

clássicas

Editoras: Marcia Rangel Candido
e Verônica Toste Daflon

v.6, n.11, 2017 (IESP-UERJ)



ENSAIOS SOBRE A AMÉRICA LATINA

“As noivas de Satã”: misoginia e bruxaria no Brasil colonial

Por Carolina Rocha

O grito de independência das mulheres latino-americanas

Por Lília Macêdo

ENTREVISTAS

Bila Sorj

Socióloga e pioneira nos estudos de gênero no Brasil

Hebe Vessuri

Antropóloga e especialista em estudos sociais sobre a ciência na América Latina

RESENHAS E CRÍTICAS

“União Operária”, de Flora Tristán

Por Felipe da Silva Santos

“Calibã e a Bruxa”, de Silva Federici

Por Mariane Silva Reghim

AUTORAS CLÁSSICAS

Aleksandra Kollontai || Charlote Perkins Gilman || Clara Zetkin || Flora Tristán || Harriet Martineau || Harriet Taylor Mill || Mary Wollstonecraft || Nísia Floresta || Olympe de Gouges || Simone de Beauvoir || Sojourner Truth || Virgínia Woolf || e mais

TEXTOS POR

Anita Guerra || Lorena Marina dos Santos Miguel || Lolita Guerra || Luna Campos || Nicole Midori Korus || Teresa Soter || Vaneza de Azevedo

clássicas

editoras

Marcia Rangel Candido
Verônica Toste Daflon

assistente editorial

Mariane Silva Reghim

projeto gráfico

Ana Bolshaw

ilustração de capa

Sophia Pinheiro

autoras

Anita Guerra
Carolina Rocha Silva
Felipe da Silva Santos
Lília Maria Silva Macêdo
Lolita Guerra
Lorena Miguel
Luna Campos
Mariane Silva Reghim
Nicole Midori Korus
Teresa Soter Henriques
Vaneza de Azevedo

comitê editorial

Cadernos de Estudos Sociais e Políticos (IESP-UERJ)
Anna Carolin Venturini, IESP/UERJ
Felipe Munhoz de Albuquerque, IESP/
UERJ
Leonardo Nóbrega da Silva, IIESP/UERJ
Marcelo Borel, IESP/UERJ
Marcia Candido, IESP/UERJ
Marina Rute Pacheco, IESP/UERJ
Mariane Silva Reghim, IESP/UERJ
Natália Leão, IESP/UERJ
Raul Nunes de Oliveira, IESP/UERJ

Cadernos de Estudos Sociais e Políticos

Dossiê especial "Clássicas", v.6, n.11, 2017.

ISSN 2238-3425

Instituto de Estudos Sociais e Políticos
(IESP)

Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (UERJ)

Rua da Matriz 82, Rio de Janeiro - RJ

Índice

apresentação

MARCIA RANGEL CANDIDO E VERÔNICA TOSTE DAFLON _____ 6

entrevistas

BILA SORJ: SOCIOLOGA E PIONEIRA DOS ESTUDOS DE GÊNERO
NO BRASIL
POR MARCIA RANGEL CANDIDO E VERÔNICA TOSTE DAFLON _____ 8

HEBE VESSURI: ANTROPÓLOGA E ESPECIALISTA EM ESTUDOS
SOCIAIS SOBRE A CIÊNCIA NA AMÉRICA LATINA
POR MARCIA RANGEL CANDIDO E VERÔNICA TOSTE DAFLON _____ 10

clássicas

HARRIET MARTINEAU: A CONTRIBUIÇÃO ESQUECIDA DA PRIMEIRA
SOCIOLOGA
LORENA MARINA DOS SANTOS MIGUEL _____ 16

ALGUMAS NOTAS DE PESQUISA SOBRE FLORA TRISTAN:
FEMINISMO, SOCIALISMO E VIAGENS
LUNA CAMPOS _____ 30

GÊNERO, RACIONALIDADE E ESCRITA EM "O PAPEL DE PAREDE
AMARELO", DE CHARLOTTE PERKINS GILMAN
TERESA SOTER _____ 40

UMA BRASILEIRA ILUSTRE: NÍSIA FLORESTA E A LUTA POR LIBERDADE
E DIREITOS
VANEZA DE AZEVEDO _____ 52

artigos e ensaios

O QUE É UMA MULHER? VERSÕES E CONTRAVERSÕES DO
ESSENCIALISMO FEMININO
ANITA GUERRA _____ 58

"AS NOIVAS DE SATÃ": MISOGINIA E BRUXARIA NO BRASIL COLONIAL
CAROLINA ROCHA _____ 68

O GRITO DE INDEPENDÊNCIA DAS MULHERES LATINOAMERICANAS
LÍLIA MACÊDO _____ 80

"MÃE!" (2017) E O MITO DA MULHER ETERNA
LOLITA GUERRA _____ 90

RETOMANDO O DEBATE IGUALDADE VS. DIFERENÇA A PARTIR DE
AUTORAS CLÁSSICAS: UM ARGUMENTO INTERMEDIÁRIO
NICOLE MIDORI KORUS _____ 110

resenhas e críticas

"UNIÃO OPERÁRIA", DE FLORA TRISTÁN
FELIPE DA SILVA SANTOS _____ 124

"CALIBÃ E A BRUXA: MULHERES, CORPO E ACUMULAÇÃO PRIMITIVA",
DE SILVIA FEDERICI
MARIANE SILVA REGHIM _____ 130

Apresentação

Em 1883, nas primeiras linhas de seu ensaio clássico “A mulher como inventora” (Woman as an inventor), Matilda Joslyn Gage chamou atenção para como era comum a alegação que as mulheres não possuíam atributos intelectuais criativos e que não eram capazes de realizar contribuições originais e úteis à vida social. Ciente de que essa afirmação era usada para justificar a invisibilização e o não reconhecimento do trabalho intelectual e criativo das mulheres, Gage a confrontou com extrema perspicácia: além de resgatar grandes feitos femininos em campos como a ciência, a tecnologia, a literatura, as artes, mostrando que nada na constituição biológica das mulheres as tornava inferiores aos homens, ela também descreveu os fatores estruturais que faziam das mulheres uma parcela minoritária entre os inventores, artistas, cientistas etc de prestígio.

Para tal, mencionou aspectos como a legislação social, a subordinação feminina dentro da família e do casamento, a dificuldade de acesso à educação, entre outros. Passado pouco mais de um século da publicação desse texto, a necessidade de recuperar as reflexões e invenções das mulheres ainda persiste. Na escola, pouco se fala de cientistas e pensadoras do gênero feminino. É comum que estudantes de grandes áreas das ciências humanas concluam suas graduações, mestrados e doutorados sem

serem apresentadas(os) a nenhuma autora clássica.

Esta revista é resultado de um esforço coletivo profundamente identificado com a indignação que moveu Gage em 1883: retomar o passado, contestar o presente e modificar o futuro. No primeiro semestre do ano de 2017, o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (IFCS-UFRJ) foi cenário de debates, apresentações e aprendizados na disciplina “Gênero na Teoria Social e Política Clássica”.

Nos debruçamos sobre o trabalho de autoras pouco estimadas em nossos círculos e a cada leitura nos surpreendemos com o seu pioneirismo, a engenhosidade das suas análises sobre conjunturas políticas e sociais, e sobretudo nos espantamos com a exclusão injustificável das suas contribuições do cânone da sociologia, filosofia, história, ciência política etc. Com o intuito de ir além dos limites das salas de aula e dar continuidade à difusão desses trabalhos, apresentamos nessas páginas artigos produzidos pelas(os) alunas(os) do curso, bem como colaborações de pesquisadoras convidadas. Esperamos que o contato com essas autoras clássicas provoque nas(os) leitoras(es) o mesmo prazer da descoberta e o deleite intelectual que tivemos ao estudar e

lecionar sobre elas. Agradecemos às muitas mãos que se uniram ao nosso esforço: as autoras e autores dos textos dessa coletânea, as entrevistadas, a artista Sophia Pinheiro, responsável pela ilustração que compõe a nossa capa e a designer Ana Bolshaw, idealizadora do projeto gráfico.

**Marcia Rangel Candido e
Verônica Toste Daflon**

mãe! (2017) e o mito da mulher eterna

Lolita Guimarães Guerra

resumo

Este trabalho discute *mãe!* de Aronofsky (2017) a partir da perspectiva do Mito e seu potencial de denúncia da História. Eivado de elementos míticos provenientes da tradição bíblica, de contextos literários e orais mesopotâmicos e gregos, e de reformulações contemporâneas de temas da antiguidade, o filme convoca ao questionamento de estereótipos de gênero em torno dos conceitos de ‘mãe’ e de ‘musa’. Aronofsky constrói uma narrativa exemplar, típica dos mitos antigos sobre divindades femininas, mas o faz de maneira a provocar sua ressignificação pela audiência. Desta maneira, como seus interlocutores privilegiados, nos munimos de ferramentas interpretativas com o potencial de recuperar a historicidade e o caráter arbitrário dos discursos antigos e contemporâneos sobre a mulher.

palavras-chave

mãe!; Darren Aronofsky; mito; gênero

Introdução

De acordo com sua sinopse oficial, o longa-metragem *mãe!*, lançado este ano e escrito e dirigido por Darren Aronofsky, é uma narrativa sobre ‘um casal cuja existência tranquila é perturbada quando hóspedes não convidados chegam em sua casa’¹. Como obra de arte, o filme extravasa os interesses conscientes e os sentidos declarados por seu autor. Quando observados e sentidos pela audiência, os termos de composição do enredo mostram-se como sua camada mais superficial, sobre a qual desdobram-se em proporção geométrica elementos de ordem mítica e de implicações políticas.

Os visitantes logo se tornam hóspedes inconvenientes e a mulher perturba-se com seu comportamento, enquanto o homem se entusiasma com eles. O primeiro hóspede é um homem de meia idade. No dia seguinte, se juntam a ele sua esposa e os dois filhos. Um dos rapazes fere mortalmente o outro e o anfitrião segue com a família para o hospital, deixando a mulher sozinha em casa. Quando o casal está novamente reunido em casa, os hóspedes retornam, junto a muitos convidados, para fazerem ali o velório. A

desordem das visitas causa o rompimento da tubulação hidráulica e, com o vazamento, a anfitriã consegue expulsá-las. O casal faz sexo em meio a uma briga e, no dia seguinte, a mulher anuncia estar grávida. O marido, que até então vivia um bloqueio como escritor, põe-se a escrever. Tempos depois, quando a protagonista está prestes a parir, ele termina sua obra. A casa é invadida uma terceira vez, agora por uma multidão ainda mais turbulenta de fãs, os quais formam um culto em torno do poeta envaidecido, enquanto a mulher se desespera. Cada vez mais numerosos e agressivos, os invasores instauram um ambiente de violência e levam a casa à ruína. A mulher, depois de ser muito machucada, consegue se refugiar em um cômodo isolado para dar à luz, mas o marido toma o bebê de seus braços. Entregue por ele à horda, a criança é morta e canibalizada. A mãe irrompe em ira e provoca a explosão da casa. Descobrimos então que, graças à ação do poeta e à maneira como usa a mulher, essa narrativa tem a característica de se repetir ciclicamente e ao infinito.

A relação entre o homem e a mulher é assentada sobre uma dinâmica de dominação masculina e submissão feminina, que se desdobra em negligência sexual e afetiva como silêncio ativo perante o desejo e a dedicação. Poeta narcísico, mas que não

1 Segundo a sinopse oficial do filme (<http://www.imdb.com/title/tt5109784/>, acessado em 19/11/2017).

consegue escrever, ele cerca-se de visitantes fanáticos. A protagonista é a reconstrutora do lar anteriormente incendiado, e passa toda a história ocupada em atividades domésticas. Para seu desespero, paulatinamente o trabalho construtivo cede espaço à penosa e finalmente inútil tarefa de manter inteira a casa enquanto os hóspedes a espoliam e depredam, e o marido faz pouco de suas queixas, entusiasmado com a multidão. Mesmo quando sofre violência, a mulher não é tomada como merecedora de cuidado. Em todo o filme, o destinatário de todas as atenções é o poeta. A situação transforma-se quando ele decide proteger a esposa prestes a parir, a fim de defender sua paternidade iminente. Nesse momento, ela o enfrenta pela primeira vez, em defesa do bebê. Apavorado e ansioso por expor o filho à multidão, o pai causa sua morte. A mulher se vinga de todos por meio de uma grande explosão.

Este é um pequeno recorte de uma realidade cíclica e de extensão desconhecida. Três diferentes atrizes interpretam a protagonista: Sarah-Jeanne Labrosse, Jennifer Lawrence e Laurence Leboeuf. O protagonista é sempre vivido por Javier Bardem. Ela é repetidamente encarnada para viver uma única narrativa de criação amorosa e destruição vingativa e incendiária. Já ele constitui sua identidade a partir da associação

entre autonomia, iniciativa e memória. Apesar de dependente dela para existir como sujeito com agência, ele conserva caráter de ‘pessoa’, enquanto ela é restrita aos traços gerais de um arquétipo. É uma escolha a manutenção do ciclo narrativo a partir do cristal descoberto por ele no núcleo do coração carbonizado da mulher. Essa assimetria é explicitada no monopólio do dano e do custo emocional da tragédia pela protagonista, enquanto o marido, ao acolher com entusiasmo os invasores, é responsável pelo crescente caos e pela destruição de sua casa, esposa e filho. Suas ‘propriedades’ são violentadas, enquanto ele sempre sai ileso. Ao destacar as escolhas do protagonista e suas consequências, *mãe!* mostra como a aparência de circunstância incontornável dada à narrativa e seus papéis é ilusória. A história contada não seria parte de um ciclo de repetições infinitas caso ele se decidisse por posicionamentos e atitudes diferentes. Principalmente, esse ciclo seria quebrado. Mais do que isso, centrado em um poeta e sua musa, cercados por sua audiência, o filme questiona discursos e modos de operar no mundo naturalizados por seus próprios expectadores e não muito diferentes dos sustentados pelos personagens.

O mito judaico da criação e as deusas femininas do Oriente Próximo

Uma narrativa bíblica da criação

Aronofsky declarou seu filme como uma denúncia, a *documentação dos horrores do nosso mundo* e de como deve sentir-se a Natureza continuamente violentada pela espécie humana (Miller, 2017). São empregues *tópoi* bíblicos e estereótipos de gênero que sustentam a abusiva assimetria do casal e associam a terra à mulher e a humanidade ao homem. Esses dois aspectos se articulam ao longo da narrativa. A família de hóspedes acolhidos pelo protagonista atualiza o modelo criacionista: o médico e sua esposa representam Adão e Eva, seus filhos Abel e Caim². O cristal tem lugar como o fruto proibido do conhecimento do bem e do mal (depois de quebrado ocorre a expulsão do escritório e o fratricídio). Porém, a narrativa é centrada numa mulher anônima, a quem o marido identifica como ‘casa’ e os créditos finais como ‘mãe’. O emprego da inicial minúscula no nome faz dela a personificação de uma ideia, e não uma pessoa. Apenas ‘Ele’ tem nome próprio, com inicial maiúscula. A sequência bíblica destaca seu caráter autoritário, demiúrgico e fanático. ‘Ele’ é o

deus que cria e expulsa a humanidade do paraíso³. Cercado por um culto exclusivista e violento, seu sacerdócio é também masculino. É o pai que abandona o filho à morte e se autoidentifica como faz o deus judaico a Moisés⁴: *Eu sou Eu*. A expressão lhe confere autossuficiência e desligamento do mundo, como se prescindisse de qualquer relação com ele. Porém, quando ‘mãe’ o questiona sobre si mesma, a chama de ‘casa’, ou seja, o contexto fora do qual ‘Ele’ não pode existir. Essa dependência é escondida dela e sua identificação só ocorre quando já está à beira da morte. Eivada de elementos ligados à maternidade e à divindade feminina, a narrativa amplifica os sentidos do conceito de ‘mãe’. São constituídos dois discursos antagônicos: um sobre os eventos desde a criação do mundo até sua destruição (a história ‘dele’), outra sobre o violento caso da personagem principal em meio a esses acontecimentos (a história ‘dela’). Mesmo protagonista, a ‘mãe’ ocupa um não-lugar, e essa contradição é fruto do emaranhamento entre esses dois discursos e a dinâmica dos seus silêncios, que mutuamente chamam atenção para si. Aí reside o caráter acusatório do filme.

3 *Gênesis* 1.26, 3.23.

4 *Evangelho de Mateus* 27.46; *Êxodo* 3.14.

2 Interpretados por Ed Harris, Michelle Pfeiffer, Brian e Domhnall Gleeson.

Um dos sinais mais interessantes dessa dubiedade é o surgimento de ‘mulher’. Na noite anterior à sua chegada, ‘mãe’ vê o médico passando mal, amparado por ‘Ele’. Em suas costas há uma ferida aberta. O marido tenta escondê-la e, quando a esposa pergunta o que é aquilo, retruca *dê-lhe privacidade!* Constrangida ela sai, fechando a porta. ‘Mãe’ é relutantemente alheia à Criação, inclusive de ‘mulher’. Ela é um estorvo. Como as deusas combatidas pelo monoteísmo radical dos antigos seguidores do deus único em contexto Palestino, essa consorte divina deve ser subjugada e destruída. Após insistentes tentativas em chamar a atenção para si, como se competisse com o culto ao deus, incendeia a casa e morre queimada. Causado por iniciativa própria, seu fim conclui a narrativa em tom de lenda cautelar contra o politeísmo. ‘Mãe’, por se contrapor à monarquia divina masculina e celibatária, é culpada de sua própria indignidade. Se apenas um determinado deus é deus, então o espaço restante às outras divindades é o de engodo maléfico. A morte da diaba é mero efeito de seu caráter diabólico. O filme sutilmente questiona esse discurso de exclusão. A primazia da deusa em relação ao demiurgo masculino é sinalizada nos créditos finais: ‘mãe’ é a primeira personagem listada, apesar de Lawrence só aparecer depois de Bardem.

Deusas soberanas mesopotâmicas e levantinas

O mito judaico da criação foi majoritariamente definido em sua forma canônica por volta do século VI a.E.C. Seus traços gerais faziam parte de narrativas politeístas conhecidas desde o terceiro milênio, quando, a partir de tradições orais antigas e seguindo junto a elas, inscrições e relatos míticos surgem na Mesopotâmia e no Levante. A região estendida desde a Palestina, o Líbano e a Síria, até as terras do Eufrates e do Tigre foi o território de divindades femininas na posição de soberanas supremas, amantes e mães. Ubíquas, elas eram reverenciadas marcadamente como mulheres. Inanna é um dos casos mais constantes nessa literatura antiga. Em um de seus hinos, ela é identificada ao planeta Vênus e aclamada como a ‘Rainha do Céu’ venerada por todas as terras⁵. Como autocrata, pune os maus e recompensa os bons, e profere juízo ao lado de Enlil, deus associado aos destinos. Como consorte divina ela surge ao lado de potestades como An e Ama-ushumgal-anna, identificado ao rei. Destinatária de vultosos sacrifícios de alimento e bebida, sua sexualidade é exaltada por meio do destaque dado ao prazer e satisfação que seus parceiros a proporcionam.

5 **Šir-namursağa a Ninsiana para Iddin-Dagan**, composto em sumério entre os sécs. XXI e XX a.E.C.

A Inanna suméria tem seus mitos entrelaçados com os da Ishtar semítica desde as épocas mais remotas. Na famosa narrativa de ressurreição de Inanna, a deusa envia para o inferno seu consorte Dumuzi por ele não a ter pranteado enquanto estava morta⁶. A versão acádia do relato não é clara sobre suas motivações, mas os mitos de Ishtar a enfatizam como um perigo para seus companheiros. Em *Ele o Abismo Viu*, ela deseja o rei de Uruk, mas ele a rejeita por medo do fim trágico que acompanha seus amantes, e lembra o caso de Dumuzi⁷. Incapaz de escapar do destino, os temores de Gilgámesh se confirmam. Ishtar envia contra ele o Touro do Céu, e este destrói a cidade e seus habitantes. Junto a Enkidu, ele o aniquila, e os deuses decidem pela morte do companheiro, causando um luto desesperado no herói.

O Levante estava intimamente conectado ao território mesopotâmico no que diz respeito a essas deusas do desejo sexual e da geração e destruição da vida. Na forma de Astarté e Aserá, elas foram combatidas pelo

monoteísmo radical do séc. VI a.E.C.⁸. Apesar de seu culto bastante difundido na Palestina, inclusive em meios aristocráticos e voltados ao culto do deus único, o Antigo Testamento **não as identifica como deusas**, mas como males a serem combatidos com violência⁹. A documentação hebraica elogia os reis responsáveis pela expulsão de seus sacerdotes e sacerdotisas e a destruição de suas casas, assim como pela profanação, derrubada e queima de seus santuários, estátuas e objetos religiosos¹⁰. Seu culto é sempre associado às mulheres. Asá retirou de sua avó o título de rainha-mãe por ela ter feito uma imagem para Aserá, queimada pelo rei¹¹. Prostitutas que teciam vestes a Aserá tiveram seus aposentos no Templo de Jerusalém atacados a mando do rei Josias¹². A associação entre

8 Os nomes 'Inanna' e Ishtar' são encontrados em inscrições de Mari (Síria, nas proximidades do Eufrates) anteriores ao séc. XXIV a.E.C. 'Ishtar' pode ter derivado de formas como Attart e Ashtar, atribuídos a divindades femininas cultuadas também na Síria (Mari e Ugarit) e em contexto hebraico e fenício. Ver Pope (1965, 249-252) e Wiggins (2007).

9 *Juízes* 2.3, 3.7, 10.6; *1 Samuel* 7.3-4, 12.10; *2 Reis* 21.7, 23.4-13.

10 *1 Reis* 15.12-13; *2 Reis* 23.4-13.

11 *2 Reis* 15.12-13, relato repetido em *2 Crônicas* 15.16, onde Maaká é mãe e não avó do rei.

12 *2 Reis* 23.4-13.

6 *Descida de Inanna ao Mundo Inferior*, 1900-1600 a.E.C.

7 Mais conhecido como a *Epopéia de Gilgámesh* de Sin-léqi-unnínni, séc. XIII a.E.C.

a religião proibida e as mulheres e ao sexo também aparece na narrativa sobre Salomão. Seduzido por estrangeiras, com as quais o contato sexual era um tabu, o rei voltou-se a Astarté e favoreceu suas sacerdotisas¹³. Essas narrativas transmitem violências no seio de conflitos políticos entre grupos privilegiados à época do estabelecimento do cânon hebraico. Nessas disputas contrapunham-se um politeísmo de destaque para divindades femininas e o monoteísmo masculinista.

Um conflito invisível

mãe!, ao chamar atenção para o mito do deus único como uma narrativa sobre gênero e abuso, nos faz questionar o silêncio sobre a divindade da protagonista e sua essencialização em um feminino doméstico e submisso. A mulher conformada e culpada pelas agressões sofridas e a deusa-diaba a ser banida é parte fundamental da ancestral propaganda monoteísta. Elas são construtos históricos, não realidades fundamentais. Não têm a ver com a natureza, mas com escolhas de indivíduos e instituições como agentes políticos. O filme denuncia e nos conclama a contestar esses modelos, chamando atenção à silenciosa e inconclusa disputa de poder entre os protagonistas. Quando ‘mãe’

enfrenta o marido para defender a vida do filho, responde seu *Eu sou o pai dele* com um severo *Eu sou a mãe*. Ele recua. O conflito até então estava oculto para ela. Evidenciado à audiência do filme, segue em segredo para a multidão dos hóspedes.

Ao contrário da rivalidade entre o deus único bíblico e as deusas do Levante, cuja disputa é mais pública que privada (a ver pelo seu caráter aristocrático e familiar), o embate entre os cônjuges é velado. Ele ocorre no interior do antigo escritório do marido, interdito ao público de fãs. A audiência o identifica exclusivamente por brigas ocasionais, quando estão a sós, e pela interpretação atenciosa das dinâmicas da relação. Quando ‘mãe’ impõe sua soberania sobre o filho, estabelece a consciência de si como parte resistente em uma relação de poder. A partir de então se desenvolve um jogo a ser vencido pelo cansaço, e cuja revanche catastrófica é consequência da tragédia causada à protagonista. *mãe!* recupera o *tópos* do feminino submisso para transformar-se em uma narrativa cautelar exógena ao discurso bíblico, mas que reverbera preocupações muito mais antigas: a consorte do soberano é uma deusa e tem primazia sobre ele, mesmo se não o vence definitivamente. Por ele depender dela como ‘mundo’, toda a vida lhe está submetida. Brutalizá-la e sequestrar sua agência trará a destruição de toda existência.

A divindade aprisionada

A musa

Em 1990, como parte da série de quadrinhos *The Sandman*, Neil Gaiman publicou a história de Calíope, uma musa duas vezes aprisionada por homens no intuito de assim disporem do seu poder de inspiração. Estuprada por eles, ela é retratada como uma personagem passiva, liberta por Morfeu, seu antigo amante. O protagonista de Gaiman, uma potência onírica eterna, sintomaticamente chama a musa de ‘criança’ (Gaiman, 1990, p. 23)

Alguns anos mais tarde, Chris Kraus publica um romance, *I Love Dick*, sobre uma mulher, seu marido e um homem por quem ela está apaixonada: Chris, Sylvère e Dick. Nesse triângulo, o casal escreve a Dick e, quanto mais o fazem, mais o objetificam, e isso os impulsiona a escreverem ainda mais. Sylvère reconhece o alheamento de Dick nesse processo e comenta com Chris: *Nós tomamos a decisão por ele. Decidindo sobre seus pensamentos. (...) Nós temos tratado Dick como uma puta*

*idiota*¹⁴. Dick usará a redundante expressão ‘objeto involuntário’ para descrever-se ante à obsessão do casal por ele, perplexo, invadido e incapaz de reagir à ação de Chris e Sylvère. Em benefício do talento literário dos dois, sua privacidade havia sido sacrificada (Kraus, 1997, p. 260).

O papel da musa é marcadamente feminino e subalterno. Mesmo em sua versão masculina, é ‘objeto’, involuntariamente, do desejo e da ação de outros. Usada pelos sujeitos autênticos para fazerem-se a si mesmos, é sempre o ‘outro’ numa brutal relação de poder. Ser uma musa é ser violentada. Esse *tópos* já surge na Antiguidade latina, quando Ovídio narra como um rei tentou confinar e estuprar as musas abrigando-as de uma chuva em sua casa, mas elas saíram voando¹⁵. Capaz de salvar-se em uma situação perigosa, ali a musa é protagonista, como em suas

14 No original, *dumb cunt* (Kraus, 1997, 59). ‘Dumb’ é uma forma pejorativa para ‘vagina’, equivalente a ‘puta’. ‘Dumb cunt’, portanto, qualifica a imbecilidade como questão de gênero. Para Sylvère, ele e Chris colocaram ‘Dick’ (personagem / pênis), em uma posição inadequada, da qual ele deve tentar sair. Sylvère já havia admitido essa objetificação ao próprio Dick: *Essas cartas incluíam você, como você mesmo e como um tipo de objeto de, você sabe, sedução ou desejo ou fascinação, ou algo assim* (1997, 48).

15 *Metamorfoses* 5.274ss. Séc. I E.C.

mais antigas referências literárias. A *Iliada* e a *Odisseia* são cantadas por ela, invocada pelo poeta¹⁶. A *Teogonia* de Hesíodo aprofunda o tema: as Musas, que sabem dizer mentiras como se fossem verdades e também proferir revelações, ensinaram e impeliram o poeta a cantar¹⁷. Destacam-se aqui seu poder decisório, seus conhecimentos e talentos. Não é possível submetê-las às vontades de outrem e fazer delas *objetos* de inspiração. Mas tantos séculos depois, Ovídio expressa outra forma do mito e tenta dar-lhe coerência: se a musa é uma mulher, ela é objeto, tanto do desejo quanto da ação masculina. Ali ela já é destacada como personagem apenas reagente. Gaiman e de Kraus privilegiam esse aspecto. Aronofsky o entrelaça com o da deusa criativa ancestral. Essa (des)harmonia é evidente nas expressões usadas pelos personagens do filme quando falam à protagonista anônima.

A apropriação da musa

‘Ele’ exclama ‘Minha Deusa!’ em dois momentos: na segunda invasão, durante o velório, e na terceira, quando vem a multidão de fãs para venerá-lo. Trata-se de uma encenação de respeito,

exagerada e incoerente com suas ações. Lançada como migalha de atenção privilegiada, está em um contexto de total alienação. Porém, desde o funeral, a aclamação está ligada à produção criativa por meio da invasão à casa e do epitáfio ao jovem morto (repetido pelo sacerdote do poeta). A musa inspira o discurso e a criação de todos os personagens do filme, identificados nos créditos por termos com inicial minúscula: ‘homem’, ‘mulher’, ‘irmão mais novo’, ‘filho mais velho’, ‘adúltero’, ‘zelote’. Como formas discursivas, eles são projeções às quais o público pode atribuir outros estereótipos: ‘médico de meia idade’, ‘esposa intrometida’, ‘filho inocente’, ‘irmão enciumado’, ‘assediador insistente’, ‘sacerdote canibalista’. Sem nome próprio, as identidades tornam-se circunstanciais e dependentes da audiência. Essas fantasmagorias jamais se constituem como ‘pessoas’.

As cenas finais de *mãe!* mostram um poeta inativo sem a musa. Poderíamos dizer, até ‘suposto poeta’, pois sua identificação como tal vem sempre de si e dos outros personagens do filme. Apenas o episódio do poema comemorado na terceira invasão atribui-lhe a identidade ‘poeta’. Seu trabalho não existe sem a musa e sem seu envolvimento material (corpóreo e fisiológico) com ela, concretizado pela gravidez. Após a explosão, a ele resta tomar

16 *Iliada* 1.1; *Odisseia* 1.1. Séc. VIII a.E.C.

17 Hesíodo, *Teogonia* 22-34. Séc. VIII a.E.C.

o cristal de seu peito e aguardar sua nova encarnação. Quando ao início do filme ela se levanta e o busca pela casa, pensa estar sozinha. Porém, ele surge atrás de si, do lado de dentro da construção. Ele mente ao dizer que saíra para, sozinho, encontrar inspiração. Na verdade, apenas aguardava o despertar da musa em nova forma, cuja existência pregressa ela ignora. Ao perguntar se as ideias fluíram e ouvir uma impaciente negativa, tenta acalmá-lo: *elas virão*. Sim: virão ‘ideias’ em suas formas personificadas e narrativas.

‘Minha Deusa’ e ‘Inspiração’ (assim a editora chama a musa) aparecem no filme como aclamações performáticas, teatrais. No escopo das referências culturais gregas, o teatro é um fenômeno fundamentalmente religioso. Tragédias e comédias eram encenadas na Atenas clássica durante os festivais dionisíacos, quando se celebravam vários aspectos do deus da vida indestrutível (Kerényi, [1976] 2002). *mãe!* é uma narrativa trágica perante sua audiência, mas internamente há também comicidade. Os personagens riem, debocham da protagonista. Para eles, há comédia. As aclamações vão nesse sentido: são encenações para um público. Ao mesmo tempo, elas explicitam o caráter religioso da narrativa. Na última invasão da casa, quando a musa, grávida, prepara um faustoso jantar para comemorar o lançamento da obra do poeta, ela apresenta-

se perfeitamente arrumada com vestido e penteado de explícita inspiração clássica. Ela se mostra como as deusas das estátuas e cerâmicas greco-romanas, e da pintura de Botticelli. Aclamada, a turba e o caos se multiplicam.

Humilhação, contaminação, estupro

As aclamações são de grande mau gosto para quem a vê como uma mulher em uma relação abusiva. Ela se parece com a Calíope aprisionada de Gaiman e com o Dick efeminado de Kraus, meras fontes de criatividade para quem não as vê como pessoas. Um dos sequestradores estupra Calíope justamente dizendo para si: *Ela nem sequer é humana, ela tem milhares de anos* (Gaiman, 1990, p. 8). Calíope, pelo contrário, lembra-se de um tempo em que as musas *eram ainda buscadas e cortejadas e necessárias* (Gaiman, 1990, p. 11). Se na contemporaneidade, os homens sequer se privam de estuprá-las, certamente qualquer reverência a elas desapareceu. Hoje, ser uma musa é indigno e isso é tipicamente feminino. A adaptação televisiva de *I Love Dick* sintetiza esse processo de submissão feminilizante ao qual o personagem é submetido. Sylvère fala a Dick sobre as cartas escritas por Chris (publicizadas a toda a cidade) como algo justo, pois homens usam mulheres há séculos

como fonte de criatividade. Ele o provoca perguntando se Dick não gosta de ser ‘um muso’. O outro responde: *Quer a verdade? É humilhante*¹⁸.

Enquanto ele negligencia afetiva e sexualmente a mulher, os personagens, invasores da casa, monopolizam a atenção do poeta. Sua chegada ganha inclusive um caráter somático. Uma contaminação adoece a protagonista. Logo a musa age como se estivesse enciumada, por meio de pequenos boicotes aos pertences dos visitantes, como o isqueiro do médico, que ela propositalmente derruba atrás de um móvel. Este será reencontrado mais tarde quando ela decide explodir a casa. Seu incômodo destruirá toda a criação do poeta e a si mesma. Ela ressentida da criação, apesar de ter criado suas bases. Inclusive, ao contrário dela, ‘mulher’ parece uma musa bem-sucedida, capaz de manter o interesse do marido sobre si. Mas essas criaturas são meros arremedos, fora de controle do próprio poeta, dispersas e inacabadas. ‘Ele’ não ‘sabe’ tudo sobre elas: tem curiosidade a respeito das histórias do médico, ignora a existência de sua esposa e de suas verdadeiras intenções (como ‘fã moribundo’ que quer conhecer seu ídolo antes de morrer). Esses personagens só aparecem graças à existência

da musa consigo. Ela literalmente constrói as condições para sua existência e suas histórias, ergue o ‘cenário’ onde atuam. A criatividade é um atributo dela, que o poeta apenas saqueia quando a aprisiona no ciclo de ressurreições. Por isso, quando ‘Ele’ cria, suas criaturas são majoritariamente imperfeitas e até vis.

Não é tolerável dividir a casa com os personagens, pois sendo a musa também a casa, não é suportável ser compartilhada com eles. Seu corpo reage. Já durante a primeira conversa do poeta com o médico, ela deixa cair uma xícara, sinal da destruição de seu corpo e da casa, provocada pela chegada dos hóspedes. O ‘adúltero’, durante o velório, é um sinal desse perigo, confirmado pela abordagem sexual agressiva do poeta sobre ela: a musa é repetidamente violentada, partilhada entre desconhecidos. Tudo acontece à sua revelia. Quando o médico chega, ela questiona o poeta: *ele é um estranho, vamos simplesmente deixá-lo dormir em nossa casa?* Ele responde em um tom intimidador: *você quer que eu o peça para sair?* O diálogo, ou sua descontinuidade, aponta suposta obviedade própria à retórica hegemônica sobre o estupro. Se uma mulher ‘dá espaço’ a um homem, não pode mandá-lo embora. Esse ‘estranho’, o ‘outro’, já se apropriou dela. Quando chega a ‘mulher’ e a protagonista novamente reclama, ‘Ele’ chega a dizer: *Não pensei que fosse um problema*. O filme fala da

18 *I Love Dick*, Temporada 1, Episódio 6, ‘This is not a love letter’, 2017.

falta de autonomia da mulher sobre o próprio corpo e remete ao estupro e à gravidez indesejada como questões de ordem política. A audiência sabe que sim, *há um problema*.

O saque e a destruição da casa durante a terceira invasão traz o tema da falta de domínio da mulher quanto ao próprio corpo. Os invasores roubam objetos, pedaços da construção, a usam e a refazem como bem entendem. Essa intromissão já é sinalizada anteriormente, quando os convivas do funeral pintam as paredes da casa à revelia da ‘mãe’. A penetração de pessoas indesejadas não é apenas uma metáfora para o estupro, mas também da alteração involuntária do próprio corpo. Após essa segunda invasão, a protagonista engravida. Há aqui uma interseção entre o mito da Musa e o da Mãe. Esta musa não gera por iniciativa própria, mas do homem. A protagonista lembra a Gaia hesiódica, dolorosa, estirada sob um Céu que continuamente a viola e a impregna. Elas não têm como se livrar deles.

Uma dependência incontornável

As aclamações ‘Inspiração’ e ‘Minha Deusa’ também fazem da protagonista uma propriedade do poeta. Inspirar é consumir o ar necessário à vida. O poeta a consome, pois depende dela. Quando fala sobre o cristal

encontrado após o incêndio da casa, admite: *e então eu a conheci, e ela expirou vida sobre todos os cômodos*. Ela ‘expira’. Ele ‘inspira’, a toma, a faz ‘sua’ deusa, uma divindade particular a seu serviço. A veneração pretendida está invertida. O poeta não a cultua, mas ouve dela as mais sofridas súplicas enquanto impassível ascende como ídolo. Porém, semelhante às deusas levantinas, há sim devoção em torno dela. Quando nasce o bebê, ela recebe uma cesta de ‘presentes’ e depois roupas, como oferendas¹⁹. O poeta as recebe da multidão e as deposita ao seu lado, como um intermediário entre a deusa e os homens. Porém, é um sacerdote ímpio, que a aprisiona e a chantageia. As oferendas ganham tons de suborno: a multidão quer a criança. O escritório parece um refúgio intocável, um *santo dos santos*, mas é cárcere para a musa. A semelhança entre proteção e prisão é explícita: este é o lugar onde era mantido o cristal proibido. Além dele lhe esperam a brutalidade e o assassinato do filho. Criada pelo poeta, a intransponível fronteira entre o quarto e o fora da casa mantém aprisionada a deusa a serviço de seu captor.

Em diversos momentos é escondida e invertida a dependência do poeta em relação

19 O conteúdo da cesta lembra os sacrifícios oferecidos a Inanna em *Šir-namursağa a Ninsiana para Iddin-Dagan*, 150-162: ghee, tâmaras, queijo, frutas, cerveja, pastas, bolos, mel, farinha, vinho.

à musa, e sua necessidade de mantê-la prisioneira. Ela mostra sentir-se descartável e dependente *dele*. Quando o poema fica pronto e ela o lê, chora e pergunta se vai perdê-lo. Ele diz ‘nunca’ e faz a palavra soar como uma declaração de amor, porém, trata-se de uma impossibilidade prática. Na maior parte do tempo, ela mostra-se ignorante a esse respeito. Quando ocorre o fratricídio, ela aterrorizada pede para não ser deixada sozinha, mas o marido mesmo assim sai com o casal de hóspedes para levar o rapaz ao hospital. Durante a briga após a inundação, quando ‘Ele’ defende sua decisão de fazer o velório na casa porque os visitantes ‘precisavam de um lugar’, ela retruca: *E quanto ao que eu precisava? Um rapaz morreu aqui hoje. Eu limpei seu sangue e você me abandonou!* O conjunto de sua fala, porém, não nos permite falar nela como efetivamente dependente: *Acha que isso o ajudará a escrever? Nada ajuda! Eu reconstruí essa casa toda, parede a parede! Você não escreveu palavra alguma!*

A musa é a força necessária às condições da vida. Suas ações e gestos, desde o início, sugerem força, especialmente física, inabalável na gravidez e após o parto. Além disso, literalmente, ela ergue a casa ‘parede a parede’, enquanto ele não trabalha. Complacente até então, ela havia dito ao início do filme, para confortá-lo: *você tem trabalhado tanto!* Porém, só o vemos escrever quando ela se anuncia

grávida. Até então, ele não é um poeta. Sua performance de autor com bloqueio criativo é um engodo. Ele se utiliza dela para sustentar a fantasia sobre si mesmo e sobre a natureza da produção criativa. O trabalho da protagonista é extenso, lentamente executado, mas ela está o tempo todo envolvida nele, o que garante seu progresso. O homem, por sua vez, espera que o poema surja independente de labor, quase automática ou naturalmente. Aqui está um elemento muito interessante da narrativa: o mito da criação *ex nihilo*, no qual o próprio poeta acredita. Esse é também o mito do útero mágico, do corpo feminino como uma cornucópia de onde tudo pode advir. O poeta não abre mão desse mito e, por isso, invoca e aprisiona a musa. A necessidade de repetir o ciclo carcerário indica algo de errado. Ele é sempre o mesmo, enquanto ela muda de forma. Mesmo na posse de cada uma de suas versões, ele tem dificuldade de criar e de fazer da criação algo que ela não precise destruir. Não há alternativa à ‘mãe’. Ela é o único contexto material da existência do poeta e suas criaturas.

Apesar de seu completo descontrole sobre as criações do poeta (refugos de sua própria criatividade), a musa tem absoluto poder de decisão sobre as condições prévias de seu surgimento. Materializadas na casa, elas são decididas por ela sem qualquer influência do poeta. Supostamente, é a casa ‘dele’,

reconstruída segundo o que era antes do incêndio. Porém, ela escolhe *como* acontecerá essa restauração. A cada uma das repetições da história, a ‘casa original’ (também um mito, uma existência meramente narrativa) surge de acordo com a musa presente. Essa casa existe para ela, não como pressuposto a ser confirmado, mas como devir de perfeição paradisíaca concretizado no decidir-se. Se em boa parte do filme a musa parece alijada de agência, é porque sua ação diz respeito às condições para a criação (seus fundamentos, desprezados como mero ‘cenário’), não aos efeitos de sua apropriação pelo poeta.

O Mito da Mulher Eterna

‘casa’

‘mãe’ e ‘casa’ são uma. Ao tocar pela primeira vez em ‘si mesma’, ela muda de ideia sobre a cor de um aposento. Ela está entusiasmada e decidida, seu corpo não a aflige. Ela produz um tom de amarelo, o aplica na parede e se satisfaz com o resultado. Por efeito do toque, decisão e autoconsciência se confundem, pois não há ‘Eu’ imaterial. O toque sempre remete a imagens pulsantes e cardíacas, como um corpo todo coração onde abriga-se outro, frágil e cristalino.

Ao contrário da inspiração compreendida como algo vindo ‘de fora’, a musa é a própria habitação, como corpo e como residência. Ao final do filme, o poeta auto-identificado como deus diz a ela: *voçê era casa*. ‘Ele’, como os personagens, é um ocupante da realidade material da casa-útero de onde não é possível sair. Não o vemos além da porta ou em qualquer outro cenário. A única exceção ocorre quando, ao ler o poema, a musa imagina-se junto a ele no exterior da casa incendiada. Ao darem as mãos, trazem de volta à vida a terra e a construção. Esse acontecimento é uma ficção, um falso presságio de harmonia. ‘Ele’ nunca esteve ‘lá fora’, lugar sem via de acesso à casa. *Para onde eles iriam?*, diz ‘Ele’ à musa, quando ela se prontifica a expulsar os primeiros hóspedes da casa, logo depois da quebra do cristal. *O que todos fazemos aqui, certo?*, responde, irônico, o ‘filho mais velho’ quando ela questiona sua presença. ‘casa’ se dispõe a ser a realidade material inescapável, e apenas os cataclismos removem dela as multidões.

‘mãe’ toma consciência de si também com a morte do filho: *Está na hora de saírem da porra da minha casa!* Afirmada como ‘sua’, ‘casa’ machuca o protagonista pela primeira vez, arranhando seu rosto. Após ferir e matar algumas pessoas, atea fogo em tudo. ‘mãe’ assume as formas arquetípicas de geração e destruição, esta última, madrasta de si e do

poeta, cujos entretenimentos recreativos da criação ela remove. Os abusos contra ‘mãe’ expostos no filme nos impedem de empatizar com ele. ‘Ele’ não é um inocente herói cujo reino é destruído por uma górgona má. O caráter punitivo de madrasta não a destitui da identidade materna, mas a reafirma e amplia, tanto a cada narrativa, quanto ao longo de suas eternas repetições.

‘mãe’

Como ‘mãe’ é uma mulher eterna, o protagonista é um filho eterno. Egocêntrico e mimado, jamais parido, sempre cuidado, ele, como um feto, só consome. Logo após a exibição do título, é dita a primeira palavra do filme: ‘bebê’²⁰. *mãe!* é portanto, uma invocação à protagonista, respondida com o chamado e a procura pelo filho. O título não se pressupõe apenas sobre o bebê despedaçado, mas também sobre ‘Ele’. O

20 *Baby*, também traduzível por ‘querido’, ‘amor’. Em *mãe!*, a expressão tem implicações sérias demais para ser usada deliberadamente e limitar-se ao contexto de uma relação de amantes. Da mesma forma, durante o funeral, o ‘homem’ enlutado exclama *Oh, deus!* após ouvir o epitáfio pronunciado pelo poeta. Também nesse caso, as implicações em torno da palavra, dentro da narrativa do filme, impedem que ela tenha sido empregue de maneira inocente, apenas como uma interjeição de dor.

protagonista só devém como poeta e como deus em meio e por meio dela, habitando seu ventre, nutrindo-se dela. Esse devir não se cumpre como saída, mas ‘volta ao princípio’, enquanto intromissão. ‘Ele’ traz consigo toda a criação, vinda ‘de fora’, exógena à musa, mas como supõe ser a inspiração. Não é. Somente a gravidez, ‘criação por dentro’, é acolhida com alegria, e apesar do espólio e das violências contra ela. Nesses termos, a afirmação do mito maternal é nauseante apenas para a audiência.

Há uma ferida, literal, na casa. Resultado da morte do ‘irmão mais novo’, ‘mãe’ repetidamente a confirma. De forma vaginal, ela demarca suas causas e consequências como questões que dizem respeito às mulheres. Quando a olha, a toca e a expande, parece até impedi-la de cicatrizar. Ela tenta escondê-la de seu brutal captor, mas a revela para nós. Para não ser ouvida pelo poeta, a musa canta somente a nós, sussurrante, a denúncia sobre si mesma e sobre o mito do filho amado de deus. O fratricídio explícito evoca o fratricídio implícito do bebê por ‘Ele’. *mãe!* enfia o dedo na ferida do mito materno e diz: ‘é nisso que ele implica, nada de bom poderá vir dele’.

Mito e denúncia da História

Mito é uma narrativa fora do tempo. Enquanto a História é referenciada na realidade imediata, cuja dinâmica suposta é a da linearidade e do princípio da não-contradição, o Mito vai em direção oposta. Nele, as relações entre os acontecimentos frequentemente se contradizem e não se autorreferenciam. A História é fenômeno do provisório e do esquecimento, enquanto o Mito é uma dimensão de memória e conservação. A História, como campo de saber, é ciência do particular. O Mito resguarda o inespecífico ao condensá-lo em modelos exemplares, porém extremamente plásticos: o ‘mito da mulher’ subsiste em e por todas as suas formas narrativas possíveis.

Em sua posição de alteridade radical à História, o Mito faz-se privilegiado para criticá-la enquanto dimensão política. Conhecemos o Mito apenas pela mitologia, sua contraparte ‘dita’, organizada em núcleos discursivos mais ou menos restritos. Como práticas sociais, imagens e narrativas dispersas, até formas padronizadas, as mitologias trazem o Mito para a História como resultado das decisões no tempo. Como humanas (e, portanto, de diversidade infinita), essas escolhas criam miríades narrativas em uma rede cheia de nós górdios e pontas soltas. Mesmo de uma pintura a outra, de um texto

a outro, de um verso a outro, há diferenças. Elas não são meras inconsistências, mas escolhas individuais e institucionais que invisibilizam e remarcam outras escolhas. Mas por dizer respeito a modelos ideais, a mitologia resiste à soberania do tempo. Por isso, quando nos deparamos com essas narrativas, temos a impressão de ver e ouvir algo de inconteste e natural. Como sua expressão é condicionada pela História, elas nos soam familiares. São do nosso contexto e assim nos parecem fundamentais. Por repetição e a cada variação circunstancial, fazem parte de um imaginário sobre como as coisas ‘são e sempre foram’.

mãe! opera com claros estereótipos de gênero. Ele tem história, ela é natural. Ele está no campo das propriedades. Ela, no da existência²¹. A Existência, como totalidade, é anterior a qualquer escolha individual. ‘Mãe’ não tem lugar na História. Ela é um arquétipo. A mulher que existe de acordo com os valores apresentados no filme, como algo autêntico e atemporal, é uma construção mitológica. Também o é a ideia de que essa mulher subsistirá para sempre. O mito da

21 Além disso, ela é marcada por sua beleza, passividade, generosidade, privacidade, domesticidade, menoridade, desejo, sofrimento, maternidade e vingança. Ele é associado a ideias de civilização, intelecto, publicidade, consumo, direito, maturidade, racionalidade e agressividade.

mulher eterna é um refugio do tempo. Ele está na base dos estereótipos que não dão conta da realidade ‘mulher’, mas justificam todas as violências materiais e simbólicas contra as mulheres. *Todas* elas. Como à miríade heterogênea das mulheres que ele põe em risco, tem sido naturalizado e adaptado a infinitas versões, e resiste, apesar das variantes críticas ao próprio modelo.

A deusa ressuscitada

Uma das variantes do mito da mulher eterna é a deusa que morre e ressuscita, e consigo a fertilidade da terra. A deusa mesopotâmica é conhecida por uma narrativa de descida ao mundo dos mortos, do qual escapa após intervenção divina. Na versão acádia do mito, Ishtar atravessa sete portais para chegar ao reino de sua irmã, um lugar sem volta e privado de luz²². Lá em baixo ela morre, atingida por uma praga enviada por Ereshkigal. Enquanto estava morta, a humanidade e os animais deixaram de copular. Após a ressurreição da deusa, ‘o amor de sua juventude’, é morto e pranteado. Uma passagem curiosa do mito fala de Tammuz em companhia de prostitutas. O verso está localizado entre a declaração

22 *Descida de Ishtar ao Mundo Inferior*, 911-612 a.E.C.

de barganha a ser feita por Ishtar a fim de voltar à vida, e o luto por Tammuz. Porém, o contexto é ambíguo, pois não é possível dizer se ele está em luto pela morte de Ishtar, se o encontro com as prostitutas é parte de um rito fúnebre, ou se o contexto festivo tem outro sentido²³.

Na documentação suméria, os textos sobre Dumuzi detalham sua morte violenta, pranteada principalmente por personagens femininas²⁴. No mito de *Descida de Inanna ao Mundo Inferior* a deusa, ao voltar da morte, encontra seu amado em um ambiente de opulência, ao contrário dos muitos indivíduos enlutados. Quando o vê entronado e magnificamente vestido sob

23 Na tradução de Benjamin Foster, a passagem parece uma ordem de Ereshkigal, ou uma orientação ritual: *Se acaso ela não pagar o resgate, traga-a de volta. Tammuz, o amado de sua juventude, banhe-o em água pura e o unja com fino óleo. Vista-o em trajes vermelhos, e que ele inicie a música da flauta de lápis lazúli [... um anel de cornalita]. Que prostitutas modifiquem [seu] humor* (vv. 126-129). A interpretação de Stephanie Dalley faz de Tammuz o resgate de Ishtar, enquanto o banho, a vestimenta, a música e as mulheres seriam parte de um ritual fúnebre (2000, 160-162).

24 *Sonho de Dumuzi, Dumuzi e suas irmãs, Dumuzi e Geshtinanna*, compostos entre 1900 e 1600 a.E.C. O hino helenístico *Lamento a Tammuz*, composto em babilônio no século III a.E.C. destaca as práticas rituais sobreviventes nesse sentido. Em contexto palestino, Tammuz era também conhecido como um deus moribundo pranteado por mulheres: *Ezequiel* 8.14

uma grande macieira, a deusa lança sobre ele um malefício. Dumuzi tentará escapar da morte, mas será capturado pelos agentes do submundo. Inanna, por sua vez, chora em profusão, arranca os próprios cabelos e grita a sua procura: *onde está meu esposo (...)* *onde está meu filho? Onde está meu homem?*²⁵. A deusa causa a morte de seu amado, mas não pode abrir mão de chorar por ele²⁶. Como a Dumuzi e Tammuz, as antigas deusas mesopotâmicas eram capazes de aniquilar seus consortes em grandiosos rompantes de ira. A morte desses personagens pode parecer uma injustiça, de acordo com a perspectiva das narrativas conhecidas. Mas elas salientam o caráter de perigo em torno de Inanna e de Ishtar, deusas cujo amor não-correspondido se expande em destruição.

O mito da deusa ressuscitada é bastante conhecido pela história de Perséfone, forçosamente casada com Hades após ser estuprada por ele, e continuamente retornada à sua companhia no mundo inferior após alguns meses por ano junto à mãe. O mito,

25 *Descida de Inanna ao Mundo Inferior*, 348-393. Destaca-se, aqui, também o tema do amante-filho.

26 Seu lamento também ocorre em *Inanna e Bilulu*, da mesma época.

como narrado em um hino arcaico²⁷, faz do retorno sazonal de Perséfone uma dádiva celebrada. Seus elementos angustiantes limitam-se ao estupro cometido por seu tio contra ela (e consentido pelo pai) e à busca e o luto de sua mãe. O ciclo de ressurreição e morte não é caracterizado sequer como cansativo. Em *mãe!*, seus aspectos mais perversos vêm à tona. Quem se beneficia da mulher eterna, se não o próprio cônjuge / filho e seus asseclas? O mito, com seu final conciliatório, nos impede de perguntar à própria Perséfone, retornada temporariamente para desfrutar da vida sob o sol, quando será a hora de parar. Só poderíamos ouvir sua versão primaveril, própria do mundo dos vivos, renascida e esquecida do drama pregresso. Mas a cada subida do Hades, segue-se nova descida a ele, com toda a violência que isso implica. Disso sabem os mortos, que a recebem lá embaixo. Aqui em cima, esquecemos o peso dessa eternidade involuntária.

Perséfone, como Inanna e Ishtar, é uma deusa da morte. Após o assassinato do bebê, ‘mãe’ irrompe em fúria e mata diversas pessoas em torno de seu corpo canibalizado. A turba a ataca violentamente. Resgatada por ‘Ele’, em prantos o acusa: *you matou o meu bebê*. Quando o marido fala em perdoar a multidão,

27 *Hino a Deméter* atribuído a Homero, mas composto entre os séculos VII e VI a.E.C.

o modelo do feminino de plena doação é posto em xeque. ‘mãe’ olha incrédula e finalmente parece percebê-lo como quem ele realmente é: *Eles assassinaram nosso filho! Você é insano!* Enquanto ‘Ele’ repete a fórmula do perdão absoluto, ela tem uma última visão do coração pulsante, agora totalmente carbonizado. ‘mãe’ grita um vasto e poderoso *não*, e a casa se rompe sob si. Quando já está no porão, prestes a explodir a casa, o poeta tenta impedi-la. ‘Ele’ diz que a ama, mas ‘mãe’ retruca: *you never loved me. You only loved me as much as I love you. I gave you everything. You let me go. You let me go. The house explodes. The destruction is as much a revenge as a resignation, but she will not give up. Moribunda, ‘Ele’ a levará ao princípio.*

Conclusão

‘Ele’ continuará a recriar a deusa, sem piedade. Quando à beira da morte ela lamenta nunca lhe ter sido suficiente, o poeta mostra que jamais abrirá mão do ciclo ganancioso de suas ressurreições: *Nada nunca é o bastante. Eu não poderia criar, se fosse. Eu devo. É o que eu faço. É o que eu sou. Agora tenho que tentar tudo de novo.* Ela suplica para partir, mas ‘Ele’ escolhe tomar o coração carbonizado de seu peito, e de dentro dele o cristal.

mãe! descreve um discurso segundo o qual a mulher é dádiva. Ela deve doar tudo: seu talento, seu amor, seu corpo, todas as suas forças, até o fim. Deve doar a si mesma, sem restrições. Nada disso bastará ao destinatário masculino. O deus demiurgo, o homem criativo, de vida pública, não pode prescindir dessa figura feminina e garantirá sua sobrevivência eterna. Nada nunca é o bastante. Mil mulheres violentadas e queimadas, mil filhos canibalizados, nada será, nunca, o suficiente. Resiste o mito da mulher eterna, tão arcaico e tão atemporal. Segundo ele, nas condições de esposa, deusa, musa e mãe, devem as fêmeas se adequar, residir e resistir, nem que pela brutal máquina masculina da ressurreição desse arquétipo. Mas nada é tão coerente. As esposas são também amantes e adúlteras. A musa mente, manda e enlouquece. A mãe é madrasta, é também irmã e filha de outra mãe, neta de outras mães protetivas. A deusa... a deusa é uma deusa da morte.

Lolita Guerra é professora de História Antiga da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).
Contato: lolitag@gmail.com

Referências bibliográficas

- ANÔNIMO. A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2000.
- ANÔNIMO. Hino Homérico II, a Deméter. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2009.
- ARONOFSKY, Darren. Mother! New York: Protozoa Pictures, 2017.
- BOTTÉRO, Jean. No princípio eram os deuses. Lisboa: Edições 70 (2004) 2006.
- DALLEY, Stephanie. Myths from Mesopotamia. Oxford: Oxford UP, 2000.
- ELECTRONIC TEXT CORPUS OF SUMERIAN LITERATURE. Oxford: University of Oxford, Faculty of Oriental Studies, 2003-2006. <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>, acessado em 25/11/2017.
- FOSTER, Benjamin. Before the Muses. An anthology of Akkadian literature. Bethesda: CDL Press, 1996.
- GAIMAN, Neil. 'Calliope'. In: The Sandman: Dream Country. New York: DC Comics / Vertigo, 1990.
- GUBBINS, Sarah; SOLOWAY, Jill. This is not a love letter. I Love Dick, temporada 1, episódio 6. Santa Monica: Amazon Studios, 2017.
- HESÍODO. Teogonia. Tradução de JAA Torrano. São Paulo: Illuminuras, 2003.
- HOMERO. Ilíada. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx / Benvirá, 2013.
- HOMERO. Odisseia. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- JACOBSEN, Thorkild. The Harps that Once. Sumerian poetry in translation. New Haven: Yale UP, 1987.
- KERÉNYI, Carl. Dioniso. São Paulo: Odysseus, [1976] 2002.
- KRAUS, Chris. I Love Dick. Los Angeles: Semiotext(e), 1997.
- MILLER, Julie. Mother! Mastermind Darren Aronofsky explains his disturbing fever dream. In: Vanity Fair, 15/09/2017. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/darren-aronofsky-explains-mother>, acessado em 25/11/2017.
- OVÍDIO. Metamorfoses. Tradução de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34.
- POPE, Marvin H. 'Atirat'. In: Hans Wilhelm Haussig (ed.). Wörterbuch der Mythologie I. Stuttgart : Klett-Cotta, 1965.
- SERRA, Ordep. Hino Homérico II – A Deméter. São Paulo: Odysseus, 2009.
- SIN-LÉQI-UNNÍNNI. Ele o Abismo viu: epopeia de Gilgámesh. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- WIGGINS, Steve. A Reassessment of Asherah, with further considerations of the Goddess. New Jersey: Gorgias Press, 2007.

AS EDITORAS:**Marcia Rangel Candido**

Doutoranda em Ciência Política no Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (IESP-Uerj), pesquisadora associada do Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA) e do Laboratório de Estudos de Mídia e Esfera Pública (LEMEP).

contato: marciarangelcandido@gmail.com

Veronica Toste Daflon

Doutora em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP-Uerj) e mestre em Sociologia pelo IUPERJ. É bolsista de pós-doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA, IFCS-UFRJ). Atua como pesquisadora associada do Núcleo de Estudos de Sexualidade e Gênero (NESEG, IFCS-UFRJ) e do Global Race Project

contato: veronicatoste@gmail.com

ASSISTENTE EDITORIAL:**Mariane Silva Reghim**

Doutoranda em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP-Uerj). É pesquisadora do Núcleo de Estudos de Teoria Social e América Latina (NETSAL). contato: marianesreghim@gmail.com

ARTISTAS GRÁFICAS:**Ana Bolshaw**

Mestranda em Design na PUC-Rio, em que pesquisa identidade visual de cidades. É graduada em Comunicação Social com habilitação em Cinema na mesma instituição.

contato: anabolshaw@gmail.com

www.anabolshaw.com

Sophia Pinheiro

Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social na Universidade Federal de Goiás (PPGAS/UFG). É graduada em Artes Visuais e bacharel em Design Gráfico pela mesma universidade. Atua como pensadora visual, interessada nas poéticas e políticas visuais, gênero, processos de criação, na antropologia e/da arte, culturas e representações das imagens.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3686998218403865>

**sobre a capa:**

Para essa primeira publicação, o conceito da capa para Clássicas foi o de desabrochar uma semente, assim como o livro é.

Uma semente que vai germinar e florir para xs leitorxs e também para as futuras edições da coleção com mais mulheres teóricas.

Assim como nos ensina Cora Coralina: “eu sou aquela mulher que fez a escalada da montanha da vida, removendo pedras e plantando flores”.

As mulheres que estão aqui rompem as sementes. Que as ideias cresçam e floresçam nesse mundo cada vez mais temeroso.

acompanhe no youtube o **Sobre Elas** (www.youtube.com/sobreelas), dirigido por Emy Lobo, o canal veicula inúmeras entrevistas com mulheres, além de apresentar uma série de curtas com pesquisadoras sobre autoras clássicas.

