considerada a deusa das terras selvagens e dos partos, das encruzilhadas, entradas, da clarividência, do fogo, da luz, da lua nova, da magia, da feitiçaria e bruxaria, dos fantasmas, da necromancia e do conhecimento de ervas e plantas venenosas. Porém, é mais conhecida como a terrível deusa da magia. Por ter sido uma das deusas mais ignoradas da mitologia e não possuir mito próprio, apenas aparecendo em alguns mitos como o de Perséfone e Deméter, sua origem é um pouco incerta. Alguns mitos diziam que Hécate, também chamada de Perséia, seria filha dos titãs Astéria, a noite estrelada, e Perses, o deus da luxúria e da destruição. Outros mitos dizem que ela seria filha de Nyx, a deusa primordial que personifica a noite, tanto é que viveria no submundo e vagaria pela terra escondida sob um manto de escuridão, acompanhada de espíritos e fantasmas e sendo anunciada apenas pelo latido de seus cães.

Sua própria representação também não é exata, pois é tanto representada com três corpos quanto com um corpo e três cabeças, tendo da testa uma tiara de lua crescente, acompanhada de uma tocha em suas mãos, uma serpente enrolada em seu pescoço e sempre acompanhada de cães negros e lobos. Seus três rostos, que a fazem ser reconhecida como a deusa tríplice, simbolizam a virgem a mãe e a velha, de modo que pode olhar para três direções ao mesmo tempo, podendo ver o destino e interferir nele. Além disso, ela poderia fazer com que o passado pudesse interferir no presente e prejudicar o futuro. Era também associada ao inferno, à terra e ao mar, ou mesmo considerada uma divindade lunar, infernal e marinha. Podia ser uma deusa benevolente que atendia os desejos de seus adoradores, mas também enviar terrores noturnos para atormentar os mortais. E, como era associada a magia, à noite, ao submundo e às encruzilhadas, também era considerada senhora dos ritos e da magia negra. Considerada como deusa das feiticeiras, patrona das sacerdotisas e senhora das encruzilhadas. A anciã que observa o passado, o presente e o futuro, oferecendo as direções para serem escolhidas com base em sua sabedoria. Senhora do visível e do invisível. Segundo Monaghan (2010):

A antiguidade da adoração de Hécate foi reconhecida pelos gregos, que concederam a Hécate um poder compartilhado com Zeus, o de dar ou negar qualquer coisa que ela desejasse. A adoração a Hécate continuou nos tempos clássicos. Enquanto Hécate caminhava à noite, seus adoradores se reuniam para comer as "ceias de Hécate", nas quais eram compartilhados segredos de feitiçaria. Quando o jantar terminava, as sobras eram colocadas ao ar livre como oferendas a Hécate e seus cães de caça. Os sacrifícios públicos ofereciam à deusa mel, cordeiros negros, cães e, às vezes, escravos. Como rainha da noite e da lua nova, Hécate controlava hordas assustadoras de fantasmas. As mulheres gregas evocavam Hécate para se protegerem de seus anfitriões sempre que saíam de casa e sempre que saíam de casa e colocavam sua imagem tríplice em suas portas<sup>82</sup> (MONAGHAN, 2010, p. 407-408, tradução nossa).

Por ser uma deusa misteriosa, não se sabe a sua linhagem, motivo pelo qual também é considerada uma deusa donzela, muito menos se ela teve filhos, embora muitas vezes a ela seja atribuída a maternidade de Circe. Além disso, alguns mitos diziam que Medeia seria uma de suas sacerdotisas no caminho de dominar suas habilidades mágicas. Assim, embora não se saiba muito de sua história, sua imagem é sempre retomada ao associá-la a duas das feiticeiras mais temidas da mitologia grega. Desse modo, é à Hécate, senhora da magia, ligada ao invisível, ao oculto e ao selvagem, que temos a representação da mulher selvagem, livre e de todo mistério que ronda as feiticeiras e seu conhecimento.

#### 4.2.2 *Medeia*

Medeia é uma figura emblemática da mitologia que apareceu nas peças de Eurípidés, em 431 a.C, sendo uma das personagens centrais da história dos Argonautas e a busca pelo Velocino de Ouro, bem como a esposa de Jasão, o líder deles. Segundo a mitologia, ela era a filha mortal do rei da Cólquida, Eetes, o deus da mente perversa, neta do Sol, Hélios, e sobrinha da feiticeira Circe. Embora digam que ela fosse filha de Eetes e a oceânide Ídia, também há variações do mito no qual Medeia seria filha de Eetes e Hécate, contudo, o fato mais conhecido é que ela seria sacerdotisa de Hécate e não filha, mesmo que dos dois modos a personagem esteja ligada à magia e às artes mágicas, como a mistura de venenos e poções (ROBLES, 2006).

---

<sup>82</sup> The antiquity of Hecate's worship was recognized by the Greeks, who granted to Hecate a power shared with Zeus, that of giving or withholding anything she wished. Hecate's worship continued into classical times. While Hecate walked the night, her worshipers gathered to eat "Hecate suppers," at which secrets of sorcery were shared. When supper was over, the leftovers were placed outdoors as offerings to Hecate and her hounds. Public sacrifices offered the goddess honey, black female lambs, dogs, and sometimes slaves. As queen of night and the dark moon, Hecate controlled frightening hordes of ghosts. Greek women evoked Hecate for protection from her hosts whenever they left the house and put her threefold image at their doors.

Segundo Cunha (2013, p. 160), “Medeia eternizou-se como símbolo dos poderes temíveis da feitiçaria e da cólera feminina”, caracterizada como cruel e vingativa, assim como pelos poderes sobrenaturais, o que a levou a ser conhecida como “princesa bárbara”. Na *Teogonia*, de Hesíodo, onde também aparece, ela não teria tido participação ativa nas conquistas de Jasão, contudo, a partir do século V a.C., as ações de Medeia passaram a ser reconhecidas.

Nessa nova versão da personagem, Medeia teria desempenhado um papel fundamental em toda a jornada de Jasão e dos Argonautas. Foi ela que misturou um unguento mágico que protegeu Jasão do fogo do dragão que protegia o Velocino de Ouro, feito em troca da promessa de que o herói se casaria com ela. É a ela também que Jasão deve sua fuga da Cólquida e da fúria do pai dela, Eetes, pois Medeia, para ganhar tempo para a fuga, sacrificou o próprio irmão, Apsirto, por meio da magia, esquartejando-o e espalhando seu corpo para reter os avanços do pai. Com esse ato considerado cruel, a feiticeira acabou por trair sua família e seu país. Contudo, mesmo após se casar e ter três filhos com o herói grego, Jasão não manteve sua promessa à Medeia, pois ele a abandonou para se casar com a princesa de Corinto, filha do rei Creonte, o que representou tanto uma traição ao casamento quanto à ruptura do acordo que havia feito com Medeia.

Assim, perdida na fúria pela traição, Medeia elabora dois planos de vingança. Na primeira, ela teria matado tanto a princesa quanto o rei de Corinto por meio de um véu enfeitiçado antes do casamento que, na versão de Sêneca, seria um véu incendiário que levou às cinzas o palácio e família real. Na segunda etapa de sua vingança, como forma de atingir Jasão da forma mais dolorosa possível, ela chegou à conclusão de que a melhor punição seria matar os filhos, crime do qual ela sai ilesa. Contudo, essa imagem perpetuou a reputação da feiticeira como a trágica mulher vingativa, capaz de ações bárbaras para atender aos seus desejos. Todavia, contrariando a versão de Eurípides, existem versões mais antigas do mito de Medeia em que não teria sido ela a matar os filhos, mas sim o povo de Corinto. Nessa versão, após matar o rei e a princesa, ela não teria tido tempo de buscar os filhos para a fuga. E, diante da negligência de Jasão em protegê-los, as crianças teriam sido apedrejadas até a morte como forma de vingança.

Na versão de Eurípides, Medeia também teria tentado envenenar o herói Teseu, embora tenha sido impedida por seu novo marido, o rei Egeu de Atenas. E, posteriormente, junto a seu filho Medo, teria matado o tio, Perses, que havia destronado seu pai, e tornou seu filho o novo rei da Cólquida. Dessa forma, como uma alegoria do poder subversivo atribuído às feiticeiras, Medeia corporificou a significação da feiticeira como entendida perversa. Medeia, por meio da

inteligência, de ervas, da prática mágica e de seus próprios desejos, foi capaz de espalhar morte, caos e terror. Entretanto, ela também é a representação da desestabilização da ordem masculina na sociedade, pois foi ela responsável pelo próprio destino, por escolher suas ações, agir diante disso e não ser punida por sua transgressão. Dessa forma, ela é considerada uma das personagens femininas mais complexas da mitologia, o que, na sociedade moderna, abre portas para inúmeras interpretações da representação e do poder feminino na Antiguidade.

#### 4.2.3 *Morgana Le Fay*

Morgana é uma personagem lendária e misteriosa da literatura medieval associada às histórias do ciclo do Rei Arthur e dos Cavaleiros da Távola Redonda. Como parte do folclore arturiano e mesmo da mitologia celta que por algum tempo dominava a Grã-Bretanha, foi popularizada através dos séculos em obras literárias, poesias, contos e lendas, ora como uma fada ora como uma feiticeira. Na cultura, seu nome varia, podendo ser chamada de Morgana, Morganine, Morgen ou Morgan, geralmente associada à deusa céltica irlandesa Morrigan<sup>83</sup>, a encarnação da terra, venerada pelos celtas, e da fúria em batalha, da guerra e da morte, das premonições e da magia. Morgana surgiu na obra *Vita Merlin* (1150), de Geoffrey of Monmouth, como a meia-irmã do Rei Arthur, filha ilegítima da mãe de Arthur, Igraine, com o mago Merlin. Contudo, ao longo de todo o ciclo arthuriano, Morgana desempenha um papel complexo e ambíguo, sendo retratada principalmente como a antagonista do reino de Camelot, usando de seus poderes mágicos e personalidade manipuladora para tramar contra Arthur e seus cavaleiros.

Algumas versões mais modernas e adaptações de sua história mostram Morgana com diferentes nuances, como sendo uma mulher com motivações mais profundas e complexas, além da maldade que a levaram a se voltar contra Arthur, sendo injustiçada e incompreendida. Além disso, um dos aspectos mais importantes de sua lenda é sua conexão com a magia, pois é retratada como uma feiticeira habilidosa com conhecimentos ocultos e poderes sobrenaturais, usuária de magia negra, usando seus poderes para realizar objetivos pessoais ou maléficis. Em algumas versões mais antigas, ela também perde a conotação maléfica, embora ainda que

---

<sup>83</sup> Morrigan, também chamada de Rainha Fantasma ou Grande Rainha era uma deidade celta associada à vingança, à guerra e à morte. Assim como da fertilidade, das premonições, da destruição, da morte em batalha, da magia e da metamorfose, podendo assumir diferentes formas. É associada às Fúrias da mitologia grega e às Valquíria da mitologia germânica, ou mesmo à Hécate, já que Morrigan é frequentemente considerada uma deusa de natureza tripla, surgindo na figura de três irmãs. Além disso, seria ela ligada às Banshees, às fadas irlandesas que prenunciavam a morte. E, como para o celtas a morte não era o fim, a deusa possuía um vasto domínio.

mágica e ameaçadora, sendo uma fada<sup>84</sup> e não uma feiticeira, daí o nome “Le Fay”, Morgana, a fada. Nessas lendas, Morgana seria uma sacerdotisa na ilha de Avalon, na Bretanha, uma ilha mágica e lendária onde as fadas eram cultuadas junto a Antiga Religião, associada ao paganismo, contrária ao Cristianismo que já se difundia pela Bretanha. Nessa ilha, Morgana teria sido treinada por sua tia Viviane para se tornar a Senhora do Lago, ou Dama do Lago, e aperfeiçoar suas artes mágicas.

Na lenda, é retratada que Morgana e Arthur tem uma relação ambivalente, como inimigos e amantes. É assim que os dois tiveram um filho juntos, Gwydion, embora essa seja apenas uma de várias versões da lenda, que depois passou a se chamar Mordred<sup>85</sup>, e se tornou um dos maiores inimigos de Arthur. Essa rivalidade entre pai e filho culminou em uma luta até a morte entre os dois para disputar quem seria o Grande Rei da Bretanha. Em algumas versões da história, essa inimizade teria sido uma conspiração manipulada por Morgana para usurpar o trono de Arthur. Nisso, em uma interpretação que liga a lenda com o mito, podemos retomar a ideia da seção 2, em que a figura da deusa, ao transgredir a moral e deitar-se com um homem que não é seu marido, já que Mordred foi concebido durante um ritual de Beltane, celebrado na cultura pagã, e isso leva o “herói” a desgraça, que no caso de Arthur foi a morte pelas mãos do próprio filho.

Entretanto, independentemente de sua versão, Morgana continua sendo uma das feiticeiras mais fascinantes do mundo literário, com uma complexidade e uma ambiguidade intrigantes e inspiradoras. Não é à toa que sua imagem inspirou inúmeras obras, dentre elas *As Brumas de Avalon* (1982), de Marion Zimmer Bradley, na qual Morgana é uma das personagens principais, como uma figura complexa e multifacetada, em uma narrativa contada pela perspectiva feminina e que abarca todo o folclore tradicional da lenda arturiana.

#### 4.2.4 *Baba Yaga*

Enquanto Medeia, Hécate e Morgana remetem as belas feiticeiras da Antiguidade, Baba Yaga é a representação do estereótipo da velha senhora bruxa assustadora contada em histórias para assustar criancinhas. Ela é uma figura lendária do folclore eslavo, com histórias e lendas

---

<sup>84</sup> As fadas são figuras alegóricas e personagens fantásticas criadas na cultura celta e anglo-saxã que se remetem a mulheres com poderes sobrenaturais. Seriam elas uma imagem arcana de druidas e sacerdotisas vistas como magas e profetizas, ligadas à proteção da natureza e ao destino (COELHO, 2012).

<sup>85</sup> Mordred, do galês, significa “mal conselho”, isto é, uma má decisão. É uma figura lendária na Bretanha e nas lendas do ciclo arthuriano, conhecido como Rei Ursupador da Grã-Bretanha, Príncipe dos Órcades e Cavaleiro da Távola Redonda.

transmitidas oralmente por meio de canções e contos populares na Rússia, Ucrânia e Polônia e outras áreas eslavas. Ela é uma personagem de origem incerta e envolta em mistérios, descrita, na maior parte dos casos como uma bruxa velha, feia e poderosa, tanto é que o nome “Baba”, do russo, significa “avó” ou “velha”, enquanto “Yaga” significa “horror” ou “bruxa”, remetendo aos elementos arquetípicos da bruxa e da avó sábia. Em todas as lendas ela é retratada como uma personagem ambígua, podendo ser tanto benevolente quanto má, ora uma sábia mentora para aventureiros perdidos, ora uma ameaça para os desavisados que procuram sua ajuda, submetendo-os a testes de inteligência e coragem.

Tal como o seu nome já diz, a velha bruxa possui uma aparência assustadora, com dentes afiados, nariz longo e torto, olhos penetrantes e capazes de devorar aqueles que não passam em seus testes ou a irritam. E como um ser orgulhoso, é capaz de lançar os mais terríveis castigos para quem não a respeita. A primeira referência a Baba Yaga remete ao século XVII, embora, como uma lenda advinda da tradição oral e folclórica, ela possa ser uma personagem ainda mais antiga. Segundo Souza (2021), a personagem passou a ser mais conhecida nos contos do folclorista russo Alexander Nikolaevich Afanasyev no século XIX, retratada como uma mulher velha e má. De acordo com o autor,

Ela é conhecida por ter uma aparência horrenda e deformada, voa pelos céus montada em um pilão, apagando seus rastros com uma vassoura. Sai casa fica dentro de uma floresta, porém, pode mudar de lugar, já que se edifica sobre pés de galinha gigantes. Sua fachada é coberta por ossos humanos e crânios com olhos brilhantes sobre a cerca. A fechadura é em formato de uma boca cheia de dentes. Baba Yaga é conhecida por ser uma canibal, um verdadeiro monstro que mata e devora criancinhas, e não demorou muito para que sua imagem fosse associada à palavra bruxa (SOUZA, 2021, p. 14).

Por ser uma parte de uma lenda antiga, Baba Yaga pode ter raízes em mitos pagãos que foram incorporados ao folclore eslavo. Nesse sentido, alguns estudiosos acreditam que ela representaria uma deusa antiga do folclore pagão, ligada à natureza, à fertilidade e ao ciclo de vida, morte e renascimento. No entanto, teria sofrido com a diabolização cristã das mulheres, tornando-se a bruxa malévola no sentido mais pejorativo do termo. Em algumas histórias, ela é vista como a guardiã dos segredos da morte, capaz de tirar ou conceder vida de acordo com sua vontade, uma guardiã dos mortos. Em outras, é retratada como uma vilã que atormenta os perdidos, e, em outras, como apenas uma velha justa que ajuda os que mais precisam. Uma das histórias mais populares na qual aparece é no conto *Vasilisa, a Sabida*, parte de uma coleção de

Contos Populares Russos, publicados por Alexander Nikolaevich Afanasyev, entre 1855 e 1867.

Além disso, a lenda de Baba Yaga teria sido uma das maiores inspirações para a história de *João e Maria*, ou, no original, *Hansel e Gretel*, um conto popular alemão coletado e publicado pelos Irmãos Grimm no século XIX. Isso porque a história apresenta algumas semelhanças com o conto de Baba Yaga, principalmente por ter uma bruxa canibal que mora em uma cabana na floresta. Ela também é uma personagem que foi retratada na série em quadrinhos *Hellboy*<sup>86</sup>: *Acordo o Diabo* (1996), criada por Mike Mignola, como a supervilã adversária do protagonista. Isso, por sua vez, é um elemento que contribuiu na Idade Média para a caracterização das bruxas, uma vez que as principais suspeitas acusadas de bruxaria eram mulheres idosas, viúvas e camponesas.

#### 4.2.5 Bruxas reais da História

Agora que falamos das bruxas e feiticeiras literárias, não podíamos nos esquecer das bruxas “reais” que fizeram parte da história, as mulheres que, por sua inteligência, habilidades e por romper os padrões sociais foram condenadas, torturadas, enforcadas, queimadas e mortas. Retomando aqui a história das Bruxas de Salém em 1692, temos Tibuca, uma escrava caribenha que compartilhou com o povo de Salem as tradições de seus ancestrais, como o vudu e rituais que causavam pesadelos e insônia. Teria sido ela uma das primeiras mulheres a serem acusadas de bruxaria em Salem, iniciando todos os acontecimentos que se seguiram. Junto a ela, estava Sarah Good, uma mulher pobre e sem recursos, considerada uma mendiga, e que possuía uma reputação desfavorável na comunidade de Salem; e Sarah Osborn, uma mulher idosa. As três teriam formado o trio acusado por atormentar as jovens da comunidade com feitiçaria e foram as primeiras a dar início a histeria que levou a Caça às Bruxas em Salem.

Na Escócia, uma senhora idosa, respeitada como curandeira e parteira chamada Agnes Sampson, foi acusada de bruxaria e de se reunir com outras bruxas na noite de Halloween de 1590, para lançar um feitiço para causar uma tempestade que afundou o navio do rei James VI. Ela foi torturada de maneira horrível até confessar a culpa por essa e mais 53 outras acusações, o que a levou a ser enforcada e depois queimada. No Reino Unido, em 1692, durante a Segunda

---

<sup>86</sup> Inclusive, a bruxa aparece no filme *Hellboy* (2019) como uma das principais vilãs. Na representação fílmica é mostrada tanto a sua aparência horrenda, suas tramas e testes desafiadores quando a sua famosa cabana que pode se deslocar de um lugar para o outro.

Guerra Mundial, Helen Duncan, uma famosa médium britânica, foi um dos últimos casos de mulheres presas acusadas de bruxaria. E, em se tratando de bruxas reais, ou, mais especificamente, mulheres acusadas de bruxaria, não podemos nos esquecer de Joana d’Arc, acusada de heresia e bruxaria, além de mostrar uma liderança militar e grande fé religiosa na Guerra dos Cem Anos (1337-1453), da França contra a Inglaterra. Joana d’Arc era uma camponesa francesa que desde os 13 anos, segundo Silva (2015, n.p.), “alegava ouvir vozes e ter visões, as quais diziam que ela deveria ingressar na luta contra os ingleses e ajudar na coroação do rei francês, Carlos VII”.

Aos 16 anos, quando a França se encontrava em momentos desesperadores, Joana apresentou a um dos homens do rei o seu desejo de encontrar o rei e apresentar uma ideia para salvar o reino. Para isso, cortou seus cabelos, vestiu roupas masculinas e, sem nenhum conhecimento militar, foi apresentar ao rei uma forma de dar fim a guerra. Ela conseguiu encontrar com o rei em 1429, em uma reunião privada e, contrariando todas as expectativas, conseguiu armas, vestimentas e o comando de uma tropa de cerca de 7 mil homens para levar a cabo sua missão. Não se sabe ao certo de Joana d’Arc participou das batalhas em si, uma vez que muitos historiadores alegam que seu principal papel foi na preparação estratégica e na motivação dos homens, em um comando notável que reforçou a moral das tropas francesas e os levou a vitória, marcada pela coroação oficial do rei Carlos VIII, em 1429. Entretanto, como o rosto da vitória francesa, Joana d’Arc chamou a atenção dos ingleses, que se organizaram para capturá-la e iniciaram um processo no qual a acusaram de heresia e bruxaria (SILVA, 2015).

Ela passou anos presa sem que o rei francês, a quem ajudou, fizesse nada para salvá-la, e aos 19 anos, em 30 de maio de 1431, foi levada em uma praça pública, sentenciada à morte na fogueira e queimada viva. E apesar de seu destino ter sido tão sombrio e triste quanto de inúmeras outras mulheres, posteriormente a francesa foi inocentada das acusações pela Igreja Católica e em 1920 foi canonizada pelo papa Bento XV (SILVA, 2015). E, embora essas sejam apenas algumas das inúmeras mulheres que foram condenadas e mortas ao longo dos séculos, elas são uma representação do silenciamento, dos preconceitos, do estereótipo, da violência e das injustiças sofridas pelas mulheres. Ademais, embora ao longo da história tenha-se dito que muitas delas admitiram a culpa e seus supostos pactos com o diabo, essa não passa da versão contada por terceiros a partir da visão preponderante em cada época. E, ao fazermos essa retrospectiva, a partir da leitura panorâmica da construção do mito da feiticeira e da bruxa, é possível ter um entendimento ainda mais aprofundado acerca da construção, bem como da

reconstrução da figura feminina, além dos estereótipos e arquétipos ligados a ela, sejam elas reais ou personagens ficcionais.

### 4.3 Interfaces de Circe

Medeia e Hécate são figuras preponderantes na mitologia, fazendo parte do grupo de mulheres da Antiguidade grega que representam o poder e a transgressão feminina, sendo algumas das feiticeiras mais famosas dentro dessa literatura. Além delas, temos a personagem Circe, nosso objeto de estudo. Suas representações e interfaces serão tratadas de forma mais aprofundada do que as outras bruxas e feiticeiras descritas anteriormente. Embora Medeia também tenha grande popularidade e representações, sejam artísticas ou literárias, Circe é vista como uma das mães da bruxaria e, por vezes, até mesmo uma deusa ou divindade menor, sendo considerada a feiticeira mais poderosa da Mitologia Grega. Circe, ou *Kirke*, do grego, é uma feiticeira habilidosa associada ao preparo de poções, com suas áreas de atuação sendo a magia de transmutação e metamorfose, bem como a ilusão e a necromancia (MADUREIRA, 2019). É filha de Hélios, o deus do Sol, e da oceânide Perseida. Também é irmã de Eetes (ou Aeetes), rei da Cólquida, pai de Medeia e guardião do Velocino de Ouro, e de Pasifae, a mãe de Ariadne e do Minotaruro.

Segundo alguns escritores gregos, Circe teria sido banida para governar uma ilha chamada Aea (ou Eéia, como também é conhecida) após assassinar seu marido ou noivo, o príncipe Colchis, embora não haja relatos contundentes que sustentem essa afirmação. Isso deve-se ao fato de que, embora seja uma figura emblemática apresentada na *Odisseia* de Homero, poema épico do século VIII a.C., o mito que gira em torno de Circe é cheio de lacunas e sua presença e história é vista de forma fragmentada em variadas narrativas. Por esse motivo, em algumas narrativas, Circe é vista como a filha de Hécate, a deusa da magia, estabelecendo uma relação devido ao seu domínio exímio do preparo de poções e ao seu hábito de viver rodeada de animais, assim como a deusa. Na *Odisseia*, especificamente, obra pela qual ganhou fama, ela é conhecida por dominar a arte das ervas e poções e transformar homens em animais, especialmente em porcos, com bem define Robles (2006):

Circe era uma **poderosa deidade de fala humana**. Conhecia o vigor **secreto das ervas e praticava os mais delicados deleites do erotismo**. Sua **sensualidade** também a levou a desfrutar os prazeres gastronômicos e a perceber, sem dificuldades, os desejos de seus visitantes através dos matizes de suas vozes e da profundidade de seus olhares. Sua devoção pelo esplendor

provinha da linhagem paterna, assim como de sua mãe aprendeu a dominar as palavras, pois que, **afamada como era por seus formosos cabelos**, Circe era filha do Sol, que deu à luz aos homens, e sua mãe foi Perses, ninfa gerada por Oceano (ROBLES, 2006, p. 113, grifos nossos).

Segundo o relatado por Homero em seus poemas e nas demais narrativas gregas sobre a feiticeira, Circe vivia em seu palácio no centro da ilha de Aea, tecendo belas tapeçarias e cantando com voz suave, cercada por leões e lobos, dentre outros animais obedientes a ela, que nada mais eram do que homens que visitavam sua ilha e eram transformados em feras por sua feitiçaria. Isso fez com que a feiticeira ganhasse uma reputação perversa, dotada de truques e artimanhas para enganar os homens, fosse para transformá-los com comidas enfeitiçadas ou para levá-los para sua cama. Nesse contexto, embora nunca deixe de ser retratada como uma mulher bela, não podemos deixar de notar, de certa maneira, que a Circe de Homero também não foge do caráter estereotipado dado a bruxas como Baba Yaga, ou seja, da feiticeira que mora sozinha no meio da floresta e engana viajantes perdidos. No mais, enquanto Medeia é a representação da tragicidade feminina e da vingança, como pontuado por Nogueira (2004), Circe está atrelada à sedução e ao erotismo. E essa sedução, por sua vez, é bem expressa nos versos de Homero:

Tal como quando cães saltam em torno do dono quando  
chega ao festim, porque sempre lhes dá guloseimas –  
assim saltavam em tornos dos homens lobos de fortes garras  
e leões; e eles aterrorizaram-se, vendo as feras temíveis.  
Estancaram a porta da deusa de belas tranças,  
e ouviram de dentro Circe a cantar com voz melodiosa,  
enquanto se dedicava à trama imperecível de sua tecelagem,  
sutil, graciosa e brilhante, como são as tapeçarias das deusas (HOMERO,  
2011, p. 284).

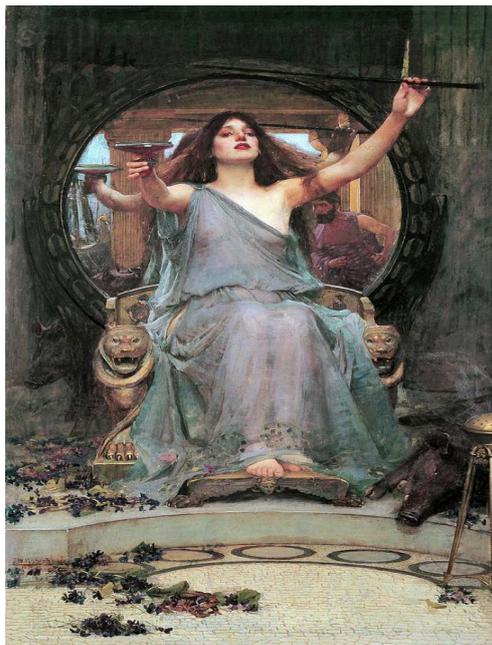
No trecho, Circe é representada em toda a sua beleza, sendo um convite para atrair os homens, até mesmo dotando sua voz de uma característica envolvente, mágica e sedutora. Assim, embora de Homero não apresente características físicas específicas da deusa de belas tranças, além de ser bela e habilidosa, ele atribuiu a ela elementos de ação que criaram sua reputação de perversidade e sensualidade. Segundo a visão patriarcalista presente na obra, o único intento dela ao convidar os homens para sua casa é o maléfico, seja para desviá-los de seu caminho ou para enfeitiçá-los. Além disso, o acréscimo de sua ação perversa não estava atrelado apenas a sua beleza convidativa, mas também pelo fato de ser uma anfitriã enganosa, atraindo viajantes com suas com sua voz, seu ouro, suas comidas e bebidas que estariam

enfeitiçadas. Isso é evidenciado em sua interação com Ulisses, o herói da Odisseia, pois quando ele chega a sua ilha, Circe tenta enfeitiçá-lo, tal como fez com seus homens, mas acaba sendo ludibriada pelo herói graças ao deus Hermes, que o presenteia com uma planta mágica que confere a Ulisses resistência aos feitiços de Circe, como relatada no trecho:

Saiu logo, abrindo as portas resplandcentes,  
 e convidou-me a entrar; acompanhei-a, preocupado.  
 Levou-me para dentro e trouxe-me um trono incrustado  
 de prata, bem trabalhado; pôs-me um banco para os pés,  
 Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,  
 Mas misturou-lhe uma **droga com espírito malévolo**.  
 Porém depois que me deu, e eu a bebi, não me **enfeitiçou**.  
 [...]  
 Mas repõe a tua espada, pois **iremos agora**  
**para a nossa cama**, para que nos unamos em amor  
 e possamos confiar um no outro (HOMERO, 2011, p. 287-288, grifos nossos).

Diante desse excerto, outro elemento que podemos notar acerca das intenções e das características atreladas a feitiçaria é a questão da lascívia, já que Circe utiliza artifícios para corromper os homens e, nesse caso, usou o sexo como uma ferramenta de persuasão e manipulação. E sendo Ulisses o grande herói da obra, casado com Penélope, que o espera fielmente em Ítaca, Circe também pode representar o exemplo da luxúria e do desejo que leva os homens casados ao adultério. Isso é evidenciado na obra, pois, embora Ulisses não tenha sido pego pelo seu feitiço e muito menos subjugado pelo seu poder, o herói não se recusou a se envolver com a feiticeira e eles se tornaram amantes no período em que Ulisses permaneceu na ilha. Desse relacionamento, posteriormente, nasceu Telegono, quem, anos mais tarde, durante um embate com Ulisses, acaba matando o próprio pai com uma adaga envenenada. No que cabe ainda à sexualização de Circe, isso não se limita apenas a sua representação na esfera literária, mas também em outras manifestações artísticas, como exemplifica a Figura 1:

**Figura 1** - Circe oferece a Taça para Ulisses de John William Waterhouse (1981)



Fonte: PX Píxeis, 2022.

Na pintura acima, podemos ver a composição sombria de cores que se remetem à magia, que são de tons mais escuros e sombras, assim como a presença de animais, especialmente o porco deitado aos seus pés, que dá simbolismo a sua reputação. As roupas da feiticeira também são um grande destaque, pois são finas, reveladoras e transparentes, dando um ar de sensualidade e sexualidade, o que propõe uma ideia de nudez velada. Além disso, temos a taça que ela oferece a Ulisses em sua mão direita, que pode representar o caldeirão das bruxas para a mistura de poções, bem como a varinha mágica em sua mão esquerda, a qual culturalmente está associada a magia e a bruxaria. Embora tenha sido na poesia de Homero que Circe ganhou mais destaque, a feiticeira também aparece em *As Metamorfoses*, de Ovídio, obra publicada no século VIII a.C. Nessa parte do mito, a feiticeira teria se apaixonado por Glauco, uma divindade marinha cuja origem diverge nas diferentes fontes, após este ir até ela pedindo ajuda para mudar sua aparência e obter o amor da ninfa Cila. Contudo, quando a feiticeira teve seu amor rejeitado, furiosa, ela teria transformado Cila em um monstro marinho horrível, fazendo com que Glauco rejeitasse sua antiga amada pela nova aparência monstruosa<sup>87</sup> e dando a Circe sua vingança, já que Glauco não pode ter o que desejava. Esse feito a coloca na esfera da feiticeira cruel e vingativa.

---

<sup>87</sup> Curioso observar que, segundo o mito, Glauco teria sido rejeitado por Cila por sua aparência, já que tinha cabelos verdes, ombros muito largos e suas pernas eram como cauda de peixe, aparência essa que conquistou após consumir uma erva mágica e ter se tornado imortal com a benção dos deuses. Então, ele faz justamente o mesmo com essa quando ela se transforma em um monstro.

A partir dessas duas obras, ao longo dos séculos que nos separam das epopeias e poemas gregos, Circe se tornou uma personagem popular, sendo retratada em jogos, séries, filmes, livros e até mesmo em histórias em quadrinhos, embora não seja de forma muito recorrente. E, mesmo que seja uma figura conhecida, assim como Medusa, ela não possui um mito próprio que explore mais sobre as nuances de sua história, motivo pelo qual há pouco material sobre ela, se comparada a outras personagens mitológicas. Nos quadrinhos, por exemplo, a personagem apareceu como uma das principais vilãs da história da Mulher-Maravilha, criação da DC Comics, na edição #37 da série *Wonder Woman*, em 1961. Criada pelo escritor Robert Kanigher e pelo ilustrador Harry G. Peter, sua origem nessa história é similar à da mitológica. Segundo Rantin (2019):

Nos quadrinhos, a vilã nasceu mais de mil e duzentos anos antes da Era Comum, sendo a dona de uma pequena ilha chamada Aea, onde ela começou a acumular uma série de poderes mágicos, mas funcionais apenas na ilha. Por ali, ela começou a trabalhar com as sereias para seduzir homens até a ilha, onde eles se tornariam brinquedos nas mãos da feiticeira. Tudo isso enquanto ela era abençoada pela Deusa da Magia, Hécate, que sempre atendia as suas preces e buscava utilizar da bruxa em sua vingança contra os outros deuses (RANTIN, 2019, n.p.).

Nessa narrativa, a personagem é retratada por nutrir um ódio profundo pelas guerreiras amazonas, o que a leva a ser inimiga da Mulher-Maravilha, agindo como uma geradora de caos e destruição no mundo dos deuses. Optamos chamá-la de *personagem* ao invés de *vilã* porque a mesma foi construída com base em uma visão estereotipada que foi perpetuada por séculos, retratando-a como uma figura que personifica o lado selvagem e perverso da mulher, dotada de poder e sensualidade. De fato, são esses elementos que contribuíram para a caracterização dos aspectos físicos que foram atribuídos à feiticeira em sua representação nos quadrinhos, tal como veremos adiante. Em narrativas escritas, as descrições físicas e comportamentais das personagens são um elemento fundamental, visto que contribuem para que o imaginário de nós, leitores/as, possa construir a personalidade desses personagens, assim como uma versão imagética particular das mesmas. Já nas narrativas gráficas, por sua vez, esses elementos já estão expostos e impostos aos/as leitores/as a partir das percepções, desejos e vontades dos autores acerca das personagens que estão representando. Neles, o recurso imagético é o que mais conta para a composição da história como um todo, sendo o alimento de fruição da narrativa e da interpretação da história.

Nesse sentido, é importante reiterarmos que a representação das personagens em histórias, sejam gráficas ou escritas, está diretamente ligada as crenças, valores e percepções da sociedade provenientes de cada época. Elas refletem as visões de mundo, ideologias e contextos sócio-históricos dos sujeitos envolvidos. Ao abordarmos essas representações, elas revelam informações não apenas sobre o/a autor/a que as cria, mas também sobre a sociedade na qual estão inseridas. Diante disso, é válido discutirmos sobre uma questão de grande impacto nas interpretações e representações dessas obras, que também compõem parte dos objetivos específicos deste trabalho, que é a questão da autoria. Isso ocorre porque, tanto na literatura clássica quanto nas HQs mais modernas, a autoria da maioria das histórias é pertencente à esfera masculina. Em outras palavras, prevalece, ainda, a visão masculina em relação ao mundo, às coisas, desejos, anseios, percepções e idealizações, incluindo a representação da figura feminina.

Podemos notar isso nos trechos da *Odisseia* apresentados anteriormente, nos quais Homero apresenta Circe, uma mulher bela e poderosa, versada em conhecimento místico, que representa o perigo, a luxúria e a sensualidade. Consequentemente, é associada a ruína dos homens. No entanto, Circe não deixa de se curvar perante a grandiosidade do herói, tal como ilustrado no momento em que a feiticeira se curva frente a espada de Ulisses, em que é reafirmado o papel de “supremacia do homem”. Nesse âmbito, temos as representações e os valores sociais da época associadas a cada figura, como o heroísmo do homem e a perversão da mulher que não atende aos valores socialmente impostos. Nos quadrinhos, por sua vez, a imagem idealizada das mulheres retratada nada mais é que representações dos desejos e fetiches masculinos. Nessas representações estereotipadas, “escritores, desenhistas, roteiristas, na grande maioria do sexo masculino, procuram vender um modelo de mulher, ou pelo menos acreditam ser um” (MELO; RIBEIRO, 2015, p.108). Isto é, um padrão físico e estético específico que habita no imaginário masculino. Segundo Melo e Ribeiro (2015):

A partir desta modelagem da mulher nos quadrinhos, **é percebida pelo seu corpo, sua sensualidade e suas formas extremas, passando, assim, a fazer parte do desejo e sendo representada por “atributos de seu corpo”**, não sendo dessa maneira evidenciada as reais capacidades e qualidades da mulher heroína, diferentes dos personagens do sexo masculino que, geralmente, são representados e percebidos por sua força, inteligência e poder (MELO; RIBEIRO, 2015, p. 108, grifos nossos).

Partindo desse contexto, apresentamos a seguir as Figuras 2 e 3 que compõem a representação das ilustrações e das interfaces de Circe nos quadrinhos da Mulher-Maravilha:

**Figura 2 - Circe, a feiticeira**



Fonte: Pinterest, 2022.

**Figura 3 - Circe como Mulher-Maravilha**



Fonte: DC Fandom, [2023?].

Como textos de caráter gráfico, todos os elementos contidos imagens, tanto em traços quanto formas ou mesmo cores, estão interligados aos signos ideológicos da sociedade. São imagens associadas aos valores atribuídos a esses signos ideológicos que se configuram em

linguagem. Desse modo, um primeiro aspecto que pode ser observado nas duas imagens de Circe apresentadas acima refere-se às cores. Circe é uma feiticeira, logo, está associada a magia e ao oculto, o que faz com que a própria paleta de cores que compõem a personagem seja mais sombria e escura, tanto nas roupas como no cabelo ou, até mesmo, em detalhes como olhos e lábios. Isso faz com que seus traços sejam mais fortes, pronunciados e provocantes. Além disso, o próprio predomínio e variação de tons da cor roxa em ambas as imagens está associada à imagem produzida da personagem, visto que a cor “está ligada ao mundo místico e significa espiritualidade, magia e mistério” (SIGNIFICADOS, 2021). Isso, por sua vez, ajuda a proporcionar a valoração da imagem da personagem, já que as cores, por si, são um efeito visual que impacta na atribuição de sentidos.

Também vemos uma forte presença da cor preta por meio de traços de sombras mais pronunciados, que representa a morte e a escuridão. Na Figura 2, Circe é retratada com cabelos vermelhos, cor que representa o amor e a paixão, mas também o poder e a violência, o que, somado a imagem como um todo, proporciona uma ideia de intensidade para a personagem, além de ser uma característica que também chama a atenção para sua aparência. Na Figura 3, por sua vez, seu cabelo é rosa, e embora essa cor em particular esteja ligada ao romantismo e à delicadeza, ao se colocar tons mais escuros, remete à sensualidade e à sedução (SIGNIFICADOS, 2023). Já ao se olhar para a personagem, em sua representação, podemos retomar os elementos mencionados por Melo e Ribeiro sobre “o corpo, a sensualidade e suas formas extremas” (MELO; RIBEIRO, 2015, p. 108).

Nesse sentido, são esses elementos que compõem toda a figura de Circe apresentada nos desenhos, por meio de roupas justas ou mesmo poucas roupas, como é o caso da Figura 3, com adereços que chamam a atenção para partes específicas, seios avantajados e mesmo as poses nas quais estão retratadas, que tendem à sexualidade e ao erotismo. Em uma análise superficial, também podemos observar a beleza e juventude de Circe. Ela é retratada com traços fortes e femininos, cabelos esvoaçantes de cores intensas, e um corpo esbelto e tonificado, com seios voluptuosos e curvas acentuadas. Essa representação contribui para um ideal masculino da figura feminina, que remete à objetificação, à sexualização, à beleza e ao erotismo.

Desse modo, o corpo se torna um elemento central revestido de inúmeros valores simbólicos, que, no caso das mulheres, também estão associados à beleza, feminilidade e vaidade. Assim, ao observamos a Figura 2, compreendemos que, apesar de vestir roupas que cobrem todo o seu corpo, as vestimentas de Circe são extremamente justas, de maneira a evidenciar suas curvas e deixar seus seios mais pronunciados e chamativos. Já na Figura 3, a

personagem tem essa imagem ainda mais intensificada por estar com uma roupa muito mais curta e com seu corpo muito mais evidenciado. Portanto, podemos inferir que é “a imaginação e/ou a necessidade masculina com relação à mulher, a mulher objeto de realização de desejos, transforma e traz esta com diferentes características, mas sempre relacionadas ao corpo” (MELO; RIBEIRO, 2015, p. 114).

Além disso, da simples figuração corporal, há as próprias feições da personagem em ambas as imagens que também remetem à sexualização, com olhos semicerrados e lábios entreabertos, como se em expressões provocativas e sensuais. Ao mesmo tempo, suas expressões e traços fortes também sugerem poder, soberania e desobediência, como se a personagem encarasse a todos com desdém, um caráter muito atrelado à caracterização dos ditos “vilões”. Assim, constrói-se uma imagem de *Femme fatale* em relação à representação mitológica de Circe nos quadrinhos. Ela é retratada como uma personagem poderosa e sensual, porém, sua personalidade muitas vezes é relegada a segundo plano em comparação à ênfase dada ao seu corpo. Essa representação, por sua vez, está ligada à construção imagética feita pelos homens, que enfatiza a sensualidade e o poder de sedução de Circe, enquanto sua complexidade como personagem é diminuída. Em consonância a isso, como forma de evidenciar ainda mais os aspectos previamente discutidos, temos a Figura 4 apresentada a seguir:

**Figura 4** - Circe em *Liga da Justiça sem Limites*



Fonte: WIKI, 2015.

A imagem retrata a representação da personagem na animação *Liga da Justiça Sem Limites* (2004), do universo DC Comics, no qual segue como uma inimiga da Mulher-Maravilha. Nessa representação, Circe mantém-se ainda no papel de vilã e não se afasta de suas representações encontradas nas histórias em quadrinhos nas quais tinha aparecido anteriormente, embora com um novo contexto, aparecendo com deusa da magia. Na imagem,

mais uma vez encontramos os atributos que parecem quase inerentes à Circe. Seu cabelo exibe uma tonalidade roxa mais escura, seus lábios carnudos e semiabertos, destacados por um batom escuro, e seus olhos estão semicerrados em uma expressão quase felina, remetendo a uma aparência mais animalesca, sensual e selvagem. E embora não possa ser visto nessa imagem em específico, suas roupas também são justas e curtas, seguindo o padrão das representações apresentadas anteriormente na qual é dada uma grande evidência ao corpo.

Diante disso, vemos que mesmo com o passar dos séculos Circe nunca deixou de ser representada como uma “vilã”, pois suas diferentes interfaces continuaram e até mesmo intensificaram uma personalidade e conduta maléfica esboçada nas poucas linhas em que apareceu na *Odisseia*. E, enquanto nas artes ela é sexualizada em sua imagem, na literatura é vilanizada em sua conduta, como apresentado no poema de John Keats, *Edimião* (1818), no qual, segundo Bulfinch (2001), seria uma representação do fim da história de Glauco e Cila, apresentado em *As Metamorfoses* de Ovídio, no qual Glauco teria ficado horrorizado com “a traição e a crueldade” (BULFINCH, 2001, p. 77) de Circe enquanto sofria pelo destino de sua amada<sup>88</sup>:

Não lamento a coroa que perdi,  
A falange que outrora comandei  
E a esposa, ou viúva, que deixei  
Não lamento, saudoso, minha vida  
Filhos e filhas, na mansão querida  
Tudo isso esqueci, as alegrias  
Terrenas dos velhos dias olvidei  
Outro desejo vem, muito mais forte  
Só aspiro, só peço a própria morte  
Livrai-me deste corpo abominável  
Libertai-me da vida miserável  
Piedade, Circe! Morrer e tão-somente!  
Sede, deusa gentil, sede clemente! (KEATS, 1818, *apud* BULFINCH, 2001, p. 77).

Já em obras literárias mais modernas, a personagem, ainda como vilã, aparece no livro *Percy Jackson e o Mar de Monstros* (2004), de Rick Riordan, parte de uma série que faz releituras de mitos clássicos como parte do universo infantojuvenil. Durante a viagem dos protagonistas Percy e Annabeth pelo mar de monstros, também conhecido como Triângulo das Bermudas, eles acabam atracando na ilha de Circe. E, embora o autor tenha utilizado

---

<sup>88</sup> Nessa interpretação, segundo o apresentado pelo autor, Circe não teria transformado Cila em monstro, mas a matado afogada. E quando Glauco tenta fugir de Circe e seu amor, ela o condena a mil anos de decrepitude e sofrimento.

abordagens diferentes para retratá-la, utilizando uma reinterpretação mais jovial, não deixou de se ater a certa intertextualidade na introdução da feiticeira em comparação a como ela foi representada na *Odisseia*:

**Quando subimos uma escadaria em direção ao que parecia ser o edifício principal, ouvi uma mulher cantando.** Sua voz pairava no ar como uma canção de ninar. A letra era em alguma língua que não o grego antigo, mas igualmente velha - minóico, talvez, ou algo assim. Eu conseguia entender sobre o que era - luar em olivais, as cores da aurora. E mágica. Algo sobre mágica. A voz parecia me erguer dos degraus e me transportar em sua direção. Entramos em um grande salão cuja parede da frente era toda de janelas. A parede de trás estava coberta de espelhos, assim o salão parecia não acabar nunca. Havia um conjunto de móveis brancos aparentemente caros, e sobre uma mesa em um canto havia uma grande gaiola de arame. A gaiola parecia deslocada, mas pensei muito nisso, porque justamente nesse instante vi a moça que estava cantando... e, uau! **Estava sentada em frente a um tear do tamanho de uma tevê de tela grande, as mãos tecendo fios coloridos para cima e para baixo com espantosa habilidade.** A tapeçaria cintilava como se fosse tridimensional - o cenário de uma cascata tão real que eu podia ver a água se movendo e as nuvens pairando em um céu de tecido. Annabeth tomou fôlego.

- É lindo. A mulher se virou.

Era ainda mais bonita que seu tecido. **Os longos cabelos escuros estavam trançados com fios de ouro.** Tinha olhos verdes penetrantes e **usava um vestido preto sedoso com formas que pareciam mover-se no tecido: sombras de animais, preto sobre preto, como cervos correndo por uma floresta à noite** (RIORDAN, 2004, p. 100, grifos nossos).

Em todos os trechos destacados observamos um paralelo entre a releitura e o texto original, como o canto de uma mulher que vem de dentro da casa, o tear, os animais, e mesmo o enaltecimento da beleza de Circe e suas “tranças”. Nessa narrativa, a feiticeira não apenas transforma homens em porcos, neste caso, em porquinhos-da-índia, mas também recruta mulheres para serem suas aprendizes nos caminhos da magia, como tenta fazer com Annabeth ao reconhecer a inteligência e o potencial da garota. Enquanto isso, ela transforma Percy, que seria a figura do herói masculino, em um porquinho-da-índia após oferecer a ele uma bebida. Apesar de Riordan trazer uma perspectiva diferenciada e nova para os mitos, inclusive acerca da personalidade da personagem, ainda assim ele não deixou de se ater ao modelo tradicional pelo qual ela foi perpetuada ao longo dos séculos, da feiticeira má e cruel que age apenas segundos seus próprios interesses.

Por que ninguém nunca se perguntou qual era a verdadeira origem de Circe? Por que ela transformava homens em porcos? E por que em porcos, de tantos animais? O que aconteceu com ela depois que Ulisses deixou a ilha? E como ela vivia mesmo antes disso? São todos

questionamentos válidos que pareciam nunca terem sido abordados antes, pelo menos até algumas autoras, inconformadas, revoltadas ou curiosas, resolverem que personagens como Circe também merecem sua própria história como protagonista, sua própria jornada, independente se é uma vilã ou heroína. E foi isso que a autora Madeline Miller fez na obra *Circe: um romance* (2019), explorando esses questionamentos e muitos outros, ao atribuir à personagem uma complexidade que até então não tinha sido explorada, proporcionando uma perspectiva única, íntima e feminina. Isso nos oferece não apenas um novo entendimento sobre as interfaces de Circe, como foram representadas anteriormente, mas também de todas as representações e reconfigurações de personagens femininas da Antiguidade. Discutiremos esse assunto na próxima seção.

## 5 CIRCE: UMA NARRATIVA

Muitos, muitos anos depois eu ouviria uma canção sobre nosso primeiro encontro.  
 O garoto que a cantava era inexperiente,  
 errando notas com mais frequência que acertava,  
 mas a música doce dos versos transparecia através de sua inaptidão.  
 Eu não fiquei surpresa com o retrato que a canção pintava de mim:  
 a bruxa orgulhosa desfeita diante da espada do herói,  
 ajoelhando-se e pedindo misericórdia.  
 Humilhar mulheres parece ser um dos passatempos preferido dos poetas.  
 Como se não pudesse haver uma história se não rastejarmos e  
 choramingarmos.  
*Circe: um romance*, Madeline Miller

Durante toda a história, mesmo que de forma secundária, as mulheres estão presentes, nela e como parte dela. Retomando as palavras de Nathalie Haynes, as mulheres estão em fragmentos de poemas, pinturas e em estátuas quebradas, mas estão lá, ainda que à margem. Elas podem não ser valorizadas, podem ser humilhadas, como bem disse Miller na citação acima, mas são seres indispensáveis na trajetória da famosa “jornada do herói”. São parte dos elementos que fornecem romance às histórias, heroísmo aos heróis que salvam a donzela em perigo ou que derrotam a feiticeira tentadora, são o bode expiatório para a culpa que os homens não querem admitir. Silenciadas, não sabemos nada sobre elas, sobre seus desejos, suas personalidades, seus medos, anseios, sonhos, pois tudo é narrado por uma perspectiva que não é a delas, que não as entende e nem as conhece. Assim, fica até mesmo fácil julgar ou condenar uma ação, já que não sabemos muito mais do que o que é ofertado superficialmente.

E, ao voltarmos para a Antiguidade e a época dos mitos clássicos, vemos isso perfeitamente, pois esse é o tempo dos homens, tempo dos heróis e sua “soberania”, isto é, apenas a sua verdade importa enquanto construção desse arquétipo. Isso porque um herói é aquele no qual nos inspiramos, aquele que salva e move nações, que cresce e se fortalece em sua jornada por meio de sua virtude e coragem. Quando nos voltamos para obras como a *Odisseia* de Homero, por exemplo, publicada no século VIII a.C., tudo que se fala é do heroísmo de Ulisses e seus homens e da determinação de voltarem para casa após a guerra de Troia em uma viagem que leva dez anos. Eles sobrevivem a perigos, enfrentam monstros e adversidades, são ajudados em seu retorno, sobrevivem à Cila, às Sereias e à Circe enquanto a fiel esposa Penélope espera com o filho o retorno de Ulisses e rejeita os pretendentes que tentam desposá-

la. Ao final, Ulisses volta para casa, mata os homens que queriam tomar sua esposa e o trono de Ítaca e conclui sua viagem ao cumprir com sua jornada.

No entanto, ao longo de uma década de jornada, várias outras coisas e seres são deixados para trás e têm sua relevância deixada de lado, especialmente as mulheres que participam dessa narrativa. Penélope, Calipso e Circe, por exemplo, desempenharam papéis fundamentais para que Ulisses conseguisse cumprir jornada, contudo, nunca foram reconhecidas por isso, e a elas sobrou apenas um papel secundário e superficial. Penélope é retratada como a esposa fiel e devota, Calipso como a ninfa abandonada e esquecida, e Circe como a feiticeira cruel e perigosa. Todas elas são colocadas nessa narrativa e têm um traço em comum: elas passam a existir e deixam de existir apenas a partir do contato com o herói da trama. Por exemplo, Circe é considerada a feiticeira mais poderosa da mitologia grega, capaz de desafiar até mesmo os deuses com sua inteligência e suas habilidades.

Entretanto, mesmo poderosa, a ela foi reservada apenas poucos versos no poema de Homero, nos quais foi retratada de maneira superficial, pois sua imagem de poder é reduzida ao retrato da “bruxa orgulhosa desfeita diante da espada do herói”. Com efeito, tal como discutimos ao longo de todo este trabalho, como ela representa uma ameaça ao poder masculino, sendo ela o “mal”, é evidente que precisa ser derrotada. No entanto, é apenas isso que essa personagem é? Quais são seus motivos para enfeitiçar os homens? Quem era Circe antes da chegada de Ulisses? O que aconteceu com ela depois que ele deixou a ilha? Quem é Circe além da imagem da feiticeira? Essas são questões que Homero nunca se deu o trabalho de responder, tão pouco outros escritores que não estavam interessados em explorar ou mesmo dar voz a um ser tão ameaçador quanto uma feiticeira. Afinal, qual poder teria o canto dessa deidade de fala humana? É um questionamento que séculos depois a escritora Madeline Miller se empenhou em responder ao dar a Circe um mito próprio, uma narrativa exclusiva na qual não precisava ajoelhar perante nenhuma espada e nem mesmo a nenhum herói.

Madeline Miller é uma escritora, professora e dramaturga norte-americana que nasceu em Boston, nos Estados Unidos, em 1978. Com uma mãe bibliotecária, cresceu em meio aos livros e visitas ao Museu Metropolitano de Arte, onde sempre via exposições sobre o Egito e a Grécia, o que a levou a estudar latim e grego na escola. Na faculdade, cursou Estudos Clássicos na Universidade de Brown. Depois de formada, começou a lecionar latim, grego e literatura no ensino médio. Antes de se aventurar em escrever suas obras, a autora fazia parte do departamento de Dramaturgia da Yale School of Drama, no qual fazia a readaptação de obras clássicas para textos modernos. E quem mais a inspirou nesse pontapé para o mundo mitológico

e clássico foi Homero, embora Virgílio e alguns outros autores também tenham exercido influência por meio da linguagem e imagens que criaram dos mitos.

Sua primeira obra publicada foi *A Canção de Aquiles* (2012), na qual reconta a história do herói pelo ponto de vista de seu amante, Pátroclo, explorando a história dos personagens desde a infância até o relacionamento amoroso entre os dois. Essa obra fez com que ganhasse o prêmio *Women's Prize for Fiction* no mesmo ano de sua publicação. Já sua segunda obra, *Circe*, que se constitui em nosso objeto de análise, foi lançado em 2018, é uma releitura ousada e subversiva que reconfigura a temida feiticeira da *Odisseia* em uma heroína. Considerado como o best-seller número 1 do *New York Times*, o livro ganhou os prêmios *Indies Choice Best Audiobook of the Year Award* e *Indies Choice Best Adult Fiction of the Year, Red Tentacle Awards, American Library Association Alex Award* e o *Elle Big Book Award*. Em entrevista, Madeline alega que levou sete anos para finalizar a obra *Circe*, pois teria começado a escrevê-la em resposta a *Odisseia* quando tinha treze anos por ficar decepcionada pelo poema não responder suas perguntas. Além disso, ela sentiu que a interpretação de Circe era enviesada e injusta e partiu do seguinte questionamento para iniciar sua trama: “Se no poema Circe é uma das figuras que mais ajuda Odisseu, por que ela ganhou uma reputação tão negativa?” (VILELA, 2021, p. 44).

Assim, inspirada em sua frustração, a autora utilizou diferentes camadas para construir a personalidade de Circe, explorando a personagem em sua plenitude homérica. Isto é, mesmo sendo uma releitura na qual não é obrigada a se manter fiel ao original, a autora quis preservar o caráter ameaçador da personagem, ao mesmo tempo em que a retratou como bondosa e inteligente, criando uma versão mais complexa da feiticeira. Assim, “se Homero a descreve como uma deusa que fala como se fosse humana, para Miller fazia sentido explorar a personagem quando ela manifesta a sua sensibilidade” (VILELA, 2021, p. 44). Segundo Miller (2020):

Falar como uma humana passou a ser quase uma metáfora para empatia e conexão para mim. O que isso realmente significa é que, quando você olha para os deuses [...] eles são horríveis na maioria dos mitos. Eles só estão interessados em si mesmos, só estão interessados no que querem e exercem seu poder de uma forma muito cruel, brutal e egoísta. Então com Circe, em sua habilidade de falar como um humano, eu comecei a pensar como romancista “bem, talvez seja porque ela tem a habilidade de sentir como os

humanos sentem e de responder ao sofrimento humano<sup>89</sup>” (MILLER, 2020, n.p., tradução nossa).

Sendo assim, na narrativa de Miller para Circe, a história não se resume apenas ao encontro com Ulisses, pois essa é apenas uma parte de sua trajetória. A história de Circe é desenrolada ao longo de milhares de anos e não se limita a alguns dias, um ano ou uma década. A narrativa é construída em primeira pessoa e começa com o nascimento de Circe. Ela é filha de Hélios, o Sol, e náiade ou a oceanide, Perseis, filha do titã Oceano, e irmã de Pasifae, Perses e Aietes. No início de sua vida, Circe precisa conviver em um ambiente hostil onde sua família a trata com crueldade e descaso, em especial os irmãos Aietes e Pasifae, caracterizados por sua maldade. Ainda jovem, Circe se apaixona por um pescador humano chamado Glauco e o ajuda de todas as formas possíveis, até mesmo tentando torná-lo imortal ao aprender a usar a *pharmaka*, uma arte proibida, transformando-o em um deus do mar. No entanto, Glauco não corresponde aos seus sentimentos e pede a ninfa Cila em casamento. Dominada pelo ciúme, Circe transforma Cila em um monstro.

Devido aos seus atos, Circe acaba sendo punida por Zeus e Hélios com o exílio em uma ilha deserta. Nessa ilha, denominada pela feiticeira de Eana, Circe encontra a liberdade, explorando suas habilidades e seu conhecimento. Ela, então, começa a verdadeiramente viver sua vida longe da hostilidade de sua família. A partir disso, ela vive uma série de experiências, inclusive tendo contato com vários personagens icônicos da mitologia, como Hermes, Dédalo, o famoso arquiteto, e seu filho Ícaro, Ariadne e o Minotauro, Jasão e Medeia. De formas discretas obtidas, possivelmente encontradas apenas em fragmentos de contos antigos, Circe passa a desempenhar papel de ajuda na história de todos esses personagens.

Um dia, sua voz começa a atrair viajantes para sua ilha, e após ela recebê-los de bom grado com vinho e comida, o capitão dos marinheiros a ataca. Porém, durante o ataque, como forma de se defender, Circe lança um feitiço e acaba por transformar o capitão e todos os demais marinheiros em porcos. A partir de então, ela passa a transformar todos os visitantes em animais, sempre antevendo com sua magia e com sua experiência quais são as intenções de seus convidados. Então, chega o dia em que Ulisses aporta em sua ilha e se mostra diferente dos outros viajantes que chegaram até ela. E, ao contrário do apresentado por Homero, o

---

<sup>89</sup> Speaking like a human came to really be almost a metaphor for me for empathy and connection. Really what that meant is that when you look at the gods [...], they are pretty much horrendous in most of the myths. They're only interested in themselves, they're only interested in what they want and they wield power in a very cruel and brutal and selfish way. So Circe in her ability to speak like a human, to me I started thinking as a novelist "well maybe it's because she has the ability to feel as humans feel and to respond to human suffering".

relacionamento de Circe e Ulisses se desenvolve em pleno acordo na narrativa de Miller, até a concepção de Telégono. Nesse ponto, a personagem se torna uma mãe protetora, disposta até mesmo a ir contra os deuses, em especial Atena, que querem matar seu filho para proteger Ulisses. Para salvar o filho de poderes tão onipotentes, Circe usa de sua magia e conhecimento. A partir disso, observamos a trajetória de Circe, construindo uma narrativa na qual ela se desenvolve e se descobre e, enquanto mulher, encontra seu verdadeiro poder e identidade. Ou seja, ela se torna uma mulher capaz de usar seu poder, sua inteligência e autonomia para impor sua própria vontade e amar, assim como para construir a sua própria *narrativa*.

Considerando isso, iremos realizar uma análise da obra *Circe: um romance* (2018), contrapondo a reinterpretação e a releitura da personagem frente outras obras literárias a partir da ótica da Literatura Comparada. Nisso, levaremos em consideração não apenas o romance em si, mas a representação da personagem e da própria obra. Para isso, tomaremos como pontos principais as questões do protagonismo, os valores atribuídos e representados pela personagem, além das relações de poder e de gênero. Levaremos em conta, também, a perspectiva dos autores, uma vez que será colocado em contraponto à perspectiva masculina apresentada por Homero na sociedade grega, fundada nos valores patriarcais, e a feminina contemporânea de Miller, ancorada na resistência e no empoderamento feminino, propiciados pelo movimento feminista. Desse modo, iremos explorar a reconfiguração e a releitura da personagem feminina a partir da visão crítica proporcionada pela revisitação dos clássicos.

### 5.1 A jornada da “heroína”

Quando nos voltamos para a Antiguidade, todos os relatos, lendas e mitos falam de heróis. Esses são os protagonistas de grandes e emocionantes aventuras, cheios de coragem e força, que emocionam e motivam a todos com os seus grandes feitos. Porém, mais do que uma palavra masculina, o “herói” das histórias é sempre retratado como a figura masculina, nunca a feminina, de modo que, a não ser por livre interpretação, não vemos heroínas nessas histórias. Isso porque, em uma sociedade dominada pela visão patriarcalista, não era de interesse dos homens terem mulheres tomando a voz e fazendo grandes ações que pudessem gerar notoriedade e, caso fizessem, eles não queriam que elas fossem reconhecidas o suficiente para inspirar outras a seguir o exemplo. Com isso, tomando a *Odisseia* como base, as mulheres eram frequentemente retratadas de duas maneiras distintas: ou como um modelo de esposa, como

Penélope foi descrita, fiel, devotada e cativa, ou como uma feiticeira perigosa e cruel, como Circe.

Entretanto, para as mulheres da atualidade, esses modelos de boa e má conduta não são mais suficientes e não desejam mais segui-los. Segundo Murdock (2022), “elas precisam de um novo modelo que entenda quem e o que é a mulher”. Assim como os heróis saem em suas “jornadas” para descobrirem seus verdadeiros propósitos e suas identidades, também é direito das mulheres embarcarem em sua própria jornada da heroína para descobrirem os próprios exemplos. Esses exemplos, obviamente, não são os descritos por homens e pela visão rasa e parcial que podem ter, influenciada por seus medos e desejos. As mulheres buscam narrativas que sejam feitas por elas e para elas, em que tenham voz e sejam caracterizadas com profundidade e complexidade que, especialmente quando se trata de mitos, nunca puderem ter. Nesse sentido, no contexto literário, cabe às mulheres fazerem escavações atrás de suas heroínas perdidas e esquecidas, pois a construção da identidade das personagens, sejam elas ninfas, deusas ou feiticeiras, reflete na própria identidade das mulheres como sujeitos.

Campbell (1981)<sup>90</sup> alega que, no mito, as mulheres já estão lá e que precisam entender que esse é o caráter maravilhoso que lhes cabe (MURDOCK, 2022). Contudo, Murdock discorda ao argumentar que isso não é mais o suficiente, porque as mulheres não querem apenas *estar lá*, pois precisam saber quem são e o que são. Segundo a autora:

Hoje, as mulheres têm uma missão em nossa cultura. É a missão de acolher por completo sua natureza feminina, aprendendo a se valorizar como mulher e a curar a ferida profunda do feminino. Trata-se de uma jornada interior fundamental para se tornar um ser humano totalmente integrado, equilibrado e íntegro. Como na maior parte das jornadas, o caminho da heroína não é fácil, pois ela não dispõe de sinalizações ou guias definidos. Não há mapas, cartas náuticas ou a idade cronológica certa para a viagem começar. Não há uma linha reta a ser seguida. Trata-se de uma viagem que raramente recebe validação do mundo exterior – que, na verdade, muitas vezes sabota e interfere nela (MURDOCK, 2022, p. 23).

Isto é, para que as mulheres possam construir a sua identidade, precisam retomar o seu lado selvagem, a sua verdadeira essência, a qual é realizada por meio da jornada da heroína. Essa jornada que pode ser realizada a partir do modelo que Campbell construiu sobre a jornada do herói, na qual a personagem enfrenta uma série de etapas e limiares para construir a si mesmo até o seu momento de glória, ou, no caso das mulheres, de atingir sua autodescoberta. Segundo

---

<sup>90</sup> Retirado de uma entrevista apresentada na obra de Murdock, na qual a autora faz um contraponto a visão expressa por Campbell.

Campbell (2007), toda jornada começa com um chamado da aventura, que marca o “despertar do eu”, ocorrida pelo anúncio de uma profecia ou mesmo pela insatisfação e curiosidade do personagem sobre a condição atual da sua vida. É um chamado para o desconhecido, que o autor caracteriza como “chamado da floresta negra” ou “força do destino”. Sobre isso, Campbell argumenta que:

No caso da princesa do conto de fadas, significou apenas o surgimento da adolescência. Mas, pequeno ou grande, e pouco importa o estágio ou grau da vida, **o chamado sempre descerra as cortinas de um mistério da transfiguração – um ritual, ou momento de passagem espiritual** que, quando completo, equivale a uma morte seguida de um nascimento. O horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideias e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar (CAMPBELL, 2007, p. 60-61, grifos nosso).

Murdock toma esses elementos como base para elaborar a própria jornada da heroína, considerando a realidade específica das mulheres. Sendo assim,

A jornada da heroína é um **ciclo contínuo de desenvolvimento, crescimento e aprendizado. A jornada se inicia com a busca pela identidade de nossa heroína**. Esse “chamado” ocorre não numa idade específica, mas quando o “antigo eu” já não serve mais. Isso pode acontecer quando a jovem sai de casa para começar uma faculdade, para trabalhar, viajar ou iniciar um relacionamento. Ou na meia-idade, quando a mulher se divorcia, volta a trabalhar e estudar, muda de carreira ou se depara com o “ninho vazio” (quando os filhos crescidos deixam o lar). Ou então simplesmente no momento em que a mulher se dá conta de que não tem uma identidade própria (MURDOCK, 2022, p. 25, grifos nosso).

Diante disso, a jornada do herói – e da heroína – trata-se da transformação pela qual os personagens passam até o cumprimento de sua jornada, remetendo ao crescimento e ao aprendizado. É o fato mimético do espírito humano que se reflete na obra literária por meio da voz das personagens e que se configura na transformação do caráter do indivíduo. E não é esse o propósito que Aristóteles deu a obra poética, ao retratar as pessoas melhores ou piores do que são? Nessa perspectiva, retomar as obras clássicas, como os mitos, opera um papel fundamental para que possamos reconfigurar nossa concepção de mundo e nosso entendimento enquanto indivíduos, principalmente no que se trata das questões de gênero. Como pontua O’Hara, a “narração de histórias antigas a partir de perspectivas femininas, o público pode começar a entender melhor a vida complexa das mulheres da Antiguidade e refletir sobre como suas

experiências continuam a repercutir em nossa sociedade atual<sup>91</sup>” (O’HARA, 202, p. 10). Nesse ponto, os romances são uma opção de reinterpretação efetiva para dar profundidade e a complexidade que necessita os personagens que buscam suas vozes ocultadas, uma vez que, tal como argumentou Lukács (2020), a forma do romance é a busca do herói por si mesmo, dando-lhe a liberdade de retratar sua verdade por meio dos próprios olhos e não dos olhos de um terceiro.

Nesse sentido, Madeline Miller fez um trabalho criativo e único ao dar a Circe uma narrativa em primeira pessoa, unindo o passado com o presente e dotando a personagem, para além dos poderes premonitórios que usufruiu, de uma perspectiva quase onisciente de sua vida. Além disso, a narrativa em primeira pessoa permite uma visão intimista da personagem, uma forma de conhecer a complexidade do seu ser e personalidade, assim como sua transformação e amadurecimento. No início da narrativa, como no princípio de sua própria criação, Circe era uma garota ingênua, simples e curiosa que fazia de tudo para agradar enquanto era destrutada pela própria família. Nisso, já podemos ter um vislumbre que, independente de suas ações futuras, sua natureza não era voltada à maldade. E, em como em toda jornada, ela nem ao menos sabe quem é enquanto luta contra os próprios erros e corre atrás dos seus desejos, perdida ao não saber de sua própria individualidade.

**Quando nasci, o nome para o que eu era não existia.** Chamavam-me de ninfa, supondo que eu seria minha mãe e tias e milhares de primas. Menores entre as deusas menores, nossos poderes eram tão modestos que mal asseguravam nossa eternidade. Falávamos com peixes e nutriamos flores, extraíamos gotas das nuvens ou sal das ondas. Essa palavra, *ninfa* **marcava a extensão e a amplitude de nosso futuro. Em nossa língua significava não apenas deusa, mas também noiva** (MILLER, 2020, p. 1, grifos nossos).

Já no começo da narrativa, a autora apresenta também a perspectiva da personagem de que não sabe o que é, uma interpretação que pode ser atribuída às mulheres por não saberem o que e quem são. Assim, Circe se via a partir de uma perspectiva da realidade social patriarcal, a de que nasceu para ser “noiva”, ou seja, esposa. Por isso, após seu nascimento, o primeiro diálogo entre o pai de Circe e a mãe é sobre casamento:

Meu pai não se importava em ter filhas que tinham um temperamento doce e eram douradas como o primeiro óleo prensado de azeitonas. Homens e deuses

---

<sup>91</sup> Through the narration of ancient stories from female perspectives, audiences can begin to better understand the complex lives of ancient women and reflect on how their experiences continue to resonate through our society today.

pagavam caro pela chance de procriar do sangue delas, e dizia-se que as posses de meu pai rivalizavam com as do rei dos deuses. Ele apoiou a mão na minha cabeça em benção.

— Ela fará um belo casamento – ele disse (MILLER, 2020, p. 9)

E embora o nome de *Gavião*, ou Circe, como é traduzido e foi dado a ela pela tia se devesse a sua aparência, com olhos dourados e choro fraco, também podemos entender uma ambivalência: ou para ser presa em uma gaiola pelas grades das regras ou livre nos céus para seguir seus desejos. Isso porque, a princípio, seja pelo desprezo da mãe ou não, Circe não demonstra interesse em seguir os comportamentos mesquinhos demonstrados pela mãe e pelas tias. Logo nas primeiras páginas dá obra, podemos ver Circe sendo caluniada por todos que a cercam, até mesmo seus pais, que a acham idiota, burra e fraca, sempre alegando que ela não sabe de nada e que não possui poder para nada. Mesmo quando insiste com o pai, Hélios, que possui os mesmos olhos que ele, portanto, deveria ter um poder correspondente, o titã faz questão de deixar evidente que ela não chega aos pés de sua força, pois não conseguiria fazer o mesmo que ele.

Desse modo, além de insultada, ela era menosprezada por sua família. E, na sua juventude, quando conheceu Glauco e por ele se apaixonou, foi o momento em que Circe encontrou o seu “chamada da aventura”. Contudo, isso não aconteceu na vivência do amor ou do estereotipo dos apaixonados, mas no momento que descobriu o seu poder, a magia e o caminho para entender o que era no mundo. Como Glauco era mortal, todos diziam que ele logo morreria, já que sua vida era finita comparada a de um deus ou deusa. Desesperada para evitar isso, Circe procurou formas de torná-lo imortal, o que realizou por meio da *pharmaka*, que era o uso de ervas com poderes assustadores criados a partir do sangue caído dos deuses. Assim, de uma maneira alternativa, temos o contato com o sobrenatural que faz parte da jornada do herói descrita por Campbell, ou, nesse caso, da heroína.

Segundo Campbell (2007), é nesse momento que o herói se depara com uma figura anciã que o irá instruir e dará benções para que siga em sua jornada. Entretanto, para Circe, isso se dá de uma maneira um pouco diferente, uma vez que a anciã que aparece a ela, na figura de Hécate, a qual ela chama de avó, não a apoia em sua decisão, mas a adverte.

Eu não me importava com essas ninfas. Elas não eram filhas de Hécate, não tinha ouvido histórias desde a infância sobre rasgar o mundo.

— Não há algum... não sei a palavra. Algum recurso. Algumas barganhas com as Moiras, algum truque, algumas *pharmaka*...

A serpente do mar no pescoço de minha avó se desenrolou e esticou uma língua preta de sua boca de flecha. A voz da titânide soou baixa e raivosa.

— Ousa falar disso?

A mudança súbita me surpreendeu. Mas ela estava se erguendo, sua altura real se desvelando à minha frente.

— Criança, fiz por você tudo que podia ser feito, e não há mais nada. Saia daqui e não me deixe ouvi-la falar dessa perversidade outra vez (MILLER, 2020, p. 44-45)

Contudo, Circe não se prende à advertência da avó, e tenta por ela mesma buscar o conhecimento que procura, um poder que seja maior que o dos deuses. Nisso, a personagem está passando pelo que Campbell chama de primeiro limiar, no qual Hécate representa uma guardiã do portal que marca e defende “os limites da esfera ou horizonte de vida presente do herói. Além desses limites, estão as trevas, o desconhecido e o perigo” (CAMPBELL, 2007, p. 82), isto é, o inexplorado, que para Circe representa o poder que ela não sabia que possuía, mas do qual passa a ter a primeira amostra.

Arranquei outro punhado, minhas mãos pegajosas e quentes. Em meus ouvidos havia um zumbido escuro como uma colmeia. É difícil descrever o que aconteceu em seguida. **Um conhecimento acordou nas profundezas do meu sangue**, e sussurrou que a força daquelas flores estava na sua seivam que podia transformar qualquer criatura em seu eu mais verdadeiro (MILLER, 2020, p. 47)

A voz que acorda dentro de Circe nesse momento está para além da magia, mas representa o seu “eu” verdadeiro, a identidade suprimida por todas as alegações de fraqueza, inadequação e incapacidade das quais era acusada. Essa situação, notoriamente, poderia contribuir para esse possível “bloqueio” de seus poderes até então. Todavia, o sussurro era o começo de um grito que ia aumentando cada vez mais o seu volume. E como uma transgressora das regras, obviamente Circe recebeu o castigo por ir contra o que lhe fora proibido. Ela não teve o amor de Glauco e, em seu desespero pela realização do seu amor, transformou Cila, a quem Glauco pediu em casamento ao invés dela, em um monstro por meio das artes mágicas que havia acabado de aprender. A partir disso, podemos obter alguns entendimentos acerca da personalidade de Circe, que remetem ao ideal dela como uma figura que reflete a humanidade. A primeira coisa corresponde à empatia, a qual Miller deixa como inerente ao caráter da personagem, considerando o ambiente em que vive e sem outras interferências, além de seu fascínio pelos mortais (O’HARA, 2022).

Ao contrário de outros deuses, Circe é compassiva e se importa com a vida dos mortais. Uma prova disso, além do fato de estar apaixonada, é seu desespero em relação à possível morte de Glauco e a fixação de sua paixão por ele. Isso ocorre porque deuses, com suas vidas imortais,

geralmente não se prendem a mortais por muito tempo, pois sabem que eles não são eternos. Para Circe, no entanto, isso não aparece em nenhum momento como uma questão, embora seja enfatizado a todo momento por sua família. Além disso, outro aspecto em particular que a narrativa de Miller proporciona é a humanização da personagem. O ato que Circe comete contra Cila, ao transformá-la em monstro, não se difere de práticas humanas induzidas pelo ciúme. Circe não o faz por crueldade, apenas por um desejo maléfico de seu coração; Cila é apenas um empecilho no que ela acredita ser o caminho para sua felicidade.

A partir disso, o novo limiar que inicia de fato a sua jornada da heroína se dá na partida do lar. Essa etapa, na elaboração de Murdock (2022), seria o abandono ou a rejeição da mãe, separando-se do arquétipo da mãe, que representa toda a visão tradicional do feminino. Ainda segundo a autora, pautada em Campbell, esse é o momento em que o herói, ou heroína, nesse caso, rompe com a ordem estabelecida e cria uma nova, desvinculando-se do que o/a prende ao passado. Assim, ao assumir a culpa pelo que fez com Glauco e Cila, Circe cometeu uma transgressão que não pode ser facilmente perdoada pelos deuses e suas regras. Aqui, podemos entender os deuses como a própria ordem social, que teme o que é estranho e diferente do que é empregado.

[...] Todos vocês estavam aqui quando ela confessou que procurou seus poderes explicitamente. Tinha sido avisada para manter distância, porém, desobedeceu.

O rosto de minha avó era frio em seu trono de marfim entalhado.

— Ela desafiou meus comandos e contradisse minha autoridade. Usou seus venenos contra seu próprio povo e cometeu outras traições também. — O brilho escaldante do seu olhar pousou em mim. — Ela é uma desgraça ao nosso nome. Uma ingrata aos cuidados que lhes prestamos. Está concordado com Zeus que por isso ela deverá ser punida. Será exilada em uma ilha deserta, onde não poderá mais prejudicar ninguém. Ela parte amanhã (MILLER, 2020, p. 70).

O rompimento com a mãe, embora não seja literalmente, é representado pelo fato de o banimento de Circe ser decretado pela figura de sua avó, a grande figura materna. E, com isso, Circe é levada ao desconhecido, para a floresta para a qual foi chamada, onde pode de fato iniciar sua jornada, pois é ao sair de casa, assim como representa uma fase da vida, que a heroína passa a buscar seu senso de existência e propósito. É onde depara-se com questões que não podem mais ser respondidas pelos outros, mas por si própria. E para Circe, o nome que não existia para o que ela era quando nasceu foi declamado pela voz de seu irmão Aietes, tornando-a mais simbólica para o contexto de releitura de perspectiva feminina, por ter sido feita por um homem. Circe é uma *pharmakis*. Uma bruxa. E isso representa o seu ponto de partida.

Olhei de novo para a floresta. Ontem – fora apenas ontem? – eu tinha esperado que alguém viesse me dizer que era seguro. Mas quem faria isso? Meu pai? Aietes? Era isto que significava o exílio: ninguém estava vindo, ninguém jamais viria. Havia temor naquele fato, mas depois da minha longa noite de terrores, parecia pequeno e irrelevante. O pior da minha covardia fora suado durante a noite. Em seu lugar havia uma fagulha de empolgação. *Eu não serei como um pássaro criado em uma gaiola*, pensei, *entorpecido demais para voar mesmo quando a porta está aberta*. Entrei naquela floresta e minha vida começou (MILLER, 2020, p. 77)

Assim como explicitado por Murdock (2022), a heroína não possui um mapa que a guie em sua jornada, e, diferente do herói que recebe bençãos e instruções para se aventurar em seu destino, que é convocado para ele, ela não desfruta das mesmas regalias. Ela não teve quem a amparou em sua jornada autoinvocada. Portanto, a simbologia exposta por Miller no trecho não se direcionada apenas à figura alegórica da feiticeira em si, mas de todas as mulheres que se viram à margem e foram condenadas por suas ações. Quem viria em seu auxílio para protegê-la e ajudá-la? Ninguém, ninguém além delas mesmas. E por mais ameaçador que qualquer outro medo poderia ser, elas não podiam simplesmente se dar ao luxo de sentar e desistir. Portanto, Circe, ao adentrar a floresta e dizer que sua vida “começou”, representa a aceitação do seu próprio eu, que não precisa de fontes externas para validá-la. É o momento em que a personagem descobre a liberdade de ser quem é e realizar seus próprios desejos sem estar presa as regras de outros.

Segundo Woolf (1926), toda mulher precisa de um quarto só seu para conseguir se desenvolver, e isso significa liberdade e autonomia. E o quarto só seu de Circe foi sua ilha, seu processo de emancipação, um lugar onde não dependia de ninguém e é ela quem fazia as regras. A partir desse processo, Circe conseguiu não apenas desenvolver suas habilidades mágicas e seu conhecimento de ervas, mas também seu conhecimento de mundo e sobre si mesma, de erros e acertos. Ela deu início a sua autodescoberta, a sua voz. E, da mulher que não conseguia se impor perante as críticas de sua família, ela desenvolveu a força para não se deixar ser intimidada. Nessa perspectiva, ao longo do romance, em mais de uma situação quando alguém a visita em sua ilha, ela deixava claro que ali não seria empregada nenhuma soberania além da dela, tal como fez com seu irmão Aietes, quando este perseguia Medeia e passou na ilha de Circe para procurar a filha:

O ar estalou ao nosso redor.  
— Ouviu o que eu disse? – ele gritou. – Eu devia punir você.

— Não. – eu disse. – Na Cólquida você pode exercer sua vontade. Mas está é Eana.

Um segundo momento de real surpresa no rosto dele. Então sua boca se retorceu (MILLER, 2020, p. 163).

A transformação da personalidade de Circe, no sentido de sua confiança e força, se mostra pelo fato de ela não mais baixar a cabeça para o irmão. No início da narrativa, ela sempre tentava agradar a todos, sendo ofendida e agredida pelos irmãos sem ao menos retrucar ou se defender. No entanto, nesse processo de amadurecimento, ela não permite mais que isso a abale. Isso é resultado de outro elemento importante: a sabedoria, uma prova do crescimento da personagem durante sua jornada. Assim, ao termos a perspectiva dela sobre os fatos, é possível lançarmos um novo olhar sobre os eventos. Tanto a autora não condena nem a protagonista e nem a outras personagens por seus atos enquanto os narra, quanto é impossível para os leitores condenarem a personagem cegamente por suas ações quando podem ver seus pensamentos e motivações. Isso proporciona uma compreensão mais profunda e complexa da personagem e dos eventos ao longo da história.

Em sua narrativa no romance, portanto, Circe não ganha apenas personalidade e uma voz, mas também uma construção. Tanto heróis quanto vilões não nascem, eles são criados, baseados em seus traumas, medos e motivações. Com Circe, isso não é diferente. A empatia atribuída a ela por Miller mostra isso. As emoções humanas, que mesmo Homero, de certa forma, atrelou a ela ao dizer que era uma deidade “de fala humana”, pois ela sente medo, desespero, amor e solidão. Através da visão de Miller, Circe se torna uma personagem mais complexa, cheia de nuances e sentimentos humanos, o que a torna mais realista e cativante aos/às leitores/as. A Circe de Miller chorou por Dédalo, Ícaro e Ariadne quando estes morreram, ela amou Glauco, Ulisses e Telêmaco, ela temeu pela vida de seu filho perseguido pelos deuses e teve que encarar as consequências de seu passado, como ao enfrentar Cila, o monstro que criou, mais de uma vez. Seu caminho de provas se deu longa e sucessivamente ao longo dos séculos, como parte de sua construção. Assim, o propósito de sua jornada não era nenhum feito heroico a ser escrito na história e nem para derrotar um monstro específico, mas para enfrentar seus desafios interiores e encontrar a si mesma.

O seu desafio, como ela diz a princípio, era a sua covardia. Essa covardia não era concebida no sentido que ela não era capaz de fazer nada, mas em relação ao enfrentamento de seus medos, sendo um dos maiores, em nossa interpretação, a figura do seu pai, Hélios. Nisso, encaminha-se para o processo que Campbell chama de retorno ao lar, quando o herói já cumpriu com seu desígnio. Já Murdock denomina de “cura”, tanto da ruptura com o materno quando do

masculino ferido. Em suma, é um momento definitivo de aceitação. Segundo Murdock (2022, p.179), “o desafio da heroína não é a conquista, mas a aceitação: a aceitação de suas partes inomináveis e não amadas que se tornaram tirânicas por terem sido ignoradas”.

Para Circe, no romance, seu processo de cura se dá lentamente a partir do desfecho da história, quando aceita que seu filho Télego saia em jornada e viva sua vida, quando se apaixona por Telêmaco e passa a conceber uma vida com ele, quando se aceita e a tudo que aconteceu a si para se tornar quem é. E, ainda, quando reconhece o que deseja para seu futuro. No entanto, o principal que podemos compreender, com o que Murdock chama de “integração do masculino e do feminino”, é quando Circe resolve enfrentar seu pai para poder sair do exílio. O exílio foi para Circe, por muito tempo, o espaço só seu em que pode desfrutar de sua liberdade. Contudo, isso já não era mais o bastante, pois significava a vida atrelada a um espaço sem poder ir para lugar nenhum. Nesse sentido, Eana representa o espaço que ela usou para se descobrir, como um simbolismo do seu próprio interior, e o fim do seu exílio, após milhares de anos, representa o momento em que ela escolhe explorar a própria vida.

Assim, a integração mencionada por Murdock acontece quando Circe se eleva em pé de igualdade com Hélios, desconstruindo a figura da supremacia que costumava intimidar as mulheres por serem “seres os mais fortes”. Nesse contexto, ao contrário de quando era criança, Circe não se intimida frente à força do pai. Fazendo um paralelo genial, Miller estabelece uma conexão desde o início da narrativa, quando Circe, ainda criança, diz ao pai que é parecida com ele, mas ele alega que ela não conseguiria fazer o mesmo que ele e nem possuía o mesmo poder, até o final da narrativa, onde, embora ele alegue ser mais forte, ela não deixa a força que conquistou ser desmerecida:

— Eu posso destruí-la com um pensamento.

Era o meu medo mais antigo, aquela aniquilação branca. Senti-o passar por mim num arrepio. *Mas basta*, pensei. *Por fim, basta*.

— Pode. – eu concordei. – Mas sempre foi cuidadoso, pai. Sabe que eu enfrentei Atena. Que eu caminhei nas profundezas nas escuras. Não pode adivinhar quais feitiços eu lancei, quais venenos juntei para me proteger de você, como seu poder pode ricochetear contra sua cabeça. Quem sabe o que há em mim? Vai descobrir?

As palavras pairaram no ar. Seus olhos era discos de ouro inflamados, mas eu não desviei o olhar (MILLER, 2020, p. 332).

Ela vence seu medo ao decidir dar um basta, ao romper o ciclo no qual se viu presa a vida toda. Ao não desviar os olhos do pai, Circe está mais do que desafiando a ordem hierárquica ali empregada, está demarcando sua própria força ao enfrentá-lo cara a cara,

deixando claro que tem poder para isso. Portanto, embora não seja possível explorar de maneira ainda mais aprofundada devido a limitação que o tempo deste trabalho oferece, é possível refletirmos sobre o peso que a construção de narrativas femininas, a partir de uma autoria feminina, pode ter na construção de figuras simbólicas. Um dos objetivos aqui era explorar a reconfiguração e a releitura da personagem feminina por meio de Circe e como isso é representado. A obra de Miller, em poucos trechos, mostra isso de forma gradual, não apenas com Circe, mas também por meio de todos os personagens que se relacionam a ela. É uma perspectiva nova que permite um olhar dinâmico e um entendimento profundo de uma ordem que antes parecia natural, de questões que não eram questionadas e muito menos sobre as quais eram refletidas, em especial da demarcação de gênero, como veremos mais adiante.

## 5.2 “Entre o castigo dos deuses e o amor dos homens”

O que é estranho gera medo e desconfiança, e mesmo os deuses não estão isentos de sentirem isso por algo que está fora de seu controle. Na Antiguidade Clássica, eles eram os regentes da humanidade, configurando a própria ordem e regras sociais. Em se tratando disso, a voz dos personagens literários se configura na própria voz social, refletindo seus medos, preconceitos e desejos. Nesse sentido, em se tratando das mulheres, um caráter que Miller deixa evidente é desvalorização delas, seja de seus feitos ou mesmo de sua voz. Uma marca simbólica disso é quando Circe vai a seu pai e confessa ser ela a responsável pelos feitiços lançados em Cila e Glauco; contudo, Hélios não acredita nela, e só leva a sério sua alegação quando o irmão de Circe, Aietes, confirma que ela foi realmente a responsável.

— Eu vim – ele disse – porque ouvi falar da transformação de Cilam e de Glauco, nas mãos de Circe.

— Nas mãos das Moiras. Garanto a você que Circe não possui tal poder.

— Está enganado.

[...]

—*Pharmakeia*, tais artes são chamadas, pois lidam com *pharmaka*, aquelas ervas com o poder de efetuar mudanças no mundo, tanto as nascida do sangue de deuses como as que brotam naturalmente da terra. É um dom capaz de extrair seus poderes, e não sou o único a possuí-lo. Em Creta, Pasifae governa com seus venenos, e, na Babilônia, Perseis conjura almas em corpos novamente. Circe é a última e nós da a prova (MILLER, 2020, p. 64).

Segundo O’Hara (2022, p. 45, tradução nossa), a escolha de Miller para essa questão teria sido proposital, uma vez que está “demonstrando como o poder de Circe não podia sequer

ser reconhecido até que fosse confirmado por uma figura masculina<sup>92</sup>. E, no entanto, seu poder enquanto bruxa não é recebido com alegria e nem com admiração, mas como uma ameaça. Como exemplo disso, temos as referências que Circe faz tanto à Hécate quanto ao Hélios, quando menciona a prática dessas mágicas, algo que ela nunca tinha visto em deuses antes: medo. “Aquela mesma paralisia ainda marcava seu rosto. Com um susto, eu entendi o que era. *Ele está com medo.*” (MILLER, 2020, p. 65). Logo, como uma representação de ameaça a ordem, ainda mais por já tê-la transgredido, Circe teve o destino igual ao que muitas mulheres tiveram: foi banida de seu lar, isolada de sua família. Isto é, embora não tenha sido dito de forma direta, o castigo dos deuses dado a ela não está baseado apenas na prática já feita, mas no medo de tudo que ela poderia fazer se fosse deixada livre.

Consoante a isso, Madeline também apresenta em sua narrativa declarações que fornecem várias facetas da perspectiva masculina em relação ao valor das mulheres, seja em suas ações ou na sua aparência. Nos mitos, por serem narrativas curtas, muitas vezes alguns desses atos não são explorados ou, quando são, não recebem tanta atenção. Contudo, o romance moderno permite um maior aprofundamento dessas questões, amalgamando-as como parte integrante da significação narrativa. Nesse sentido, a figura das ninfas, como apresentada no início da obra, desempenham um grande papel. Assim como falado anteriormente, as ninfas remetem a “noivas”, representadas por mulheres jovens e belas que personificam espíritos naturais, ligados à fertilidade e à fecundidade da Natureza. Em muitas obras, são representadas como seres superficiais e atreladas ao desejo e à luxúria, envolvendo-se com deuses e homens ao bel prazer.

Segundo O’Hara, “é um lembrete de que as personagens femininas menores na mitologia grega geralmente servem como objetos de desejo para heróis e deuses, e esse é o único propósito que lhes é dado<sup>93</sup>” (O’HARA, 2022, p. 46, tradução nossa). Como uma representação disso, observamos o diálogo de Aietes e Circe, após ela tê-la transformado Cila, no qual o irmão não condena sua ação, dizendo que Circe fez um favor a Cila:

— E acredita que *aquilo* era o que havia verdadeiramente nela? Um horror espumante de seis cabeças?

Meu rosto ardia.

— Por que não? Você não a conhecia. Ela era muito cruel.

Ele riu.

<sup>92</sup> demonstrating how Circe’s power could not even be acknowledged until it was confirmed by a male figure.

<sup>93</sup> is a reminder that minor female characters in Greek mythology usually serve as objects of desire for heroes or gods, and that is the only purpose they are given.

— Oh, Circe. **Ela era uma meretriz pintada de fundo de salão, igual a todas as outras.** Se vai argumentar que um dos maiores monstros de nossa época estava se escondendo dentro dela, então é mais tola do que eu pensava. [...]

Até mesmo a ninfa mais bela é basicamente inútil, e uma feia seria nada, menos que nada. Ela nunca se casaria ou produziria filhos. Seria um fardo para a família, uma mancha para o mundo. **Viveria nas sombras, desprezada, insultada. Mas um monstro [...] tem o seu lugar.** [...] (MILLER, 2020, p. 67-68, grifos nossos).

A fala de Aietes remete a alguns elementos essenciais da representação feminina: a beleza, o monstro feminino e a pária. Ele cita a beleza das ninfas como se esse fosse o único atributo pelo qual valessem ser mencionadas, sendo “inúteis” para quaisquer outras coisas, de modo que, representando elas as mulheres, alocam seu propósito como equivalentes a nada nas histórias (O’HARA, 2022). E a beleza, por sua vez, é sempre algo a ser destacado, é um desejo, um medo, uma obsessão e uma meta à qual as mulheres devem se ater. Junto a isso, temos o julgamento pejorativo de chamá-las de “meretrizes” por se relacionarem com mais de um parceiro, ao mesmo tempo que as caracteriza como objetivos ao dizer que são “pintadas no fundo do salão”, isto é, algo que fica escondido. Em se tratando da pária, são as mulheres que o autor caracteriza como o “fardo para a família”, a mancha social que não atende às demandas que são impostas como um percurso de vida natural. E não é sobre elas que falamos tanto na seção 3? As que não se casaram, que não cumpriram as regras, desprezadas, insultadas e escondidas por ter seu lugar social negado e alocado como um ser marginal.

Já o monstro feminino sempre será uma parte relevante da história, pois é algo que se julga como inerente a todas as mulheres, como “a mancha do pecado de Eva” ou mesmo “a culpa da curiosidade de Pandora”. É uma forma de dizer que a tentação está sempre à espreita, disfarçada por uma casca bonita e enganadora. São às mulheres que os homens atribuem a culpa. São elas o mal que ele enfrenta para reafirmar sua posição. Além disso, esse aspecto de supremacia do poder masculino contida nos mitos gregos e de sua perspectiva é apresentada ainda mais enfaticamente pela voz da irmã de Circe, Pasifae. Quando as duas estão discutindo, Pasifae confronta Circe e a expõe em sua ignorância por ser submissa às ordens achando que seria recompensada pela obediência.

— Deixe-me contar uma verdade sobre Hélio e os outros. Eles não se importam se você for boazinha. Mal se importam se for má. **A única coisa que escutam é poder.** Não é suficiente ser a favorita de um tio, agradar algum deus na cama. Sequer é suficiente ser bela, pois quando você vai a eles e se ajoelha e diz: “Eu fui boa, pode me ajudar?”, eles franzem o cenho. [...] Eles

tomam o que querem em troca lhe dão apenas seus próprios grilhões. Mil vezes eu vi você sendo esmagada. Eu mesma a esmaguei (MILLER, 2020, p. 136, grifos nossos).

A fala de Pasifae remete a todos os embates discutidos acerca da história das mulheres, de tudo que fazem e ainda não é o suficiente para ganharem reconhecimento. Os próprios mitos, incluindo a *Odisseia*, recheada deles, é um exemplo disso. Quantas mulheres não foram de ajuda a Ulisses para nem serem mencionadas em suas aventuras como tópico relevante para além de uma aventura romântica? O que era atribuído a elas não era sua inteligência no auxílio ao herói, mas o fato de serem envolvidas romanticamente com ele. Outro fato de destaque se dá em relação à representação da violência que Miller também retrata na obra. Quando homens assumem ações bárbaras e isso é por eles representado, esse cenário é descrito com “simpatia”, de modo que a gravidade é suavizada com justificativas de que ele fez o que era necessário, ou era movido por seus instintos de batalha, etc.

Um exemplo disso é o diálogo que Circe tem com Medeia, quando ela e Jasão estão fugindo de Aietes, após Medeia ter matado o irmão como forma de atrasar o pai. Em nenhum momento, Medeia mostra arrependimento pelo que fez, pois acredita que estava fazendo o necessário para a sobrevivência e para conquistar o que desejava, que era ficar ao lado de Jasão e mantê-lo vivo. Contudo, Circe, consciente da forma como suas semelhantes eram vistas, tentou alertar a sobrinha de sua ignorância:

— É melhor do que ficar casada com Jasão. Você é cega por não ver a planta débil que ele é. Ele já se afasta de você. E estão o que, casados há três dias? O que ele fará daqui a um ano? Ele é guiado pelo amor que tem por si mesmo. Você foi um recurso conveniente. Em Lolcos sua posição vai depender da boa vontade dele. Quanto tempo acha que vai durar quando os homens dele vierem clamando que o assassinato do seu irmão traz uma maldição à terra deles? [...] Um segredo não pode ser mantido. Se não fosse uma criança, saberia disso. No segundo em que esses homens estiverem fora de seu alcance, vão começar a fofocar. E um dia, o reino todo saberá, e eles irão sacudir seu trêmulo Jasão até que ele ceda. “Grande rei, não foi sua culpa que o rapaz morreu. **Foi aquela vilã, aquela bruxa estrangeira.** Ela retalhou o próprio irmão, que maldades piores está planejando agora mesmo? Expulse-a, purifique a terra e tome uma esposa melhor no lugar dela.” (MILLER, 2020, p. 160).

O que é um vilão se não um ser capaz de fazer tudo mediante a maldade e seus caprichos? O que é a bruxa se não um ser estrangeiro? As pontuações de Miller, através da fala de Circe, carregam séculos de significação, social, histórica e cultural, da figura e condenação da bruxa como discutimos na seção anterior, bem como da própria representação das mulheres

na sociedade. As reflexões e discursos de Circe servem como um reflexo. Assim como Circe, cega pelo seu amor, estava disposta a fazer qualquer coisa para ficar com Glauco, até mesmo usar a feitiçaria para tirar alguém do seu caminho, também estava Medeia disposta ao mesmo por Jasão. Circe era conveniente para Glauco enquanto lhe ajudava com sua pescaria e o tornava imortal, até que não o foi mais. Da mesma maneira, Medeia foi conveniente ao ser implacável e inteligente para levar Jasão vivo de volta a sua terra, até que não era mais e ela ser trocada por uma opção “melhor”.

No caso, as duas feiticeiras foram usadas por seus poderes, e depois descartadas quando não eram mais necessárias. E, em ambos os casos, quando quiseram se vingar do que viam como traição, a representação masculina as colocou como nada menos do que maléficas. Esse “amor dos homens”, tal como está colocado no título deste subtópico, não necessariamente está atrelado ao amor romântico ou mesmo no seu sentido puro, mas a um efêmero interesse destinado a uma figura feminina para se obter algo. No caso de Circe, por exemplo, ao receber visitantes em Eana, eles sempre iam atrás dela para lhe pedir ajuda, elogiando-a por sua receptividade, por sua beleza e, posteriormente, até mesmo a chamando de deusa. Contudo, as motivações eram sempre as mesmas: o interesse próprio. Não é como se Circe fosse uma donzela em perigo que precisava de ajuda, pelo contrário. Contudo, ela era sempre vista como um objeto, alguém que deveria dar e não receber.

Diante disso, ao nos voltarmos para a obra, Miller responde questionamento que até então nunca tinha sido explicitado, ficando no máximo subtendido: por que Circe transformava homens em porcos? A *Odisseia* pintou a prática como uma crueldade da feiticeira, uma forma de se divertir. Entretanto, a obra *Circe* joga luz sobre suas motivações e críticas apresentadas às mulheres, nesse caso, o risco de violência sexual (O’HARA, 2022). Na cultura social, ao mesmo tempo em que a figura masculina pode representar uma forma de perigo às mulheres, também pode representar a proteção, a qual geralmente está ligada à figura de pais, irmãos e maridos que as tem sob sua tutela. Dessa forma, uma mulher sozinha representa uma maior fragilidade à própria segurança, pois, em tese, não possui a capacidade de se defender e, sem uma presença masculina que lhe sirva de ideia de proteção, tende a ser vista como mais vulnerável.

Na narrativa, Circe vivia sozinha junto de seus animais e outras ninfas que passaram a ser enviadas para a ilha como forma de punição por seus pais e deuses. Em um dia, um navio de marinheiros atracou em sua ilha e foi a ela pedir por abrigo e comida. Circe, gentilmente, os recepcionou e os alimentou, alegre por finalmente ter visitantes. No entanto, ao conversar com

eles e os homens descobrirem que ele vivia sozinha ali, sem pai, marido ou irmão como regente da casa e, por acreditarem que ela era apenas uma humana, o capitão e sua tripulação a atacaram. Nisso, Circe relata como foi seu estupro:

Minha mente ainda estava atordoada, descrente. **Com a mão direita, ele rasgou minhas roupas, um gesto habitual.** Com a mão esquerda, ele manteve o peso contra a minha garganta. Eu tinha dito que não havia ninguém na ilha, **mas ele aprendera a não arriscar.** Ou talvez só não gostasse de gritaria.

Não sei o que seus homens fizeram. Assistiram, talvez. [...] Do lado de fora, ouvi os porcos grunhindo. Lembro-me do que pensei, nua sobre a pedra áspera: *sou apenas uma ninfa, afinal de contas, e nada é mais comum entre nós do que isso.*

[...]

O capitão cuspiu no chão. A bolha gelatinosa estremeceu na pedra. A gota de suor deslizou, entalhando um sulco pegajoso. Uma porca gritou no jardim. Eu engoli convulsivamente. Minha garganta estalou. Senti um espaço abrir-se em mim. O feitiço de sono que pretendia tinha sumido, secado, eu não seria capaz de lança-lo mesmo se quisesse. Mas eu não queria. [...] Inspirei fundo e falei minha palavra. [...] Ele caiu de quatro. Gritou, e seus homens gritaram com ele. Isso durou um longo tempo. No fim das contas, eu realmente matei porcos naquela noite (MILLER, 2020, p. 175, grifos nosso).

Tudo na fala de Circe remete à ideia da agressão sexual como uma prática comum de homens no mundo antigo, o que é demarcado pelas caracterizações dela como “gesto habitual”, “ele aprendera a não arriscar” e “nada é mais comum entre nós do que isso”. E, apesar de ser uma das primeiras narrativas míticas a apresentar isso com tanta clareza, liberdade permitida pela releitura, não é incomum encontrar vestígios desses mesmos atos em inúmeros mitos antigos. Diante disso, quando os homens de Ulisses aparecem na ilha de Eana, não é possível culpá-la por sua suspeita e presumir o pior de suas intenções junto a uma mulher sozinha. Isso porque, como enfatiza Circe, “Nunca havia qualquer medo nele. [...] Nenhum sinal de irmãos ou pais ou filhos, nenhuma vingança que se seguiria. Se eu fosse valiosa a alguém, não me permitiriam viver sozinha” (MILLER, 2020, p. 178). E isso era o suficiente para seus visitantes acreditarem que podiam agir livremente.

Não importa o quanto Homero deixasse os homens de Ulisses com uma “inocência heroica”, querendo nada além de abrigo e comida. De fato, eles eram soldados famintos, abatidos por uma década de guerra e violência, perdidos no mar e sem uma previsão de quando voltariam para casa. Naturalmente, o conhecimento comum é de que a frustração disso seria descontada em alguém; logo, na mulher desprotegida que estivesse a frente. Segundo O’Hara (2022), a perspectiva apresentada na *Odisseia* representa uma ignorância fingida sobre as

intenções depravadas dos homens e busca demonizar a reação de Circe, que nada mais foi do que a forma que encontrou para se defender. Nesse sentido, essa perspectiva masculina e misógina “cria um falso retrato dos soldados, conhecidos por escravizar e estuprar mulheres, como inocentes ao entrar na casa de uma mulher que vive sozinha<sup>94</sup>” (O’HARA, 2022, p. 4, tradução nossa).

E tal situação não se limita ao ambiente mítico literário, pois basta retomar a própria História e todos os relatos de guerra, nos quais, dentre as inúmeras devastações deixadas, estava o estupro e sequestro de mulheres. Dessa forma, a transformação desses homens em porcos, de forma simbólica, representa a ideia de sujeira e impureza, e, segundo a Bíblia, o mal. Isso, por sua vez, representa o caráter do ato praticado. Em vista disso, O’Hara ainda argumenta que “embora a perspectiva masculina possa, às vezes, apagar o dano ou a probabilidade de estupro da história, as mulheres não podem se dar ao luxo de fingir<sup>95</sup>” (O’HARA, 2022, p. 5-6, tradução nossa). Dessa forma, propiciar uma perspectiva feminina para relatos clássicos lança uma nova luz acerca de fatos e eventos, revendo julgamentos e preconceitos. Considerando isso, o viés da Crítica Feminista empregado está justamente neste fato, de esclarecer que os valores femininos não são os mesmos que os masculinos.

Dessa forma, quando Circe se levanta contra seus agressores, bem como os posteriores que se apresentam, ela representa uma resistência, um símbolo que mostra que ela não permanecerá em silêncio sobre esse tipo de agressão e tão pouco precisa que alguém a defenda, pois pode fazer isso por si mesma. E tão pouco importa a ela se será temida por isso; na verdade, o medo se mostra como algo bem-vindo. Nesse sentido, o seu aspecto de “monstro feminino”, retratado na obra homérica, é abraçado por Miller como uma forma de defesa da personagem, de construir uma imagem poderosa que deve ser temida. Contudo, ao mesmo tempo isso cria o véu de desconfiança na personagem, de enxergar a todos como uma possível ameaça, embora não possa ser culpada por isso. Assim, a reconstrução de pelo menos uma parcela dessa confiança é feita lentamente por meio de seu relacionamento com Ulisses, que longe de ser meramente vilanizado, como se pensaria já que ele o faz com Circe em sua narrativa, serve para ela como uma ponte para ter diferentes olhares sobre a humanidade e que ela passa a ter sobre a própria sexualidade.

---

<sup>94</sup> it creates a false portrayal of soldiers, known for enslaving and raping women, as innocent upon entering the home of a woman living alone.

<sup>95</sup> While the male perspective can at times erase the harm or likelihood of rape from the story, women cannot be afforded this luxury of pretense.

Dessa forma, apesar da lascívia atribuída tanto as feiticeiras quanto as ninfas, não há relatos do envolvimento amoroso de Circe com outros personagens, a não ser Ulisses, com quem teve um filho, e anos depois com Telêmaco. Curiosamente, dois homens que mostraram fascínio por seus conhecimentos e por sua sabedoria, assim como um determinado respeito a ela, pelo menos no que cabe a obra de Miller. Diante disso, é importante destacar que o nome “um romance” que acompanha o título da obra ou mesmo esses envoltimentos amorosos não consistem no foco principal do texto. O romance a ele atribuído, está no sentido do que consta o título desta seção, uma narrativa, uma jornada pela qual a personagem Circe, de certo modo, escreve sua própria epopeia. Dessa forma, a intertextualidade entre obras é um caráter necessário, não para uma apagar a outra, mas para complementar as visões “únicas” que tínhamos até então, assunto sobre o qual falaremos a seguir.

### **5.3 Da feiticeira de Homero a heroína de Miller**

De acordo com Cecília (2006), os mitos, enquanto histórias exemplares do imaginário coletivo, têm um significado simbólico de natureza antropológica, religiosa ou metafísica. Esse simbolismo permeou as crenças, lendas e tradições culturais de diversos povos, tornando os mitos uma fonte de inspiração contínua para a literatura e a criação artística.

Nesse entendimento, o comparativismo literário, segundo a perspectiva de Carvalhal (2003), é uma comunidade textual, constituído pela alteridade no qual é feito por outras palavras além das próprias. É uma forma de estabelecer uma relação objetiva por meio do contraste, na qual se confronta elementos similares, porém, por perspectivas diferentes (CARVALHAL, 1991). Assim, o comparativismo consiste na função da releitura, por meio da qual é possível evocar a polifonia omitida nas histórias, trazendo a luz novos conceitos, debates e perspectivas. Isso se mostra na narrativa de Miller, pois ela não apenas dá ênfase à voz de Circe, sua protagonista, mas também a outras personagens que ficam como “pintura de fundo” durante as viagens e relatos heroicos. Embora não haja muito da história da própria Circe além de relatos parcos e espaçados nos quais a autora fundamentou sua pesquisa, preenchidos pela liberdade poética da revisitação, seus relatos não se distanciaram da obra principal na qual se baseou, mudando apenas o ponto de vista pelo qual é narrado.

A *Odisseia* de Homero é uma narrativa em terceira pessoa, que ronda em torno da viagem do herói Ulisses de volta para seu lar, Ítaca, após dez anos lutando na Guerra de Troia. Assim, ainda que seja em terceira pessoa, a epopeia é confabulada a partir de toda uma tradição

patriarcal vigente na Grécia Antiga, ressaltado a soberania dos homens e a importância de seus feitos. Portanto, embora não seja de maneira proposital, a representação estereotipada e pejorativa, principalmente das mulheres, é fundamentalmente marcada. Não estamos aqui, contudo, para condenar o autor e nem sua obra, até porque estamos falando de poemas escritos a partir de histórias orais muito antes da escrita e nos primeiros séculos do desenvolvimento humano. O que queremos é marcar o contexto histórico da obra, em meados do século VIII a.C., contrapondo-a com uma perspectiva contemporânea.

A partir de uma perspectiva narrativa contemporânea, a narrativa de Miller, por adotar o foco em primeira pessoa, fornece uma perspectiva intimista à personagem, enfatizando a característica do “eu” a ser construída no romance. Dessa forma, ela parte do generalismo fragmentado para uma particularidade singular, pois podemos ter acesso aos pensamentos e sentimentos da personagem, vendo o mundo pelos olhos dela e entendendo situações sobre as quais a própria personagem ainda não chegou a uma conclusão. Nesse sentido, Miller dá importância aos pormenores narrativos e às motivações escondidas que amarram críticas do presente a situações do passado. Isso, certamente, leva-nos a refletir sobre situações que dialogam com um contexto atual.

Podemos começar fazendo um paralelo entre como as duas obras apresentam Ulisses, ou Odisseu. Como a personificação arquetípica do herói grego, Ulisses é retratado na *Odisseia* como um ser corajoso e astuto, sendo ressaltado seu heroísmo, seja para lidar com as tormentas do mar, o canto das sereias ou os feitiços de Circe.

És na verdade o astuto Ulisses, que sempre me disse  
Aportar aqui um dia o Matador de Argos, da vara dourada,  
Regressando de Troia na sua escura nau veloz.

[...]

‘Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis [...]’ (HOMERO, 2011, p. 288-290)

Em toda representação heroica, há sempre a jactância de reafirmar o poder e a descendência dos heróis, como para deixar ainda mais evidente o seu poder e sua posição. Contudo, em *Circe*, Miller aborda o personagem de maneira diferente, não o vilanizando, mas sim humanizando-o. Segundo Vilela (2021, p. 49), “Miller mostra alguns impactos negativos das atitudes de Odisseu durante a sua jornada. Ela retira Odisseu do pedestal de grande herói e o coloca junto aos outros homens”. Dessa forma, a sua grandeza não está em suas conquistas enquanto herói bom e correto, mas na abertura de múltiplas interpretações a partir de suas

falhas e suas diferentes faces. A exemplo disso, temos o fato de que, enquanto Penélope é quase ignorada durante a *Odisseia*, salvo os momentos em que a narrativa se volta a ela, Ulisses fala sobre a esposa para Circe com certo carinho, enfatizando-a inúmeras vezes durante a sua conversa. Isso não o impede, evidentemente, de se envolver sexualmente com Circe sem qualquer grau de hesitação, exceto o receio de que a feiticeira poderia enfeitiçá-lo.

A fidelidade do herói não é mostrada como uma de suas virtudes, até mesmo porque, nessa época, a fidelidade era um pré-requisito mais exigido da esposa do que do marido. Dessa forma, mesmo que seja evidenciado o grande amor de Penélope e Ulisses, a devoção se mostra como algo mais praticado por ela do que por ele. Em outros aspectos, também presenciamos a queda da figura do herói Odisseu que, de um bravo guerreiro, torna-se um rei paranoico e agressivo, além de um pai e marido negligentes. Isso é exposto quando Ulisses realiza atos ou conta mentiras para ferir a esposa e o filho. Dessa forma, enquanto na *Odisseia*, a fúria sanguinária de Ulisses foi parada pelo comando da deusa Atena, na versão de Miller o declínio do herói não terminou dessa maneira, e nem sua imagem continua heroica como um dia fora.

A representação de Circe, por sua vez, mostra-se como o grande elemento de destaque entre as duas narrativas, sendo esse um dos principais motivadores do texto de Miller. No romance, ocorre a desconstrução da feiticeira enquanto uma figura que simboliza o mal, embora ela não seja de fato retratada como uma vilã na *Odisseia*. Com efeito, comparece uma heroína que protagoniza sua jornada, que é compassiva o bastante para ajudar aos outros e não apenas limitada aos próprios desejos. Podemos discutir, embora a chamemos de “heroína”, segundo a configuração de Murdock, que Circe ao mesmo tempo também fornece uma nova desconstrução a esse termo, já que suas ações e personalidade não estão presas ao arquétipo heroico, mas à construção de um ser complexo que não é bom e nem mal. Nisso, o principal ponto de reflexão da narrativa de Miller é a humanização de seus personagens. Segundo Rogers (2021), a releitura de Miller

Não apenas mostra uma versão forte e independente de Circe, mas também revela momentos de dor e derrota. Aqui, Circe é mais uma personagem totalmente desenvolvida do que um símbolo, e sua história transmite uma representação mais completa e honesta da experiência feminina, criando um senso de abertura com o leitor que permite que ele tenha empatia e se conecte com sua personagem<sup>96</sup> (ROGERS, 2021, p. 52, tradução nossa).

---

<sup>96</sup> Not only does it show a strong, independent version of Circe, but it also reveals moments of pain and defeat. Here, Circe is more of a fully developed character than a symbol, and her story conveys a fuller and more honest representation of the female experience, creating a sense of openness with the reader that allows them to empathize and connect with her Character.

Dessa forma, ela deixa de ser um ser, estranho, “a bruxa estrangeira” e incompreendida, para alguém de quem podemos entender as motivações. Além disso, em contraste com as interações feitas entre Ulisses e Circe no poema de Homero, ambas as obras mostram um diferente desenvolvimento para o relacionamento dos dois. No poema de Homero, desde o princípio há uma eminência de confronto, diante do qual Circe não consegue enganar Ulisses, que está protegido por uma erva mágica a conselho do deus Hermes, e a feiticeira cai de joelhos perante sua espada.

Saiu logo, abrindo as portas resplandecentes,  
e convidou-me a entrar; acompanhei-a, preocupado.  
Levou-me para dentro e trouxe-me um trono incrustado  
de prata, bem trabalhado; pôs-me um banco para os pés,  
Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,  
Mas misturou-lhe uma **droga com espírito malévolo**.  
Porém depois que me deu, e eu a bebi, não me **enfeitiçou**.  
[...]  
Mas repõe a tua espada, pois **iremos agora**  
**para a nossa cama**, para que nos unamos em amor  
e possamos confiar um no outro (HOMERO, 2011, p. 287-288, grifos nossos).

A partir disso, vemos uma transformação na personalidade de Circe, de ardilosa e manipuladora, chamando-o para sua cama como forma de manipulação, para uma amante dócil e prestativa, oferecendo-lhe conselhos, orientações e mudando completamente seu comportamento para com ele e seus homens. Dessa forma, ao retomarmos as questões do papel feminino na sociedade discutidos na seção 3, em que Santos (2006) pontua que o pensamento social via o casamento como forma de “domar” a mulher selvagem, faz-se óbvio que Homero vilanize Circe em certa medida, não no caráter de inimiga propriamente dita, mas de ameaça, para que, posteriormente, Ulisses a “domestique”. Embora eles não sejam de fato casados, o relacionamento que os dois desenvolvem, pela ótica social aqui empregada, desempenha esse papel de destituir Circe de seu caráter “selvagem”, evitando que ela seja um perigo para a sociedade e, nesse contexto em específico, para Ulisses e seus homens.

Miller, por outro lado, optou por desenvolver o relacionamento dos dois de maneira mais profunda. Não há desequilíbrio de poder entre os dois, mas uma relação que desde o princípio é equilibrada e natural, sem espada ou súplicas envolvidas, mas em um acordo mutuo desenvolvido por meio do diálogo.

— Você não bebeu – eu disse. – Isso foi esperto. Mas eu ainda sou uma bruxa e você está em minha casa.

— Eu espero que possamos resolver isso racionalmente – Ele tinha apoiado o cálice. Não desembainhou a espada, mas a mão descansava sobre o cabo.

— Armas não me assustam, nem a visão do meu próprio sangue.

— É mais corajosa do que a maioria dos deuses, então. Uma vez vi Afrodite abandonar o filho à morte no campo por causa de um arranhão.

— Bruxas não são tão delicadas. – eu disse.

[...]

— Proponho uma trégua – eu disse – Um teste, de certa forma.

— Que tipo de teste? – Ele se inclinou um pouco para frente. Era um gesto que eu viria a conhecer. Mesmo ele não podia esconder tudo. Se havia um desafio, ele corria para encontra-lo. Sua pele cheirava a trabalho duro e mar. Ele conhecia dez anos de histórias. Eu me sentia ávida e faminta como um urso na primavera.

— Ouvi dizer – eu respondi – que muitos encontram confiança no amor (MILLER, 2020, p. 186-188).

Segundo Vilela (2021), essa foi uma forma que Miller encontrou de responder ao poema de Homero, de contradizê-lo e ressignificar o que se espera das personagens. Nessa nova narrativa, temos motivos para pressupor que o que atrai os personagens um para o outro não seja o fato de estarem eles presos na superficialidade da beleza e nem de escapar da morte. Pelo contrário, ambos os personagens estão em momentos fragilizados de suas vidas. Assim, enquanto Ulisses lida com o peso de anos do ambiente hostil da guerra e longe do seu lar, Circe sente o peso da solidão. Isso faz com que os dois desenvolvam uma conexão emocional. Por esse motivo, mesmo após ter ido embora e anos tendo se passado, Circe demonstra guardar um carinho especial pelo herói (VILELA, 2021). As diferenças entre narrativas, principalmente ao se considerar a contraposição do olhar masculino e feminino, não se limitam apenas no paralelo entre a obra de Miller e Homero, mas também todas as obras que citamos nas quais a feiticeira já foi retratada.

De cruel e poderosa para vilã até se transformar na heroína que até então tinha sido incompreendida, a autoria feminina da obra permite um senso maior de empatia e compreensão, não apenas dos motivos da personagem, mas de seu eu enquanto mulher. Essa é, sem dúvidas, uma perceptiva que dificilmente seria apresentada pela visão masculina de maneira tão empática. Em *Circe*, de fato, é desconstruído não apenas o arquétipo da feiticeira como agente do mal, da megera e do erotismo, mas também o próprio conceito do que se entende por heróis e vilões. Diante disso, fundamentando-se pela ótica da Literatura Comparada, Silva (2021) argumenta que a mobilidade literária realizada pela releitura e o elemento transgressor que rompe com a ordem permite humanizar os personagens. E, na obra de Miller, isso se remete a todos os personagens, da protagonista aos deuses.

Isso fica ainda mais marcado ao final da narrativa que encerra a jornada da heroína, pois enquanto muitos heróis, após inúmeros feitos, ganham a dádiva de serem imortais, Circe, por outro lado, procura uma forma de se tornar mortal e poder viver e envelhecer ao lado de Telêmaco. Ela não quer ser mais uma deusa, relegada a séculos de solidão, presa em seu exílio ou mesmo uma imagem perpetua e imutável, apenas observando o tempo passar e as pessoas que estima morrerem. Porque os deuses não mudam. Circe, desde o princípio da narrativa, é vista como uma humana, não se assemelhando aos deuses, e foi como uma estrangeira desde sempre entre a própria família. Ela não perverte e nem corrompe, não é boa e nem má, apenas um ser complexo fadado a errar e acertar, a amar e se machucar. Nesse contexto, a sua transformação para humana solidifica a ideia.

*Circe, ele diz, vai ficar tudo bem.*

Não é a afirmação de um oráculo ou de um profeta. São as palavras que alguém diria a uma criança. Eu já o ouvi dizê-las a nossas filhas, quando as confortava de volta ao sono após um pesadelo, quando fazia um curativo para seus pequenos cortes, suavizando o que ardia. Sua pele é tão familiar quanto a minha sob meus dedos. Eu escuto sua respiração, morna no ar noturno, e de alguma forma isso me consola. Ele não está dizendo que não dói. Ele não está dizendo que não sentimos medo. Só que estamos aqui. É isso que significa nadar na maré, caminhar na terra e senti-la tocar seus pés. É isso que significa estar vivo (MILLER, 2020, p. 354).

Portanto, da feiticeira de Homero a heroína de Miller, Circe se tornou mais do que uma personagem. Ela tornou-se um símbolo da voz das mulheres da Antiguidade, realçando eventos e comportamentos que, apenas por meio da análise, da crítica e da comparação e, obviamente, a partir da mudança de perspectiva, seria-nos permitido entender. Dessa forma, ao retomarmos a citação do início, muitos e muitos anos depois, a canção do encontro deles foi cantada, mas agora não há mais uma feiticeira ajoelhada e nem um herói empunhando a sua espada. Portanto, por meio da narrativa de Miller, por muitos e muitos anos, a vida de Circe não estaria resumida a uma canção perpetuada em um momento a ser cantada, mas de uma história que será narrada.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por que as vozes femininas importam? Por que retomar personagens famosas e ao mesmo tempo tão pouco conhecidas da mitologia clássica? Essas foram algumas das questões que permearam todo este trabalho. Por que as vozes importam? Retomando as palavras de Chimamanda, as vozes importam porque isso evita que continuem a sofrer do perigo da história única. A história única em que as mulheres eram vistas, julgadas e entendidas por apenas uma perspectiva, sem voz, sem uma história própria além de trechos, esboços e reflexos que nem ao menos lhes fazem justiça. Dessa forma, voltar a Antiguidade Clássica atrás de personagens icônicas é uma forma de entendermos, ao menos um pouco, como essas mulheres eram vistas. Isso porque, se na Idade Média e outros períodos temos poucas informações da realidade das mulheres, da Antiguidade essas informações são ainda mais escassas.

Por isso, recorreremos aos mitos, pois a literatura é a voz da sociedade. Sendo assim, quando retomamos os clássicos por uma perspectiva feminina, retomamos também outras questões com um novo olhar, assim como refletimos sobre como os valores da formação da sociedade ainda nos afetam nos dias de hoje. Nesse sentido, a construção da figura feminina passou por um lento processo estereotipado e arquetípico, limitado por uma única visão. Devido a isso, a reconfiguração feminina tão pouco será um processo rápido, embora já esteja em andamento. Diante disso, a partir deste trabalho, foi possível compreender a construção das figuras femininas, em especial as que representam alegorias fantásticas com a bruxa e a feiticeira. Ademais, foi possível evidenciar o quanto a mudança de perspectiva de eventos e fatos pode promover um pensamento mais crítico e reflexivo a acerca dos valores sociais.

Podemos destacar, também, nesse entendimento, que a releitura, mais do que uma revisitação e um diálogo, é uma forma de mostrar que uma obra nunca está acabada, pois há sempre outras formas de lê-la e interpretá-la, de questioná-la. Nesse sentido, assim como o mundo se desenvolve todos os dias, como as pessoas mudam e os conceitos se transformam, a maneira de entender as obras também mudam. Sendo assim, a Circe de Madeline Miller é a primeira de muitas figuras femininas, silenciadas pela historiografia literária de hegemonia masculina, a se erguerem como heroínas para inspirarem outras personagens, bem como outras mulheres a saírem da obscuridade.

Em relação à representação de Circe nesse romance do século XXI, é pertinente levarmos em consideração, principalmente, que não se trata de uma mera personagem em uma

narrativa fantástica, mas um espelho social, o espelho feminino. Ela é parte da voz transgressora que não é mais elemento do mal, mas de resistência. É uma forma de mostrar quanto impacto a releitura e a reconfiguração da figura feminina, quando olhamos por meio de suas múltiplas interfaces, gera impacto no entendimento e na reflexão social.

Calíope cantou, no início da nossa seção 3, que a história das mulheres seria contada e, por meio deste trabalho, buscamos fazer parte desse registro. Ou seja, focamos em tirar das sombras as vozes silenciadas, sejam de personagens ou figuras reais, de refletir sobre a ignorância em que vivemos, muitas vezes, acerca da nossa própria situação, do nosso próprio medo do desconhecido. Miller escolheu Circe para ser sua personificação frente ao chamado da floresta, e fazemos aqui o nosso trabalho de tentar cantar ao mundo a jornada que ela iniciou.

## REFERÊNCIAS

- Agnes Sampson. **Lendas e Contos Assombrosos**, 2 de dez. 2015. Disponível em: <https://contosassombrosos.blogspot.com/2015/12/agnes-sampson.html>. Acesso em: 26 de jul. 2023.
- ALBUQUERQUE, Dominic. Conheça a história das Bruxas de Salem. **Socientífica**, 2022. Disponível em:  
ALTER, Alexandra. **Circe, a Vilified Witch From Classical Mythology, Gets Her Own Epic**. The New York Times, 2018. <https://www.nytimes.com/2018/04/06/books/madeline-miller-circe-novel.html>. Acesso em: 20 de mai. 2023.
- ANDRADE, Marta Mega de. A “Cidade das Mulheres”: A Questão Feminina e a Pólis Revisitada. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: relações de Gênero e Representações do Feminino**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014. p.111-140.
- ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. A Mitologia Arquetípica Feminina em Imagens Primordiais: os encontros. **ABRACE**, v. 18, n° 1. São Paulo, 2017.
- ARAÚJO, Mariclécia Bezerra de. **A Mitologia Arquetípica Feminina em Imagens Primordiais: Os encontros** (2017) IX Reunião Científica de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas | Diversidade de Saberes – Artes Cênicas em Diálogo com o Mundo, v. 18, n.1. São Paulo, 2018. Disponível em:  
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/76>. Acesso em: 20 de out. 2022.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- AZEVEDO, Gilson Xavier de. Das Vassouras ao Ramos: o arquétipo das benzedeadas nas antigas bruxas medievais. **Mandrágora**, v.21, n.21, p.119-133, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/view/5125>. Acesso em: 20 de jun. 2023.
- Bardo. **Oquee**, [2022?]. Disponível em: <https://oquee.space/bardo/>. Acesso em: 25 de mai. 2022.
- BATALHA, Maria Cristina. As feiticeiras e suas múltiplas representações literárias. In: BATALHA, Maria Cristina (org). **Insólitos, mitos, lendas, crenças – Anais do VII Painel Reflexões sobre Insólito na narrativa ficcional**. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 87-93.
- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. Vol.1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONICCI, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BONNICI, Thomas. O cânone literário e a crítica literária: o debate entre a exclusão e a inclusão. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do (Orgs). **Margens instáveis: Tensões entre teoria, Crítica e História da literatura**. Maringá: EDUEM, 2011. p.101-128.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Editora: Bertrand Brasil, 1998.

BRAGA, Rafael. 12 bruxas mais famosas da história. **Segredos do Mundo**, 23 de jan. 2022. Disponível em: <https://segredosdomundo.r7.com/bruxas-mais-famosas-da-historia/>. Acesso em: 10 de jun. 2023.

BRANDÃO, Saulo Cunha de Serpa; MELO, Valdirene Rosa da Silva. O poder das bruxas: alegoria patriarcal. **Antares: Letras e Humanidades**, v. 12, n° 26, p. 69-95. Caxias do Sul, 2020.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: Histórias de Deuses e Heróis**. Tradução de David Jardim Júnior. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

BURKET, Walter. **Mito e Mitologia**. Tradução de Maria Helena Rocha Pereira. Coimbra: Edições 70, 1991.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos da teoria e história literária**. 8. ed. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Maria Regina. Mulheres Estrangeiras e as Práticas da Magia na Atenas do Século IV a.C. In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: relações de Gênero e Representações do Feminino**. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014. p.153-169.

CARDOSO, Ana Maria Leal. Deusas, Bruxas e Serpentes: as faces do feminino na ficção de Alina Paim. **Anais do SILEL**, v. 2, n° 2. Uberlândia: EDUFU: 2011.

CARDOSO, Zelia de Almeida. O Mito em Virgílio. In: SCHULLER, Donald; GOETTEMES, Míriam Barcellos (Orgs). **Mito ontem e Hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, p. 22-31.

CARREIRA, Alessandra Fernanda. O mito individual como estrutura subjetiva básica. **Revista Psicologia, Ciência e Profissão**, n. 21, v. 3, p. 58-69, 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pcp/a/KcTwDRGx87TrFWngVzTRNDm/?lang=pt>. Acesso em: 25 de mai. 2022.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, n. 1. Niterói: Abralic, 1991.

CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada**. São Leopoldo: Editora Unisionos, 2003.

CECÍLIA, Juan Herrero. El mito como intertexto: la reescritura de los mitos em las obras literárias. **Çédille - Revista de Estudos Franceses**, n.2, p.58-76, 2006. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/808/80800205.pdf>. Acesso em: 24 de jul. 2023.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos – mitos – arquétipos**. 4. ed. São Paulo: Paulinas, 2012.

COLASANTI, Marina. Porque nos perguntam se existimos. In: SHARPE, Peggy (Org). **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

COQUEIRO, Wilma dos Santos. **Poéticas do Deslocamento: O Bildungsroman** da autoria feminina contemporânea. 1 ed. Curitiba: Brazil Publishing, 2020.

CORES e seus significados. **Significados**, [2023?]. Disponível em: <https://www.significados.com.br/cores-2/>. Acesso em: 14 de mai. 2023.

COSTA, Lígia Militz da. **A poética de Aristóteles: Mímese e verossimilhança**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

CUNHA, Hugo de Araujo Gonçalves da. Mulher e magia em Medeia. **Revista Soletras**, n° 25, p. 160-176, Rio de Janeiro, 2013.

CUNHA, Hugo de Araújo Gonçalves da. Mulher e magia em Medeia. **Revista Soletras**, vol. 1, n. 25, p.160-176. Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilgens/article/download/27001/18685/106558>. Acesso em: 14 de jun. 2023.

DALCASTAGNE, Regina. Personagens e narradores do romance contemporâneo no Brasil: incertezas e ambiguidades do discurso. **Diálogos Latinoamericanos**, nº3, p.114-120. 2021. Disponível em: [https://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3\\_di\\_\\_logos\\_latinoamericanos/5a\\_regina-unb-personagens.pdf](https://lacua.au.dk/fileadmin/www.lacua.au.dk/publications/3_di__logos_latinoamericanos/5a_regina-unb-personagens.pdf). Acesso em: 25 de set. 2022.

DANIELS, Mark. **A história da mitologia para quem tem pressa**. Tradução de Heloisa Leal. 1. ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2015.

DICIONÁRIO ONLINE. Feiticeira. **Dicio, Dicionário Online de Língua Portuguesa**, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/feiticeira-2/#:~:text=Significado%20de%20Feiticeira,o%20mal%3B%20bruxa%2C%20maga>. Acesso em: 22 de jun. 2023.

DOODY, Margaret. Dar um rosto ao personagem. In: MORETTI, Franco (Org.) **Romance: A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. v. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 563-592.

DUARTE, Constância Lima. O Cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres e Literatura: (trans)formando identidades**. Porto Alegre, 1997. p.53-60.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente: A Antiguidade**. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota, v. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

DURAND, Gilbert. O retorno do mito: introdução à mitologia. Mitos e sociedades. **Revista FAMECOS**, n.23, pp.7-22. Porto Alegre: 2004. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3246>. Acesso em: 14 de mai. 2023.

ELIADE, Mircea. **Aspecto do mito**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2000.

FORTES, Rita Felix. De objeto a sujeito, Chapeuzinho muda de cor. In: FORTES, Rita Felix; ZANCHET, Maria Beatriz; LOTTERMANN, Clarice (orgs). **Tradição, estética e palavra na literatura infanto-juvenil**. Cascavel: Gráfica Universitária – UNIOESTE, 1996.

FRANA, Letícia Debastiani; DIAS, Camila Carmona. **Creta e Grécia: a correlação da indumentária e o papel social feminino**. 6º JEPEX, Jornada de Ensino, Pesquisa e Extensão, IFRS, Campus Erechim, p.1-7. Erechim, 2017.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.) **Romance: A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. v. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 629-658.

GODOY, Jack. Da oralidade à escrita – Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.) **Romance: A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. v. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 35-67.

GOMES, Vinícius Romagnolli Rodrigues; ANDRADE, Solange Ramos. Mitos, Símbolos e o Arquétipo do Herói. **Iniciação Científica CESUMAR**, v.11, n.2, p.139-147. Maringá, 2009.  
GRACIOSO, Joel. Mito e Filosofia na Grécia Antiga. **Filosofia & Cultura**, 30 de jan. [2022?]. Disponível em: <https://www.joelgracioso.com.br/mito-e-filosofia-na-grecia-antiga/>. Acesso em: 25 de set. 2022.

HAYNES, Natalia. **Pandora's Jar: Women in the Greek Myth**. Edição eletrônica: Picador, 2018.

HAYNES, Natalie. **Stone Blind**. 1 ed. Harper: 2022.

HORTA, Guida Nedda Barata Parreira. Raízes míticas do Helenismo: o pensamento mítico na literatura grega. In: SCHULLER, Donald; GOETTEMMS, Míriam Barcellos (Orgs). **Mito ontem e Hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990. p. 17-21.  
<https://sociologica.com.br/conheca-a-historia-da-caca-as-bruxas-de-salem/>. Acesso em: 10 de mai. 2023.

INFOPÉDIA. Bruxa. **Dicionário Infopédia de Língua Portuguesa**, 2023. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/bruxa>. Acesso em: 22 de jun. 2023.

JUNG, Carl Gustav. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 11. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

KRAEMER, Heinrich; SPRENGER, James. **O Martelo das Feiticeiras – Malleus Maleficarum**. Tradução de Paulo Fróes, 28 ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

LACAN, Jacques-Marie Émile. **O mito individual do Neurótico**. Tradução de Claudia Berliner. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques-Marie Émile. **Seminário 4: A relação de objeto**. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. Mito e Filosofia Grega. In: SCHULLER, Donald; GOETTEMS, Míriam Barcellos (Orgs). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990. p. 196-200.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural Dois**. Tradução de Chaim Samuel Katze Eginardo Pires, 5. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.

LIMA, Carlos Roberto Velho Circe de. Mito e História. In: SCHULLER, Donald; GOETTEMS, Míriam Barcellos (Orgs). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990. p.208-216.

LOIS, Cecília Caballero. A gênese da exclusão: o lugar da mulher na Grécia Antiga. **Sequência**, Revista do Curso de Pós-Graduação em Direito da UFSC, v.20, n.38, p.125-134. Santa Catarina, 1999.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.

Madeline Miller. **Madeline Miller Oficial**, [2023?]. Disponível em: <https://madelinemiller.com/the-author/>. Acesso em: 23 de jun. 2023.

MARTÍN, Yolanda Beteta. La sexualidade de las brujas. La construcción y subversión de las representaciones artísticas de la brujería, la perversidade y la castración feminina em la arte feminista del siglo XX. **Dossiers feminists**, n.18, p.293-307. Madrid, 2014.

MARTÍN, Yolanda Beteta. Las heroínas regressan a Ítaca: la construcción de las identidades femininas através de la subversión de los mitos. **Investigaciones Feministas**, vol. 0, p.163-182. Madrid, 2009.

MARTINS, Ana Rita. **Morgana Le Fay: A herança da Deusa**. As faces do feminino na Mitologia Arthuriana. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglísticos) – Especialização em Literatura e Cultura Inglesa, Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras. Lisboa, 2009. 24f.

MARTINS, Camila Alves. **Faces do feminino sagrado: o arquétipo da mulher selvagem**. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Ciências da Religião, Universidade Católica de Goiás, Departamento de Filosofia e Teologia. Goiânia, 2006. 139 f. Disponível em: <https://tede2.pucgoias.edu.br/handle/tede/964>. Acesso em: 22 de set. 2022.

MASSEY, Michael. **As mulheres na Grécia e Roma Antigas**. Tradução de Maria Cândida Cadavez. Portugal: Publicações Europa-América, 1988.

MELETÍNSKI, Eleazar Mosséievich. **Os Arquétipos Literários**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 3, ed. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

MELO, Kelli Carvalho; RIBEIRO, Maria Ivanilse Calderón. Vilãs, Mocinhas ou Heroínas: linguagem do corpo feminino nos quadrinhos. **Revista Latino-americana de Geografia e Gênero**, v. 6, n. 2, p. 105-118. Ponta Grossa, 2015.

Mito. **Significados**, [2022?]. Disponível em: <https://www.significados.com.br/mito/>. Acesso em: 25 de mai. 2022.

MONAGHAN, Patricia. **Encyclopedia of Goddess and Heroines**: Africa, Eastern Mediterranean, Asia. Vol. 1. Califórnia: Greenwood, 1991. [versão eletrônica].

MURACA, Márcio Henrique. **Medeia, Lady Macbeth, Delia e Tramell**: aproximações interartes sob a figura da bruxa. *Ouvirouver*, v. 8, n.º 1-2, p. 70-78. Uberlândia, 2012.

MURDOCK, Maureen. **A Jornada da Heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino. Tradução de Sandra Trabucco Valezuela. 1 ed. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. In: SCHMIDT, Rita Terezinha. **Mulheres e Literatura**: (trans)formando identidades. Porto Alegre, 1997. p.79-89.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. **Bruxaria e história: as práticas mágicas ocidentais cristãs**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

O'HARA, Mairead. Circe and the Necessity of the Female Voice. **Parnassus: Classical Journal**, v.9, p.1-9, 2022. Disponível em: <https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1055&context=parnassus-j>. Acesso em: 20 de abr. 2023.

OLIVEIRA, Romair Alves de; CAMARGO, Flávio Pereira. Escrita feminina: uma forma de resistência. **Revista de Linguística e Teoria Literária**, v.7, n.2, p.329-349. Anapólis, 2015. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/vialitterae/article/view/4799>. Acesso em: 15 de jun. 2023.

PANTEL, Pauline Schmitt. **Uma história pessoal**: Os Mitos Gregos. Tradução, introdução e notas de Nuno Simões Rodrigues. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2019.

PERINE, Marcelo. Mito e Filosofia. **Philosophos** – Revista de Filosofia, n. 7, v. 2, p.35-56, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/philosophos/article/download/3159/3163/12606>. Acesso em: 23 de marc. 2022.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução de Viviane Ribeiro. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

PERROT, Michelle. Escrever uma História das mulheres: relato de uma experiência. Dossiê **História das Mulheres no Ocidente**, Conferência proferida pelo Núcleo de Estudos de Gênero Pagu (Unicamp). Tradução de Ricardo Augusto Viana, p.9-28. São Paulo, 1994.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M.S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

PIMENTEL, Maria Augusta de Oliveira. A Tapeçaria História: Gênero e Mito. . In: FUNARI, Pedro Paulo A.; FEITOSA, Lourdes Conde; SILVA, Glaydson José da. **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade**: relações de Gênero e Representações do Feminino. São Paulo: Fap-Unifesp, 2014. p.203-223.

PONDÉ, Glória. Releituras do feminino na Literatura Infantil. **Revista Vidya**, v. 19, n.33, p. 73-81. Rio de Janeiro: 2000.

PROSPERI, Adriano. Censurar as fábulas: o protoromance e a Europa Católica. In: MORETTI, Franco (Org.) **Romance**: A cultura do romance. Tradução de Denise Bottmann. v. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p.97-138.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. Oralidade, Narrativa e Mito: Uma proposta de leitura dialógica. **Linguagem em (Re)vista**, ano 09, nº 17-18, p.148-161. Niterói, 2014.

RANTIN, Chris. **10 fatos e curiosidades sobre Circe, a maior vilã da Mulher-Maravilha**. Legião de heróis, 2019. Disponível em: <https://www.legiaodosherois.com.br/lista/10-fatos-e-curiosidades-sobre-circe-maior-vila-da-mulher-maravilha.html>. Acesso em: 25 de out. 2022.

RIBEIRO, Maria Goretti. A bruxa no conto popular. In: CARDOSO, Ana Maria Leal; RIBEIRO, Maria Aparecida Silva (orgs). **Sociedade e Cultura**. Humanitae – Revista Eletrônica do Centro de Educação e Ciências Humanas, v. 1. Sergipe, 2011. p. 40-50.  
RIBEIRO, Prisciane Pinto Fabricio. **Orfeu**: o arquétipo de um herói atípico. Dissertação (Mestrado), Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017. 138f. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/18861?locale=en>. Acesso em: 24 de abr. 2023.

RIORDAN, Rick. Através do espelho de Afrodite. In: GRAVES, Robert. **Os Mitos Gregos**: Volume 1 e 2. Tradução de Fernando Klabin. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

RIORDAN, Rick. **Percy Jackson e o Mar de Monstros**. São Paulo: Record, 2004.

ROBLES, Marta. **Mulheres, mitos e deusas**: o feminino através dos tempos. Tradução de Willian Lagos; Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

ROCHA, Arlindo Nascimento. Mito & Mitos: origem, natureza e limites. **Academia**, [2021?]. Disponível em: [https://www.academia.edu/35443937/Mito\\_and\\_Mitos\\_origem\\_natureza\\_e\\_limites#:~:text=O](https://www.academia.edu/35443937/Mito_and_Mitos_origem_natureza_e_limites#:~:text=O)

%20estudo%20sobre%20o%20mito,um%20mito%20era%20uma%20heresia.. Acesso em: 10 de set. 2022.

ROGERS, Kylie Elizabeth. Why Myth Matters: The value of the female voice in Greek Mythology. **Honors College**, University of Mississippi, 2021. Disponível em: [https://egrove.olemiss.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2741&context=hon\\_thesis](https://egrove.olemiss.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2741&context=hon_thesis). Acesso em: 15 de jun. 2023.

SALDANHA, Ana Maria. A importância social e simbólica do mito: da Antiguidade Clássica ao estabelecimento da mitologia como ciência. **Téssera**, v. 1, n.1, p.43-57. Uberlândia, Minas Gerais, 2018.

SANTOS, Tiago Soares dos; ROCHA, Davi Santos. Narrativas míticas e o modo de pensar contemporâneo: uma influência com origem nas culturas gregas, judaico-cristãs e da ancestralidade africana. In: PROVETTI, José (Org), VANDRESEN, Daniel Salésio (Ed.) **IF-Sophia**: revista eletrônica de investigações filosóficas, científica e tecnológica. Ano VII. Volume VII, nº XXII. Assis Chateaubriand e Coronel Vivida: JPJ Editor: Grupo de Pesquisa Filosofia, Ciência e Tecnologias. IFPR, 2021. p.134-165.

SCHMITT, Jean-Claude. Problemas do Mito no Ocidente Medieval. In: SCHULLER, Donald; GOETTEMES, Míriam Barcellos (Orgs). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990. p. 42-57.

SCHWANTES, Cinthia; CAMPELLO, Eliane. Precursoras: Sandra Gilbert, Susan Gubar e a louca no sótão. In: BRANDÃO, Isabel et al (Orgs.) Tradução da Cultura: perspectivas críticas feministas. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. p.211-214.

SERRA, Ordep José Trindade. A antropologia, a mitologia e sua escrita. **Clássica**, v.11/12, n.11/12, p.15-26. São Paulo, 1998/1999.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 23-57

SILVA, Alexander Meireles da. **História em quadrinhos e a perversão feminina: a Mulher-Maravilha como estudo**. II Simpósio Nacional Gênero e Interdisciplinaridades: Gênero, trabalho e identidades. Catalão, Goiás, 2011.

SILVA, Aline Melo da. Os arquétipos femininos da Mitologia Grega e Romana na Dramaturgia. **Revista Eletrônica Machado Sobrinho**, 8 ed, n.1. Juiz de Fora, Minas Gerais, 2013. Disponível em: [http://www.machadosobrinho.com.br/revista\\_online/publicacao/resenhas/PainelAcademico01REMS8.pdf](http://www.machadosobrinho.com.br/revista_online/publicacao/resenhas/PainelAcademico01REMS8.pdf). Acesso em: 14 de mai. 2023.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da; ANDRADE, Marta Mega de. Mito e gênero: Pandora e Eva em perspectiva histórica comparada. **Cadernos Pagu**, n.33, p.313-342, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/47PRZMvpwJsfc7HhScv6XQB/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 24 de out. 2022.

SILVA, Bárbara Yanara da. Arquétipos esquecidos e resgatados: a ressignificação da Femme Fatale. **Anais do I Simpósio Nacional de Estudos da Religião da UEG**, v.1, p.1-12. Goiás: UEG, 2019.

SILVA, Daniel Neves. Joana d’Arc. **História do Mundo**, 2015. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-media/joana-darc.htm>. Acesso em: 10 de jun. 2023.

SILVA, Erlândia Ribeiro da. O protagonismo da voz feminina e a subversão do mito em ‘Polifonia’ (2009) de Diana de Paco Serrano. **RevLet – Revista Virtual de Letras**, v.13, n.01, p.247-260. Espírito Santo, 2021. Disponível em: <http://www.revlet.com.br/artigos/658.pdf>. Acesso em 25 de mai. 2023.

SILVA, Leandro Paschoal da; CASTRO, Paulo Francisco. A manifestação do inconsciente na mitologia grega e sua relação com o processo projetivo. **Revista Educação**, v. 10, n. 1, p.83-98. Guarulhos: Universidade de Guarulhos, 2015.

SISSA, Giulia. Filosofias do gênero: Platão, Aristóteles e a diferença dos sexos. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente: A Antiguidade**. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene Maria Vaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota, v. 1. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

SIT, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (Org.) **Romance: A cultura do romance**. Tradução de Denise Bottmann. v. I. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-195.

SOUSA, Aline Fernandes de. **A mulher-faraó: representações da rainha Hatshepsut como instrumento de legitimação (Egito Antigo – Século XV A.C)**. Mestrado (Dissertação) em História, Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciência Humanas e Filosofia. Niterói, 2010. 173 f.

SOUZA, Ana Amália Torres; ROCHA, Zeferino Jesus Barbosa. No princípio era o mythos: articulações entre Mito, Psicanálise e Linguagem. **Estudos de Psicologia**, n. 14, v. 3, p. 199-206. Natal, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/epsic/a/7fFhvWmDDwrGmVFDTZyZrJM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 10 de fev. 2022.

SOUZA, Gabrielle Santana. **Em busca do feminino: Baba Yaga e o arquétipo da velha sábia em cena**. Monografia (Graduação em Teatro), Universidade Federal da Bahia – Escola de Teatro. Salvador, 2021. 70f.

SOUZA, José Cavalcante de. Mito e linguagem na antiga poética grega. In: SCHULLER, Donald; GOETTEMES, Míriam Barcellos (Orgs). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990. p. 10-16.

SOUZA, Josiley Francisco de. Literatura Oral. **Glossário Ceale\***, [2022?]. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/literatura-oral#:~:text=Literatura%20oral%20%C3%A9%20uma%20express%C3%A3o,modo%20diferente%20do%20falar%20cotidiano>. Acesso em: 27 de set. 2022.

SOUZA, Robério Américo do Carmo. Narrativas orais como fontes para uma compreensão histórica da experiência vivida. **Revista Maracana**, nº 17, p.118-129. Rio de Janeiro, 2017.

STEARNS, Peter Nathaniel. **História das Relações de Gênero**. Tradução de Mirna Pinsky. 2. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2012.

TOLFO, Sarah. A representação de mulheres romanas em seus epitáfios. **Revista Alétheia – Estudos sobre Antiguidade e Medievo**. V.1, p.32-51, Campus do Jordão, 2018.

TOURAINÉ, Alain. **O mundo das mulheres**. Tradução de Francisco Morais. 3. ed. Petrópolis, São Paulo: Vozes, 2011.

VILELA, Gabriela Benevides. **De Homero a Madeline Miller: Duas Odisseias e Dois Tempos**. Monografia (Graduação em Comunicação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 2021. 57f.

WATERHOUSE, John William. **Circe Oferece a Taça para Ulisses**. Tinta a óleo, 175x92 cm. Inglaterra, 1981.

WOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de autoria feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). **Toeira literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 4 ed. ampliada e revisada. Maringá: Eduem, 2019, p. 219-330.

ZORDAN, Paola Basso Menna Barreto Gomes. Bruxas: figuras de poder. **Revista de Estudos Feministas**, v. 13, nº 2, Rio Grande do Sul, 2005.