Universidade do Minho
Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Wigvan Junior Pereira dos Santos

Na fronteira das palavras, as mulheres e a memória: Uma genealogia da relação entre escrita feminina e o poder no Mundo Antigo e em Cabo Verde

Setembro de 2026

Na fronteira das palavras, as mulheres e a memória
Wigvan Junior Pereira dos Santos
UMinho | 2026

Universidade do Minho

Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

Wigvan Junior Pereira dos Santos

Na fronteira das palavras, as mulheres e a memória:

Uma genealogia da relação entre escrita feminina e o poder no Mundo Antigo e em Cabo Verde

Tese de Doutoramento em Ciências da Literatura

Trabalho efetuado sob a orientação da
Professora Doutora Maria do Carmo Pinheiro Silva Cardoso Mendes

Setembro de 2026

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada.

Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-SemDerivações
CC BY-NC-ND

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Agradecimentos

A primeira linha de agradecimentos sempre será para meus pais, minha irmã e minha sobrinha, meu abrigo, meu escudo. Pelo amor que nunca falta. Pelos ouvidos generosos. Pelas palavras sábias. Por me ensinarem a amar o mundo e tudo o que existe nele. Por nunca terem me deixado sem amparo. Por me acompanharem nos cursos que eu sempre inventava de querer, por me verem falar a mesma poesia mil vezes até eu memorizar por completo e por estarem na primeira fila dos recitais, com as mãos a postos para os primeiros aplausos. Por enfrentarem a incompreensão daqueles que achavam que eles estavam me empurrando para a literatura e para a Filosofia antes da hora, quando apenas forneciam suas mãos, seus ombros e seus braços para que eu realizasse os desejos do meu espírito. Eu só consigo ser porque minha família sempre está comigo. Estendo meu agradecimento a todos os meus antepassados, que sobrevivem no meu sangue, nos meus ossos e nas minhas palavras. Que eu saiba honrar todo o legado que me antecede, de pessoas que, embora sem acesso à educação formal, tinham grande paixão pelo conhecimento, pelas artes e por criar coisas com o trabalho de suas mãos. Reverencio em especial as mulheres, autodidatas, tecelãs, parteiras, professoras, agricultoras, curandeiras, poetas, profetas. Sempre que eu assino meu nome, escrevo o de toda a minha linhagem em co-autoria. Eu sou porque eles abriram caminho. Em especial aos meus avós, Hermelinda e Antônio Pereira Cardoso, Cândida dos Santos, Elpídio Elizafan e Vilma Cardoso. Às minhas tias Honória, Maria José, Divina e aos meus primos Aline, Cida, Carlene, Cleusa, Gracielly, Róbson e Josiane.

Agradeço à Professora Maria do Carmo que me acolheu em sua turma quando eu cheguei em Portugal e, desde o meu primeiro trabalho, valorizou o meu pensamento. Uma excelente professora, uma intelectual de pensamento refinado e que escreve com muita beleza. Ouvir de uma professora tão séria e comprometida que meu trabalho tinha potencialidades me fez acreditar que eu conseguiria me tornar, também, um intelectual um dia. Além das virtudes acadêmicas e intelectuais, a Professora Maria do Carmo é, definitivamente, uma boa pessoa, um grande ser humano. Se eu consegui terminar este trabalho foi porque ela me estendeu a mão muitas vezes durante esses anos. Deixo registrada minha gratidão que não cabe em palavras.

Agradeço à Universidade do Minho por ter me acolhido desde 2010, com todos os meus sonhos e com toda a minha vontade. Todos os professores que eu tive me marcaram profundamente, cada um à sua maneira. Gostaria de mencionar as professoras Paula Bessa e Maria Marta Lobo, pelas aulas fascinantes. Meu carinho, admiração e gratidão também são imensos pelas Professoras Ana Gabriela Macedo, Eunice Ribeiro, Joana Passos e Margarida Esteves Pereira. Sou muito afortunado por ter tido a oportunidade de aprender com essas mestras do pensamento, intelectuais vivazes e entusiasmadas, que tratam o conhecimento com tanto cuidado e transmitem o conhecimento que elas próprias construíram em seus percursos com tanta generosidade aos alunos.

Sobretudo, essas professoras me ensinam, na prática, o tipo de professor que eu desejo me tornar a cada dia: aquele que trata cada aula como um evento único de construção de ideias, algo que nunca mais irá se repetir e

que, por isso, tem que ser vivido com entusiasmo, seriedade e respeito. Lamento muito por todas as pessoas que não tiveram a oportunidade de verem uma aula de todas essas professoras que mencionei, incluindo a Professora Maria do Carmo que me fez, em uma aula, decidir virar meu caminho acadêmico para as Literaturas, mesmo que eu esteja para sempre alicerçado nas Filosofias. Aos professores Carlos Mendes de Sousa e Mário Manuel Matos, eu estendo tudo o que falei sobre as professoras, embora tenha convivido menos com eles. O rigor conceitual, a experiência, o grande domínio em suas áreas e suas riquíssimas experiências de vida também deixaram sementes no meu espírito.

Gostaria de agradecer ainda a todos os professores que passaram pela minha vida, mesmo que eu não me lembre de todos os seus nomes e mesmo que eles nem se lembrem de mim. Todos foram muito importantes para o meu crescimento e para o meu fortalecimento. Em especial, as professoras Magda de Sousa Barboza, de Português, quando eu tinha nove anos, Ana Cruz, de Matemática, quando eu tinha doze anos, Martina Korelc, que me orientou, na faculdade de Filosofia, nas densas leituras de Husserl, Heidegger e Lévinas, Margareth Nunes, que deu as melhores aulas da faculdade – Arte e cinema italiano, e também Língua e cultura italiana. Também deixo um agradecimento profundo à professora Simone Caputo Gomes, que fez tanto por mim que eu não poderia recompensá-la o suficiente; por isso, vou sempre deixar meu agradecimento quando tiver oportunidade. À Carmelita F. e Adriana D. por terem deixado cicatrizes no meu espírito que nunca serão apagadas. Enquanto eu existir, repetirei seus nomes todos os dias, como um mantra, desejando que recebam apenas aquilo que merecem. E, claro: à minha mãe Áurea Pereira e minha irmã Vívia, minhas primeiras professoras, que me ensinaram não apenas a ler e a escrever, mas sobretudo a amar ler e amar escrever; ao meu pai, Antônio, por me ensinar matemática, fotografia e datilografia, mas sobretudo por me ensinar a ter compaixão e respeito por tudo o que tem vida.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus muitos amores e amigos, por fazerem meu mundo mais bonito. Não consigo mencionar todos, mas se sintam todos igualmente amados e lembrados. Em especial: à Ana Luiza Veloso, amiga de tantas aventuras, com quem compartilho minha existência há duas décadas. Pelo seu amor, pela sua bondade, pela forma linda que ela existe e faz o mundo ser um lugar melhor. À Allice Lopes, pela companhia para os cafés, pela solicitude, pela praticidade amabilíssima, por cuidar e ensinar. À Raquel Cerdeira, pela força capaz de levantar um planeta e pela vontade capaz de o colocar em movimento, por sempre tratar as pessoas de forma que elas se sintam bem-vindas. Aos amigos de doutoramento Jean Colombo e Inês de Castro, que tornaram os dias mais leves, mais organizados, mais doces, mais entusiasmantes, mais felizes, enfim. Pelo grande aprendizado que foi ter convivido com vocês. À Julia Lima, amiga que conheci em 2010 e fez reavivar em mim a paixão pelas artes que eu tinha deixado adormecer, pela sua arte que me inspira, que me toca, que me transforma. À Carolina Freitas, a quem admiro pela força e inteligência, por buscar sempre mais conhecimento, mas também por saber ser presente na vida das pessoas. À Tatiana Guedes, com quem falei tantas vezes sobre essa tese, uma pessoa que também vive por meio de palavras e a gente se encontra sempre nesse mundo feito de verbo e de sonho. Ao Luiz Loja, um dos homens mais nobres, íntegros e gentis que já conheci, um sorriso que abraça, um abraço que acolhe, sem julgamentos. Ao Wilmar Filho, uma pessoa generosa, sensível e sempre disposta a criar planos para conquistar o mundo, sempre disposta a me ajudar a colocar meus projetos em prática, por mais loucos que sejam. Ao João Moreno, a quem sou profundamente grato pelos momentos de amizade genuína. À Eudilaine Milhomem, com quem converso

as maiores trivialidades e as maiores teorias loucas sobre o universo, o assunto que nunca se esgota, assim como não se esgota também o afeto; à Leidiane Rezende, amiga de infância, com quem continuo a aprender todos os dias, uma voz capaz de acalmar tempestades, um grande dom para tocar almas com um simples gesto. À Glauciene Soares, Carla Gullo, Naiana Cruz e Bruna Teixeira, por terem tornado os dias de faculdade melhores, pelas conversas entre as aulas, por estarem comigo quando dei meus primeiros passos na vida acadêmica – e me inspiraram e me fortaleceram. Ao Pedro Labaig, por fazer de si uma obra de arte, dia após dia, por ter me motivado a buscar o conhecimento de tal modo que eu não seria como sou se ele não tivesse cruzado meu caminho. Sua presença, fantasmagórica, irradia por tudo o que eu escrevo; antes dele, não existia palavra em mim, apenas sílabas sem força para se tornarem gesto e rastro.

Ao Marco Magoga, ao Wellington Roriz, ao Jhonatas Pereira e ao Tarcísio P. P., queridos que não estão mais aqui para celebrarem comigo o fim deste ciclo. Sempre estarão tatuados nas minhas retinas, no meu sangue e nos meus ossos, até que me junte a vocês nesse destino de pó para o qual todos caminhamos, alguns com mais pressa. De vocês, ficou o amor que me deram e que talvez eu não tenha sabido retribuir tanto, mas esse amor que ainda sinto entre meus dedos foi o que me manteve em pé no meio da tempestade sem fim que se tornou o mundo depois que vocês partiram dele.

A todos as pessoas que passaram por minha vida, mesmo que já não estejam nela, porque amar, para mim, é um verbo sem passado. Em especial, D. V., que sempre terá um lugar bonito nas minhas memórias.

À minha ideia de sagrado, que transforma pedras em flor e me reveste de aço.

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Na fronteira das palavras, as mulheres e a memória: uma genealogia da relação entre escrita feminina e o poder no Mundo Antigo e em Cabo Verde

Resumo:

A presente tese investiga a escrita na condição de tecnologia de poder e de constituição de subjetividades femininas em contraponto à interdição da palavra pública e à ameaça do apagamento histórico. O estudo constrói uma genealogia da autoria de mulheres a partir da análise comparativa entre as civilizações do Mundo Antigo, representadas por Mesopotâmia, Egito e Grécia, e a formação literária de Cabo Verde. Na Antiguidade, o percurso abrange a teologia política de Enheduanna, a autoria de monumentos e discursos de Hatshepsut por via da teogamia e a subversão lírica de Safo na legitimação do desejo. Na literatura de Cabo Verde, a análise recai sobre o uso da mitologia para o combate ao epistemicídio colonial, o pioneirismo da escritora Antónia Gertrudes Pusich e a produção de ficção de Orlanda Amarílis e Vera Duarte. O quadro de teorias propõe a categoria de Realismo Animista para a leitura da prosa de Cabo Verde, na qual a fronteira entre a vida e a morte é dissolvida. A metodologia eleita, nomeada Filosofia da Literatura, opera na intersecção entre a gênese de saberes e a ontologia da arte. O trabalho afiança a palavra na forma de espaço para a superação da morte simbólica e para a fundação de memórias de insurgência.

Palavras-chave: Autoria de mulheres. Filosofia da Literatura. Mitologia. Realismo Animista.

At the frontier of words, women and memory: a genealogy of the relationship between women's writing and power in the ancient world and Cape Verde

Abstract

This thesis investigates written language in the capacity of a technology of power and constitution of female subjectivity in opposition to the prohibition of public speech and the threat of historical erasure. The study constructs a genealogy of female authorship based on a comparative analysis between the civilizations of the Ancient World, represented by Mesopotamia, Egypt, and Greece, and the literary formation of Cape Verde. In Antiquity, the scope encompasses the political theology of Enheduanna, the monumental authorship of Hatshepsut via theogamy, and the lyric subversion of Sappho in the validation of desire. In the literature of Cape Verde, the examination focuses on the use of mythology for the battle against colonial epistemicide, the pioneer work of the writer Antónia Gertrudes Pusich, and the fiction of Orlanda Amarílis and Vera Duarte. The theoretical framework proposes the category of Animist Realism for the interpretation of Cape Verdean prose, in which the boundary of life and death dissolves. The chosen methodology, named Philosophy of Literature, operates at the intersection of the genesis of knowledge and the ontology of art. The dissertation affirms the word in the role of an arena for the triumph over symbolic death and for the foundation of memories of insurgency.

Keywords: Animist Realism. Female authorship. Mythology. Philosophy of Literature.

Sumário

DIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS 2
AGRADECIMENTOS 3
DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE 6

INTRODUÇÃO 11

1. A AUTORIA FEMININA DO MUNDO ANTIGO A CABO VERDE CONTEMPORÂNEO 11
2. UMA APROXIMAÇÃO DA NOÇÃO DE "MITO" 23
3. A PALAVRA ESCRITA E A CONSTRUÇÃO DA RAZÃO GREGA 30

PARTE 1: MUNDO ANTIGO 40

1. ENTRE OS RIOS, UM ABISMO 41

1.1. PRIMEIRAS INFORMAÇÕES SOBRE A MESOPOTÂMIA 41
1.2. A ESCRITA CUNEIFORME: TEORIAS SOBRE O SURGIMENTO 43
1.3. LITERACIA E AUTORIA FEMININA NA MESOPOTÂMIA 47
1.4. LINGUAGEM, RELIGIÃO E POLÍTICA 58
1.5. O POEMA DE AGUŠAYA: UMA DEUSA QUE DANÇA 60
1.6. A DESCIDA DE INANNA AO MUNDO DOS MORTOS 63
1.7. A DEUSA VIOLADA E AS LEIS A RESPEITO DA VIOLÊNCIA SEXUAL NA MESOPOTÂMIA 68
1.8. "EU, ENHEDUANNA": A PRIMEIRA AUTORA DA HUMANIDADE 77
1.9. OS HINOS DE ENHEDUANNA À INANNA 82

2. A DÁDIVA DAS PALAVRAS E A NEGAÇÃO DA MEMÓRIA E DO DESEJO 108

2.1. AS MULHERES EGÍPCIAS NO LIVRO II DAS HISTÓRIAS DE HERÓDOTO 110
2.2. A ESCRITA EGÍPCIA 114
2.3. A IMPORTÂNCIA DAS DIVINDADES FEMININAS DENTRO DAS COSMOGONIAS EGÍPCIAS 123
2.4. A CONSTRUÇÃO DA MASCULINIDADE NO REINO MÉDIO 135
2.5 A MULHER-FARAÓ HATSHEPSUT: A ESCRITA COMO RECURSO PARA A LEGITIMAÇÃO DO PODER 141
2.5.2.1 Os templos 148
2.5.2.2 Estatuária de Hatshepsut 154
2.6. O CASO NEFERTITI-SMENKHKARE 188

3. AS PALAVRAS NO PODER 192

3.1. O SEGUNDO DISCURSO DE PÉRICLES: CORPO DOS HOMENS, CORPO DA PÓLIS 194
3.2. AS MULHERES EM ATENAS 200
3.3. AS MULHERES NA *PÓLIS*: PAN-ATENEIAS, TESMOFÓRIAS E ADÓNIAS 205
3.4. O MITO DE PANDORA: A CRIAÇÃO DA MULHER SEGUNDO HESÍODO 211
3.5. PIRRA, A MÃE DA HUMANIDADE, E O PRINCÍPIO FEMININO EM GEIA E HERA 216
3.6. AFRODITE ENTRE A ESPUMA E A LOUCURA 223
3.7. A POETA SAFO 246
3.8. UM BREVE COMENTÁRIO SOBRE A ESCRITA FEMININA EM ROMA 264

PARTE 2: CABO VERDE 276

4. A TENSÃO ENTRE MITO E REALISMO NAS LETRAS DE CABO VERDE 279

4.1. OS ESTUDOS SOBRE O ACHAMENTO DE CABO VERDE NO DECURSO DA HISTÓRIA 279
4.2. UMA SOCIEDADE COMEÇA A SER ESCRITA 291
4.3. A TESSITURA DA SOCIEDADE MESTIÇA CABO-VERDIANA EM *O ESCRAVO:* RITOS E LIVROS 305
4.4. O LUSOTROPICALISMO E O MITO HESPERITANO NA LITERATURA DE CABO VERDE 315

4.5. CLARIDADE, CERTEZA E PONTO & VÍRGULA 352
4.6 A LITERATURA CABO-VERDIANA ESCRITA POR MULHERES 357
4.6.1 As letras ousadas de Antónia Gertrudes Pusich 358
4.6.1.1 Contra os deputados, a favor da educação e participação política das mulheres 358
4.6.1.2 O romance *Dois Mistérios* e uma narradora que interfere na narrativa 364

5. DO REALISMO SOCIAL AO REALISMO ANIMISTA 383

5.1. A OPOSIÇÃO COLONIAL ENTRE MITO E RELIGIÃO 383
5.2 A APROPRIAÇÃO DA FIGURA DA DEUSA VÉNUS POR VERA DUARTE 400
5.3. O REALISMO ANIMISTA COMO POSSIBILIDADE DE PENSAR O SOBRENATURAL 410
5.4. O REALISMO ANIMISTA EM ORLANDA AMARÍLIS 421
5.4.1. Cais-do-Sodré 422
5.4.2. A Casa dos mastros 429
5.4.3. O animismo em outros contos de Amarílis 434

CONSIDERAÇÕES FINAIS 456

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 469

INTRODUÇÃO

1. A autoria feminina do Mundo Antigo a Cabo Verde contemporâneo

Virgínia Woolf[1] inicia uma conferência com a seguinte fórmula: "a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção" (Woolf, 1990, p. 8). Woolf poderia erigir sua análise a partir de comentários a respeito de expoentes femininas na literatura, como Jane Austen ou as Irmãs Brontë; poderia também tratar da existência feminina independente da literatura produzida por e sobre mulheres, ou em um vínculo com a escrita em um duplo viés – a representação feminina na ficção escrita por uma mulher ou na ficção escrita sobre ela. Todas as vias esbarrariam em um inconveniente: sobre temas controversos é impossível dizer uma verdade, um sistema fechado de hipóteses e conclusões. A melhor forma de se aproximar do tema, pensa Woolf, é por meio da própria ficção – "é provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fatos" (Woolf, 1990, p. 8) – ou, para dizer melhor, por meio da ficcionalização dos dois dias que antecederam à conferência, enquanto ela se debruçava sobre si mesma, sem a pretensão de alcançar com o seu pensamento a natureza da mulher e a natureza da ficção.

A fórmula de Virgínia Woolf que percorre o ensaio – "deem-lhe um quarto próprio e quinhentas libras por ano" (Woolf, 1990, p. 116) – remete à transição da história oral à escrita. Antes, de domínio comum entre homens e mulheres, em algumas sociedades uma atividade predominantemente feminina, a transmissão de eventos passa, com o advento da tecnologia da escrita, a ser um direito de uma elite, estritamente masculina. Esse é um dos tópicos desenvolvidos por Ria Lemaire em *Repensando a história literária* (Lemaire, 1994, pp. 58-71). Com a polarização de homens e mulheres em universos culturais que não se tocam – mulheres que interrompem o canto na presença de um homem, homens que se reúnem em grupos fechados –, reforça-se "o mito de que a literatura ocidental foi criada por escritores homens" (Lemaire, 1994, p. 65). A historiografia definida em termos patrilineares autoriza o herói como um sujeito unitário, autônomo e individual, quando, a partir de uma leitura de decomposição, pode ser entendido como um recorte ideológico que permite vislumbrar a dependência do autor aos discursos de seu tempo.

[1] Em 1928, a escritora inglesa Virgínia Woolf foi convidada a proferir duas conferências, uma na Arts Society do Newnham College e outra na Odtaa Society do Girton College, duas faculdades pioneiras em admitir mulheres em seu corpo discente. O tema norteador era a relação entre as mulheres e a ficção. As duas conferências de Woolf foram reunidas e ampliadas, resultado no ensaio literário *Um teto todo seu*, publicado no ano seguinte.

Sobre o mito da predominância da autoria masculina, a autora nos recorda de que o sujeito-autor não teve, durante o decurso da história, a mesma função: um autor na literatura medieval europeia, por exemplo, poderia ser tanto o copista, o recitador ou compositor de uma peça. Em outro artigo, *Repensar um percurso na ocasião de um aniversário* (Lemaire, 2011), a autora cita dois exemplos nos quais a autoria masculina não pode ser comprovada, mas deduzida a partir dos sistemas de valores e incorporada como inconteste nos discursos oficiais. O primeiro exemplo citado é o caso das *chansons de toile*[2]: a historiografia literária oficial[3] "sem argumento nem prova, (a maioria das *chansons de toile* são anônimas), declara que os homens as compunham para serem cantadas por mulheres" (Lemaire, 2011, p. 52). A mesma transformação da mulher, de sexualmente ativa e sujeito de seu desejo a uma vítima passiva da infidelidade masculina e objeto de amores fugazes ocorre com a cantiga de amigo galego-portuguesa. "Conta a historiografia literária oficial que se trata do género das cantigas de amigo paralelísticas, escritas por trovadores nobres que as puseram na boca das meninas do povo rural para elas as cantarem!" (Lemaire, 2011, p. 52). Contra essa tradição interpretativa, Lemaire demonstra em seus estudos que essas cantigas eram, em sua origem, improvisadas e cantadas por mulheres como canções de trabalho e de dança. No momento em que se inicia, em Portugal, a transição da oralidade para a escrita, essas canções foram transcritas ou imitadas por poetas ou escribas a quem foram atribuídos sua autoria[4].

As tradições femininas foram apagadas da história da literatura ocidental e, concomitante a isso, também foram apagadas as tradições antigas, da Mesopotâmia e do Egito, por exemplo, em que a oralidade ainda tinha um estatuto respeitável, mas nas quais algumas mulheres decidiram escrever e/ou deixarem seus nomes junto aos textos que escreveram ou mandaram

[2] "Uma *chanson de toile* (cantiga de tear) ou *chanson d'histoire*, gênero da canção lírico narrativa, canção de mulher, canção de trabalho ou de dança, relacionada intimamente com o ritmo do trabalho das mulheres, neste caso: o tecer. Os versos, organizados em dísticos assonantados ou rimados, cantavam-se repetidos, como os dos romances oriundos da Península Ibérica: Estava a bela infante no seu jardim assentada (2x); Seu espelho na mão, seu cabelo penteava (2x). E assim em seguida. Geralmente romances contam episódios da vida das mulheres, jovens namoradas. Descrevem situações típicas, comentando-as e dando, implicitamente, códigos para o comportamento da mulher em momentos críticos ou vitais da vida (namoro, desejo sexual, ausência do amigo, gravidez, casamento do amigo com outra mulher...). Muitas vezes, nesses romances, as mulheres desempenham papéis bem ativos, tanto social quanto sexualmente" (Lemaire, 2011, p. 49).

[3] Lemaire se refere precisamente ao filólogo francês Michel Zink: "Peut-être en effet est-il permis d'en déduire que les chansons de toile dont on verra plus loin qu'elles étaient certainement composées par des hommes, étaient cependant effectivement destinées à être chantées par des femmes" (Zink, 1977, p. 18). Cf.: Lemaire, 2011, p. 52.

[4] "Descobri aos poucos que, na verdade, não se tratava tanto de marginalização e exclusão da voz da mulher – os termos-chave da luta feminista daquele momento. No caso das cantigas, a 'política do espírito' exerceu-se muito mais sob forma de aproveitamento, apropriação e anexação, através de mecanismos e estratégias de imitação, desterritorialização ou deslocamento e deformação sistemática do conteúdo dos textos. Houve apropriação da autoria no sentido em que o gênero de canções dialogadas, cuja *ars poetica* exige que elas sejam cantadas e improvisadas por – ao menos duas – mulheres alternadamente, foi atribuído a Autores-escritores individuais. E houve apropriação da origem, no sentido em que canções que nasceram no contexto de uma cultura ao mesmo tempo regional – a da Galiza e do Norte de Portugal – e 'internacional' – a indo-europeia – foram apropriadas e anexadas por uma Nação como primeiro capítulo da sua *História da Literatura* (portuguesa). As cantigas que acompanhavam o trabalho manual e as danças no mundo rural foram transplantadas no mundo da corte, da nobreza e nas horas de lazer. Assim, a tradição secular de poesia/canto funcional, radicada na experiência da realidade da vida e adaptada, pelas cantadoras, numa movência nunca parada, ao mundo do trabalho, da oralidade, foi inserida numa genealogia de escritores geniais, individuais de obras únicas, fixadas longe e fora das contingências da vida cotidiana, no mundo da escrita; nos 'clássicos' da literatura portuguesa" (Lemaire, 2011, p. 53).

escrever. Mesmo com seus nomes gravados em argila e em pedras, há quem ainda levante dúvidas sobre a autoria, uma dúvida que esconde, sob a argumentação do domínio técnico que a escrita exigia, a afirmação de uma tradição intelectual masculina que remontaria a Homero. A dúvida se os hinos da princesa suméria Enheduanna, se os discursos da faraó Hatshepsut, se os poemas de Safo poderiam ter sido escritos por homens e apenas assinados em homenagem a elas, pode ser levada na direção oposta: os nomes masculinos que acompanham boa parte dos textos, como o épico de Gilgameš, registrado por um escriba denominado Sin-leqe-unninni, poderiam encobrir narrativas criadas por mulheres. No entanto, essa extensão da dúvida raramente é realizada, a não ser em um exercício intelectual como o de Virgínia Woolf. Woolf nos lembra, aliás, que muitas foram as mulheres que, deliberadamente, adotaram nomes masculinos para assinarem suas obras: Currer Bell, George Eliot e George Sand foram os pseudônimos, *noms de plume*, com que Charlotte Brontë, Mary Ann Evans e Amandine Aurore Lucile Dupin esconderam suas identidades, por motivos vários que vão além de um simples desejo de ocultamento de si.

Poderíamos, então, pensar: Enheduanna seria menos autora dos hinos que saíram de seu engenho se não fossem suas próprias mãos a marcarem tabuinhas? Hatshepsut seria menos autora de seus discursos se não fossem suas mãos a esculpirem nas pedras as palavras que ela queria difundir a respeito de si mesma? Tanto os hinos de Enheduanna quanto os discursos de Hatshepsut concentram, além de uma preocupação estética, uma profunda compreensão teológica e política das épocas em que viveram, um pensamento aguçado – político e religioso, em mundos em que essas duas esferas se entrelaçam – sem o qual não teriam adquirido tanta proeminência entre os seus contemporâneos. Um escriba comum, formado na técnica da escrita para trabalhar nos templos ou para serviços administrativos reais, para replicar contratos e exercer serviços contábeis, teria recebido a mesma formação intelectual que uma princesa? Um escriba que, sem ter elaborado o pensamento político que as duas mulheres mencionadas elaboraram – e que não pode ser negado que elas o tivessem, pelos dados que temos –, registrasse seus pensamentos por escrito teria sido o autor das palavras ou apenas uma espécie de calígrafo?

Há uma relação entre poder e escrita que aparece em diferentes camadas. Se eram poucos os que aprendiam a técnica da escrita – que demandava um longo tempo de formação e, portanto, eram poucas as famílias que poderiam dispor de um de seus filhos para se dedicar exclusivamente à educação – mais raros eram os que teriam condições de usar a técnica da escrita de uma forma sofisticada, para fins literários, como salienta G. Nieddu (1984, p. 213), a

respeito da literacia na Grécia Arcaica. Entre gravar caracteres em tabuinhas de argila ou em peças de granito e escrever hinos e discursos que não só apresentavam uma visão aguda do pensamento de sua época, como também pretendiam alterá-lo, como fizeram Enheduanna e Hatshepsut, cada uma à sua maneira, há um abismo talvez maior do que aquele vislumbrado pelo herói Gilgameš. No entanto, e aqui se descortina outra camada da relação entre escrita e poder, é que a história literária por muitos séculos preferiu conceder a autoria a um hipotético escriba homem a reconhecer a importância daquelas mulheres que assinaram os textos no Mundo Antigo. Safo de Lesbos, a poeta grega, teve um pouco mais de sorte por não ter tido sua autoria contestada. No entanto, contesta-se o seu desejo e dividem a poeta em duas: a Safo-empírica, a poeta, e a Safo-persona literária. Além disso, foi vítima de diversas interpretações, nem sempre honrosas, sobre sua biografia, enquanto aquilo que ela diz de si mesma é considerado apenas um recurso poético.

A produção de um discurso sobre uma história literária que apaga a autoria feminina é outro nível da relação entre a escrita e o poder: se as mulheres não falam sobre si mesmas, o que nos resta para compreender o papel das mulheres no Mundo Antigo e em outras sociedades é aquilo que os homens disseram sobre elas. Embora o mundo divino não seja um espelho exato do que se praticava no mundo humano, ou seja, embora não se possa compreender as sociedades antigas com base nas narrativas que elaboravam sobre seus deuses e deusas, é interessante notar, em especial no caso de Enheduanna e Safo, como elas deram uma nova perspetiva a respeito de suas deusas de devoção, Inanna e Afrodite. Nessa relação entre as poetas e as deusas, expressa por meio de composições pensadas de forma estética, abre-se uma nova compreensão das mulheres que, não apenas falam de si mesmas na primeira pessoa, mas falam para uma deusa, com quem se relacionam de forma íntima, a quem confiam angústias, medos e desejos. Resultado dessa relação íntima é uma deusa Inanna, Ištar para os acádios, que não é tão voluntariosa como se apresenta em outras narrativas, incluso o épico Gilgameš, em que, por ter sido recusada pelo herói, engendra uma vingança que culminará na morte do seu amado Enkidu. Afrodite, aquela que causa loucura em homens e mulheres na poesia épica e na tragédia, também não se apresenta tão irascível nos versos de Safo. Não apenas as mulheres humanas são representadas de uma forma adequada aos valores que os homens queriam reforçar ou reprovar: os autores antigos não pouparam nem mesmo suas deusas. Inanna chega a ser violada por um jardineiro em uma narrativa, enquanto dormia, e a defesa do jardineiro foi exaltar a própria virtude e lembrar que a deusa exercia um grande fascínio. Essa narrativa ecoa as leis a respeito da

violência sexual para os mesopotâmios, outra camada dessa relação entre a escrita e o poder, em que a palavra escrita serve para determinar o destino de uma pessoa.

No caso de Hatshepsut, para legitimar seu poder ela precisou recorrer ao deus Amon e, mais que isso, referir-se a ele como seu pai. No entanto, a deusa Hathor também ganha destaque em suas representações iconográficas. Após inicialmente governar como corregente de seu jovem sobrinho, Thutmés III, Hatshepsut assumiu a coroa em seu próprio nome e assim governou durante duas décadas, elevando a arquitetura e a arte criadas sob seus desígnios. Depois de sua morte, que ainda nos é obscura, Thutmés III apaga o seu nome dos monumentos que ela havia erigido em sua própria honra – estratégia bastante usada pelos faraós egípcios antes e depois dela – e se apropria de seus feitos. Mas suas palavras registradas em um imenso obelisco de quase trinta metros sobreviveram até mesmo às tentativas de apagamento feitas pelos sucessores. Nas inscrições, Hatshepsut estabelece seus dois genitores, o deus Amon e o faraó Thutmés I, e seu direito ao trono. Aspeto relevante é que ela se declara, a um só tempo, filho e filha de Amon. Além disso, em outras inscrições, ela assume signos de representação e vestuário masculinos e assume um nome masculino de governo, *Maatka-Ra*. Caso ela tenha adotado um nome masculino e se representado com signos masculinos por um motivo semelhante ao que levou Charlotte Brontë a assinar como Currer Bell, ou que isso evidencie uma real transição de género, nós só podemos conjeturar. O facto é que essas representações masculinas foram aquelas que Thutmés III mais se empenhou em destruir.

Ao falar dessas três mulheres, de tempos, culturas e mundividências tão distintas, precisamos tomar um cuidado para inseri-las no contexto aos quais pertenciam, seus sistemas de crenças, seus sistemas políticos e, principalmente, seus sistemas pedagógicos, por se tratar de uma investigação, no fundo, sobre a escrita e a formação intelectual. No entanto, também não podemos usar o respeito ao contexto histórico e o risco do anacronismo para não interpretar os documentos a partir dos saberes que construímos ao longo da história da humanidade. Em muitos casos, o risco do anacronismo é suscitado para evitar questões delicadas, questões sobre as quais não se quer pronunciar, e repetimos interpretações que já são consideradas clássicas – essas mesmas interpretações também contaminadas, por assim dizer, com as lentes do tempo em que os pesquisadores viviam, com suas ideologias, com o próprio estado da arte das pesquisas na altura em que escreveram. As interpretações hoje consideradas clássicas são, também elas, inseridas em uma rede interpretativa que é muito diversa do Mundo Antigo. Um pesquisador do século XVIII ou do século XIX não está tão mais próximo da XVIII Dinastia, por exemplo, do que

um pesquisador no século XXI ao ponto de justificar sua interpretação como mais válida do que a daqueles que vieram depois. Exemplo disso é a extensa historiografia que retrata Hatshepsut como uma mulher ambiciosa, usurpadora do trono e cujo reinado só foi possível por ter recebido auxílio de homens, tanto para ascender ao trono como para permanecer nele. Algo que se assemelha nos casos das três autoras até agora tratadas é que, para pensar como eram os papeis destinados às mulheres, é preciso entender como eram construídas as masculinidades em seus tempos, como eram os processos pedagógicos exclusivos aos homens, como eram pensados o afeto e, até mesmo, o desejo entre eles – o que sempre causará certa polêmica, principalmente em vista de uma tradição interpretativa que ou silencia aquilo que não corresponde a certos valores, ou considera tudo como pertencente à esfera do culto e do rito. Assim, será possível compor um quadro em que os opostos se revelam mutuamente.

Depois das três autoras do Mundo Antigo, damos um salto para a literatura de Cabo Verde. O país africano carrega um passado colonial que é refletido em sua literatura desde aquele que é considerado por críticos como o primeiro romance de temática cabo-verdiana, *O Escravo*, de José Evaristo D'Almeida. Se uma geração de escritores compôs um passado mítico, o mito hesperitano, como uma estratégia para recriar, de forma literária, a origem de um país que se formou em condições adversas, esse mito foi proscrito pela geração seguinte. Em vez do mito hesperitano, retirado das letras de Camões que, por sua vez, reportava-se à Grécia Antiga, a intelectualidade da época adotou outro mito, aparentemente científico: o lusotropicalismo de Gilberto Freyre. A ideia de uma miscigenação pacífica e prazerosa está ancorada em uma visão de como seriam as mulheres africanas, uma visão que retira o componente violento que está por trás de como essa miscigenação se deu. Essa visão das mulheres é contestada pelas autoras Orlanda Amarílis e Vera Duarte. Sem referência a deusas ou a um mundo supernatural, como fizeram as autoras do Mundo Antigo, as autoras cabo-verdianas criaram, a seu modo, suas próprias mitologias: os elementos sobrenaturais abundam nos contos de Orlanda Amarílis e Vera Duarte atualiza e africaniza a Vénus clássica. O escritor Germano Almeida em seu romance *Eva*, de 2006, escreve sua protagonista portuguesa como um amálgama das tradições míticas que retratam a mulher como sedutora, traiçoeira e perversa. O retrato que as autoras fizeram das cabo-verdianas – e de si mesmas, portanto –, além de ter mais elementos que o da sedução, rompem com uma representação tradicional que os autores homens fizeram desde o Mundo Antigo a respeito do segundo sexo, para usar o termo de Simone de Beauvoir, que sempre lhes pareceu incognoscível. Se o romance de Almeida apresenta uma continuidade dessa tradição masculina, as obras de Amarílis e Duarte

apresentam uma rutura em relação a ela, ao passo que se subscrevem como herdeiras daquelas primeiras senhoras que deixaram suas palavras e suas existências fixadas em uma superfície – a argila, a pedra, o papiro.

Enquanto, na Antiguidade, figuras como Enheduanna, Hatshepsut e Safo se relacionavam com suas divindades e com a própria construção de identidade, as escritoras de Cabo Verde reinventam esses símbolos, incorporando elementos locais, históricos e de resistência contra narrativas coloniais e masculinas. Se as autoras do Mundo Antigo precisaram operar sob condições de dominação, mesmo sendo elas figuras proeminentes – ou nem teriam tido acesso à educação – , as autoras de Cabo Verde, diante de um legado colonial e de estruturas de poder hegemônicas, também empregam a escrita como forma de afirmação e subversão. Essa interseccionalidade – entre os hinos de Enheduanna, o discurso e a iconografia de Hatshepsut, a poesia de Safo e as obras de autoras cabo-verdianas – permite uma abordagem comparativa capaz de lançar luz sobre o próprio conceito de autoria feminina, como a epítome do cruzamento entre a escrita e o poder.

A escrita irrompeu, no decurso da história, como um instrumento de poder e de manutenção de uma visão de mundo que se pretendia como a mais correta entre as outras. Enquanto a escrita na Antiguidade podia ser uma forma de cristalizar normas, crenças e até mesmo uma personalidade – como muitos faraós fizeram, para exaltarem a si mesmos perante os outros povos –, as autoras cabo-verdianas empregaram a palavra escrita para resgatar uma identidade que foi comprometida ou silenciada pelos discursos coloniais e por outras teorias que atravessaram suas existências, como o já mencionado lusotropicalismo. Assim, se de um lado a escrita opera como um mecanismo de exercício do poder, ela também pode ser convertida em uma ferramenta de resistência. Em uma análise comparativa percebemos que, em ambos os contextos, a escrita se torna um campo de disputa pelo poder simbólico e pela reconfiguração dos discursos oficiais.

A passagem do oral para o escrito significou uma mudança na forma de legitimar a memória cultural. Enquanto as antigas hinos e cantigas, muitas vezes atribuídos a homens por meio de um filtro interpretativo posterior, ocultavam as origens femininas, a literatura cabo-verdiana mostra como é possível resgatar essa memória e reconstruir o papel da mulher como produtora, guardiã e transformadora da história oral. Enquanto o Mundo Antigo construiu arquétipos e referências baseados em seus deuses, as autoras de Cabo Verde reinventam esses símbolos, muitas vezes desconstruindo as mitologias políticas impostas pelo colonialismo. A

tradição literária foi marcada pela exaltação e reconhecimento exclusivo das vozes masculinas, tanto na Antiguidade quanto na receção posterior desses textos. Ao incluir as autoras cabo-verdianas no diálogo, o que está em questão é que a busca por um registro de autoria feminina não é exclusiva de um passado distante. Não por acaso, raras são as presenças femininas nas primeiras coletâneas organizadas sobre as literaturas africanas. A título de exemplo, podemos examinar a antologia *No reino de Caliban*, organizada por Manuel Ferreira e que teve seus três volumes publicados nos anos de 1975, 1976 e 1994. No primeiro volume temos apenas poemas da cabo-verdiana Yolanda Morazzo. No segundo volume aparem mais nomes femininos: as são-tomenses Alda do Espírito Santo e Maria Manuela Margarido e as angolanas Ermelinda Pereira Xavier, Lília da Fonseca (pseudônimo de Maria Lígia Valente da Fonseca Severino), Alda Lara, Maria Eugênia Lima e Manuela de Abreu. No terceiro volume, as moçambicanas Noémia de Souza e Maria Manuela de Souza Lobo. Embora pareça um número razoável de autoras, ainda é menor do que o número de autores mencionados. Se a tradição ocidental silencia, nega e dificulta a autoria feminina, o colonialismo desvirtua o papel de destaque que a mulher teve nas sociedades africanas, como a etnia banto, e a insere em uma lógica de exclusão, em que a mulher é privada da participação política, artística e intelectual. Inseridas na lógica colonial e retiradas de um sistema cultural que reconhecia sua importância, as autoras africanas tiveram que forçar os limites que as comprimiam para trazerem ao mundo suas letras. Muitas delas, no entanto, morreram sem terem sido editadas em um livro só seu, figurando em revistas e antologias, quando muito.

Em ambos os contextos, o Mundo Antigo e Cabo Verde pós-colonial, a escrita poética e/ou de ficção das mulheres não tem um valor apenas estético, mas político, que as permite trazer ao mundo suas experiências, reconstruir suas identidades e até mesmo promover mudanças culturais e sociais, como foi o caso de Enheduanna e Hatshepsut – e tantas outras. As autoras cabo-verdianas, inseridas num cenário pós-colonial, reconstituem a memória e desafiam a imposição de narrativas coloniais, assim como as autoras do Mundo Antigo afirmaram suas identidades e desejos em um cenário que parecia refratário ao feminino. Colocar essas realidades em contato ressalta que estratégias de escrita que desafiam estruturas tradicionais – seja no Mundo Antigo ou no contemporâneo cabo-verdiano –, apesar de distintas compartilham uma lógica de resistência contra narrativas hegemônicas.

A pergunta a que esta pesquisa pretende responder, portanto, é: de que modo a autoria feminina, ao transitar da oralidade para a escrita, foi sistematicamente contestada, apagada ou subsumida por discursos hegemônicos masculinos em diferentes contextos históricos e culturais

— da Antiguidade ao pós-colonialismo em Cabo Verde — e de que maneira poetas, escritoras e governantes mulheres reagiram a esse apagamento por meio de estratégias narrativas, estéticas e simbólicas para reescreverem suas identidades e reforçarem sua autoridade como produtoras legítimas de saber e memória. No entanto, não se pretende uma abordagem historiográfica na tentativa reconstruir as histórias das civilizações. O caminho escolhido é o de privilegiar os textos que podem ser considerados literários produzidos por essas mulheres para que possamos entender seus olhares sobre o mundo em que viviam e assim tratarmos a questão da escrita feminina como um problema filosófico. Tomar a escrita feminina desse modo abre múltiplas vias interpretativas que não seríamos capazes de esgotar em uma investigação.

Em primeiro lugar, podemos pensar a relação entre a escrita feminina e a noção de sujeito: distorcida, ocultada ou deslegitimada no decurso da história, a escrita feminina ao ser pensada como uma questão filosófica, impõe um confronto de uma tradição escrita que se formou em torno da enunciação masculina. A escrita de Enheduanna, Hatshepsut, Safo e das autoras cabo-verdianas poderia ser lida como intervenção subjetiva, na qual o "eu" que escreve é consciente de sua localização histórica, política e simbólica? Se sim, seria o caso de tensionar o conceito de sujeito como é pensado a partir da Idade Moderna, questionando sua neutralidade, racionalidade e universalidade. Para isso, precisamos entender quem são as mulheres que escrevem, em que condições elas escreveram, quais as linhas de força, políticas, religiosas e sociais, elas confrontavam com o gesto de se assumirem como escritoras, se a elas era conferida a legitimidade do dizer.

Isso nos leva a uma outra questão, a de pensar a escrita de mulheres como um ato filosófico de resistência. Pode o gesto de escrever de uma mulher ocupar um espaço ontológico e político de resistência aos sistemas patriarcais e coloniais de linguagem? Mesmo quando não se propõe a isso – Enheduanna, por exemplo, teve como objetivo de seu trabalho diplomático e teológico o de manter a posição de autoridade de seu pai, que havia se tornado rei depois de usurpar o trono –, deve-se pensar se a escrita pode ser tomada como uma insubmissão epistemológica, cujo simples exercício, ou seja, independentemente do conteúdo, já poderia ser entendido como uma insurreição das estruturas de poder de suas épocas. Em caso positivo, seria possível pensar a escrita feminina como uma forma de contra-memória, por reivindicar um espaço de construção de sentidos dominado pelo olhar masculino. Nesse sentido, o gesto de Enheduanna de assinar seus hinos poderia ser lido como um contradiscurso inaugural, um rompimento com a ideia de anonimato das mulheres na tradição oral. Ainda, as autoras cabo-verdianas operam uma

reconstrução da memória coletiva por meio da ficção, reelaborando uma existência atravessada pelas ações do colonialismo.

A historiografia será um suporte para contextualizarmos as mulheres em relação ao sistema de crenças, de educação e de política que as circundavam. No entanto, serão priorizados os textos produzidos por essas mulheres, que encapsulam uma verdade que muitas vezes não é contemplada pelos discursos oficiais. O texto literário, assim, é tomado como um instrumento para o pensamento, para um questionamento daquilo que foi cristalizado como uma verdade indiscutível sobre as mulheres no Mundo Antigo e aquelas que viveram nas bordas de um colonialismo nas iminências de ruir e nos anos seguintes à independência de Cabo Verde. Para entender o Mundo Antigo, precisamos, além do que a historiografia tão bem nos informa, compreender que as mentalidades de cada civilização, de cada época, de cada camada social operavam em uma lógica de pensamento que tinha espaço para o sobrenatural, para o mágico, para o fantástico. Não é possível decifrar os hinos de Enheduanna sem conhecer a importância da deusa Inanna, o lugar que ela ocupava no panteão da Mesopotâmia, as características mais sublinhadas pelas narrativas sobre ela e como essas narrativas eram impregnadas dos valores humanos e sociais que queriam reforçar ou combater. A insubmissa Inanna não passa incólume de uma visão masculina e é atravessada, inclusive, pela forma como os homens da época compreendiam a noção de violência sexual, o que podemos vislumbrar pelas diversas leis que deixaram escritas. Seu temperamento e sua força são interpretados, muitas vezes, como caprichos e suas ações são interpretadas como resultado de uma crise de ciúmes, como o que ocorre na própria *Epopeia de Gilgameš*. Não é possível compreender a importância simbólica de se apagar as inscrições de Hatshepsut sem compreender a visão que os egípcios da sua época tinham da morte e da vida após a morte, como essa ação tinha uma intenção para além do mundo natural e como apagar o nome definiria o destino de Hatshepsut no mundo dos mortos. Não é possível interpretar Safo sem compreender que, além dos costumes gregos, que raramente dava espaço à palavra da mulher, havia uma deusa, Afrodite, que desafiava esses costumes – e também, por esse temperamento, era registrada de formas não muito honrosas pelos poetas. Em Cabo Verde, não podemos compreender as narrativas sem o mito do lusotropicalismo de Gilbert Freyre, que influenciou a intelectualidade da época em que foi cunhado. Não se trata já de uma mitologia como as do Mundo Antigo, mas de uma mitologia política e já imiscuída aos discursos científicos. Mesmo assim, as formas que os escritores e poetas representaram as mulheres estão em continuidade com os grandes paradigmas que existiam em diversas mitologias antigas, incluindo

a cristã: a mulher sedutora e a mulher casta, a mulher perversa e a mulher santa, a amante e a mãe. O romance do cabo-verdiano Germano Almeida, Eva (2006), coaduna todos esses paradigmas em uma única figura, uma mulher portuguesa que vai viver em Cabo Verde, a partir dos olhares que seus dois amantes tinham sobre ela. O contraste a essa visão de Almeida pode ser rastreado nas muitas mulheres representadas por Orlanda Amarílis e Vera Duarte, em sua obra, e até mesmo nas letras da pioneira Antónia Gertrudes Pusich.

Para os propósitos da pesquisa e conseguir articular a bibliografia, utilizaremos uma metodologia que denominaremos Filosofia da Literatura. Define-se a Filosofia da Literatura como uma práxis investigativa híbrida. Diferente da Filosofia da Arte, que tende ao universal, e da Literatura Comparada tradicional, que busca paralelos, e da Genealogia, conforme pensada por Michel Foucault, que foca nos dispositivos de poder, a Filosofia da Literatura investiga o texto literário como uma tecnologia de instauração ontológica e política. Ela pretende analisar como a escrita literária, com seus recursos e códigos estéticos, funciona como um mecanismo capaz de criar subjetividades e intervir na realidade histórica e política. Nessa abordagem, a literatura não é lida como reflexo da realidade, nem apenas como objeto estético, mas como um ato performativo de poder. O texto é o campo de batalha no qual o sujeito, em especial o sujeito marginalizado, como a mulher na Antiguidade, negocia seu direito à existência por meio da apropriação de códigos que eram restritos a quem exerce o poder.

A Filosofia da Literatura constitui uma prática investigativa de natureza liminar que opera na intersecção entre a análise estética da obra literária e a arqueologia dos conceitos filosóficos. Diferente da combinação "Filosofia e literatura", que busca temas filosóficos em romances, ou da leitura filosófica da literatura, que instrumentaliza o texto literário para fins de argumentação, a metodologia proposta toma a obra literária como um acontecimento de pensamento autônomo, dotado de uma ontologia própria. Um arcabouço conceitual filosófico rigoroso pode contribuir significativamente para a sua compreensão.

Nessa abordagem, a Filosofia não é aplicada sobre a literatura como uma grelha explicativa externa, nem a literatura serve de mero exemplo para ilustrar conceitos filosóficos preexistentes. A relação é de imanência dialógica: o conceito filosófico é convocado apenas quando a própria estrutura, forma e/ou silêncio da obra literária podem convocar uma ferramenta extraliterária para desvelar a sua condição de possibilidade histórica.

A metodologia proposta distingue-se de várias formas das abordagens clássicas de filósofos que recorreram à literatura. Quando Kierkegaard analisa o sacrifício de Isaac em *Temor*

e Tremor[5], ou quando Lévinas lê Dostoiévski[6], ou mesmo o jovem Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, o objetivo final é a construção dos seus argumentos filosóficos (a fé, a alteridade, o dionisíaco). O texto literário é um meio para a elaboração do conceito. Se a narrativa bíblica ou o romance russo fossem ligeiramente diferentes, se fossem outras personagens, outros cenários e outras condições de produção do texto literário, os filósofos poderiam adaptar a leitura para servir ao argumento, sem prejuízos de sentido. Na Filosofia da Literatura, o vetor inverte-se. O objetivo final é a iluminação da obra literária. Se recorremos a Foucault (poder/saber) para ler O Processo de Kafka, ou a Platão para ler Dom Quixote, fazemo-lo porque a *carne* do texto literário — sua linguagem, sua sintaxe, suas ruturas narrativas — encena um problema que a teoria literária sozinha (estilística, narratologia) não consegue esgotar. A Filosofia entra para expor a densidade ontológica que a arte instaurou.

A metodologia proposta é liminar, habita a fronteira. Não dissolve a literatura na Filosofia, o que mataria a forma artística, nem isola a literatura em seu valor puramente estético. Conforme Foucault define a problematização, não se trata de analisar comportamentos ou ideias, mas de entender como e por que certas coisas se tornaram um problema[7]. A Filosofia da Literatura aplica isso ao texto ao não perguntar "o que o autor quis dizer?". A pergunta que se coloca é: quais foram as condições históricas, políticas e ontológicas que tornaram necessária esta forma literária específica para responder a uma urgência do seu tempo?

O método estrutura-se em quatro movimentos:

I. O recorte do acontecimento discursivo: o primeiro passo consiste em selecionar o corpus não pela sua canonicidade estética tradicional, mas pelo seu caráter de rutura. O pesquisador deve identificar textos que representem uma "insurreição" dentro de um arquivo estabelecido. Deve-se buscar obras nas quais a voz autoral emerge em condições de improbabilidade histórica — como Enheduanna dizendo "Eu" na Suméria ou Pusich escrevendo nos jornais oitocentistas. O arquivo deve ser tratado, à maneira de Foucault, não como a soma de textos inertes, mas como o sistema que rege o que pode e o que não pode ser dito[8]. O objetivo aqui é isolar a singularidade da obra como um gesto de desafio à norma.

---

[5] Cf. Kierkegaard, S. (2009). *Temor e tremor*. Relógio D'Água.

[6] Lévinas, E. (1993). Humanismo do outro homem (Trad. P. S. Pivatto et al.). Vozes. p. 63

[7] "Problematização não quer dizer representação de um objeto preexistente, nem tampouco a criação pelo discurso de um objeto que não existe. É o conjunto das práticas discursivas ou não discursivas que faz alguma coisa entrar no jogo do verdadeiro e do falso e o constitui como objeto para o pensamento (seja sob a forma da reflexão moral, do conhecimento científico, da análise política etc.)". (Foucault, 2010b, p. 242).

[8] As premissas teóricas que embasam esta reflexão foram construídas a partir de uma extensa leitura do corpus foucaultiano (Foucault, 1963, 1966, 1969, 1972, 1974, 1975, 1976, 1982, 1983, 1987, 1990, 1991, 1992a, 1992b, 1992c, 1993a, 1993b, 1994a, 1994b, 1995, 1996, 1997, 2000a, 2000b, 2000c, 2000d, 2000e, 2001a, 2001b, 2001c, 2001d, 2004a, 2004b, 2005a, 2005b, 2009, 2010a, 2010c, 2010d, 2011). A análise apoia-se, sobretudo, em suas considerações sobre o método genealógico, a função-autor e a articulação histórica entre os saberes e as

II. A Escavação das Condições de Interdição (Nível Genealógico): antes da análise interna da obra, o método exige o mapeamento das forças que interditavam aquela fala. Deve-se investigar a "fisiologia do poder" vigente na época: as leis, as teologias e as biologias políticas (como a teoria dos corpos frios na Grécia ou o lusotropicalismo em Cabo Verde) que justificavam o silenciamento. O pesquisador deve demonstrar como o poder operava para produzir a ausência ou a submissão daquele sujeito.

III. A Análise da Tecnologia de Inscrição (Nível da Poiesis): Este é o momento central da análise do texto. O pesquisador deve examinar como a obra opera a virada ontológica. A pesquisa analisará como as autoras recorrem aos mitos e aos símbolos sagrados (Inanna, Amon, Afrodite, Vénus) para legitimarem suas vozes. Investiga-se a retórica, a escolha lexical e as estruturas narrativas como ferramentas políticas. Pergunta-se, por exemplo, como o texto reescreve a origem do autor e como ele converte a vulnerabilidade em autoridade.

IV. A Síntese Ontológico-Política (Nível Trans-histórico): o passo final conecta a análise textual à dimensão existencial e política ampla. A pesquisa busca demonstrar como a obra literária realizou uma intervenção na realidade, funcionando como um antídoto contra a morte (o esquecimento, a *damnatio memoriae*, a invisibilidade colonial). Conclui-se avaliando a eficácia dessa escrita: ela conseguiu fundar uma memória? Ela instaurou uma nova possibilidade de ser (um "Eu" feminino, uma identidade nacional)? Aqui, o método comparatista é recuperado para estabelecer homologias estruturais entre tempos distintos, sem estabelecer, no entanto, uma relação de causa e consequência.

2. Uma aproximação da noção de "mito"

Ao empreender essa busca genealógica da escrita feminina como um problema filosófico, portanto, torna-se relevante o exame da relação entre linguagem, memória e poder presentes nas narrativas com que as culturas elaboraram para expressarem suas visões de sagrado e, também, de humano. A essas narrativas, sobre esse mundo além do mundo humano, mas que o espelha, costumamos atribuir a classificação de *mito*, tributária de uma oposição entre *mythos* e *logos* na Grécia Antiga, justamente na passagem de uma forma de pensamento que reservava um grande

instituições. A partir dessa perspectiva, o poder não é entendido como uma propriedade centralizada e exclusivamente repressiva, mas como uma rede de forças de caráter capilar e produtivo que atravessa todo o tecido social. É sob a ótica dessa microfísica que se situa, também, o estatuto da autoria: o autor deixa de ser encarado como a fonte criadora e genial que detém a origem do sentido, passando a ser compreendido como uma função discursiva intrinsecamente regulada por mecanismos de controle e por relações de saber-poder.

espaço para a intervenção de deuses e outros seres para a forma de pensamento baseada na argumentação e na análise do mundo natural. Mesmo que seja um termo de difícil definição e que teve diversos desdobramentos e facetas – como os mitos dos super-heróis, como Superman, as celebridades, como Marilyn Monroe, que são consideradas como mitos, por exemplo –, precisamos aqui esboçar uma tentativa de nos aproximarmos dessa noção, que será mobilizada em alguns passos da nossa investigação. Antes de uma abordagem a partir da noção grega da noção de mito, optamos por acompanhar Mircea Eliade e Pierre Clastres que a investigaram, em povos tradicionais: além de uma narrativa mística da cosmogonia, essas narrativas fantásticas da origem do mundo, do povo ou daquilo que vem depois da morte, o que referimos como mitologia é, para esses povos, um modelo epistêmico, estético e político de organização do real. Apesar da ancoragem no sagrado, essas narrativas marcam o modo como se transmitiam o saber, as normas e as formas de pertencimento. Portanto, elas assumem um lugar central por operarem simultaneamente enquanto dispositivo de coesão social e como tecnologia de linguagem que antecipa a escrita como inscrição do sentido.

O laço entre os pertencentes de um grupo promovido por uma narrativa de um passado comum é um fenômeno que pode ser observado nos exemplos que Mircea Eliade (1972) identificou em seus estudos: nas sociedades que analisou[9], o mito faz parte da estrutura social e representa uma história verdadeira, sentido distinto daquele que se tornou usual na linguagem e que corresponde à ficção e mentira. A definição que o autor cunha, embora ciente da dimensão da tarefa de se definir uma noção que, também, é uma "realidade cultural complexa" (Eliade, 1979, p. 9), é a partir da relação entre mito e sagrado. O mito é uma história sagrada que explica a criação de algo – O Cosmos, em um aspeto mais amplo, mas também "uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição" (Eliade, 1979, p. 11) – em um tempo primordial. Ou seja, apesar de estar fundado em uma base sobrenatural, o mito descreve algo que ocorreu ou que veio a existir; também serve de modelo para as atividades humanas. A realidade

[9] Eliade usa os termos "sociedade arcaica", "sociedade primitiva" e "sociedades tradicionais". É preciso, então, entender o significado que ele atribui a esses termos. Primeiro, ele compara a função dos mitos no que ele chama de "sociedades primitivas" aos mitos que ocorrem na Grécia, Índia e Egito – não convém, segundo ele, começar os estudos por esses por terem sido frequentemente reinterpretados por ritualistas e teólogos. Nas sociedades primitivas, o mito estaria "vivo", não houve uma transição, como houve na Grécia, do mito ao logos. Conservaram a mesma função, ligada ao sagrado. Os termos de Eliade não têm em si teor pejorativo. Podemos compreendê-los à luz do exposto por C. Lévi-Strauss: "De um modo geral, todas as sociedades humanas têm atrás delas um passado, aproximadamente da mesma ordem de grandeza. Para considerar algumas sociedades como 'etapas' do desenvolvimento de outras, seria preciso admitir que, enquanto com estas últimas se passava qualquer coisa, com aquelas não acontecia nada, ou muito poucas coisas. E, na verdade, falamos de bom grado dos 'povos sem história' (para dizer, por vezes, que são os mais felizes). Esta fórmula elíptica significa apenas que a sua história é e continuará a ser desconhecida, não significando a sua inexistência. Durante dezenas e mesmo centenas de milênios, também nelas existiram homens que amaram, odiaram, sofreram, inventaram, combateram. Na verdade, não existem povos crianças, todos são adultos, mesmo aqueles que não tiveram diário de infância e de adolescência". (Lévi-Strauss, C. Race et Histoire. Paris: Unesco, 1950. p. 65). Apesar dessa contextualização, por toda a má compreensão que possa surgir pelo frequente uso pejorativo desses adjetivos, parece mais adequado a um pesquisador contemporâneo utilizar outra nomenclatura. Por isso, esses termos serão aqui evitados o quanto possível.

constatável de que há um mundo, de que há um ser humano é o que confere veracidade à narrativa. Nas diversas culturas que observa – os Aruntas (Austrália), os Kais (Nova Guiné), Tibetanos e Navajos (Estados Unidos) – o momento de fundação do mundo e do seu povo é uma irrupção do sagrado. As normas sociais contidas nos relatos, prescrições que versam até sobre a forma de cruzar as pernas de mulheres e homens, são repetidas e obedecidas porque foram feitas assim desde esse momento de intervenção do sobrenatural que deu origem à vida.

Entre o povo Pawnee, Eliade encontra a separação entre "histórias verdadeiras" e "histórias falsas". No primeiro grupo, ao lado de narrativas sobre a origem do mundo, estão os relatos do herói – que salvou o seu povo de monstros ou da fome – e os relatos sobre os *medicine-men*, narrativas que explicam os poderes atribuídos ou conquistados pelos feiticeiros. No segundo grupo, estão narrativas sem caráter edificante e muitas vezes profanas, como as aventuras do *Coiote Embusteiro*, presente em outras mitologias norte-americanas. Entre os povos Cherokee e Hererós, por exemplo, Eliade encontra distinção semelhante: as narrativas sobre origens são reais por terem um fundamento no sagrado. Consequência imediata desse aspeto é a solenidade com que os mitos são narrados, atividade restrita a um momento oportuno que varia a cada cultura, momento referido como "lapso de tempo sagrado" (Eliade, 2000, p. 20), e destinado a um público seleto. Em diversas tribos, como a tribo dos Karadjeri, os mitos são comunicados pelos idosos aos rapazes em seu período de iniciação. As narrativas falsas, algumas com efeito cômico, podem ser proferidas por qualquer pessoa, a qualquer pessoa e em qualquer momento.

Em povos indígenas examinados durante seus estudos, Pierre Clastres (1979) observou que o discurso do chefe era destituído de um sentido a ser apreendido e desviado da função comunicativa da linguagem: o discurso do chefe é uma repetição ritualística, uma fala dura que não exige resposta – "estirado na sua rede, ou sentado próximo da sua fogueira" (Clastres, 1979, p. 151) –. Aqueles a quem se dirige continuam suas tarefas como se não o escutassem. O confinamento do chefe a um campo em que a palavra exista apenas em função de si mesma o impede de se tornar um homem de poder (Clastres,1979, p. 152). O discurso do chefe, embora não tenha um sentido a ser observado, representa uma função vital para a unidade do grupo. A rememoração de um passado comum e a celebração dos valores ancestrais que fundamentam e justificam as práticas sociais a fim de manter a ordem estabelecida. Além disso, o discurso está, em grande parte das comunidades analisadas por Clastres, associado a uma ligação com o divino. Por se dirigirem ao divino, as palavras precisam ser proferidas de maneira bela, acompanhadas por instrumentos, coros e danças, o que faz notar uma relação estética com a palavra.

> Para além deste tão vivo gosto pelas posses do chefe, os Índios apreciam verdadeiramente as suas palavras: o talento oratório e ao mesmo tempo uma condição e um meio do poder político. Grande é o número das tribos cujo chefe deve quotidianamente, ora ao amanhecer ora ao crepúsculo, gratificar com um discurso edificante as suas gentes: os chefes pilaga, sherente, tupinambá, todos os dias exortam o seu povo a viver segundo a tradição. Porque a temática do seu discurso está estreitamente ligada com a sua função de "fazedor de paz" (Clastres, 1979, p. 29).

Os mitos carregam a explicação de uma origem do mundo, dos animais e das plantas, mas, sobretudo, eles carregam a explicação de uma série de eventos míticos que fizeram do ser humano um traço distintivo da natureza. Se o ser humano morre, trabalha, fala ou usa determinados instrumentos, por exemplo, é porque houve um ato fundador de tal comportamento, muitas vezes relacionado à intervenção sobrenatural. No entanto, essas narrativas são inseridas no contexto simbólico do grupo: não têm a pretensão de explicar o motivo pelo qual todos os homens pescam, por exemplo, e sim a razão pela qual se pesca naquele povo específico – razão geralmente associada às suas divindades. O exemplo que Eliade traz é o dos mitos australianos que falam sobre as longas viagens empreendidas por entes sobrenaturais durante aquilo que se referem como tendo sido o "Tempo do Sonho" – recorrente na mitologia de muitos povos e que, embora tenha ocorrido em um passado primordial, é revivido por meio dos ritos que atualizam as viagens. Nessas narrativas, seres ancestrais despertaram e empreenderam viagens durante as quais modelaram a terra – que era plana e escura – criando rochas, montanhas, rios, plantas, animais e os espíritos de todos os que viriam a nascer. Depois da criação do mundo, retornaram ao descanso ou se fizeram parte da natureza.

A ideia de uma alma humana, criada na origem de tudo e indestrutível, suporta o entendimento da morte como uma viagem de retorno ao Tempo do Sonho, no qual estão os heróis dos seus mitos. A morte se trata de uma experiência estática assim como a primeira viagem dos antepassados míticos, pois eles percorreram o itinerário que o indivíduo percorre depois quando morre. Essa viagem dos espíritos é atualizada em todos os ritos a fim de que nunca perca seu sentido para o seio daquela comunidade. Durante a cerimônia anual, *intichiuma*, por exemplo, os Arunta refazem o itinerário feito pelo antepassado divino do clã durante a criação do mundo em suas muitas paradas – em jejum, abstinência sexual e sem portar armas (Eliade, 1965, p. 77).

São considerados homens os jovens que se tornem capazes de reproduzir os cultos. O último rito de iniciação[10], o rito funerário é responsável pela travessia da alma do mundo profano, onde está desde que assumiu um corpo, à esfera sagrada onde estava antes de se tornar humana e onde viverá para sempre[11].

É possível que a certeza fundamental, a de que todos os que vivem vão morrer independentemente do que façam, não tenha sido evidente desde o início da espécie humana. Para os primeiros nômades, a morte poderia aparecer como um acidente ou uma anomalia e não como uma condição inescapável. À medida que os indivíduos desenvolvem a consciência da própria mortalidade – ou seja, a de que não é apenas o outro quem morre – combinada ao problema de uma "gestão do cadáver", surgem as tentativas de vencer ou enganar essa que se impunha como a real ameaça para cada indivíduo, mas sobretudo para o grupo social onde se inseria. Quando os grupos pensam sobre o tratamento que deve ser dado aos seus cadáveres, preocupam-se também com a sobrevivência da memória do indivíduo, retêm algo dele que, por não ser de ordem material, está imune ao perecimento. O espaço em que são depositados os corpos – ou as partes que sobraram dele depois dos ritos, alguns dos quais tinham a finalidade de reduzir os restos mortais – torna-se um dispositivo de memória para que nunca se perca a orientação de que os ossos ou as cinzas correspondem aos vínculos sociais e afetivos construídos durante uma vida e que não podem ser substituídos ou suplantados. É a consistência dos vínculos que torna amedrontadora a ideia de que a morte do corpo seja um fim definitivo, pois isso decretaria o apagamento do indivíduo. Elaboram-se narrativas que explicam o que há no além-da-morte: não o total aniquilamento, reservado àquilo que é feito de matéria, e sim uma jornada a outra esfera da existência. Enfrentar a morte – ou "domesticar a morte", na expressão de Philippe Ariès[12] – é, portanto, uma das tarefas dos mitos.

Os variados tratamentos do cadáver – a cremação, a inumação, por exemplo – ao responderem à necessidade de se distanciar da putrefação, permitem um tempo em que os seus mais próximos possam se recuperar da perda antes de retomarem suas funções no grupo. Segundo Louis-Vincent Thomas[13], para que a morte cumpra seu aspeto de passagem, é necessário

[10] Julien Ries destaca, entre os povos tradicionais australianos os povos Arunta e Aranda, da Austrália Central, por terem tido seus costumes sociais e religiosos tratados por Strehlow, Spencer e Gillen (Ries, 2012, p. 51).
[11] Julien Ries (2012) observa que, na conceção dessa mitologia, o ser humano possui duas almas: uma autêntica e preexistente, que retorna ao Tempo do Sonho; e uma outra alma que permanece na terra e se instala sobre outra pessoa. No entanto, para Ries, essa transmigração de alma não é bem explicada.
[12] Philippe Ariès traz em "O homem diante da morte" (1989) a seguinte definição: "A morte começou a se esconder, apesar da aparente publicidade que a cerca no luto, no cemitério, na vida como arte ou literatura: ela se esconde sob a beleza" (Ariès, Philippe, 1989, p. 515).
[13] Thomas desenvolve essas ideias em muitas de suas obras, como "La mort" (2003), "Les chairs de la mort" (2000), "Nature de la mort" (1994), "Rites de mort. Por la paix de vivants" (1985) e "Mort et pouvoir"(1978).

um processo de rutura dos laços afetivos e materiais que atam o indivíduo morto à comunidade a qual pertencia. Cada cultura desenvolverá um segundo processo, o de reintegração do morto à comunidade, operado por uma confirmação ao seu novo destino, como um protetor imortal da comunidade, na maioria dos casos. Ou seja, o rito funerário, além de se ocupar dos restos mortais, ocupa-se do futuro "imaterial" do defunto. O futuro da comunidade é garantido pela escolha de alguém para ocupar o lugar social deixado vago e pela reintegração dos enlutados ao funcionamento social do qual haviam se apartado para não desestabilizarem o grupo enquanto expressavam suas emoções e angústias. A ordem perturbada pela perda de um componente é restabelecida com a angústia codificada como homenagem. Os quadros litúrgicos permitem que o drama real seja transferido para o plano imaginário no qual o grupo vence, com um afrontamento simbólico, a força até então invencível que é a morte.

Tal afrontamento simbólico tornou-se possível com o desenvolvimento de habilidades sofisticadas do pensamento – a consciência objetiva da temporalidade que trouxe a preocupação do que se fazer com o corpo e a expectativa da imortalidade que trouxe a preocupação de como mediar a parcela imaterial do indivíduo. Um código de conduta, para ser respeitado por outrem, necessita também de uma habilidade linguística para a organização do grupo, assim como os próprios símbolos utilizados – as flores, as armas, as gravuras e pinturas nas paredes das grutas – podem ser considerados uma estratégia de comunicação e, talvez, uma comunicação com essa outra esfera imperscrutável. Edgar Morin (1970) afirma que na interação entre a consciência objetiva – que percebia e enfrentava questões de ordem prática – e a perceção da morte como a passagem de um estado a outro – que necessita de grande capacidade de abstração – abre uma brecha que é preenchida pelos mitos e ritos que, por sua vez, dependiam de uma habilidade linguística para serem criados e transmitidos.

O ato de morrer é compartilhado com o grupo social por meio de representações que se tornam coletivas pelos ritos e condutas que, aos poucos, são codificados para que possam ser repetidos. Por meio dos ritos funerários, o falecido se livra das últimas amarras terrenas para iniciar sua viagem e por isso se entende que possuem um parentesco com os ritos iniciáticos: é suposto que há uma passagem para uma nova vida nos ritos de iniciação depois dos quais os indivíduos se tornam membros efetivos do grupo. Operação análoga ocorre quando uma pessoa tem sua participação efetiva no grupo limitada – por idade e condição física, por exemplo – ou é banida em virtude de alguma sanção, mas nesse caso, o que é prefigurado é a sua morte social

pela negação coletiva de sua memória (cf. Thomas, 1993, p. 53)[14]. As cerimônias fúnebres engendram práticas que visam garantir que a passagem seja cumprida e evitar o banimento do morto em sua outra existência.

Não houvesse a convicção de uma continuidade depois da morte, os cadáveres seriam apenas abandonados a fim de proteger os vivos dos efeitos da decomposição. Edgar Morin (1970) defende que a morte já era para as sociedades mais antigas entendida como "renascimento". O ciclo da natureza de mortes e renascimentos, como as folhas caídas que servem de adubo para que as árvores produzam nova folhagem, inspira uma associação entre os ritos funerários e a fecundidade: a posição fetal em que eram depositados os esqueletos e a presença de tumbas ao lado dos campos são os indícios de uma crença nas virtudes vivificantes da morte. O esqueleto é tornado feto e sepultado no interior da terra, tornada útero e mãe para transmutar a morte em vida e preparar o renascimento daquele seu filho em um novo mundo (Morin, 1970, p. 114). A crença na sobrevivência da individualidade é mediada pela noção de duplo: Morin entende que a presença de armas e alimentos nas tumbas paleolíticas aponta para a crença de que cada indivíduo morto possuía um duplo que continuaria vivo – e, por isso, deveria ter condições de se defender e de se nutrir[15]. O duplo não pode ser referido como "espírito", pois embora invisível, é dotado de uma natureza corpórea que é sentida, e mais que isso: vista e ouvida, durante toda a existência do indivíduo a quem duplica por meio dos sonhos, dos reflexos, dos ecos, do hálito, do pênis (Morin, 1970, p. 126) e do movimento do ar respiratório e intestinal (Morin,1970, p. 128).

A noção de duplo, para Morin (1970), é uma das propulsoras de uma consciência imaginária dos humanos que irromperá a um só tempo os ritos mágicos, a arte e a palavra[16] em um entrelaçamento materializado pelas sepulturas. A imagem de si desdobrada na sombra ou no reflexo atesta a presença de outra existência, o duplo. Quando se desenvolve uma representação intencional dos seres, há a convicção de que a imagem pintada ou gravada contém em si o duplo do ser a que remete. O passo seguinte é a convicção de que, por conter o duplo, uma ação realizada sobre a imagem terá efeito sobre o ser por ela representado, uma ação "mágica", portanto. Essa conotação mágica era familiar desde a primeira evocação, no campo mental, dos

[14] Louis-Vincent Thomas descreve quatro tipos de morte: biológica ou física, psíquica, espiritual e social. A primeira é destruição das células que aponta para um limite que o organismo não ultrapassa, apesar de qualquer aplicação de tratamentos, instrumentos, máquinas e medicação. A segunda é concernente às limitações definidas pela debilidade da própria mente que responde à angústia pelo fim da vida com condutas obsessivas. A morte espiritual corresponde à obsessão pela salvação da alma e o desejo de se libertar de uma punição de ordem sobrenatural. A morte social é operada pelo corte do indivíduo com a sua comunidade e com o modelo de conduta que a rege. Cf. Thomas, Louis-Vincent, *Mort et Pouvoir*, Paris, Payot, 1978, pp.17-19.

[15] "Os duplos precisam de comer, precisam das armas, dos seus bens e, por vezes, até das viúvas e dos escravos. Perpetuam para além da morte as actividades próprias, o seu género de vida" (Morin, 1970, p. 130).

[16] Importante notar que Morin considera o Homo neanderthalensis como "sapiens", ao contrário de outros pensadores que alegam não haver parentesco entre as duas espécies. Quando ele fala de "sapiens", pode estar se referindo, também, aos neandertais e isso altera a leitura.

objetos ausentes por meio da palavra. O mito do duplo foi uma elaboração racional da experiência da presentificação do ausente operada pela linguagem e logo se tornou o intermédio entre o sujeito e o objeto sobre quem queria exercer algum controle em vez de despender energias na tentativa de controlar a coisa mesma. Segundo essa hipótese, a linguagem oral teria se materializado em desenhos e símbolos com a finalidade de criar em um espaço físico ao alcance das mãos uma segunda existência para os seres e para as coisas que, até então, poderia ser conferida apenas no campo mental, mundo interior e inacessível ao grupo. O caráter estático da imagem, que não deixa de ser uma realidade viva, talvez indicasse que o duplo ofereceria menor resistência – e, desde que fosse dominado, o seu outro não consistiria em grande ameaça.

3. A palavra escrita e a construção da razão grega

Um narrador, como um curador de museu, dispõe o acontecimento em quadros sequenciais e, além da leitura que se possa fazer de cada um deles de forma independente, a própria sequência em que estão dispostos é uma narrativa em si que contribui para a criação de um significado. Há no interior da habilidade de criar uma narrativa, ou antes, no interior da própria linguagem, uma relação íntima com o poder. Uma narrativa, em graus diversos, obedece a interesses do narrador – o primeiro dos interesses e que remete a Heródoto, considerado o criador da geografia e da etnologia e pai da história, é o de permanecer no mundo, de vencer a finitude do corpo, de não ser esquecido. Heródoto anuncia em sua primeira frase que o intento da sua obra era preservar os feitos dos bárbaros e helenos[17]. O que ele talvez não intentasse era preservar o próprio nome do esquecimento pela inexistência, em sua época, da noção de autoria cujo aparecimento o filósofo Michel Foucault localiza no fim do século XVIII e início no século XIX[18]. A

[17] Werner Jaeger, sobre Heródoto, analisa (2001, p. 345-346): "Con una complacencia y una destreza en el relato análogas a las de Homero, en su prosa sólo en apariencia ingenua y sin pretensiones, que gozan sus contemporáneos como gozan los tiempos anteriores de los versos de la epopeya, refiere para la posteridad la gloria de los hechos de los helenos y de los bárbaros. Como dice en su primera frase, éste es el propósito primordial de su obra". Hannah Arendt em "Entre o passado e o futuro" (1988, p. 69-70) pontua: "[Heródoto] Diz-nos na primeira sentença das *Guerras Pérsicas*, que o propósito da sua empresa é preservar aquilo que deve sua existência aos homens (...), e prestar aos extraordinários e gloriosos feitos de gregos e bárbaros louvor suficiente para assegurar-lhes evocação pela posteridade, fazendo assim sua glória brilhar através dos séculos".

[18] "O discurso, em nossa cultura (e, sem dúvida, em muitas outras), não era originalmente um produto, uma coisa, um bem; era essencialmente um ato - um ato que estava colocado no campo bipolar do sagrado e do profano, do lícito e do ilícito, do religioso e do blasfemo. Ele foi historicamente um gesto carregado de riscos antes de ser um bem extraído de um circuito de propriedades. E quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. - ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX -, e nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspeto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade, compensasse o status que ele recebia, re-encontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade" (Foucault, 2001, pp. 15-16).

noção de grandeza que permeia o projeto histórico de Heródoto e, também, o de Tucídides[19], não era atribuída aos narradores – grandes eram os homens que, por meio de feitos, discursos e ações extraordinários tinham operado como um rasgo na ordem circular da natureza. Antes deles, o poeta Homero escrevia para cantar a glória dos heróis – herói era o nome pelo qual ele chamava a qualquer homem livre de quem era possível se contar uma estória. A qualidade distintiva do herói era sua disposição para agir e falar, ou seja, a coragem para realizar o possível a todos os homens livres[20]. Admirável que a posteridade preservou do esquecimento igualmente os nomes de Homero e de Ulisses, mas que do primeiro saiba-se muito menos que do segundo. Não se sabe com exatidão qual era a terra natal de Homero e a tradição o transmite como um andarilho cego que dependia da doação dos ouvintes de seus versos. Sob o nome de Homero, defendem pesquisadores contemporâneos (Cf. Jaeger, pp. 31-32; Bulfinch, pp. 358-359), podem estar reunidos autores sem nome cujas existências ficaram dissolvidas no tempo juntamente a outros nomes de homens e de mulheres que, por não terem deixado um rastro mais duradouro de si, nunca serão conhecidos[21].

Para Vernant (1992b, p. 173) a análise do discurso escrito é recurso indispensável para a conceituação do que é mito. É com o advento da escrita que o pensamento alcança um ordenamento que não era alcançado pela palavra falada e que mantém uma proximidade com aquilo que é considerado real. O alfabeto usado nos primeiros séculos de sua criação como recurso para administrar a economia, para a fabricação de leis e para a composição de uma literatura vizinha da oralidade, na última metade do século V a.C. ganha contornos com a invenção da prosa e seu estabelecimento como veículo de conhecimento. "Não podemos fazer a análise das mudanças nos modos de pensamento e na instauração da racionalidade", diz Vernant (2001, p. 210), "se não levarmos em conta o facto de que a expressão poética é diferente da expressão prosaica". Com uma nova forma de registrar o pensamento, aparece uma modalidade de discurso dissociado das ideias de poder e potência para explicar a realidade. É o que fazem os mitos ao

[19] Hannah Arendt, sobre Tucídides e sobre a noção de grandeza, escreve as seguintes linhas (1988, p. 77-78): "Não apenas o poeta Homero e o contador de estórias Heródoto, mas mesmo Tucídides, que em um estilo muito mais sóbrio foi o primeiro a estabelecer padrões para a Historiografia, diz-nos explicitamente, no início de *A Guerra do Peloponeso*, ter escrito sua obra por causa da 'grandeza' da guerra, e porque 'esse foi o maior movimento conhecido na História, não apenas dos helenos, mas de uma grande parte do mundo bárbaro... e praticamente da humanidade'. A preocupação com a grandeza, tão proeminente na poesia e historiografia gregas, baseia-se na estreitíssima conexão entre os conceitos de natureza e de História. Seu denominador comum é a imortalidade".

[20] Tal reflexão sobre Homero se baseia no que escreve Hannah Arendt em "A Condição Humana" (2010, p. 233): "O herói desvelado pela história não precisa ter qualidades heroicas; originalmente, isto é, em Homero, a palavra 'herói' não era mais do que um nome dado a qualquer homem livre que houvesse participado da aventura troiana e do qual se podia contar uma estória. A conotação de coragem, que hoje reconhecemos ser uma qualidade indispensável a um herói, já está, de fato, presente na disposição para agir e para falar, para inserir-se no mundo e começar uma estória própria".

[21] Sobre a função de autor desempenhada pelo nome Homero, o professor Teodoro R. Assunção discorre segundo as hipóteses de Martin L. West e Gregory Nagy em seu artigo "O que é um autor?, de Foucault e a questão homérica". Cf: Assunção, T. R. In: Nuntius Antiquus, v. 6, p. n° 12 - p. 185-204, 2010.

estabelecerem um caos originário e depois presidido por um deus poderoso que inicia o mundo cuja ordem se estabelece como uma disputa entre forças antagônicas. Ao retirar o fundamento mágico do mundo, os humanos tiveram que abordar as perguntas sobre princípios, causas e sentidos com outra racionalidade e com outra via para expressá-la: não poderia mais ser uma escrita narrativa e sim uma escrita que registrasse o movimento de investigação do intelecto. Assim, Vernant defende que a atividade de escrever um discurso passível de objeções e a racionalidade investigativa estimularam o desenvolvimento uma da outra.

O aparato conceitual, quando se abandona a referência aos deuses e deusas, passa a ser formado por descrições das coisas como elas se revelam fisicamente. A busca por um elemento físico que tenha sido o princípio da existência logo se abre para uma investigação dos fenômenos e daquilo que os subjazem. Vernant (2002) traça o percurso do desenvolvimento da racionalidade grega tomando como ponto de início a hipótese do aparecimento do logos a partir do mito, quando este se dissocia da mentalidade religiosa com a qual estava atrelado no sistema micênico. A queda do mundo micênico, no século XII a.C., representa o fim de uma forma de vida social: os gregos saem dos arredores do palácio e a figura do Rei Divino e onipotente deixa de existir para dar lugar ao debate público de ideias entre iguais. Na Ágora, o espaço público por excelência de Atenas, durante os debates, essas pessoas definidas como *iguais* buscavam uma forma de explicar o mundo que não recorresse às cosmogonias reiteradas por mitos de soberania (Vernant, 2002, pp. 10-12). O distanciamento entre *Mito* e *logos* Vernant demarca entre os séculos VIII e IV a.C. Para Jan Bremmer (2009), tal oposição entre os conceitos não ocorre: com o advento do discurso filosófico, o mito não é mais a via privilegiada de conhecimento da realidade, sem, no entanto, desaparecer da cultura. Platão, conhecido por banir os poetas de sua República, transmite uma narrativa com imagens míticas em Fedro (274c)[22], chancelando a invenção da escrita como proveniente do Egito – país que representava para Atenas, àquela altura, a civilização que havia desenvolvido com perfeição as habilidades intelectuais e políticas. *Mito e logos*[23] são duas

[22] Sobre a presença dos mitos nos diálogos platônicos: Barros, Gilda Naécia Maciel de. Platão: Mito e Paideia. Notandum. Porto, v. 10, Universidade do Porto, 2008, p. 25-30. A autora aponta uma ambiguidade de Platão em relação aos mitos: em Mênon (81, a-b) justifica seu pensamento com base na tradição dos poetas; em Górgias (523a) ressalta a oposição entre "conto" e "relato verdadeiro" para a seguir (527 a-e) argumentar em defesa à fé no mito; em Fedro (275 b-c) aponta os problemas de se recorrer aos mitos. Jan Bremmer acrescenta que o filósofo recorria aos mitos para temas de difícil explicação por meio de argumentos. Cf. Bremmer, 2009, p. 684-685. Em nota à tradução francesa de "A República", Émile Chamby diz: "Platão expulsa os poetas da República, mas ele se nutriu de Homero, de Hesíodo, de Píndaro, de Simônides e dos três grandes trágicos. Toma-lhes emprestado muitos traços que inclui no seu raciocínio como pérolas cheias de brilho. É um dos seus meios favoritos para introduzir variedade e prazer nos seus desdobramentos. Tem em particular por Ésquilo a mesma veneração que Aristófanes e como este último não poupa Eurípides dos seus sarcasmos" Cf. Chambry, Émile, *Platon. Œuvres complètes*, vol. VI, Les Belles Lettres, Paris 1981, *ad Resp.* 362 B (p. 55).

[23] O próprio autor rastreia a vizinhança de sentido entre as duas palavras: "La palabra mito nos viene de los griegos. Pero no tenía para los que empleaban en los tiempos arcaicos el sentido que hoy le damos. *Mythos* quiere decir «palabra», «narración». No se opone, en principio, a *logos,* cuyo sentido primero es también «palabra, discurso», antes de designar la inteligencia y la razón. Solamente es en el marco de la exposición filosófica o la investigación histórica que, a partir del siglo V, *mythos,* puesto en oposición a *logos,* podrá cargarse de un matiz peyorativo y designar una afirmación vana, desprovista de fundamento al no poder apoyarse sobre una demostración rigurosa o un testimonio fiable. Pero incluso en

modalidades do discurso que não são, necessariamente, excludentes e que coexistem durante os primeiros séculos após as investigações acerca da *arkhé* promovidas pelos filósofos pré-socráticos[24].

Escrita e fala solicitam atitudes diferentes do receptor da mensagem: o leitor tem o privilégio, sobre o ouvinte, de poder examinar os argumentos com acurácia e revisitá-los em outros momentos. O ouvinte, por sua vez, tem privilégio sobre o leitor, pelo prazer suscitado pela escuta de um discurso, prazer que é perdido no rigor e na solidão da leitura. O ouvinte é envolvido no discurso pronunciado pelos recursos da linguagem – métrica, musicalidade, por exemplo – em companhia de gestos e, em alguns casos, danças. O leitor se relaciona com o discurso escrito por meio do exercício da inteligência lógica porque a sua organização interna do texto tem por objetivo convencer o receptor da verdade a partir da análise dos argumentos expostos. Com tal distinção, Vernant localiza *mythos* no modo de pensar anterior à escrita, na oralidade aberta ao fascinante, ao fabuloso e ao maravilhoso; no modo de expressão que é inaugurado com a escrita e que é elaborado com o discurso filosófico, Vernant localiza o *logos.* Se Tucídides consegue transformar a escrita em um instrumento lógico capaz de conferir, com recortes e distribuições dos elementos narrativos, um domínio sobre aquilo que é real, Aristóteles se baseia nas deduções dos

este caso *mythos,* descalificado desde el punto de vista de lo verdadero en su contraste con *logos,* no se aplica a una categoría precisa de narraciones sagradas relativas a los dioses o los héroes. Multiforme como Proteo, designa realidades muy diversas: teogonías y cosmogonías, ciertamente, pero también todo tipo de fábulas, genealogías, cuentos infantiles, proverbios, moralejas, sentencias tradicionales: en resumen, todos los se-dice que se transmiten espontáneamente de boca en boca. El *mythos* se presenta, por consiguiente, en el contexto griego, no como una forma particular de pensamiento, sino como el conjunto que vehicula y difunde al azar de los contactos, los encuentros, las conversaciones, ese poder sin rostro, anónimo, siempre evasivo que Platón llama *Pheme,* el Rumor" (Vernant, 1992 a, p. 17).

[24] Os filósofos pré-socráticos em sua maioria, não viviam no continente grego e sim em centros afastados e são identificados assim para demarcar uma preocupação filosófica baseada nos mestres antigos e pautada pela busca de uma origem que seria abandonada com Sócrates. Viviam em centros afastados do continente grego e são divididos pela história da Filosofia nas escolas jônica, pitagórica, eleática e pluralista. A escola jônica refere-se aos filósofos nascidos na Jônia, colônia grega da Ásia Menor. A pergunta filosófica principal é a respeito da origem da natureza e a busca para determinar o elemento que deu origem a todos os seres. Os principais filósofos jônicos são Tales, Anaximandro, Anaxímenes e Heráclito. Para Tales, o elemento primordial era a água; para Anaximandro, o universo teria resultado de modificações ocorridas num princípio originário que ele chamou de *ápeiron*, que tem o sentido de infinito, indeterminado ou ilimitado; para Anaxímenes, a origem de todas as coisas seria modificações num princípio originário que, para ele, seria um ar infinito (pneuma ápeiron), Para Heráclito, o elemento do qual deriva todas as coisas é o fogo. A escola pitagórica tem seu nome derivado do nome de seu fundador e principal representante: Pitágoras de Samos. Ele defendia que todas as coisas são números e o princípio fundamental de tudo seria a estrutura numérica. Ou seja, o mundo surgiu quando precisou haver uma limitação para o *ápeiron* e essa limitação eram formas numéricas sobre o espaço. Os pitagóricos faziam um amálgama de concepções, como era comum na época. Desse modo, embora racionais e matemáticos, os pitagóricos também baseavam suas doutrinas em concepções místicas. Acreditavam que o corpo aprisionava a alma, imortal, e o objetivo da existência seria o de tornar a alma mais pura. A reencarnação era uma consequência desse pensamento, pois a cada vida era possível elevar mais as virtudes da alma e reencarnar-se em uma forma mais elevada. Tinham, portanto, uma visão espiritual da existência. A escola eleática tem o nome derivado da cidade de Eleia, ao sul da Itália, lugar onde se situaram seus principais pensadores: Xenófanes, Parmênides, Zenão e Melisso. Caracteriza-se por não procurarem uma explicação da realidade baseada na natureza. Suas preocupações eram mais abstratas e podemos ver nelas o primeiro sopro de uma lógica e de uma metafísica. Defendiam a existência de uma realidade única, por isso são conhecidos também como monistas em oposição ao mobilismo (de Heráclito, principalmente, que acreditava na existência da pluralidade do real). A realidade para eles é única, imóvel, eterna, imutável, sem princípio ou fim, contínua e indivisível. A escola pluralista, que inclui a escola atomista e os pensadores Anaxágoras e Empédocles, tem esse nome porque seus pensadores não acreditam na existência de um princípio único que seja a origem do universo e sim de vários princípios que se misturam e formam tudo o que conhecemos. Para os atomistas, tudo o que existe é composto de "átomo" e "vazio" que em um processo contínuo de atração e repulsão constituem a realidade existente. Para um aprofundamento no pensamento dos fragmentos que sobreviveram ao tempo, confira: Os Pensadores, Os Pré-socráticos. Abril Cultural, São Paulo, 1.ª edição, vol.I, agosto 1973.

matemáticos para criar procedimentos demonstrativos e com eles, outra forma de conceber a realidade[25].

O que permite traçar uma distinção entre o conceito de *logos* e o de *mythos* é a sua relação com a verdade. A discussão sobre veracidade e falsidade dos mitos é feita por Paul Veyne em sua obra "Acreditavam os gregos em seus mitos?" (1984) a partir da peculiaridade da metodologia do historiador antigo, em particular a de Pausânias, exemplo que o autor elege para tecer seus argumentos. O historiador antigo não cita suas fontes em caso de trabalho original ou de informação secundária; essa opção se justifica porque espera que acreditem em sua palavra. A escrita da história para os gregos em nada se assemelha ao que se conhece como historiografia em nossos tempos. A própria palavra *historiė* do grego não pode ser traduzida por "história", que é para nós um género científico determinado, sem perda do sentido original. Ao falar de Heródoto, Jeanne-Marie Gagnebin (1996) leciona que o significado de "*historiė*" está vinculado à palavra "*histôr*" que pode ser traduzido como "aquele que viu, testemunhou" (p. 16). Por ser essa a acepção, a história para os gregos antigos não tinha um objeto determinado e podia versar sobre matérias como aspetos físicos e geográficos[26].

Para ilustrar a noção de "verdade histórica" para Pausânias, Veyne recorre a uma anedota a respeito de Étienne Pasquier[27] que antecede à publicação de sua obra *Recherches de la France*, em 1560: a crítica recebida por Pasquier de seus primeiros leitores foi sobre o procedimento de citar referências, pois, para seus contemporâneos, era o tempo que conferiria credibilidade ao seu relato, assim como fizera aos antigos[28]. A convicção de que os antecessores falam a verdade determina o modo como os historiadores relataram, também, a Guerra do Peloponeso, outro

[25] Afirma Vernant: "La elaboración del lenguaje filosófico va más lejos, tanto por el nivel de abstracción de los conceptos y el empleo de un vocabulario ontológico (piénsese en la noción de Ser en cuanto ser o en la de Uno), como por la exigencia de un nuevo tipo de rigor en el razonamiento: a las técnicas persuasivas de la argumentación retórica, opone el filósofo los procedimientos demostrativos de un discurso para el que las deducciones de los matemáticos, que operan con números y figuras, le sirven de modelo. E. Benveniste tiene efectivamente razón cuando observa que Aristóteles, al tratar de definir el estatuto lógico de todos los predicados que se pueden afirmar del Ser, no hace otra cosa que reencontrar las categorías fundamentales de la lengua en la que piensa. Las categorías que aísla el filósofo y cuya validez establece en el orden del pensamiento resultan ser la transposición al plano noético de las categorías lingüísticas del griego. Posiblemente sería necesario añadir, sin embargo, que este tipo de reflexión en el que las estructuras de la lengua sirven de soporte a una definición de las modalidades del ser y a una actualización de las relaciones lógicas sólo fue posible por el desarrollo de las formas de escritura que Grecia conoció. La lógica de Aristóteles está efectivamente ligada a la lengua en que piensa el filósofo, pero el filósofo piensa en una lengua que es la del escrito filosófico. En y por la literatura escrita se instaura este tipo de discurso en el que el *logos* no es ya únicamente la palabra, en el que ha adquirido valor de racionalidad demostrativa y se opone, en este plano, tanto en la forma como en el fondo, a la palabra del *mythos.* Se opone en la forma por la separación entre la demostración argumentada y la textura narrativa del relato mítico; se opone en el fondo por la distancia entre las entidades abstractas del filósofo y las potencias divinas cuyas dramáticas aventuras cuenta el mito" (2003, pp. 172-173).

[26] Também se pode ler em Jacques Le Goff em *História e Memória*: "Desde o seu nascimento nas sociedades ocidentais – nascimento tradicionalmente situado na Antiguidade grega (Heródoto, no século V. a.C., seria, senão o primeiro historiador, pelo menos o 'pai da história'), mas que remonta a um passado ainda mais remoto, nos impérios do Próximo e do Extremo Oriente –, a ciência histórica se define em relação a uma realidade que não é nem construída nem observada como na matemática, nas ciências da natureza e nas ciências da vida, mas sobre a qual se 'indaga', se 'testemunha'. Tal é o significado do termo grego e da sua raiz indoeuropéia wid-, weid- 'ver'. Assim, à história começou como um relato, a narração daquele que pode dizer 'Eu vi, senti'. Este aspeto da história-relato, da história-testemunho, jamais deixou de estar presente no desenvolvimento da ciência histórica" (1990, p. 9).

[27] Na edição consultada, o nome do historiador, poeta e jurista francês Étienne Pasquier, autor de *Recherches de la France*, é grafado como "Estienne Pasquier" Cf. Veyne, 1984, p. 16. Optou-se neste trabalho pelo registro conforme as citações mais recentes.

[28] Quem conta essa passagem sobre Pasquier é Georges Huppert, citado por Veyne (1984, pp. 12-14).

exemplo de Veyne. Os antecessores são mais do que fontes às quais se recorre para balizar um dado; a versão transmitida por aqueles que vieram é uma tradição. Processo semelhante utilizado por Tito Lívio e Dionísio de Halicarnasso: os problemas enfrentados para se contar sobre os quatro séculos da história primitiva de Roma não foram guiados pela pergunta "isto é verdadeiro?", pois a verdade era pressuposta[29]. Essa atitude de aceitação do que foi relatado é suspensa apenas diante de detalhes nos quais não podiam acreditar, ou porque foi provado pelo próprio decorrer do tempo que eram imprecisos ou porque, diante da variação de versões sobre algum ponto, a atitude mais prudente seria renunciar a uma afirmação sobre ele[30].

O historiador antigo, cuja figura se assemelha a de um jornalista de viagem, relata o que constatou por si mesmo ou o que lhe foi contado. Se ele não remete os acontecimentos narrados a um autor é porque a relação do leitor com a verdade também era distinta do leitor contemporâneo. Os motivos que levavam uma pessoa a um texto historiográfico, na Antiguidade, segundo Veyne, eram muito mais diversos do que os motivos dos contemporâneos, que têm condições e interesse de refazer os passos indicados pelo autor – que os indica precisamente por se dirigir a um público bastante restrito. Ao público heterogêneo e com interesses variados, não havia necessidade de nomear seus informantes, isso não contribuiria para aumentar sua credibilidade. A necessidade é a de verificar a informação para não passar adiante todas as tradições por ele coletadas – sem que a obrigatoriedade de disponibilizar as divergências ao leitor como faz Heródoto e não Tucídides, que preferia disponibilizar uma versão que já estivesse limada de suas possíveis dúvidas. Se Tucídides fazia afirmações sem oferecer provas, Heródoto deixava margens de manobra ao relatar algo do qual garantia não estar convencido[31]. Pausânias também

[29] Seguem as palavras de Veyne (1984): "Quando relatam a guerra do Peloponeso ou os séculos lendários da mais antiga história de Roma, os historiadores antigos se recopiam uns aos outros. Isto não é apenas porque estavam limitados pela falta de outras fontes e de documentos autênticos; pois nós mesmos, que dispomos de menos documentos ainda e estamos limitados às afirmações destes historiadores, nem por isso acreditamos neles. Vemos neles simples fontes, enquanto que eles mesmos consideravam a versão transmitida por seus predecessores como uma tradição. Ainda que tivessem podido, não teriam procurado refazer esta tradição, mas apenas melhorá-la. No mais, sobre os períodos para os quais dispunham de documentos, não os utilizaram, ou se o fizeram, utilizaram-nos muito menos do que nós o teríamos feito, e de forma diversa. Tito Lívio e Dionísio de Halicarnasso registraram imperturbavelmente os quatro séculos obscuros da história primitiva de Roma, reunindo tudo o que afirmaram seus antecessores, sem se perguntar: "isto é verdadeiro?", mas limitando-se a suprimir os detalhes que lhes pareceram falsos ou antes inverosímeis ou fabulosos; eles presumiam que o predecessor falava a verdade" (Veyne, 1984, p. 17).

[30] Contudo, Veyne adverte que essa atitude crítica não é mantida em relação a todo conhecimento produzido antes dele e sim é restrita apenas às passagens consideradas duvidosas. A escrita da história não era baseada em análise crítica de fontes. Ele afirma: "Como se vê, um historiador antigo não utiliza fontes e documentos: ele mesmo é fonte e documento; ou melhor, a história não se elabora a partir de fontes: ela consiste em reproduzir o que disseram os historiadores, corrigindo ou completando eventualmente o que eles nos fazem saber. (...) O historiador antigo primeiro acredita e só duvida dos detalhes nos quais não pode mais acreditar. Acontece também que um historiador cita um documento, transcreve-o, ou descreve algum objeto arqueológico. Faz isso quer para acrescentar um detalhe à tradição, quer para ilustrar sua narrativa e abrir um parêntese em consideração para com o leitor" (1984, pp 18-19).

[31] "Quando [Tucídides] afirma categoricamente que os atenienses 'se enganam no que diz respeito ao assassinato dos pisistratides e quando dá a versão que considera verdadeira, limita-se a afirmar: não fornece prova nenhuma. Por outro lado, mal se vê como teria podido fornecer a seus leitores o meio de comprovar suas afirmações" Cf. Veyne, 1984, p. 21. "'De minha parte', escreve Heródoto, 'meu dever é o de dizer o que me foi dito mas não o de acreditar em tudo, e o que acabo de dizer aqui vale para todo o resto de minha obra'" Cf. Veyne, 1984, p. 23.

admitiu duvidar dos mitos que aparecem em sua obra; sua interpretação prioriza aquilo que considera "núcleo de autenticidade".

A atitude de Pausânias consiste em manusear o mito como uma fonte histórica e elabora uma espécie de metodologia nomeada por Veyne de "doutrina das coisas atuais[32]": se algo que se afirma ter acontecido no passado não acontece no presente, é provável que não tenha acontecido, também, no passado – como o Minotauro. Tal atitude crítica considera a existência de "dois mundos de verdade" que, de algum modo, era esboçada pelo grego não-historiador que, embora situasse os deuses no céu, não tinha a convicção de que os encontraria caso olhasse para o alto. Não havia dúvida sobre os mitos, mas o grego os situava em outro espaço-tempo, um "antes" maravilhoso que não é comparável a uma ordem temporal similar à temporalidade cotidiana. Dessa forma, com a existência pressuposta de um "mundo mítico" que opera em sua lógica própria, a questão sobre historicidade ou ficção dos mitos não era posta. A verdade da história, definida a partir daquilo que alguém testemunhou, não é a mesma verdade do mito, baseada em algo que alguém "ouviu dizer" sobre deuses e heróis. A ausência de autoria é um fator que deve ser considerado para a compreensão desse modo de se relacionar com o saber que independe da obrigatoriedade de se comprometer com o próprio discurso e sem o registro físico que acontecerá a partir da invenção e da popularização da escrita. Não havia uma atitude crítica por parte do grande público; a atitude era de respeito[33]. Uma mudança ocorre a partir da época helenística, quando a mitologia passa a ser matéria de doutos; eles revestiam as narrativas, como podiam, com uma explicação para construírem com ela uma "versão oficial". É sob esse ímpeto que Diodoro garante que Zeus foi um rei poderoso, assim como Urano e Cronos, cujos feitos grandiosos os inscreveram na língua grega como deuses[34]. Sem a possibilidade de variações, a mitologia torna-se matéria escolar e chega ao povo apenas depois de passar pelo crivo da história.

---

[32] Além do exemplo do minotauro (1984, p. 25), Veyne acrescenta um exemplo: "Os centauros dos quais falam os poetas são impossíveis, pois se os seres híbridos tivessem existido, existiriam ainda hoje. Um instante de reflexão permite ver de onde surgiu a lenda: para matar touros selvagens, qualquer um inventou de montar a cavalo e atravessá-los com um dardo *(kentô)*" (1984, p. 80). No entanto, Veyne percebe duas revoluções na metodologia de Pausânias: ao pesquisar a Arcádia, ele passa a entender que os mitos possuem um sentido profundo, para além da literalidade, e também passa a admitir que, no passado, as coisas poderiam ser diferentes das que encontrava presentemente. Observa, sobre os tempos longínquos, que os homens tinham olhos melhores, capazes de verem os deuses à luz do dia e não apenas durante os sonhos. Pausânias interpreta, a partir de seu encontro com a Arcádia e com os livros, que os mitos ou trazem uma verdade alegórica ou uma verdade literal. Cf. Veyne, 1984, pp. 114-115.

[33] "O grande público acreditava na realidade dos centauros, e não submetia a nenhuma crítica a lenda de Héracles ou a de Dionísio (...) por docilidade à palavra de outrem, por ausência de sistematização da experiência cotidiana e por um estado de espírito respeitoso e edificante" (Veyne, 1984, p. 54).

[34] "Muitos historiadores, escreve Diodoro; 'evitaram como uma dificuldade a história dos tempos fabulosos'; ele próprio terá o cuidado de preencher esta lacuna. Zeus foi um rei, filho de um certo Cronos, que reinou sobre todo Ocidente; este Zetis foi realmente senhor do mundo; não se pode confundir este Zeus com um dos homônimos, que foi apenas rei de Creta e teve dez filhos, chamados Couretes. É o mesmo Diodoro que toma como autênticas, cem páginas mais longe, as viagens imaginárias de Evémero pelas ilhas maravilhosas, das quais uma teve por reis Urano, Cronos, Zeus, que foram divinizados por seus feitos, como o provam as inscrições, gravadas na língua desse país, e que são considerados 'entre nós' como deuses" (Veyne, 1984, p. 59).

A exigência da verdade, no entanto, não era predominante, nem mesmo entre os doutos e isso colocava para o historiador o desafio de contar os mitos depurando-os das grandiosidades para que o registro tivesse credibilidade, mas essa opção pareceria desrespeitosa à crença. Diodoro abraça a tarefa de conciliar esses dois programas de verdade: "exprime a crença de respeito de uns na linguagem crítica de outros" (Veyne, 1984, p. 61). Os mitos devem ser lidos não como verdade, para Diodoro, e sim como se estivessem a assistir a uma peça de teatro; o retrato feito pelos mitos concerne ao período maravilhoso precedente à realidade passível de exame e de análise. Não se trata de classificar a narrativa em verdadeira ou falsa e sim abrir-se à possibilidade de considerá-la suspeita, mudança inaugurada na época arcaica ao admitir a dúvida na forma de apresentar o discurso – "um mito diz que", "conta-se", "conforme o mito". Não se aceita mais a tradição sem atitude crítica, mas se faz um trabalho de triagem para encontrar o solo de historicidade sobre o qual foi construída[35].

Cícero ao escrever sobre a fundação de Roma opta por não a tributar a Rômulo; em vez disso, lamenta-se da inexistência de documentos nos quais pudesse confiar. Atitude semelhante à dos demais historiadores que já não falarão mais sobre o mito sem alternarem entre crença e conjetura, audácia e reserva, credulidade crítica e ceticismo total[36]. O interesse pela busca do fundamento da verdade, no entanto, não pressupõe um interesse pela mentira, como foram fabricadas e para quais finalidades, esse é um interesse dos modernos. O interesse dos pesquisadores gregos era maior em entender o motivo pelo qual foram tomadas como verdades. Assim, podiam acreditar que houve uma guerra em Tróia, pois é o que resta se forem retirados os aspetos maravilhosos da narrativa de Homero, embora nenhum acontecimento, mesmo se for autêntico, possa ser demonstrado[37]. O empreendimento dos pensadores será o de identificar os falsários e buscar estratégias para se proteger deles. Na impossibilidade de rastrear a origem dos mitos, atribuem a responsabilidade da propagação aos poetas como Homero e Hesíodo.

---

[35] Sobre a tentativa de encontrar o fundamento real sob a lenda, Veyne (1984) cita o geógrafo estóico Estrabão: "Dionísio e Héracles existiram, foram grandes viajantes e geógrafos de tal modo que a lenda pretendeu que tinham percorrido em triunfo a terra inteira; Ulisses existiu, mas não fez todas as viagens atribuídas a ele por Homero, que recorre a esta ficção para inculcar conhecimentos geográficos úteis aos seus ouvintes. Quanto a Jasão, à nau Argos, à Aietes, 'todo mundo concorda em acreditar', e até aí 'Homero está de acordo com os dados históricos': a ficção começa quando o poeta pretende que os argonautas atingiram o oceano. Outros grandes viajantes, Teseu e Pirítoo, foram tão longe na exploração do mundo que a lenda pretendeu que teriam ido até os infernos" (p. 66).

[36] "Objeto de credulidade ingênua, de ceticismo hesitante e de conjeturas arriscadas, o mito tornou-se alguma coisa da qual não se fala mais senão com mil precauções. Mas essas precauções eram muito calculadas. Quando detalham qualquer lenda, os escritores da época helenística e romana parecem hesitantes; frequentemente se recusam a se exprimir em seu próprio nome; 'diz-se que...', escrevem eles, ou 'conforme o mito'; mas, na frase seguinte, serão muito afirmativos sobre um outro ponto da mesma lenda. Estas alternâncias de audácia e de reserva não devem nada ao acaso. Elas seguem três regras: não se pronunciar sobre o maravilhoso e o sobrenatural, admitir um fundo de historicidade, e recusar-se a opinar sobre os detalhes. (...)Entre os doutos, a credulidade crítica, por assim dizer, alternava com um ceticismo total e se coadunava com a credulidade irrefletida dos menos doutos; estas três atitudes se toleravam e a credulidade popular não era culturalmente desvalorizada" (Veyne, 1984, p. 67).

[37] Essa é uma interpretação de Orígenes: mesmo com a depuração de todos os elementos míticos, não é possível demonstrar a existência da guerra de Tróia. Veyne cita um fragmento de Orígenes, em relação à Édipo para mostrar como o pensador grego inferiu que, se nem acontecimentos reconhecidos como autênticos podem ser demonstráveis é porque essa tarefa é impossível. Cf. Veyne, 1984, p. 73.

Tal era a reputação de Homero e de outros poetas que Crisipo – e outros filósofos – os citava quando havia necessidade conferir autoridade ao próprio discurso. O mito tem para esses pensadores um sentido verdadeiro, para além da correspondência entre fatos e palavras: porta um ensinamento verdadeiro apesar dos elementos maravilhosos que revelam a diferença entre ele e a história. Abre-se outra via de interpretação dos mitos que não a crítica: a alegórica. Se na interpretação crítica, o mito é considerado uma deturpação da verdade construída sobre um solo verdadeiro, na interpretação alegórica considera-se que o mito apresenta a verdade por meio de enigmas. Palaifatos, discípulo de Aristóteles, insere outro elemento ao debate: a importância da palavra e do elemento sobrenatural. Para ele, há uma deformação da verdade nos mitos porque as relações das coisas com suas palavras são obstáculos para razão humana. O problema dos mitos não reside no aspeto sobrenatural e sim na linguagem utilizada que alterou a narrativa durante sua transposição. Assim, pensava que não era preciso depurar os mitos para saber histórias de fundações.

O discurso histórico, em sua busca pelo que foi seguramente acontecido, dá um contorno político aos mitos ao tirar o que há de pueril e extravagante nas peripécias que serviam para o entretenimento. O trabalho de esculpir uma genealogia a partir dos fragmentos de historicidade caracteriza-se como um instrumento quando os panegíricos se servem dos feitos e dos títulos de glória míticos para fortalecer a imagem de uma cidade perante as outras cidades. Estabeleciam-se alianças por parentesco mítico firmado pelas ficções – nunca postas em dúvida – como se as cidades fossem pessoas, como um corpo constituído. Tal conduta verbal conferia uma glorificação a cada um como indivíduo; antes de resvalar em um orgulho de ter nascido em determinado território, o mais importante era ser um cidadão. Devido à inseparabilidade entre mito e pólis, Pausânias, em seu trabalho de historiador trilha uma viagem para inquirir os habitantes de cada lugar – e, se julga o que escuta, o faz como filólogo, sob o critério de coerência interna, além da crítica racionalista[38].

Quando pesquisa a Arcádia a fim de escrever a genealogia de seus reis, Pausânias se aproxima de Tucídides e de Tito Lívio – o primeiro considerava que havia autenticidade nos nomes próprios e nos fatos políticos; o segundo duvidava das fábulas anteriores a Rômulo, mas não da lista de reis de Roma. Detecta-se com essa atitude outro programa de verdade que estabelece como autêntico qualquer nome próprio, mesmo que tenha sido inventado. Veyne provoca: "esta

[38] Acrescenta Veyne (1984): "As duas críticas às vezes se justapõem. A lenda de Narciso, morto por ter amado seu próprio reflexo, dando origem à flor que leva seu nome, supõe 'uma total ingenuidade', porque não é natural que um rapaz já bem crescido não saiba distinguir a realidade de seu reflexo e porque o narciso existia há muito tempo antes; cada um sabe que Core brincava com eles, no prado onde Hades a surpreendeu e a sequestrou" (p. 113).

faculdade imaginativa é o autor das três quartas partes de toda página de história, sendo que o último quarto provém de documentos" (Veyne, 1984, pp. 118-119). Assim como os romancistas, o historiador e o mitógrafo inventam nomes próprios como, por exemplo, ao listarem reis da Arcádia. Se a invenção de linhagens era tomada como verdade, nem sempre o leitor buscava na narrativa informação precisa sobre eventos do passado e sim divertimento, como ao ler a Ilíada e se deparar com elementos acrescentados para esse fim. A atitude do leitor é que colabora para a criação de uma historiografia de falsários[39]. A existência do falsário leva a um paradoxo: uma versão é considerada falsa quando confrontada por outra, mas tendo como norte a noção de *programa de verdade*, isto é, os acordos verbais que determinada população fazia com o passado ao estabelecer a cronologia de deuses e heróis que a enobreciam por parentesco. Dessa forma, um falsário o era em relação ao seu programa de verdade, não em relação a um programa estrangeiro. Isso porque a realidade de um evento, apesar da materialidade dos fatos, está vinculada ao programa de verdade em vigor. Ela depende de uma interpretação feita a partir de códigos específicos – uma relíquia ou um monumento, quando interpretados, é que colaboram para construção de um conhecimento[40].

Ao privilegiar textos literários produzidos por mulheres — sejam hinos dedicados à deusa Inanna por Enheduanna, o discurso de Hatshepsut, os poemas de Safo, as narrativas ficcionais cabo-verdianas que reconfiguram mitos coloniais e patriarcais — torna-se possível explorar como o gesto da escrita, especialmente aquele que emerge da subalternidade, carrega uma força mítica espelhada: não mais para preservar uma ordem herdada, mas para reelaborar os alicerces simbólicos da realidade e inscrever novas origens. Discutir o mito, nesse contexto, não implica retomá-lo como conteúdo religioso, mas como campo de disputa pela forma como as subjetividades, os corpos e as coletividades são nomeados, representados e projetados — é nesse ponto que o mito e a escrita feminina, em especial à das mulheres do Mundo Antigo, estão relacionados.

[39] Confira as palavras de Veyne: "Assim constituiu-se, no decurso do período helenístico e romano, esta enorme historiografia local, magistralmente estudada por nosso mestre Louis Robert, que dava de cada cidade suas origens, seus ancestrais, o que permitia aos homens políticos invocar parentescos lendários entre cidades para estabelecer uma aliança ou uma demanda de serviços, grandes ou pequenos; parentesco frequentemente inesperados: entre Lanuvium e Centuripes, Esparta e Jerusalém, Roma e Ílion. Pode-se dizer que é uma historiografia de falsários, onde tudo é inventado a partir de indícios minúsculos ou da imaginação do autor; os tempos modernos, até uma época muito recente, tiveram uma historiografia dinástica ou regional que não era menos imaginária" (1984, p. 91).

[40] Ao comentar um romance do francês Gustave Flaubert, o historiador Durval Muniz de Albuquerque Junior elabora a relação entre os objetos e o sentido que se atribui a eles para a escrita da história. Para a compreensão de um facto histórico, os personagens de Flaubert, Bouvard e Pécouchet, percebem que precisariam conhecer todas as memórias, todos os jornais, todos os manuscritos. "Os objetos e as marcas deixados pelo passado não traziam em si mesmos seu sentido, o passado não era o documento, nem os vestígios por ele deixados, mas a compreensão da trama histórica em que estavam envolvidos, só possível com um saber histórico e uma erudição previamente adquirida" (Albuquerque Júnior, Durval Muniz de. História a arte de inventar o passado: ensaios de teoria da história. Bauru, SP: Edusc, pp. 53-54, 2007).

PARTE 1: MUNDO ANTIGO

1. Entre os rios, um abismo

1.1. Primeiras informações sobre a Mesopotâmia

A noção de Oriente, afirmam Sanmartín e Serrano (1998), foi uma criação europeia dos séculos XVII e XVIII como uma tentativa de englobar diversidades geográficas, históricas, culturais e simbólicas profundas[41]. Dividiu-se esse conceito de Oriente em três núcleos, o Oriente Distante, com centro cultural na China, o Médio Oriente com centro cultural na Índia e o Próximo Oriente, com centro cultural na Mesopotâmia, com ciclos históricos distintos, com alvorecer cultural e fim distintos – na verdade, as culturas da Índia e da China sobreviveram, apesar das grandes transformações, enquanto a cultura mesopotâmica desapareceu com a conquista árabe do atual Iraque por volta do século +VII, consequência de uma crise iniciada no século -VI. O conceito "antigo" atribuído a esse totalizado "Oriente" também é uma construção moderna e arbitrária, pois não há limites definidos e unívocos, a partir da Antiguidade Ocidental Greco-romana. Dessa forma, estabelece-se uma sequência temporal entre os períodos de formação, os de florescimento e os de decadência. Se os autores admitem que esse esquema seja pertinente para sequenciar os processos históricos da China e da Índia, o mesmo não ocorre em relação às culturas mesopotâmicas, pois a crise foi definitiva, de modo que toda a história da Mesopotâmia tenha sido a sua *História Antiga*, o que faz o termo perder a validez. O termo *Crescente Fértil*, cunhado por Breasted em 1916, também é considerado impreciso por mesclar culturas heterogêneas e por ser alheio ao que essas próprias culturas pensavam de si mesmas.

A Mesopotâmia constituía um sistema geocultural com quatro pontos de tensão articulados em dois eixos: Eixo Leste-Oeste, cujos polos são Elam e Síria, e Eixo norte-sul – cujos polos são Suméria e Acádia, no III milênio, e Babilônia e Assíria, nos milênios II e I. Os sumérios, nome designado para aqueles que habitavam a parte inferior da Baixa Mesopotâmia, eram assim referidos em virtude da língua que falavam e não por critérios étnicos e culturais. Da mesma forma, o segundo grupo importante é classificado por ser falante de dialetos semíticos e o terceiro grupo, com o qual falantes de sumério e de dialetos semíticos conviviam, é de difícil classificação linguística. Como se percebe, esses grupos são definidos por um critério linguístico e, por isso, é inexato compreendê-los a partir de uma contraposição entre suas mentalidades, como se a língua

[41] Segue-se aqui a argumentação de Sanmartín e Serrano (1998, pp. 9-73) como referência.

suméria, predominante nos documentos escritos no terceiro e parte do segundo milênios A.C., tivesse registrado apenas construções intelectuais sumérias. O que se chamou a partir do terceiro milênio AC de *País de Akkad*, na metade superior da Baixa Mesopotâmia e que tinha cidades como Babilônia e Sippar, era uma faixa povoada por falantes semitas, motivo pelo qual a linguagem predominante é referida como *acádio*.

Se a Suméria e a Acádia eram o centro cultural da Mesopotâmia, uma espécie de fusão é promovida em Babilônia, capital desde o II milênio, com posição e recursos privilegiados que fizeram dela um território aberto, civilizador e cosmopolita. Em contraste com ela, Assíria, situada na Alta Mesopotâmia, dependia da chuva para irrigar seu solo seco e montanhoso e, do ponto de vista político, em vez da abertura cosmopolita babilônica, teve uma atuação colonizadora. Devia muito à Babilônia, do ponto de vista cultural, com variações decorrentes do contato com populações que viviam à margem das cidades e que figuram nos registros, escritos sob a orientação das oligarquias urbanas, apenas nas interrupções da convivência pacífica. Não havia para esses grupos marginais nos documentos cuneiformes um conceito que os distinguisse do modo de vida urbano, como o que é traçado com o binômio nomadismo/sedentarismo. Eles eram *habitantes de tendas* ou *habitantes das estepes*. Também podiam ser referidos por seus gentílicos formados com base em sua localização de origem ou nome da tribo: os amorreus – ou ocidentais, "provenientes da zona do Amargo", que juntamente com os arameus[42] e os habiru são os que mais deixaram rastros na história da Mesopotâmia; os haneus – oriundos do país de Hanâ; os habitantes do Sul – ou benjaminitas, ou literalmente filhos da direita; os habitantes do norte – filhos da esquerda. Entre esses grupos marginalizados, ou seja, os que não se adaptaram aos imperativos econômicos da cidade, os habiru – "os que cruzaram a fronteira" – figuram em fontes mesopotâmicas e egípcias durante o II e I milênios como grupos de salteadores. Independentes em relação às estruturas estatais que os comprimiam em dívidas e obrigações, alguns grupos de habiru podiam intervir na política internacional, seja com o acolhimento de reis depostos, seja ao desempenhar a função de uma legião estrangeira, como ocorria em relação aos monarcas sírios.

[42] "Los amorreos constituyen uno de los datos más importantes de la historia del Próximo Oriente antiguo; son el factor determinante del tránsito de la fase cultural mesopotámica I a la II y el motor de lo que hemos llamado Época paleosemitica. (...) [Los arameos] Constituyen otra ola que se hace presente en Mesopotamia mil años más tarde que la amorrea, es decir desde finales del II milenio a.C., para intensificar su presencia en la primera mitad del I milenio y dominar totalmente en el ámbito lingüístico en su segunda mitad. (...) Los conflictos bélicos entre los clanes arameos e los reyes neoasirios ocupan buena parte de los anales regios; el enfrentamiento desembocó en la creación de pequeños estados arameos independientes que prosperaron en el norte de Siria y sur de Anatolia, aprovechando el hueco dejado primero por el descalabro del Imperio hitita, y luego por el del Imperio neoasirio. En Babilonia, uno de los clanes arameos más agresivos fue el de los *caldeos* (...). La presión aramea condicionó todo el I primero milenio a.C. El arameo suplantó al acadio como lengua viva desde el s. –VIII, extendiéndose por toda la Mesopotamia superior y central; la política de deportaciones masivas llevada a cabo por Asiria fue uno de los factores que contribuyó a su difusión. Babilonia terminó de arameizarse ya antes de la Dinastía caldea; en la época persa, el arameo se convirtió en la lengua oficial" (Sanmartín y Serrano, 1998, p. 68).

Os pastores seminômades, chamados assim por migrarem apenas em períodos de seca, formavam outro grupo independente do estado com qual entraram em conflito em muitas ocasiões. A assimilação desses seminômades ao sedentarismo da cidade ocorreu por contínuos processos de integração de grupos pequenos motivados por necessidade de subsistência. Apesar do desprezo com o modo de vida dos habitantes de tendas, por um lado, e da insubmissão ao poder estatal, por outro, havia uma atração mútua que se traduzia no comércio entre eles. Do mesmo modo, ambos teriam vantagens com a sedentarização: os seminômades ricos teriam mais espaço para a acomodação de seus rebanhos, os pobres teriam mais recursos para a subsistência do seu grupo; os governantes urbanos seriam menos ameaçados por conflitos vindos de fora que poderiam chegar com força incontrolável à cidade e também teriam mais trabalhadores habilidosos nas diversas áreas mobilizadas pelo trabalho agropecuário, como o conhecimento do trato com o solo e com os animais e dos ciclos lunares e solares. Havia entre os agrupamentos urbanos e seminômades uma semelhança: uma estrutura patriarcal encabeçada por um chefe assimilado à ideia de um *bom pastor*. Elemento facilitador nos processos de sedentarização, a estrutura patriarcal se fortaleceu quando eles se consolidaram, como uma das consequências do impacto que tiveram sobre o desenvolvimento linguístico, jurídico e religioso.

1.2. A escrita cuneiforme: teorias sobre o surgimento

Em um templo da cidade-Estado de Uruk, capital da Suméria, aparece o documento mais antigo da escrita cuneiforme, nome este derivado do latim *cuneus*, canto, com data aproximada de 3200 a.C. A confecção se dava por incisões sobre tabletes de argila, material abundante na Mesopotâmia, que depois poderiam ser cozidos – como ocorreu com a maioria dos textos destinados às bibliotecas –, envolvidos por uma camada de argila que cumpria uma função de envelope para resguardar o conteúdo – recurso empregado em documentos de valor jurídico e constando emissor e destinatário – ou secados ao céu aberto. Katia Pozzer assim define a escrita cuneiforme:

> é o resultado da incisão de um estilete, impressa na argila mole, com três dimensões (altura, largura e profundidade). A escrita cuneiforme foi utilizada para se gravar em paredes de rochedos, corpos de estátuas e grandes monumentos, sendo sempre as inscrições um decalque do texto escrito no tablete de argila. (...) o tablete de argila possui,

em geral, 10 cm (a dimensão da palma da mão), mas pode variar de 3cm a mais de 50 cm (Pozzer, 1998, p. 41).

Pozzer divide a escrita cuneiforme em três etapas distintas. Ao primeiro estágio (c. 8.500 a 3.200 a.C.) pertencem os *tokens*. Surgidos no período de Ubaid, os tokens presente também no período de Uruk e no início do período sumério arcaico, são pequenos círculos de argila em forma de ficha, cone ou esfera criados para resolver problemas advindos da prática mercantil, ora para contabilizar o valor das negociações, ora para documentar o negócio firmado entre as partes. Eleanor Robson (2008) associa o amplo uso dos tokens ao crescimento das cidades que repercutiu na forma como as relações entre as pessoas eram construídas e, por consequência, nas trocas entre elas. Com o aumento populacional, os laços sociais deixaram de ser tão estreitos e as trocas não puderam mais ser baseadas na confiança e na memória como eram entre pessoas vinculadas pelo sangue ou afinidade a uma mesma família (Robson, 2008, p. 28).

Com base na existência dos tokens, objetos tridimensionais, Denise Schmandt-Besserat (2006, pp. 4-5) defendeu que a escrita proto-suméria não se desenvolveu a partir de pictogramas como havia sido defendido até então[43]. Pelo sistema de tokens, anterior aos algarismos e números abstratos, os objetos eram contabilizados um a um, com as pequenas propriedades materializadas por cones e as grandes por esferas. Um dos métodos de armazenamento dos tokens consistia em envolvê-los em uma bola de argila na qual constava a forma e a quantidade de tokens que havia no seu interior, para que fosse possível distingui-la entre as outras (Schmandt-Besserat, 2006, pp. 7-10). Esse sistema de armazenamento, denominado como *bullae*, corresponde ao segundo estágio de Pozzer (c. 3.400 a 3.200 a.C.), que acrescenta que elas tinham um tamanho de uma bola de tênis (1998, p. 42).

O terceiro estágio consiste na substituição dos tokens pelos tabletes de argila. As inscrições na superfície das *bullae* passaram a ser marcadas diretamente sobre placas. Pode referir-se a esses símbolos como pictográficos, mas em vez de derivarem de objetos do cotidiano, representavam os próprios tokens e tiveram seu sentido simbólico expandido a partir deles (Schmandt-Besserat, 2006, p. 8). Pozzer divide a utilização dos tabletes de argila em dois estágios: os tabletes numéricos (c. 3300 a 3.000 a.C.) em que os objetos eram representados de forma pictural; os tabletes cuneiformes (c. 2.500 a.C.) nos quais as inscrições eram feitas com uma

[43] A teoria de Schmandt-Besserat, desenvolvida a partir da década de 70, de que o protocuneiforme tinha uma finalidade contábil e não constituiu uma fase de desenvolvimento autônoma, tem sido objeto de críticas, apesar de ainda ser bastante endossada por pesquisadores.

cunha – aberta, horizontal e vertical – o que pressupõe um nível maior de abstração, incluindo sistemas fonéticos, o que possibilitou que fosse utilizada para outros fins (Pozzer, 1998, p. 44).

Higounet (2003) segue o fio da escrita cuneiforme por dois caminhos paralelos: os recursos materiais e o mecanismo interno da escrita. As tabuletas de argila exumadas do sítio denominado *Warka IV* apresentavam sinais semipictográficos que remetiam às realidades expressas por eles e não às palavras de uma língua. Os sinais eram produzidos pela incisão de dois materiais: o cálamo, para os traços, a cunha, para outras marcas. Ao fim do terceiro milênio, esses dois materiais foram substituídos por um instrumento oblíquo fabricado com junco que produzia traços profundos o suficiente para que o cozimento não alterasse suas formas. Outra medida foi tomada para preservar as inscrições conforme pretendidas: evitar as curvas das bordas da tabuleta e a disposição do conteúdo em linhas verticais que era lido de alto a baixo. A disposição em linhas horizontais a serem lidas da esquerda para a direita ocorreu quando as tabuletas foram fabricadas em tamanho maior, pois o tamanho maior exigia que elas fossem colocadas diante do escriba inclinadas em ângulo reto. Diringer afirma que arestas de madeira, osso ou metal eram usadas para realizar as inscrições (1962, pp. 29-47).

A língua suméria, ensina Paul Garelli, servia-se de prefixos e sufixos para obter formas verbais conjugadas. Pozzer oferece o seguinte exemplo: "A raiz ZU significa saber; para conjugá-la, adiciona-se a base um, dando *UM.ZU* (ele soube); com *NU-UM-ZU*, tem se a frase negativa (ele não soube)" (Pozzer, 1998, p. 46). Para transcrevê-los foi preciso recorrer a signos dos quais se desconsiderava o valor ideográfico e mantinha apenas o valor fonético. O exemplo que Garelli fornece é o do prefixo verbal –e: para representá-lo se usava o signo E, utilizado para designar o canal de irrigação, mas abstraindo esse sentido para preservar apenas a sonoridade (Garelli, 1972, p. 12). Anotar uma língua de vocabulário amplo adquirido em muitos anos de prática oral impôs um desafio: a diversidade dos caracteres não poderia ser a mesma da diversidade do vocabulário ou a escrita se tornaria impraticável. A primeira resposta a essa dificuldade foi *gunu*, um sinal gráfico que reforçava o sentido da palavra que o recebia[44]. A segunda resposta foi a justaposição de dois sinais correspondentes a palavras distintas para a formação de uma nova. A terceira resposta foi o uso de sinais não pronunciados que, ao serem postos diante de uma palavra, mudavam sua significação. A última etapa foi o procedimento do rébus: um ideograma cujo significado não corresponde ao objeto desenhado e sim ao seu valor fonético que pode ser usado

[44] O exemplo de Higounet é o seguinte: "quatro pequenos traços acrescentados à palavra *homem* lhe dão o sentido de *rei*" (Higounet, 2003, p. 32).

como sílaba, parte de uma palavra ou uma palavra inteira. Com efeito, o sistema de escrita sumério, composto de quatro vogais, duas semivogais e diversas consoantes[45], além de uma variedade significativa de símbolos que ainda eram justapostos a outros, demandava um grande empenho dos redatores e intérpretes. Malgrados os esforços de simplificação, havia cerca de 500 sinais cuneiformes, alguns correspondentes ao mesmo som.

Maior mudança nesse sistema de escrita ocorre no terceiro milênio quando os acádios o usaram para o registro de sua língua. Jean Bottéro informa que os sumérios devem ter entrado na Mesopotâmia pelo Sudeste e se fixaram na parte sul, posteriormente denominada Sumer. Eles mesclaram seu patrimônio cultural com aquele produzido pela população semítica, que foi denominada acadiana, que se fixava inicialmente ao norte. Essa população era formada por membros de tribos seminômades que viviam nas franjas setentrionais do deserto sírio-árabe e, depois, fixaram-se entre o Tigre e o Eufrates. Durante o terceiro milênio, os acadianos dizimaram os sumérios e apenas a sua língua foi conservada como língua religiosa, literária e culta. O acadiano[46], da mesma família de idiomas como o hebreu, o aramaico, o árabe e o etíope, era composto por uma estrutura de sujeito, complemento e verbo, como o sumério. Se o sumério era uma língua *isolante* cujas palavras eram representadas pelo mesmo ideograma, sendo indiferente a função e o lugar que ocupavam na frase, o acadiano possuía substantivos que declinavam e verbos que eram conjugados para anotarem suas diferentes funções na frase (cf. Bottéro, 1987, p. 134; 1995, p. 12, 17). A homofonia foi reduzida pelos acádios, pois escolhiam apenas um sinal cuneiforme para cada som, opções que acabaram por assinalar particularidades regionais.

Há uma divergência entre o pensamento de Pozzer e Higounet a esse respeito. O autor afirma: "Os sinais permaneceram mais ou menos como eram, mas a complicação do sistema tornou-se extrema, pois os mesmos sinais guardaram ao mesmo tempo seu valor ideográfico e seu valor fonético nas duas línguas" (Higounet, 2003, p. 34). A autora conclui: "Os acádios, então sistematizaram o emprego da escrita fonética, redigindo por sílabas, que eles haviam herdado do velho sistema sumério. Com isso, eles esvaziaram os ideogramas de seu sentido e os reduziram a simples grafias fonéticas" (Pozzer, 1998, p. 50). Colocando de lado essa divergência, é pacífico

[45] Segundo Pozzer (1998, p. 47): "A língua suméria utiliza apenas quatro vogais, a, e, i, u duas semivogais, w, y, e diversas consoantes: b, d, g, k, l, m, n, p, r, s, t, z, h, š."

[46] "[o acadiano] ele também pode ser empregue em um sentido mais amplo para remeter a língua semítica em uso até o final do I milênio a.C. em uma vasta zona geográfica do Oriente Próximo compreendendo o Iraque, o Kuwait, o leste da síria e o sudeste da Turquia. A partir do segundo milênio, essa língua se divide em vários dialetos; os principais são o assírio e o babilônico. O acadiano é uma língua leste semítica, outras chamadas de oeste semíticas, são utilizadas na região da síria palestina: no II° milênio: o amorita, o ugarítico, o cananeu; no I° milênio: o fenício, o aramaico (língua ainda viva, hoje em dia, entre os cristãos da síria), o hebraico e o árabe" (Lion; Michel, 2011, p. 26).

apontar que a escrita sumero-acadiana foi difundida pelo mundo oriental antigo por meio das conquistas das dinastias babilônicas (séculos XX a XVIII a.C.) e assíricas (IX a VII a.C.).

Tal difusão pode ser atestada pela abundância de documentos: no século VII a.C., a capital Nínive comportou uma biblioteca organizada com aproximadamente 25 mil tabuletas, segundo Battles (2003, pp. 14-32). Tal profusão de registros não sustenta, para Bottéro (1995), a existência de um regime de tradição escrita, pois era uma tarefa ainda restrita ou mediada por uma minoria da população: os escribas, a quem os sumérios se referiam como *marcadores de tabuinhas* (*Dub.Sar*), concentravam o privilégio em suas mãos tanto pela complexidade do sistema, tanto por razões de ordem econômica e social. As cartas, afirma o autor, não eram endereçadas ao destinatário e sim a quem realizaria a leitura (Bottéro, 1995, p. 19).

1.3. Literacia e autoria feminina na Mesopotâmia

1.3.1. A edubba

Durante o III milênio a.C., o aumento das atividades burocráticas, proporcionado pelo fortalecimento do controle estatal, trouxe a necessidade de uma série de dispositivos para o funcionamento do amplo território sob a tutela dos reis da cidade de Ur. Todos esses dispositivos estavam ancorados em uma técnica em comum: a capacidade de ler e de escrever. Cartas, contratos, tratados de acordo, técnicas contábeis para gerenciar propriedades, distribuição de trabalho e pagamento de funcionários a um só tempo mantinham em ordem uma sociedade com relações cada vez mais complexas e exigia um alto grau de especialização. Por sua vez, para que tal excelência fosse alcançada nas atividades burocráticas, deveria haver um investimento na formação daqueles que iriam realizá-las. Foi assim que surgiu a *Edubba*[47]: em sumério, *casa dos tabletes*, era o nome que se dava às instituições de ensino comandadas, de início, pelos templos e palácios e depois, com o domínio dos acádios e com a vigência de sua língua, deles desvinculadas. Autores como Eleanor Robson (2008, p. 25) e Jens Høyrup (1994, p. 65) defendem a existência de instituições de ensino privadas e que essa autonomia em relação ao poder estatal, que ainda dependia dos trabalhos dos escribas, possibilitou a permanência das *edubba's* apesar das transformações sociais e políticas.

[47] Segundo Pozzer: "A escola suméria era chamada de eduba (é.dub.ba.), 'casa dos tabletes', em acádico, bît tuppi" (2000, p. 175).

O objetivo da edubba era preparar o jovem para a arte da escriba, um objetivo técnico, portanto, que dispensava o aprofundamento teórico. No entanto, as diversas e profundas mudanças que a sociedade experimentou no decurso dos muitos anos que compõem a cronologia mesopotâmica afetaram a forma como entendiam a educação e, por consequência, o papel do escriba. O crescimento das cidades sumérias a partir da dinastia de Acad, dessa forma, trouxe a necessidade de um maior número de membros dessa classe letrados. Por sua vez, o aumento das fortunas, relacionado à ampla circulação de mercadorias favorecida pela unificação territorial promovida por Utu-hengal, conferiu um maior prestígio para os letrados: por eles passavam, necessariamente, os documentos financeiros e legais dos detentores das grandes fortunas e dos grandes poderes. Se o valor em prestígio e em remuneração que receberam a partir de então correspondia à importância que desempenhavam para a vida nas cidades, o mesmo se observou quanto à formação. De técnica de escrita e leitura, a partir da III dinastia de Ur até a dinastia amorita, observa-se uma formação que incentivava, além de um amplo conhecimento teórico que lhes conferia autoridade perante o resto da população, o desenvolvimento de um sentido de responsabilidade, para não usarem o conhecimento como uma arma para abaterem quem se colocasse entre eles e seus possíveis objetivos individuais. Um escriba sem tal sentido de responsabilidade, por exemplo, seria capaz de manipular contratos para obter riquezas ou outras vantagens em alguma contenda.

1.3.2. As listas léxicas

As descobertas de tabletes com exercícios escolares em Nippur[48] oferecem subsídios para a análise das práticas escolares da Mesopotâmia, apesar das variações que deve ter havido entre as demais cidades durante o período Babilônico Antigo. Veldhuis (1997, p. 40) salienta a organização do ensino em uma etapa elementar e uma avançada, com textos com graus de dificuldade correspondentes e com uma metodologia baseada em cópia e memorização. Na primeira etapa, os alunos desenvolviam exercícios silábicos simples, focados na memorização dos

[48] Segue o que Pozzer analisa a respeito dos achados em Nippur: "Arqueólogos norte-americanos encontraram, em Nippur, cidade situada ao sul da Babilônia, três casas contíguas contendo uma grande quantidade de tabletes escolares. Esse achado arqueológico suscitou a discussão sobre a estrutura das escolas. Duas hipóteses foram levantadas: a primeira é a de que tratar-se-ia de três escolas de escribas diferentes, e a segunda, e mais provável, diz que duas das casas seriam habitadas por professores, que ensinariam a domicílio, e a terceira casa seria uma escola, pois nela foram encontrados mais de 1.400 tabletes e fragmentos escolares" (2000, p. 175). Os tabletes escolares eram circulares e, a hipótese de Pozzer (2000, p. 175) é a de que o formato específico era para evitar a confusão dos formatos utilizados para os documentos administrativos. Da Casa F de Nippur e do edifício número 1 da Broad's Street de Ur é que são provenientes os espólios, datados do período paleobabilônio, que mais oferecem subsídios para se entender as práticas pedagógicas da Mesopotâmia a serem detalhados.

sinais cuneiformes. Na segunda, entravam em contato com textos diversos, escritos em sumério. Sobre o currículo escolar dos escribas, estas são as observações de Pozzer:

> Os alunos começavam com exercícios básicos, que facilitavam a aprendizagem dos sinais cuneiformes; depois, procediam a leitura de hinos divinos e reais, debates, cartas literárias, mitos, épicos e outras composições literárias – todas em sumério. Há pequenas evidências de modelos de contratos, de exercícios matemáticos e de cartas em acádico. As escavações arqueológicas trouxeram à luz dois tipos de documentos bastante instrutivos: – tabletes que continham apenas o início dos textos literários, jamais o final: tratava-se de textos copiados pelos estudantes em nível avançado, como um exercício; quando o professor estimava que os alunos haviam adquirido a técnica necessária para tal tipo de documento, ele decretava o fim do trabalho; – silabários, também chamados vocabulários, que eram listas de sinais cuneiformes dispostos em estreitas colunas verticais, às vezes, acompanhadas de palavras (de grupos de sinais), destinadas à aprendizagem de mnemotécnicas nas séries de sinais. Esses textos tornaram-se, ainda na Antiguidade, manuais de referência e, após, uma fonte importante para os assiriólogos, sobretudo quando se trata de listas bilíngues, com o equivalente acádico de palavras sumérias, por exemplo (Pozzer, 2000, p. 180).

Sobre as listas, Pozzer as detalha da seguinte forma:

> Segundo a documentação encontrada na Suméria, podemos reconstituir uma certa orientação pedagógica que havia na escola. Os estudos iniciavam com exercícios silábicos simples, seguiam com listas de sinais cuneiformes de cerca de 900 entradas, estudando-se, ao mesmo tempo, a pronúncia e, depois, listas cada vez mais complexas. Dentre elas, havia listas com nomes das partes do corpo humano, do corpo de animais, plantas e minerais, listas com nomes de profissões, de ferramentas e utensílios, toponímios, etc" (Pozzer, 2000, p. 176).

As listas léxicas eram o recurso pedagógico mais utilizado, conforme as evidências. Datadas do período de Uruk IV, elas compreendiam, além de listas de palavras e sinais variados, listas temáticas ordenadas pelo som das palavras ou pela forma dos sinais cuneiformes. Temas

recorretes eram profissões, provérbios, presságios, diagnósticos médicos, operações matemáticas, enunciados de problemas matemáticos, coeficientes numéricos e unidades de medidas. Se durante o período paleobabilônico, as listas léxicas serviam como material didático, e usadas em exercícios de cópia, no período neoassírio, passam a ser consultadas nas bibliotecas dos palácios, o que indica que podiam terem se tornado textos canônicos. Apesar disso, continuavam sendo referências usadas pelos estudantes e isso foi até o fim da escrita cuneiforme, no período selêucida. Há um desenvolvimento das listas, de abrangentes e com baixa relevância prática, para algo mais estruturado e com relevância para o exercício intelectual.

Os primeiros textos lexicais de Uruk, no -IV milênio é um inventário de palavras, como de recipientes e roupas, por exemplo, que ampliam o vocabulário acerca dos temas que aparecem nos textos administrativos, mas que não aparecem novamente em nenhum outro texto. Talvez se tratassem de um exercício de combinar sinais para se produzir um novo, que era a base do sistema cuneiforme arcaico. A hipótese de Veldhuis (2010, s.p.) é a de que os escribas criavam sinais que poderiam ser usadas no futuro por algum escriba.

No período paleobabilônico, por volta de -1900, as listas arcaicas eram consideradas como um atestado do conhecimento antigo, mas se propunha uma tradição lexical em que a língua suméria era ensinada em cada uma de suas etapas, para um uso correto e sofisticado. Portanto, as listas tinham um objetivo pedagógico efetivo, como aprender a executar os sinais, e até mesmo teorias sobre a natureza do sistema de escrita cuneiforme. No -I milênio, essas listas são expandidas com um vocabulário acadiano, além de novos textos, com propósitos de desenvolvimento intelectual. Exemplo disso é um tablete com cinquenta nomes diferentes de Marduk que encerra o Épico da Criação, *Emūma Eliš*, em que cada nome é decomposto em sílabas e cada sílaba é considerada uma palavra suméria individualmente e assim poderiam ser vertidas para o acadiano. As listas léxicas são fundamentais para se acessar o espírito da antiga cultura mesopotâmica, pois elas, além de toda a função prática, permitem acessar o desenvolvimento intelectual no decurso do tempo em que foram empregadas.

1.3.3. A formação do escriba a partir do texto "Os tempos da escola"

Uma importante relação entre a escrita e o poder é aventada pelo assiriólogo Piotr Michalowski (1991): o conhecimento de línguas e dialetos semitas não desobrigava os escribas ao estudo profundo da língua e da literatura sumérias. Sua hipótese é a de que a escola servia

como um molde de consciências e de opiniões a fim de que todos aqueles que se formassem tivessem o mesmo suporte intelectual que, por sua vez, seria retransmitido continuamente. Se havia um controle na disseminação da informação, como defende Pozzer (2000, p. 185), isso também era um recurso para se retransmitir a história segundo seus interesses.

Tal posição privilegiada no seio da comunidade justifica a submissão dos estudantes a um duro regime corporal, com escassez de tempo livre, muitas tarefas a serem cumpridas e punições físicas caso não fossem, conforme atesta o documento conhecido como *Os tempos da Escola,* redigido c. 2.000 a.C. e traduzido por Kramer[49]. Esse documento fornece recursos para se analisar como escrita e poder se avizinham: aqueles que a dominavam e a ensinavam nas escolas, referidos com a palavra *ummia*, "pai da escola", a um só tempo em que podiam infligir punições corporais – "bater com a vara" – aos estudantes que apresentassem uma tarefa mal cumprida – "falta aqui qualquer coisa" –, ainda deveria receber honras pelo seu ofício – sentar-se na cadeira grande, ter a cabeça ungida com óleo em uma quantidade suficiente para ungir também suas costas e ventre, receber boas roupas, anel no dedo e um bom salário.

Aqueles que estavam na escola para aprender "a arte da escriba" estavam sujeitos à vigilância constante, distribuída entre diversos vigilantes, todos eles com a mesma autoridade para punir que o professor, caso o estudante infringisse as áreas pelas quais eram responsáveis: o atraso, punido pelo vigilante da pontualidade; a falta de limpeza das roupas, punida pelo vigilante da limpeza; o falar sem autorização, punido pelo vigilante da assembleia; o levantar sem autorização, punido pelo vigilante do comportamento; o sair sem autorização, punido pelo vigilante do portão; o não falar em sumério, punido pelo vigilante do sumério. No entanto, submeter-se a esse doloroso regime tornaria o guia para os irmãos, o chefe dos amigos e o maior entre os formados. A dificuldade de acesso à formação, o alto nível de exigência, o empenho dos pais no financiamento dos estudos e a autorização às punições físicas compõem um retrato da centralidade que a escrita desempenhava na estrutura de poder mesopotâmica. Em última instância, os escribas eram os transmissores autorizados da história. Embora não se possa desconsiderar a importância da transmissão oral, os escribas eram, naquela sociedade, os maiores detentores do conhecimento e, por isso, tinham o poder de definir o quanto daquilo que sabiam seria difundido aos outros e sob qual viés. Por isso, estavam em uma posição que os permitia, inclusive, interferir nas decisões políticas.

[49] Há uma versão no artigo de Pozzer (2000, pp. 177-179). Outra versão do documento se encontra na obra Escritas cuneiformes, história usos e deciframento. Cf.: Lion, B.; Michel, C.(Org.). Escritas cuneiformes história usos e deciframento. Tradução: Marcelo Rede. São Paulo, Targumim, 2011. Aqui se usa versão de Kramer.

Mais que conhecimento teórico, a organização curricular da *Edubba* fazia com que os escribas constituíssem uns com os outros uma comunidade em torno de saberes que apenas eles dominavam, o que os fortalecia como grupo e os afirmava como uma classe distinta às demais[50]. Um grupo exclusivo a homens provenientes de famílias abastadas, ressalta-se: Katia Pozzer (2000, p. 173) chama a atenção para um privilégio econômico anterior ao privilégio de se saber ler e escrever. O custo do ensino era elevado e o período de estudos demandava anos de dedicação intensa, sendo inviável a todos aqueles que precisassem contribuir para a manutenção da família. Além disso, segundo documentos encontrados, o ofício de escriba era hereditário, o que tornaria o acesso à formação ainda mais restrito. A exclusividade masculina se mantém pelo menos até a época de Hammurábi (s. XVIII a.C.). É dessa época os mais antigos registros de mulheres que acessaram a profissão, como é o caso de uma carta escrita pela princesa Nin-šata-pada, filha do rei Sîn-kâšid de Uruk e sacerdotisa da divindade *Meslamtaea*, na cidade de Durum, na qual ela própria se identificava como mulher-escriba: *munus-dubsar*[51].

1.3.4. Mulheres escribas

Se era o poder aquisitivo o critério preponderante para se ter acesso às escolas, isso não implica que as mulheres que tivessem recursos financeiros seriam, necessariamente, instruídas e letradas. Um pai poder custear os estudos de sua filha, na *Edubba*, no templo ou com um professor particular, não torna essa opção comum, pelo que indicam os registros encontrados. Há muitos contratos, sobretudo no período *paleobabilônio*, assinados por mulheres, o que indica a existência de mulheres letradas. No entanto, assim como nem todos os homens eram letrados e precisavam recorrer a um escriba profissional para registrar seus negócios, isso poderia ter ocorrido também nos casos de contratos assinados por mulheres. Um registro importante de uma mulher em uma *edubba* é também do período paleobabilônico: quatro exercícios escolares assinados com *šu múnus-dubsar*[52], "pela mão de uma mulher-escriba". Com isso se torna indiscutível a existência de mulheres nas escolas e que, pelo menos uma delas, ressaltou seu

[50] Veldhuis analisa a comunidade dos escribas em torno dos saberes como um fator para a construção de suas identidades: "The curriculum of the eduba creates a community of graduates who have read and learned the same body of lists and literary texts, placing themselves in the tradition of Sumerian literature and scholarship. They share a common background and common interests. (...) And by the same token they can effectively exclude those who do not share this experience. The sense of recognition, of being a group with a group identity (a textual identity, that is), may have been important for the position of the scribes in the administration. The common textual background may have helped the scribes to locate their identity and loyalty with the other scribes and administrators rather than with their own clan or family" (Veldhuis, 1997, p. 143).

[51] Essa informação é transmitida por Pozzer (2000), que acrescenta: "Assinalamos a raridade de textos provenientes de mulheres-escribas. Depois de longas saudações, Nin-šata-pada implora ao rei Rîm-Sîn que a tenha em consideração e queixa-se do próprio estado físico, do fato de que sua família tenha sido dispersa e de que ela mesma viva no exílio, na condição de escrava, fora da cidade de Durum" (2000, pp. 171-172).

[52] *Šu* é a palavra para "mão", *múnus*, para mulher e *dubsar*, como visto, para escriba.

género ao lado de seu título. Isso pode significar que ela tinha a consciência da singularidade do seu feito e quisesse ressaltá-lo. Se não tiver sido isso, o facto é que se ela não tivesse assinado dessa forma, não se poderia saber que havia mulheres nas escolas.

A autoria das mulheres na Mesopotâmia é uma questão bastante complexa de ser analisada porque os autores originais dos textos *literários* não eram mencionados. Além disso, o texto que sobreviveu ao tempo pode ter sido derivado de uma composição oral e levar o nome do escriba que efetuou a transcrição no colofão, sem mencionar qual era sua origem, ou nem mesmo isso. Importava mais que os textos fossem passados adiante, não os nomes dos indivíduos que os criaram.

Benjamin Foster (1991) reflete sobre o caráter de universalidade que a ausência de uma autoria individual confere aos escritos. Tal universalidade, no caso dos hinos, orações e louvores faz sentido, pois a intenção era que eles, ao serem lidos ou recitados para uma audiência, representassem a voz de todos ali e não apenas do indivíduo que dera origem àquelas palavras. Além disso, tanto o intérprete como os ouvintes, eram tão importantes quanto o autor, pois todos eles tornavam aquelas palavras vivas e atuais. A menção de um autor o tornaria protagonista daquele rito quando, todos eram igualmente importantes – e isso significa também que o único sujeito de facto importante era o deus ou a deusa a quem o texto se dirigia e que teria sido a causa da inspiração. Para o texto continuar vivo para as gerações seguintes e ser vivificado, atualizado, em cada nova recitação, o autor não era mais importante. Ele apenas dera o primeiro passo, tão necessário quanto os seguintes, ou ainda menos. Tal conceção, que desafia o entendimento contemporâneo, não era de alguma forma entendida como um demérito, pois não havia algo como uma intenção autoral como ponto de partida[53].

Brigitte Lion, citando especificamente a princesa e Suma Sacerdotisa Enheduanna que assinou diversos hinos, ressalta que é possível levantar dúvida sobre sua autoria da mesma forma que é possível questionar a autoria atribuídas a reis[54]. Qualquer pessoa com recursos financeiros

[53] Veja as palavras de Foster: "Seen in this light. the author's name can be given as a detail of the circumstances of composition (Erra), or ornitted (Creatign Epic). Indeed, its presence, as in the Assurbanipal hymns, creates a certain tension, in that the texts are supposed to be a 'naming' of their divine subjects (for example Gula. Assur. Erra. Marduk, Ea). Seen as an act of naming or praise, the text requires the name of the subject praised: the absence of a praiser's name gives the text universality that it lacks when it becomes an individual petition. The real significance of the absence ol'an author's name may lie yet deeper in recognition that performer, traditer, or auditor of the text play roles no less important than that of the author himself. As was stressed, the author's inspiration and composition of the text were events circumscribed in time. Nearly all examples urge the importance of dissemination and understanding the product. Without this the text is lost. and the author's achievement nullified. Just as the text is impossible without its initiating inspiration and its mediating author. so too it is impossible without its traditer and appreciative auditor. Authors in Mesopotamian civilization well knew and were wont to recall in their texts that composition was an ongoing, contributive enterprise, in which the author, or 'first one', was present only at the beginning" (Foster, 1991, pp. 31-32).

[54] Seguem as conclusões de Brigitte Lion: "It is difficult to say whether the senders of letter-prayers and petitions, men or women, were truly their authors, or if 'court scribes', or at least professional scribes, actually composed them (Michalowski 1996:185) . The only name which has passed down to posterity is that of the sender, whether male or female. This signifies, once again, that both men and women were supposed to be able to resort to writing (directly or not) and to present highly elaborate requests to gods and kings. The absence of distinction between men and women, from this point of view, is perhaps due to the universality of the subjects broached in these letters: illness spares no one; political vicissitudes touch

poderia se tornar letrada, mas também qualquer pessoa com recursos financeiros poderia contratar um escriba, para contratos, documentos financeiros, testamentos, cartas e orações. A autoria de um texto, dessa forma, pode ser pensada também para além do ato de marcar a argila e ser atribuída também a quem o poderia haver ditado, como é o caso das cartas ditadas por mulheres, que se difere dos exercícios escolares feitos por mulheres, embora não se saiba nada sobre quem os criara. Assim, pode-se dizer que há uma diferença entre ser autor e ser escriba. Uma pessoa poderia ser ambos e registrar as criações do seu espírito, também poderia ser escriba e não ser autora e ser autora e não saber a técnica da escrita.

Sobre a presença de mulheres letradas, Eleanor Robson (2007) destaca que, assim como a deusa Nisaba era uma espécie de contadora dos deuses, as escribas também administraram grandes residências e exerceram funções importantes para a manutenção de sua sociedade. A presença da deusa sumeriana Nisaba[55] em hinos, como a fonte de sabedoria, como no hino rei Lipit-Eštar de Isin, atesta isso, como também sua menção final dos exercícios escolares dos escribas. Outras deusas que aparecem relacionadas a essas atividades são Inanna e Ninlil. Entre os deuses, o marido de Nisaba, Haya, é o mais mencionado, o que parece indicar que as atividades intelectuais eram priotariamente atribuídas às mulhere que, no mundo humano, geriam os bens domésticos, os itens alimentares e até mesmo funcionários[56]. O mundo dos mortos também espelhava o mundo humano, ao atribuir uma deusa escriba, Ninazimua, a serviço de Ereškigal, governante do reino dos mortos, assim como as rainhas e princesas eram servidas por escribas.

Embora Robson advirta que as narrativas sobre deuses não devam ser tomadas como um indício exato do que ocorria no mundo humano[57], isso ilumina um aspeto que os textos não

---

on men especially but can also aff ect priestesses of royal blood. By contrast, the royal letters (as opposed to the letter-prayers) studied by apprentice scribes at the same period all had male senders and recipients. That is the case for the entire royal correspondence of Ur, whose degree of authenticity is debated (Huber 2001; Hallo 2006) , and the letters of the kings of Isin" (Lion, 2011, p. 98). Antes disso, sobre Enheduanna, ela analisa: "The hymn to Inana Innin šagurra (Etcsl 4.07.03) dates to the Old Babylonian period according to its grammar and vocabulary and thus cannot have been attributed to Enheduanna until several centuries aft er her death (Civil 1978 : 229; Michalowski 1998: 65). Finally, several of the temple hymns concern buildings constructed aft er the end of the Akkad dynasty, so Enheduana's work of compilation may have comprised only the last hymn of the collection, not its entirety (Black 2002). Whether Enheduana's qualities as poetess are real or secondary is not essential for our interests. The same questions could be posed about the hymns presented as the works of the kings of Ur or Isin: should they be attributed to the ruler himself or to one of his scribes? Certain kings, such as Šulgi of Ur (r. 2094–2047) and Lipit-Eštar of Isin (r. 1934–1924), claim to have mastered writing (Frahm in this volume), and there are no strong reasons to doubt their claims. But all kings, literate or not, had scribes at their service. The essential point is that in antiquity unusual men, such as rulers, or a woman such as Enheduanna, exceptional because of her high birth and religious duties, could equally be regarded as authors. This idea, even if it dates only to the end of the third or the beginning of the second millennium bc, supposes a conception of written culture and poetry that, at the level of the most powerful elite, did not exclude women" (Lion, 2011, p. 97).

[55] Nisaba é substituída pelo deus Nabu ao longo do segundo milênio.

[56] Ao falar sobre isso, Lion cicta a obra de Tikva Frymer-Kensky (1992: 32-44).

[57] "Indeed epic heroes hardly feature in the curricular construction of the ideals of literacy. Rather, the trainee scribes in that eighteenth-century schoolroom were taught to associate writing and mensuration with goddesses, above all Nisaba, the just kings of centuries before, and the selfeffacing professional who ensures the smooth, fair running of households and institutions. That conclusion has implications for the way we understand divine gender in early Mesopotamia as well as scribal gender and the ideology of literate numeracy. (...) Finally, does the discovery of gendered literacy and numeracy amongst divine actors in the Sumerian literary corpus reveal anything at all about the contemporaneous 'real' world of the scribes? To be sure, we cannot simply infer the existence of female scribes from the prevalence of goddesses in that role in literary Sumerian.

oferecem que é, justamente, a realidade social na qual eles foram produzidos: apenas o facto de mulheres exercerem essas funções já diz muito. É entre, aproximadamente, 2000 e 1500 a.C., no palácio de Mari e no templo em Sippar, que aparece o sinal de uma escriba e o próximo registro ocorre apenas mil anos depois. Isso não indica a inexistência de mulheres letradas nessa lacuna tão significativa de tempo, mas a ausência de documentos pode ser apenas preenchida com conjeturas. facto é que poderia haver pessoas instrumentalizadas na escrita cuneiforme sem que exercessem a atividade de forma profissional, como era o caso dos reis, de funcionários de altos postos, de pessoas ligadas aos templos e aos comércios.

Há registros de vários objetos, como vasos, pratos, discos e até mesmo estátuas, indicando o nome das mulheres que os ofertavam em inscrições. Entre as inscrições, destacam-se as feitas pela princesa e Sumo-Sacerdotista Enheduanna e por Enanedu, filha de Kudur-mabuk e também sacerdotisa de Nanna. Esta, assim como outras irmãs, filhas e esposas de reis das dinastias Isin e Larsa, teve o privilégio de ter seu nome em uma inscrição de fundação, o que não ocorreu em outros períodos em que reparação e construção de edifícios recebiam apenas os nomes dos governantes. Ennaedu, além de seu nome, recebeu um texto que exalta suas qualidades, seu cargo religioso e os relatos de seu trabalho de construção[58]. Um texto que segue a retórica das inscrições atribuídas aos reis, portanto. Em outro texto, em pedra, relata-se que ela foi escolhida pelo próprio deus para construir um templo para ele e encerra com uma lista de maldições. Um problema que ocorre é no âmbito dos textos que se classifica hoje como literários, pois homens e mulheres escribas não os assinavam. O anonimato era, além de uma questão do propósito da composição, como já dito, uma forma de salvaguardar a tradição, por serem os escribas apenas quem registrava uma história que havia sido transmitida pelas gerações de forma oral. Em seus trabalhos, talvez eles tenham escolhido palavras ou editado as ações de acordo com o próprio juízo estético, como os irmãos Grimm, por exemplo, fizeram ao compendiar os contos que ouviam. Os nomes atribuídos posteriormente como sendo de autores eram nomes de sábios ou reis antigos, inspirados por deuses, quase todos homens, como é o de Sin-leqe-unninni, a quem se atribui a *Epopeia de Gilgameš*.

A existência do nome de Enheduanna atesta que havia uma cultura literária que não excluía mulheres, mesmo que se faça um recorte de sua camada social. Pesquisadores atribuíram poemas e canções de amor a mulheres, com base em características subjetivas como uma

But equally the simplistic assumption that scribes and their students were all male (e.g. George 2005) no longer holds water" (Robson, 2007, pp. 245, 247).

[58] Uma fotografia do cone, que se encontra no Britsh Museum, é reproduzida no artigo de Lion (cf. Lion, 2011, p. 95, figura 5.2).

alegada sensibilidade feminina, embora esse critério não seja muito preciso. No período Babilônico Antigo, uma carta-oração, género literário popular nesse período, é enviada apela senhora Inanaka à deusa Nintinuga para pedir a cura de uma doença, depois de exaltá-la e de se apresentar, findando com uma promessa de reconhecimento. No período Assírio Antigo, há outro exemplo do mesmo género, que obedece à estrutura semelhante: a senhora Akatiya se dirige à deusa Tašmetum. Dirigindo-se ao rei Rim-Sin, de Larsa, após a vitória sobre seu pai, o rei Sin-kašid de Uruk, a princesa Ninšatapada se apresenta como escriba e apela por sua misericórdia para restabelecer sua posição como sacerdotisa do deus Meslamtaea. A carta foi escrita em sumério, em um estilo que Hallo designa como *estilo de chancelaria*[59], com uma fraseologia real e com grande refinamento poético, razões que fizeram com que ela se tornasse parte do currículo escolar.

Há poucas referências de mulheres que trabalhavam, de fato, como escribas. A primeira delas é Nin-UN-íl, registrada em um documento que trata dos gastos do templo Ekur em Nippur, durante a dinastia acádica. No segundo milênio, há mais referências. Nos arquivos do palácio de Mari, muitas são mencionadas em textos que catalogam distribuições de óleo e lã para diferentes grupos de mulheres, por exemplo, além de listas com nomes de princesas, esposas do rei e musicistas, seguidos por várias outras profissões como varredoras, padeiras e escribas, nove no total. Duas ou três escribas de cozinha são mencionadas em quatro listas diferentes. O dote da princesa Šimatum, filha do rei Zimri-Lim e esposa do rei de Ilaṇsura, constava além de objetos, uma equipe de oito mulheres, incluindo a escriba Šima-ilat. Outra escriba, Abilibura, é mencionada em arquivos palacianos da Alta Mesopotâmia, como parece ser costume nos palácios da região. No entanto, não exerciam uma função de prestígio como se pode supor. A hipótese de Lion é que elas foram empregadas para intermediar a relação entre as mulheres da realeza e homens, da mesma forma que as quase vinte escribas dos séculos XVIII e XIX a.C. que registravam os documentos das mulheres consagradas ao deus Šamaš, as nadītum[60].

---

[59] "Ninšatapada, or whoever was the 'author' of our letter-prayer, wrote it in response to a real historical situation, and wrote it, moreover, in full knowledge of the requirements of royal phraseology. Th is phraseology of the court scribes I would like to designate the 'chancery style '" (Hallo, 2006, p. 88 *apud* Lion, 2011, p. 98).

[60] Diz Lion: "Amongst the social elite were the nadītum, women consecrated to the god Šamaš, who were forbidden to marry and reproduce. Their houses were grouped in a walled city quarter designated by the Akkadian term gagûm, access to which was controlled by gate-keepers. As the off spring of well-to-do families, upon their religious consecration they received a considerable dowry, including land, which they managed themselves. It is in this context that women scribes worked, drawing up legal contracts and court records for the nadītum (Harris 1975: 196–197; Lion 2001; 2009b). At the end of these documents the scribe wrote the list of witnesses and then her own name. Nearly twenty female scribes are thus known. They did not designate themselves explicitly as nadītum , but at least some of them must have been, as they bear characteristic names that pay homage to the god Šamaš, his divine spouse Aya, or to their daughter Mamu. Examples include Amat-Šamaš and Amat-Mamu ('Servant-woman of Šamaš/ Mamu'), Aya-kuzub-matim ('Aya is the charm of the land') and Šat-Aya ('She who belongs to Aya')" (Lion, 2011, p. 99). A suposição de que as escribas nesse exemplo tenham sido empregadas para evitar o contato das nadītum com homens é contestada pela própria autora a seguir, ao afirmar que a maioria dos documentos era assinada por homens: "Their specialism is explained once again by an interest in limiting the presence of men in a relatively closed female environment, whilst access to writing remained indispensable. We know, however, of two texts drawn up by women scribes in which only men took part in the transaction or litigation in question (Dekiere 1994: no. 129; Lerberghe 1982). Nevertheless, the immense majority of texts written in Sippar were written by men (see, e.g., Tanret 2004). That is true even in the context of the nadītums: during the reign of Samsu-iluna (r. 1749–1712), a man, Awil-Adad, even held the title 'scribe of the nadītum s' (Harris 1975 : 197, 285) . The inhabitants

No palácio do Império Neoassírio, do século VII a.C., depois de um milênio sem documentos que atestem a existência de escribas mulheres, uma lista de quase 200 mulheres encontrada em Nínive indica que seis delas eram escribas e outras poderiam ter um conhecimento, ainda que instrumental, da leitura, como as tesoureiras femininas. Atar-palti é citada em dois textos de Kalhu (Nimrud), do ano de 615 a.C., como "escriba do lar da rainha", o que indica que ela estava a cargo da gestão dos bens da rainha (Lion, 2011, p. 101). O reconhecimento da existência de escribas mulheres é crucial na análise da relação entre escrita e poder na sociedade mesopotâmica. A presença dessas mulheres como registradoras e transmissoras de informações não apenas desafia estereótipos de género, mas também evidencia a complexidade das dinâmicas sociais. Ao se identificar mulheres letradas como Enheduanna e Atar-palti, é revelado que a escrita não era exclusiva do domínio masculino. Esse reconhecimento subverte a conceção tradicional de que o controle da escrita estava restrito aos homens e, portanto, desafia as estruturas de poder que até então eram conhecidas. Além disso, ao se considerar as funções intermediárias desempenhadas por mulheres em contextos como escribas de cozinha, compreende-se que a escrita estava entrelaçada em várias esferas da vida cotidiana, não se limitando apenas ao âmbito formal ou literário. Isso evidencia que a escrita não era apenas uma ferramenta de registro, pois tinha um uso intelectual, mas não deixava de cumprir essa função principal para a qual não se necessitava grande nível de instrução.

A existência de mulheres escribas na Mesopotâmia desafia estereótipos de género que historicamente relegaram as mulheres a papéis secundários ou limitados em sociedades antigas. Apenas saber que existiram textos escritos pelas mãos de uma mulher evidencia que, mesmo em contextos sociais e culturais distintos, as mulheres desempenharam papéis ativos, na gestão de assuntos domésticos ou profissionais, no comércio e, claro, na transmissão de conhecimento. Esse último aspeto é um dos mais relevantes, como será analisado quando a luz estiver sobre Enheduanna. Além de revelar que as mulheres podiam exercer influência por meio da escrita, também aponta que há algo percebido pelo olhar de uma mulher que foi transmito como versão oficial da tradição, até mesmo sendo usada nas escolas de escribas muitas gerações após a sua morte. As relações de poder nas sociedades antigas não podem mais ser compreendidas como se fossem um assunto de homens, para os quais as mulheres não eram convidas a se sentarem à mesa. Elas também teciam, à sua maneira, essas complexas tramas, não eram apenas suas

of Sippar, nadītum s included, who needed the services of a scribe, did not necessarily choose a person of the same sex as themselves" (Lion, 2011, p. 100).

vítimas silenciosas, o que impõe um novo olhar para as contribuições femininas para o desenvolvimento cultural e intelectual das civilizações antigas.

1.4. Linguagem, religião e política

Falar da história da religião mesopotâmica, afirmam Sanmartín y Serrano (1998, p. 80), é o mesmo que falar da história de seus habitantes, de seu reticulado social e de suas vicissitudes políticas. Os deuses, muito distantes da condição humana por seu "resplendor", uma máscara de luz que os cobria, eram deuses antropomórficos e nomeados a partir de fenômenos naturais sobre os quais exerciam influência. A organização social do panteão – que pode se dizer tanto "sumério" como "acádio", pela simbiose entre as duas culturas desde o início da tradição escrita – era como um espelho de imagem amplificada do Estado, da cidade e das confederações interurbanas. O panteão preservava inclusive a hierarquia presente no palácio entre o rei e seus funcionários: havia um rei, o deus-céu An, assistido por uma assembleia divina, *unken* em sumério e *puhru(m)* em acádio, que por sua vez era assistida por um responsável pela assembleia, arrumadores, mensageiros e peritos jurídicos. O sinal estrelado usado na escrita cuneiforme para se referir ao deus-céu – e também ao próprio céu – cumpria uma função que os filólogos chamaram de "determinativo divino", pois era o sinal que antecedia todos os nomes dos deuses.

Quando cumpria essa função, o sinal An era lido como *dingir* em sumério e *ilu(m)* em acádio sem que houvesse uma definição estabelecida pelos próprios falantes das línguas. Sanmartín y Serrano (1998, p. 81) entendem que os nomes das divindades eram criados com aposição de um prefixo, *En* ou *Nin*, "senhor" e "senhor/senhora" como forma de resolver a contradição da assimetria entre as divindades e aos elementos da natureza e humanos nos quais estavam calcadas. Um exemplo disso seria o nome de *Enki*, o Senhor-Terra, tradução contestada por Georges Roux (1999) com base em divergências entre linguistas que discordam ainda do nome em acádio da mesma divindade, *Ea*. Sanmartín y Serrano (1998, pp. 82-83) dividem as divindades de acordo com suas atuações preferenciais em dois grupos: os deuses cosmológicos, que atuam sobre o mundo, e os deuses políticos, que atuam sobre a história. No entanto, os próprios autores fazem a ressalva de que a influência que exerciam não era restrita a esses domínios, pois os conceitos de mundo e história para a cultura mesopotâmica penetram um no outro. Os autores prosseguem com uma subdivisão do primeiro grupo, os deuses cosmológicos,

em quatro âmbitos: o espacial, o astral, o climático e vegetativo. No âmbito espacial estão os deuses An (*Anu* em acádio) – o deus-céu, o Senhor-Ar Enlil e Enki, o deus do espaço "embaixo".

Esses três deuses são referidos por Georges Roux como tríade cósmica: An ocupa o espaço mais elevado, soberano entre os deuses e que, por essa altitude característica, está afastado das questões humanas; pela distância do deus-céu, Enlil, cujo ar evocado pelo nome corresponde à atmosfera, mas também ao sopro da vida, ocuparia junto aos sumérios a posição de deus principal, regente da terra e pastor da humanidade. Enki, malgrado a dúvida sobre a tradução do seu nome, é associado às águas doces, motivo pelo qual os mesopotâmicos documentaram com mais profusão sua presença e personalidade, destacada pela "grandeza de ouvido", expressão que os sumérios utilizavam para se referirem à inteligência, pois a época em que viviam tinha o saber, a capacidade de expressá-lo e a de se lembrar dele como indissociáveis. Se Enlil promulga as leis sem as quais o mundo entraria em colapso, Enki, por sua inteligência, é aquele capaz de aplicá-las e, por isso torna-se o mais próximo da humanidade (Roux, 1999, pp. 104-105). Na subdivisão de Sanmartín y Serrano, Nergal, o deus do inferno, é incluído no âmbito social. No âmbito astral estão o deus Lua (*Nanna/Sîn*), o deus Sol (*Utu/ Shamash*) e a deusa Vénus (*Inanna/Ishtar*). No âmbito climático, o deus Tempestade (*Ishkur/Adad*) e o deus do calor tórrido e da peste, *Erra.* No âmbito vegetativo, figura a deusa-mãe – *Nin-tu, Nin-gal, Nin-mah*. Entre os deuses políticos, aqueles que agiam em proteção de um rei que era considerado filho do deus protetor, os autores destacam as divindades nacionais da Assíria e Babilônia, *Asur* e *Marduk*. Como dependiam da piedade do rei entronado, os deuses nacionais variaram conforme o período; os monarcas neobabilônicos elegeram, por exemplo, a proteção de Nabû, deus dos escribas que foi substituído pelo deus lunar Sîn pelo último rei da dinastia, Nabônido, o que causou a rutura com os círculos sacerdotais de Marduk e, por consequência, a ruína do Estado (Sanmartín y Serrano, 1998, pp. 83-84).

O vínculo entre teologia e política era muito estreito na Mesopotâmia: os atributos dos reis e das divindades são intercambiáveis – "guerreiro heroico", "juiz justo", "dono do destino" e "senhor do país" –, pois estas foram pensadas a partir daqueles, o oposto do que ocorreria no Egito em que a divindade é o modelo ao qual o governante deveria se conformar. O palácio terreno é a materialização do palácio extramundano, pois o deus, pela presença da sua estátua, tem uma rotina a cumprir nas liturgias, rituais e cultos oficiados pelos grupos sacerdotais. Apesar de especializados, os grupos sacerdotais parecem não ter imposto uma versão oficial sobre a piedade popular. Esta era desenvolvida de modo espontâneo, centrada na relação de uma pessoa ou

família com uma divindade de sua predileção e, mesmo situada fora da espacialidade do templo, não denotava uma oposição aos deuses oficiais. A diferença principal se dá no entendimento do interesse que os deuses tinham pela humanidade: a divindade protetora, diferente dos deuses da teologia escolar, intervém em todos os aspetos da vida daquele seu filho, entendimento que fazia os devotos assinarem seus nomes ao lado dos nomes de seus deuses nas fórmulas de oração[61].

Da relação entre linguagem – oral e escrita –, religião e política não surgiram apenas os mitos, narrativas e fórmulas de prece. A isso somavam as práticas divinatórias, surgidas da necessidade de se conhecer os planos das divindades para evitar ações humanas que fariam com que esses planos fossem desfavoráveis. Assim, com o conhecimento do futuro, acreditava-se na capacidade de alterar a escrita da história, curar doenças ou causar o mal por meio do gesto, pelos ritos manuais, e da palavra, cuja enunciação bastava para que algo fosse cumprido. Em uma conceção que não admite o acaso, os acontecimentos eram entendidos como punição ou graça que apenas poderiam ser, respectivamente, enfrentada ou obtida, por recurso aos ritos. A prática da magia andava de mãos dadas com a medicina terapêutica, eram complementares e se serviam ambas daquilo que estava disposto na natureza para a fabricação de remédios ou poções. A escrita também desempenhava o papel de talismã, como atesta a presença de uma tabuleta cuneiforme com prescrições contra doenças de pele em uma sepultura modesta em Uruk e com uma lista de nomes de pássaros em outra. A educação era um privilégio das classes abastadas e isso permite inferir que a pessoa na referida sepultura não sabia ler. Mais que o conteúdo, a escrita em si era considerada como algo mágico que poderia proteger o morto em sua jornada ao além[62].

1.5. O Poema de Agušaya: uma deusa que dança

Inanna (ou Ištar, para os acádios) é uma das deusas mais ativas do panteão mesopotâmico. Amálgama de divindades que possuíam elementos contraditórios, a deusa reunia a virilidade bélica, de origem semita, e o amor sensual, livre e delicado, de origem suméria, motivo pelo qual atuava nessas duas áreas que parecem distintas, a guerra e a sedução, emprestando a uma os elementos da outra. Sua proeminência é atestada pela presença em muitos mitos não

[61] Sanmartín y Serrano (1998, p. 91) citam dois documentos: "Yo soy NN, hijo de NN, cujo dios es NN y cuya diosa es NN" (Introducción a uma oración babilônica, Mayer, 1976, p. 46); "En virtud de vuestra firme promesa, que no puede torcer nadie,/ póngase mi dios a mi derecha,/ y mi diosa a mi izquierda;/ que el dios dador del bienestar (ilu mušallimu) esté continuamente a mi lado" (De uma oración babilônica; Ebeling, 1953, p. 22).

[62] Sobre isto, conferir Katia Pozzer: A Magia na Mesopotâmia. In: Funari, Pedro Paulo A.; Silva, Glaydson Jose da; Martins, Adilton Luis (Org.). História antiga: contribuições brasileiras. São Paulo: Annablume, 2008, pp. 175-187.

centrados em sua figura, pelos quinze grandes santuários erguidos em sua homenagem e pelo uso do seu nome como termo designativo de divindade feminina, equivalente ao termo masculino "deus" (*ilu*).

O Poema de Agušaya está presente em dois tabletes de argila publicados um em 1913 por H. Zimmern e outro em 1916 por P. V. Scheil, este escrito no reino de Hammurabi em um dialeto literário acadiano com construção sintática e vocabulário correspondente à lírica antiga. Na sua abertura já explicita a belicosidade de Ištar, não por meio de uma guerra iminente e sim como constituição de sua personalidade: a mais valente dos deuses, sempre a guerrear[63]. O poema destaca ainda sua virilidade, sua coragem *masculina*, seu vigor e seu aspeto aterrador em analogia com o touro, animal cornífero que aparece em diversas mitologias associado à sacralização do falo e à deificação do princípio masculino[64]. Todas essas características fazem com que cheguem reclamações sobre ela ao deus Ea – para contê-la, o deus cria um duplo de Ištar diante do qual a deusa veria, como em um espelho, como tinha se tornado terrível. Ao saber da existência da sósia, referida pelo nome de *Querela* e que por possuir uma natureza idêntica à sua seria capaz de enfrentá-la, envia Ninšubur para analisá-la à distância antes de um confronto direto, a fim de obter vantagem pelo conhecimento prévio[65]. As lacunas não permitem saber como e quando se deu o encontro entre as duas, provavelmente se deu entre elas uma disputa verbal em que cada uma ressaltou as próprias qualidades, como era comum na literatura local[66].

O objetivo de Ea, por fim, é cumprido, pois a deusa se acalma. É então que ela recebe o epíteto de *Agušaya*: provavelmente derivada de um exorcismo[67], essa palavra teria um sentido aproximado de "rodopiar", "dançar em círculos", "valsear". Se Ištar "valseia" na frente dos deuses para demonstrar sua virilidade no poema e a própria guerra foi referida em outras fontes[68] como "a dança de Inanna" e "a festa dos homens", a ligação do epíteto ao mito seria a instituição de

---

[63] "Je célèbre la très-haute,/La plus vaillante des dieux!/ De la fille de Ningal/ J'exalte la puissance —/ Oui, d 'Ištar la très-haute/ La plus vaillante des dieux,/ La fille de Ningal,/ Je redis la puissance!/ Fameux sont ses exploits,/ Ses menées, sibyllines:/ Elle est toujours à guerroyer/ Et d'une activité déconcertante!" (Bottéro E Kramer, 1989, p. 205)

[64] "On lui a remis l'univers!/ On l'a dotée de mâle courage,/ D'exploits et de vigueur! On l 'a même enveloppée/ D'éclairs et de flamboiements!/Oui! vis-à-vis des hommes,/ On l'a dotée de cet aspect terrifiant!(...) Plus qu'un taureau, elle fait peur,/ Lorsqu'elle déchaîne son tapage!" (*op. cit*, 1989, p. 207).

[65] "Va! [...]/Donne ordre [...]/ Pr[épar]e-toi (?) [...]/ Que nous connais[sions]/ Les preuves de sa force!/ Examine-moi son cas:/ Etudie ses [li]eux-de-séjour (?)./Apprends ses signes-particuliers,/ Et me rapporte ce qu'elle fait!" (Bottéro e Kramer, 1989, p. 211). Os sinais usados pelos autores na tradução indicam lacunas, dúvidas ou complementos de palavras que no documento estão incompletas.

[66] Kramer classifica sete textos como pertencentes a um género literário muito em voga entre os sumérios, que ele nomeia de *controvérsia*, uma espécie de torneio verbal que indica uma intelectualidade amante de debates e argumentações. Certo é que os sumérios eram observadores atentos da natureza, como pode se notar pelas listas de plantas, animais, metais e pedras usadas para fins pedagógicos. Ao observarem a natureza, entenderam que havia contrastes entre pares que faziam parte do seu mundo circundante, por exemplo, entre o inverno e o verão, o gado e a semente, o pássaro e o peixe, a prata e o bronze. Os trovadores, antes da invenção da escrita, criaram uma arte discursiva que consistia em uma disputa sobre qual, entre os pares antagônicos, era o mais útil, valioso ou vantajoso. Os escritores transformaram esse género discursivo em género literário, por meio de uma personificação dos pares antagônicos para que eles pudessem falar, graças à intervenção artística, em própria defesa.

[67] O exorcismo indicado pelos autores era "*Gušéa gâ išat gûšati*". A palavra g*ûšati* tem proximidade tanto com o verbo *gašu*, que teria o sentido de rodopiar, tanto do substantivo *gûštu*, que significa "dança rodopiante". Cf. Bottéro e Kramer, 1989, p. 217.

[68] Um exemplo no qual se refere à guerra como dança de Inanna é o texto *Enmerkar e o Senhor de Aratta*.

uma "valsa" anual para comemorar o abrandamento de seu temperamento em que os movimentos eram inspirados em movimentos de batalha. William James Hamblin (2006, p. 123) indica a existência de um ritual referido como "a dança de Inanna" que poderia ser, segundo sua interpretação, uma dança de guerra para invocar a deusa antes de uma batalha ou a descrição do combate em forma de dança ritual. A dança ritual poderia ainda desempenhar um papel pedagógico, um exercício pelo qual os homens memorizariam movimentos marciais[69]. Segundo o poema, a energia excessiva de Ištar, que outrora era causa de sua personalidade amedrontadora, agora seria empregada na dança. Bottéro e Kramer (1989, p. 180 nota 1, p. 218) acrescentam que durante esses festivais para Inanna/Ištar, a deusa era representada por devotos em trajes femininos, armas e fusos para evocar o duplo aspeto da divindade e, também, para expressarem sua duplicidade de género[70]. O mito pode se tratar de uma etiologia desses festivais e ainda, para os autores, ter sido um recurso para dar à população uma esperança de paz depois de um período turbulento.

O *duplo* acrescenta uma camada de complexidade. A criação da sósia de Ištar, *Querela*, revela uma tentativa de conter a belicosidade e a energia excessiva da deusa. A relação entre Ištar e seu duplo, que culmina no apaziguamento do seu temperamento, indica, no campo simbólico, a conciliação dos elementos contraditórios que a própria deusa reunia em sua personalidade e em

[69] "The marshaling of troops for battle is described as preparations for a religious ritual, 'the festival of manhood, [the war-goddess] Inanna's dance'. This may refer either to a pre-battle war-dance undertaken in honor of Inanna, or a description of actual combat as being a ritual dance honoring Inanna. This relationship of dancing with war may point to the rote-learning of combat actions and marching in unison in the form of a ritual war-dance. In some ways these war-dances are probably the origin of martial arts – the teaching of stylized patterns of combat through dance" (Hamblin, 2006, p. 123).

[70] Respeita-se aqui a indicação dos autores para se referirem aos "dançarinos" no masculino, pois não se pode afirmar que eram pessoas que se identificavam com o género feminino. No entanto, os autores usam a expressão "ambiguidade sexual" que, diante da literatura sobre género, soa inadequado tanto pelo uso do termo "sexo", tanto pelas interpretações negativas que podem se seguir ao uso do termo "ambiguidade". As discussões contemporâneas apontam, inclusive, o termo "genderfluid" que, embora contestado por outras vertentes teóricas, ilumina a existência de pessoas que podem se identificar com o género masculino e feminino ou ainda não se identificar com ambos. É possível pensar que os mesopotâmios não traziam em suas sexualidades as noções de culpa, medo e pecado, pois a própria noção de liberdade sexual era elemento de culto à deusa Inanna/Ištar. A naturalidade do ato sexual entre homens está documentada na iconografia desde o terceiro milênio: uma plaqueta de argila retrata, fora do contexto "ritual", a prática sexual entre dois homens em uma taberna; de igual forma, estatuetas de chumbo encontradas em Assur e provenientes do segundo milênio interagem entre si sem que se possa identificar precisamente o género feminino de um dos parceiros (Bottéro e Petschow, 1999, pp. 459-460). As fontes documentais são escassas: entre elas, um Tratado de Oniromancia, em que o sonhador tem experiências eróticas com diversos personagens do sonho – incluindo personagens masculinos, como um rei, um deus e um homem jovem – mas cuja interpretação é dificultada pelo estilo divinatório do texto. Bottéro e Petschow (1999, p. 461) retêm do texto a hipótese de um caráter formativo/social da prática sexual, dada a pouca idade do parceiro que desempenha o papel passivo semelhante à prática da pederastia na Grécia. De interpretação menos complexa são os quatro oráculos do tratado divinatório Šumma ālu, que usou as seguintes palavras para remeter aos praticantes: *me-ḫe-ri-šu*, "seu semelhante" no plano social, assinnu, "um profissional", *gerseqqû*, homem livre ao seu serviço e *dušmû*, um homem escravizado ao seu serviço (Bottéro e Petschow, 1999, p. 461). Embora três dos quatro oráculos sejam de mau augúrio, o objeto de condenação não era a homossexualidade, o que permite a interpretação de que, apesar de menos comum que o registro da heterossexualidade, não era vista de forma negativa. Convém notar que as leis Médio-Assírias, em especial seus parágrafos 19 e 20 que mencionam o intercurso sexual entre dois homens, não prescrevem uma punição ao ato em si, mas à violência sexual e a calúnia. "If a man sodomizes his comrade and they provethe charges against him and find him guilty, they shall sodomize him and they shall turn him into a eunuch" (Roth, Martha,1995, p. 160). Outros nomes encontrados para indicar homens homossexuais que, na interpretação de Bottéro e Petschow (1999, p. 462) e David F. Greenberg (1988, pp. 96-97), trabalhariam no templo como "profissionais do sexo", além do assinnu, são kulu'u e kurgurrû. Há uma divergência entre estudiosos, por alegada falta de evidência, sobre a função "sexual" – e até mesmo sobre a homossexualidade – desses membros dos templos, particularmente associados à deusa Inanna/Ištar e encarregados de danças, jogos, danças e músicas. Mesmo assim, os kurgurrû são classificados no poema A descida de Inanna ao mundo dos mortos como pessoas que não são homens nem mulheres (Cad, 2008, pp. 557-558) e são conhecidos dois nomes próprios femininos de kulu'u, Eštar-tukulti e Rē'ītum (Bottéro e Petschow, 1999, p. 465).

suas atividades. Ao mesmo tempo em que os concilia, o mito também enfatiza sua dualidade intrínseca. O duplo Querela, por fim, contribui para a transfiguração da energia destrutiva da deusa em forma de dança.

1.6. A descida de Inanna ao mundo dos mortos

Além de dançar, Inanna viaja em uma narrativa conhecida como *A descida de Inanna ao mundo dos mortos* e sua relação com seu amante Dumuzi revela mais uma de suas facetas. A narrativa tem um estilo marcado por repetição de frases e com uma série de eventos dramáticos e diálogos, o que confere a ela agilidade e vigor. A versão acadiana do poema foi descoberta mais de um século antes dessa versão suméria e, embora semelhantes, esta é a mais completa, em cerca de 400 linhas. A compilação se deve ao trabalho de Kramer, que precisou ordenar as peças que constavam em quase trinta manuscritos diferentes encontrados em Nippur e Ur e datados do segundo milênio.

Para um melhor entendimento da narrativa, é necessário desvelar, assim como fez Jean Bottéro (2011, pp. 48-63), a representação da morte e do pós-morte que faziam os habitantes da Mesopotâmia e que eles registraram em milhares de plaquetas de argila[71]. O mundo, pensado como uma máquina complexa, dependia para o seu funcionamento das divindades – antropomórficas, incluindo a distinção entre masculino e feminino, mas com potencialidades superiores às humanas e livres das suscetibilidades físicas a doenças, aos efeitos da passagem do tempo e à morte. Esta tinha um efeito regulador, para que os humanos não pudessem suplantar, pois dotados de muitas habilidades necessárias para o trabalho, o lugar dos deuses. "Retornar à sua argila", expressão que utilizavam para "morrer", carregava a ideia de um destino traçado desde a origem, na argila: o esfarelamento dos ossos, o pó. O corpo morto – pensado fora da dualidade matéria e forma – era depositado nu em jarros, caixotes, fossas ou sarcófagos em uma ala da casa paterna destinada a isso, com exceção das grandes cidades onde os corpos eram depositados em cemitérios e necrópoles separados das casas. No entanto, restava do morto uma espécie de duplo – em sumério, expresso pela palavra *gedim* e em acádio pela palavra *(w)etimmu*, um estado reduzido da existência, uma noção próxima àquela de fantasma – que ficaria sob a jurisdição dos deuses do "Embaixo". Se não fosse depositado corretamente, o duplo vagaria sem

[71] Os parágrafos seguintes acompanharão as linhas da obra de Bottéro, especialmente o capítulo terceiro da segunda parte, "O 'País sem Retorno' dos Mesopotâmios".

conseguir encontrar a morada subterrânea, tornando-se cruel e capaz de causar mal a qualquer pessoa.

Jean Pierre Vernant (1982, p. 108) destaca a importância da presença física dos mortos por meio da sepultura como elemento de coesão entre os vivos, como raízes que sustentam os descendentes ao solo, mas também à própria identidade. É por isso que, quando os conquistadores investem contra outra nação, primeiro esvaziam suas tumbas: para que os ossos dos seus ancestrais desapareçam – e com eles, que passarão a perambular pelo mundo dos vivos, na perspetiva dos mesopotâmios, desaparece qualquer possibilidade de se ter um lugar no mundo. O enterro na casa paterna manteria viva a presença do morto, mas também garantia que fossem fornecidos a eles a alimentação e bebida de que aqueles que morreram ainda necessitavam, em porções menores e simbólicas. Nos jantares familiares, *kispu*, celebrados uma vez por mês com o fim do ciclo lunar, os mortos também tinham lugar à mesa e sua porção de comida e bebida asseguradas. Mais do que tornar a memória dos falecidos inseridas no cotidiano da família, eles pretendiam sensibilizar os mortos para que, por sua proximidade aos deuses, obtivessem deles favores. Caso não estivessem satisfeitos com as provisões ofertadas pela família, os mortos se uniam àqueles que, por não haverem sido sepultados, tornavam-se, como os demônios de outras tradições, nocivos aos viventes como forma de vingança. Existiam, contudo, pessoas aptas a interrogá-los, predominantemente mulheres e, também, procedimentos litúrgicos para evitar e curar os males causados por eles. Súplicas aos deuses eram utilizadas associadas a plantas e minerais com reputação de repelentes dos espectros. Outros recursos eram empregados, como substituir o morto por uma estatueta de madeira, a ser queimada ou depositada em um barco lançado ao rio. Se fosse um espectro errante a causar perturbações, a estatueta poderia ser sepultada em casa, proporcionando a ele o descanso e as ofertas devidas.

Se a tumba era a passagem privilegiada às regiões inferiores, havia ainda outra forma de acesso: pelo extremo Ocidente, por onde o Sol entrava todas as noites para refazer o percurso feito no Anu, ao alcance dos olhos humanos, para ressurgir no leste. Ao contrário do Sol, os humanos não poderiam sair da região dos mortos, representada como uma enorme caverna que conservava aspetos das grandes cidades e cuja porta de entrada era protegida por um guardião. Apesar de os textos mostrarem que, depois da morte, todos estariam em uma condição idêntica, as tumbas reais descobertas na cidade de Ur revelam que foram projetadas na Região dos mortos as diferenças sociais entre reis e súditos: cada esqueleto real foi acompanhado de objetos de valor e dos esqueletos de pessoas sacrificadas, em um número que alcançou 50 e 75 pessoas, para

continuarem a servir os seus senhores. Os deuses das regiões inferiores ficavam em um palácio e eram comandados pela rainha *Ereškigal*, Dama do Grande País, e em outra mitologia, pelo seu esposo Nergal com o auxílio de divindades como os Anunna, um Conselho superior de Sete Magistrados. Ao chegarem à nova pátria, os mortos eram informados das regras que obedeceriam dali por diante. Não havia a ideia de um julgamento com base na conduta durante a vida, no entanto: tratava-se de um ritual para se conscientizarem do poder dos deuses aos quais se submeteriam nessa nova ordem de suas existências.

No início do poema, antes de iniciar sua viagem ao mundo dos mortos, Inanna visita os santuários em que tinha morada, orna-se com os *dons* divinos[72] e pede que Ninšubur, personagem aqui referida no feminino, sua mensageira das palavras hábeis e dos discursos eficazes, avise aos deuses – em especial Enlil, Nanna e Enki – caso ela não consiga retornar e suplique que intervenham[73]. Na impossibilidade de determinar os motivos que despertaram o desejo dessa viagem, Bottéro e Kramer (1989, p. 290) pressupõem a partir da reação dos deuses Enlil e Nanna ao saberem de sua viagem que seria uma estratégia para ampliar a extensão de seu poderio. Diante dos portões do abismo, Inanna exige que Neti, o guardião, abra as portas e permita sua entrada porque ela estava ali por um bom motivo: o marido de sua irmã mais velha *Ereškigal*, neste poema chamado *Gugalanna*, o Grande Touro Celeste, havia morrido e ela havia trazido oferendas para as honras fúnebres. Informada por Neti da presença da irmã, *Ereškigal* se enche de ira e planeja uma vingança: a cada uma das sete portas do palácio, Inanna seria despida de um de seus *dons* até que se igualasse à condição de quaisquer outros novos habitantes do "país sem retorno".

Assim, sem seus poderes, Inanna é como os outros habitantes do mundo inferior, sem ter capacidade alguma de oferecer qualquer resistência à rainha do lugar, que ainda solicita o apoio do tribunal dos Sete *Anunna*. Quando o tribunal concorda com a permanência de Inanna, pela sua arrogância, *Ereškigal* pendura seu corpo como se fosse uma simples vestimenta, uma prefiguração da destituição de sua identidade divina. Ninšubur, com a demora do retorno de sua senhora, recorre a Enlil e Nanna, que se recusam a intervir. Enki, o mais sábio entre os deuses, apesar de

[72] Os *mes*, ou *dons*, de Inanna aqui são descritos como ornamentos físicos. "Me's: Na mitologia suméria, poderes divinos ou decretos sagrados que regiam a relaão entre os humanos e os deuses, garantindo equilíbrio da civilização e do cosmos" (Lentz, Gleiton. EN-Hedu-Ana. Senhora de todos os me's. Nin-me-šara. Tradução de Gleiton Lentz. Separata. Revista Notas do Tradutor, v. especial, n. 15, p. 12-27, 2020. Nota 2). Sophus Helle define da seguinte forma, ao explicar sua opção ao traduzir "me" por "power": "A Sumerian concept whose range of meanings includes divine influence, existence, cultural practices, religious rituals, and destiny. The me are often portrayed as physical objects that the gods could hold in their hands" (Helle, 2023, p. 186).

[73] Aqui são seguidas a tradução ao francês de Bottéro e Kramer (1989) e a inglesa presente na antologia The literature of ancient Sumer (Black, Jeremy A., Graham Cunningham, Eleanor Robson and Gábor G. Zólyomi. The literature of ancient Sumer. Oxford: Oxford University Press, 2004, pp. 65-76),

reconhecer o temperamento voluntarioso e impulsivo de Inanna, decide ajudá-la por entender que o mundo poderia colapsar em decorrência de sua morte[74]. Sua solução, assim como havia feito ao criar Querela na narrativa acadiana *O Poema de Agušaya*, Enki cria, a partir da sujeira de suas unhas, duas pessoas que não se enquadram nos géneros masculino ou feminino denominadas *kurgara* e *kalatur.* A elas instrui que deviam entrar no submundo para aplicar em Inanna alimentos e bebidas carregados da magia da vida. Ao conseguirem entrar na câmara da rainha dos infernos, elas a encontram em luto e demonstram participar de sua dor com tanta veracidade que *Ereškigal*, grata, faz um juramento solene de que concederia às suas visitantes o que elas pedissem. O pedido feito não poderia ser outro: o cadáver de Inanna pendurado no gancho. Esse entrecho é contado duas vezes: primeiro, entre os versos 225 e 245, é na voz do deus Enki narrando o que as pessoas recém-criadas por ele deveriam fazer, passo a passo; o segundo, entre os versos 248 e 272, com os acontecimentos no presente, assim como o deus havia previsto, o que demonstra, mais uma vez, sua sagacidade. A hipótese para a ausência de género das criaturas de Enki aventada por Bottéro e Kramer é a de que homens não poderiam entrar na câmara da rainha[75]. Isso, no entanto, não parece plausível pois ele poderia ter criado, então, mulheres ou figuras que parecessem femininas sem que fossem destituídas de género. A nossa hipótese que se impõe a partir da leitura dos poemas e das informações que se tem a respeito dos géneros na Mesopotâmia é a de que a presença dessas figuras – que seriam chamadas atualmente de "não-binárias", termo para identidades de género que não são estritamente masculinas nem femininas – é para construir a origem do elo entre essas pessoas e a deusa. Ou seja, é um recurso, como é comum na literatura mesopotâmica, para justificar de forma sagrada algum fenômeno que presenciavam no momento em que viviam como originados em tempos imemoriais. Nesse caso, a presença de pessoas que não se conformam a um dos dois géneros ou que fluem entre eles nos templos de Inanna poderia ser compreendida como uma consequência do auxílio que elas prestaram à deusa naqueles tempos. Também é possível conjeturar que a criação dessas pessoas por Enki para resgatar a deusa de sua prisão no submundo legitimava a existência dessas pessoas diante de uma

[74] A morte é porque Inanna, apesar de imortal, estava destituída dos seus dons divinos. A versão acadiana traz algumas consequências da desaparição da deusa, chamada de Ishtar. Veja a tradução para o inglês feita por Foster: "Papsukkal, vizier of the great gods, was downcast/ and his features [were gloomy]./ He was dressed in mourning and [left] his hair unkempt./ Off went he in despair before Sin his father, weeping,/ Before Ea the king [his] tears flowed down./ "Ishtar has gone down to the netherworld,/ she has not come up./ "As soon as Ishtar went down to the netherworld,/ "The bull will not mount the cow,/ the ass will not impregnate the jenny,/ "The young man will not impregnate the girl/ in the thoroughfare,/ "The young man has slept in his [bedroom?],/ "The girl has slept by herself."/ Ea, in his wise heart, conceived (what was) called for,/ He created Asushunamir, an impersonator" (Foster, B., 2005, p. 502, versos 81-90). Na versão acadiana, Enki é chamado de Ea e Ninšubur de Papsukkal, no masculino.

[75] Em nota de rodapé, também informam que a palavra *kalatur* decomposta em sílabas significaria "jovem *kalû*", sendo que *kalû* corresponderia a cantores de culto, aos quais comparam os cantores castrados, comuns entre os séculos XVI e XVIII na Europa. Cf. Bottéro e Kramer, 1989, pp. 292-293.

sociedade que talvez não as compreendesse bem. Se foram criadas por Enki e tiveram um propósito tão nobre, suas existências não deveriam ser tratadas com punições, repressões e estranhamentos, que podem existir em qualquer sociedade.

Quando Inanna volta à vida e está prestes a sair do submundo, é lembrada pelos seus habitantes de que há uma lei que ninguém pode desobedecer: para sair do mundo dos mortos, é preciso deixar um substituto. Alguns de seus servos se oferecem, mas ela recusa, embora emocionada. Ao sair, acompanhada de soldados infernais, à procura de alguém que fosse merecedor de tal destino, Inanna encontra o amante Dumuzi, adormecido como se não estivesse preocupado com seu desaparecimento. Isso é o suficiente para que a deusa o escolha para ser enviado ao inferno. Ele implora por ajuda ao deus Utu, que o transforma em uma serpente e assim, consegue fugir dos soldados e ir se esconder na casa de sua irmã Geštinanna. Esta, por sua vez, oferece-se à Inanna para ir ao submundo do lugar do irmão. É parcialmente atendida: ela e Dumuzi revesariam, a partir de então, estações no inferno.

A presença de personagens como Dumuzi, Gestinanna e os seres *kurgara* e *kalatur* e as relações entre eles, adiciona camadas de tragédia, sacrifício e lealdade à história. Além disso, a figura ambígua de Inanna, que, apesar de suas grandiosas intenções, enfrenta desafios e perdas significativas, destaca a natureza imprevisível e muitas vezes impiedosa do reino dos deuses. A interação entre divindades, as questões de género sugeridas e a conclusão ambígua conferem a esse mito uma profundidade que contribui para se deslindar as crenças, as dinâmicas e os valores dessa sociedade.

Inanna emerge dotada de uma personalidade ousada e destemida, que desafia os limites divinos ao empreender a arriscada jornada ao submundo, ainda que não fique evidente se sua intenção era, de fato, tomar para si aquele domínio e destituir a irmã. Sua decisão, considerada insolente e arrogante pelos próprios deuses que se recusam a ajudar em seu resgate, desencadeia sua morte. No entanto, ela não usa nenhum artifício nesta versão para escapar de sua responsabilidade[76]. A oferta de Dumuzi, mesmo que seja também resultado de sua ira, não deixa de ser um sacrifício. Quando recusa que seus entes queridos a substituam, ela prefere correr o risco de ter que voltar ela mesma ao submundo, atitude que demonstra uma preocupação sincera por aqueles que a cercam. Ambivalente, tão compassiva quanto irascível, tão impetuosa quanto

[76] Em outra versão apresentada por Bottéro e Kramer, Inanna sai do inferno livre, sem estar escoltada pelos demônios. No entanto, ela negligencia sua promessa de encontrar um substituto, o que faz com que os demônios venham até ela para buscá-la. Essa narrativa, de 72 versos, foi encontrada em Ur, e publicada em 1963 no volume VI/1 de Ur Exacavations Texts, sob o número 11. S. N. Kramer fez uma transcrição para a Proceedings of the American Philosophical Society, 107/6, 1963, p. 515 s. Isso demonstra aos autores a vivacidade dos mitos daquele povo, pois sempre recebiam acréscimos e modificações. Cf. Bottéro e Kramer, 1989, p. 295.

calculista, pode-se dizer que ela personifica a dualidade entre os aspetos celestiais e terríveis que existe em todos os humanos. Talvez por isso ela fosse, naquele panteão, a deusa a quem recorriam em momentos de conflitos também em causas menores e egoístas, como a sorte em uma aventura romântica, e não apenas em causas nobres. Sua intervenção poderia ser solicitada, portanto, em causas cotidianas.

A dualidade de Inanna aponta para a complexidade das expectativas em torno das mulheres na Mesopotâmia. Ela desafia categorias rígidas e oferece uma visão mais ampla das possibilidades que as mulheres poderiam desempenhar. Sua habilidade de transitar entre diferentes esferas, do submundo à esfera celestial, da sensualidade à guerra, pode simbolizar a capacidade das mulheres de influenciar e moldar diferentes aspetos da vida, até aqueles mais obscuros que escapam a uma visão idealizada da fragilidade feminina. Ela guerreia, ela desafia a morte, ela é insubmissa e itempestiva. No fim de sua aventura mal-sucedida, sacrifica o homem amado para ter a própria liberdade. Isso pode ser compreendido como uma metáfora da libertação da mulher de um confinamento à vida doméstica como única possibilidade de existência. Com outro sacrifício feminino, o de Geštinanna, no entanto, Inanna não precisa se desvencilhar de seu aspeto sensual. Mais que uma metáfora do ciclo sazonal, a alternação entre Geštinanna e Dumuzi no inferno, também pode ser lida como uma metáfora da reconciliação entre os aspetos guerreiros e domésticos da deusa, seis meses livre para ir aos campos de batalha, seis meses dedicada ao amante. Nessa leitura, Geštinanna é como um duplo da deusa: a vida doméstica, à qual se dedica nos meses em que Dumuzi está livre, não deixa de ser um encerramento de seu ímpeto de ir com os soldados durante a guerra. Ao contrário dos homens e deuses para quem tal renúncia nunca é solicitada – eles até são louvados pelo desapego e heroísmo – Inanna está sempre incompleta de si mesma, por desejar com igual força os dois modos de existência, sem poder optar definitivamente por um deles. Notáveis aspetos da personalidade de Inanna seriam ainda acrescentados por Enheduanna.

1.7. A deusa violada e as leis a respeito da violência sexual na Mesopotâmia

O mito de Inanna e Enki, uma peça de 800 versos repartidos em dois tabletes com seis colunas cada e de estilo que Bottéro e Kramer classificaram como "literariamente medíocre" (1989, p. 230), é pródigo em revelar a faceta sedutora da divindade. O motivo da narrativa é o desejo de Inanna tornar a cidade da qual era patrona, Uruk, mais próspera e civilizada a fim de

engrandecer seu nome. Para isso, ela se dirige a Eridu, lugar onde o deus da sabedoria Enki habita no Abzu, pois é ele o detentor dos decretos divinos, referidos como *me*, que asseguravam o funcionamento do mundo.

Enki encantado pela "donzela pura e solitária" que se aproxima, pede que seu mensageiro Isimud prepare um banquete. Embriagado, Enki entrega mais de cem *me* para a deusa – entre eles o pastoreio, a realeza, a verdade, a possibilidade de descer ao mundo inferior e retornar dele, o dilúvio, as relações sexuais e prostituição, a língua jurídica e a língua caluniosa, a heroicidade e o poder, a bondade e a justiça, a sabedoria e a compreensão, o juízo e a decisão, a exuberância e os instrumentos musicais. Inanna aceita os dons e os leva em seu barco celeste[77] – essas são as suas duas grandes ações na narrativa – enquanto Enki recobra a consciência, percebe a ausência dos decretos divinos e, informado por Isimud do ocorrido, decide enviar em seu encalço o mensageiro acompanhado de monstros marinhos. Confrontada por Isimud, Inanna usa uma manobra discursiva: acusar Enki de ter falado em falsidade e, por isso, profanado o nome de seu poder. Como isso não basta, ela invoca em seu auxílio Ninšubur, o mensageiro de palavras verdadeiras, que a defende em cada uma das sete paradas entre Eridu e Uruk até que ela chegue segura ao seu destino onde é celebrada. Por fim, ocorre um diálogo pacificador entre Enki e Inanna, em que o deus declara que as duas cidades seriam aliadas[78]. O sentido político do mito, levantado por Bottéro e Kramer (1989, p. 252), seria o de firmar a filiação cultural de Uruk à cidade de Eridu.

A faceta sedutora de Inanna é apenas subentendida, pois não há indícios explícitos de suas estratégias – sua ação se concentra em aceitar os *dons* oferecidos e, depois, para conduzi-los a Uruk, defendê-los das criaturas enviadas para recuperá-los. Se Enki ficou tão encantado ao recebê-la, talvez isso indique uma sedução prévia, não informada na narrativa, ou o encantamento foi efeito de sua beleza admirada à distância. Se ela usou uma habilidade discursiva notável durante o banquete para persuadir Enki a lhe dar todos os *dons*, isso tampouco é informado, suas palavras mencionadas são de defesa contra a investida do deus arrependido. Apesar dos confrontos, não se sobressaem na narrativa suas virtudes guerreiras, ainda mais pelo tom pacífico do diálogo, quando já ostentava o epíteto de Senhora dos Grandes Poderes. É com a evocação desse epíteto que se inicia outra narrativa mítica, conhecida como *Inanna e Šukaletuda*, que traz outra representação da deusa, como vítima de violência sexual. O poema se inicia com uma

[77] "Il porte le nom de «Bateau du Ciel»: autrement dit, du «temple du Ciel» (E.anna), résidence des dieux à qui il appartenait et qu'il servait à transporter" (Bottéro e Kramer, 1989, p. 250 nota 2).
[78] Cf. Bottéro e Kramer, 1989, pp. 230-249), Kramer, 1944, pp. 64-68.

apresentação da deusa: ela tem o hábito de descer ao mundo, de tempos em tempos, para separar entre as pessoas aquelas que lhe eram devotas ou não. O deus da sabedoria, Enki, conforme seu caráter criativo, é apresentado enquanto dá forma à uma criação: a palmeira, a árvore mais popular no país. Um corvo é o encarregado do jardim de Enki antes de ser transformado pelo deus em um jardineiro capaz de eficazes técnicas agrícolas, descritas no poema, e de receber o nome sumério, sem tradução conhecida, de Šukaletuda. De seu trabalho eficaz para proteger a plantação das adversidades resulta um belo jardim no qual Inanna descansa vestida apenas com os *dons* usados como tapa-sexo. Ao perceber que ela está adormecida, o jardineiro a descobre e a viola[79]. Inicia-se assim o conflito.

Ao constatar que fora violada, Inanna coloca em ação um plano de vingança contra o país de seu agressor a fim de encontrá-lo: cobre as águas doces de sangue, depois envia uma tempestade e uma terceira catástrofe de difícil interpretação e cuja consequência é o impedimento dos caminhos. De seguida à primeira catástrofe, o jardineiro se dirige ao deus Enki, seu pai, e pede sua proteção. Ele não nega tê-la espiado, beijado e penetrado enquanto dormia e que esse era o motivo de sua ira; em vez disso, relembra seu grande domínio nas técnicas agrícolas como um mérito enquanto detrata sutilmente a vítima a referir-se a ela como Hieródula – o atenuante para sua violência era sua própria virtude e a beleza da deusa, célebre pelos seus excessos. O deus Enki protege o jardineiro e sugere que ele se esconda no meio da cidade, entre seus semelhantes e sua proteção se estende até o momento em que ele é confrontado por Inanna. Embora em tom de ira, a deusa garante que irá levar o seu agressor à sua morada celeste em segurança, o que pressupõe que ela o tratará com justiça e não o assassinar de forma impiedosa. De fato, parece que o jardineiro é submetido a um interrogatório, ao qual responde com uma descrição sem arrependimento dos fatos. Pela dificuldade de interpretação causada pelas lacunas do documento original, Bottéro e Kramer (1989, p. 268) apresentam uma sugestão de qual teria sido a punição recebida pelo agressor: reforçada por um verso se diz que, diante da deusa, Šukaletuda tornou-se cada vez menor, a sugestão dos autores é a de que a mudança de tamanho seria a punição e que essa mudança de tamanho teria sido o retorno do jardineiro à forma animal da qual teria sido liberto por Enki. No entanto, o poema é concluído com a deusa declarando a

[79] Aqui são seguidas ainda as traduções ao francês de Bottéro e Kramer para as fontes citadas. O poema está traduzido entre as páginas 257 e 266 da obra. O verso referido é o seguinte: "Devant son sexe, en maniéré de pagne, Inanna/ S'était attaché les Sept-Pouvoirs:/ Elle avait disposé les Sept-Pouvoirs/ En guise de cache-sexe. (...)Mais Šukaletuda détacha ce pagne protecteur,/ La baisa et la pénét[ra],/ Puis il s 'en retourna à l'extrémité du jardin!" (1989, p. 261, vv. 118-125).

imortalidade do nome de Šukaletuda em cantos suaves que seriam recitados por pastores, menestréis e nos palácios dos reis[80].

A violência sexual era compreendida como crime pelos povos da Mesopotâmia, como se constata a partir das leis escritas, apesar de a interpretação do mito de Inanna e Šukaletuda terminar de forma ambígua quanto à punição do estuprador. Antes da invenção da escrita, as leis eram passadas de geração em geração de forma oral por membros respeitáveis da sociedade que seriam seus intérpretes oficiais, incumbidos de alterações e acréscimos. Com a invenção da escrita, a preparação dos textos legais tornou-se incumbência dos escribas, incumbência talvez originada do registro das leis que eram promulgadas de forma oral como instrumento pedagógico nas edubas. Em torno do ano de -2400 e do ano -2350 há as primeiras menções à existência de leis escritas relacionadas, respectivamente, aos reis Ur-Engur, de Ur, e Urukagina, de Lagaš que, no entanto, ainda não foram encontradas. Pelas informações disponíveis, as leis de Urukagina integrariam seu programa de reformas sociais contra a tirania, a opressão e os abusos de poder surgidos entre os burocratas do palácio e os sacerdotes do templo, em constante disputa, os últimos com maior apoio do povo. O mais antigo registro de leis descoberto é código de Ur-Nammu, que leva o nome do general que, depois de nomeado governador de Ur, rebelou-se contra o rei Utuhegal e fundou a terceira dinastia de Ur em torno de -2050. Nele, apesar de deteriorado, é possível se ler duas punições para o estupro entre os artigos: no caso de ser a vítima uma virgem livre, o estuprador era condenado à morte; no caso de ser a vítima uma mulher virgem escravizada, o estuprador pagaria ao seu proprietário aproximadamente 41,5 gramas de prata[81].

Em seu comentário às leis de Ešnunna, Emanuel Bouzon (1981) informa que o rapto e a defloração de uma virgem não eram considerados em si um crime capital no Oriente Antigo. A lei que consta, em sua tradução, como parágrafo 26, refere-se ao rapto e ao defloramento de uma mulher por um homem depois de outro ter pagado ao seu pai a quantia de prata estipulada pelo direito à coabitação com a noiva chamada de *terḫatum*. Caso procedesse dessa forma, o raptor deveria morrer, não pela violência sexual e sim por seu ato representar dano à propriedade de outro homem livre, pois ao pagar a quantia ao pai da noiva – ou à mãe, caso o pai fosse falecido – ela havia se tornado sua esposa (*aššatum)*. As leis assírias, com uma visão semelhante, puniam o estuprador com uma quantia a ser paga e com a obrigação de desposar a vítima, caso não fosse

[80] Uma versão diferente se encontra na Epopeia de Gilgameš: quando é assediado por Ištar, Gilgameš a rejeita e relembra o triste fim de seus amantes, incluindo um jardineiro, denominado Išullânu, tradução acadiana do nome Šukaletuda.

[81] A versão do Código de Ur-Nammu consultada é a tradução realizada por Sánchez e Aja presente no site da Universidad de Cantabria. Cf. Sánchez, J. R. A., Aja, J. R. , Las leyes de Ur-Nammu. España, 2009, Universidad de Cantabria. Disponível em: http://ocw.unican.es/humanidades/historia-del-proximo-oriente/modulo-2/las-leyesde-ur-nammu., consultado em 10 de janeiro de 2013.

casada, e com a morte, se fosse esposa de outro homem. Ignorava-se também o consentimento da mulher, ou seja, a fuga de um casamento arranjado era considerada como rapto[82] (Bouzon, p. 1981, pp. 96-98). A distinção entre uma mulher livre e uma mulher escravizada[83] persiste nas leis de Ešnunna como se nota no parágrafo 31 da tradução de Bouzon: "Se um awīlum deflorou a escrava de um (outro) awīlum: pesará 1/3 de uma mina de prata, mas a escrava (continuará propriedade) de seu senhor" (1981, p. 104). A pena é alta: corresponde a 20 siclos de prata e é superior ao que se exige do dono de um boi que matou o escravo de outro homem a pena de 15 siclos. A interpretação que Bouzon corrobora é a de A. Goetze: a quantia alta não seria um compensador pela violência – pois, assim como no tocante à mulher livre, o consentimento ao ato sexual não é compreendido pela lei – e sim pelo dano à propriedade, pois ao deixar de ser virgem a mulher escravizada teria seu valor reduzido. A partir disso é interessante considerar a possibilidade de que, no caso de a mulher escravizada não ser mais virgem, não haveria punição alguma à violência. A pena de vinte siclos de prata também é alta em comparação com o parágrafo segundo das leis de Lipit-Ishtar: "Se um homem usou de força e deflorou a escrava virgem de um (outro) homem: deverá pagar cinco siclos de prata" (Bouzon, 1981, p. 104). Israel Drapkin (1982, p. 341) considera as leis de Lipit-Išhtar e as de Ešunna como uma ponte jurídica entre as leis de Ur-Nammu e as leis de Hammurabi. O autor informa que as leis de Lipit-Išhtar recebem o nome do monarca de Isin entre -1868 a -1857 e seu conteúdo permaneceu em quatro fragmentos de

[82] "O § 26 descreve a ação praticada contra a filha do awīlum pelos verbos acádicos mašā'um = 'raptar' e naquābum = 'deflorar'. O §26 caracteriza, pois, a ação a ser punida com a pena capital como sequestro e violentação da jovem. O fato de a jovem concordar ou não com o rapto, não parece mitigar em nada a pena prevista" (Bouzon, 1981, p. 98). Adiante, ao tratar do parágrafo 31, Bouzon reforça o sentido do verbo naquābum como "deflorar uma virgem" (1981, p. 104).

[83] A distinção feita no texto é entre três grupos sociais: *awīlum*, que se refere aos homens com plenos direitos de cidadania, os *muškênum*, classe social que suscita o debate entre os assiriólogos quanto à tradução e interpretação, mas que parece segundo os códigos de Ešnunna e Hammurabi constituir um grupo social "intermediário" entre homens livres e os *wardum*, os homens escravizados, e *antum*, as mulheres escravizadas. Sobre os muškênum, Bouzon analisa: "E. A. Speiser justifica em seu artigo sobre o muškênum a tradução de 'dependente do palácio'. Contra Speiser, F. R. Kraus defende que o muškênum é o cidadão normal, enquanto que o awilum representa uma classe mais elevada, uma espécie de nobreza. Como mostrou W. von Soden, deve-se levantar várias objeções sérias contra a tese de Kraus. A mais séria parece-nos o fato de Kraus postular em sua tese a existênia de uma sociedade feudal com uma nobreza bem definida para o período babilônico antigo. Este postulado não encontra nenhuma confirmação nos textos desta época. (...) Bem mais abundantes são as referências ao muškênum no período babilônico antigo. Mas a maior parte dessas referências encontra-se nas leis de Ešnunna e no Código de Hammurabi. E esses dois complexos legais babilônicos são originários do norte do país, onde a influência semita era marcante. Fora desses corpos legais, as menções ao muškênum são raras e quase todas provenientes do norte. No Código de Hammurabi o muškênum representa, sem dúvida, uma classe social entre o awīlum e o escravo. Note-se aqui, por exemplo, a gradação de penas entre uma ofensa feita a um awīlum, a um muškênum ou a um escravo. (...) A partir do ano 1000 a.c. parece que o termo muškênum começou a ser usado para indicar o 'pobre' em geral, alguém que vivia em uma situação social de opressão. Os textos acima apresentados permitem-nos, pois, concluir que, pelo menos durante o período babilônico antigo, o muškênum formava uma classe intermediária entre os awīlum e os escravos, que, ao que parece, gozava de uma certa proteção especial do rei. W. von Soden aventou uma hipótese sobre a origem da classe muškênum: eles eram, inicialmente, escravos libertos de tribos semitas nômades e seminômades. As poucos essas tribos foram tornando-se sedentárias e seus chefes passaram de xeques a reis. Os libertos receberam dos novos reis partes na divisão de terras. O benefício concedido ligava esse grupo de pessoas diretamente ao rei e acarretava para o beneficiado diversas obrigações. As legislações babilônicas trataram dos direitos e deveres da nova classe que surgia. A relação especial com o soberano significava, também, uma proteção especial do rei em relação à classe dos muškênum. Mas como também os outros cidadãos (awīlum) tinham deveres e obrigações em relação ao rei, aos poucos as diferenças vão desaparecendo, de maneira que é praticamente impossível, a partir dos textos existentes, constatar-se a existência do muškênum como classe social distinta a partir do fim da dinastia de Hammurabi" (Bouzon, 1981, pp. 36-40). Em nota à sua tradução do Código de Hammurabi, Bouzon afirma que o sentido de muškênum passou como "pobre" para as línguas aramaica e árabe que, por sua vez, contribuíram para a origem de vocábulos em línguas romanas como "mesquinho", "mesquin" e "meschino". Conferir: Bouzon, 2010, nota 123, p. 35.

uma tabuleta de argila. A tabuleta, uma cópia do documento original, este anterior ao código de Hammurabi em pelo menos dois séculos, foi descoberta em Nippur em 1898, estudada por Kramer em 1940 e traduzida completamente por Steele em 1947 (Drapkin, 1982, p. 340).

O chamado Código de Hammurabi[84] é o mais extenso e célebre conjunto de leis do Oriente Antigo, escrito em língua acádica e, na consideração de Bouzon, o conjunto de leis mais difundido. A consideração do autor se baseia nas inúmeras cópias encontradas em tabletes de argila escritos em distintas épocas e partes das leis registradas em pedras, o que indica um caráter oficial, como a estela de diorito negro, de 2,25 metros de altura encontrada na expedição de J. de Morgan em 1901-1902 e atualmente exibida no Louvre (Bouzon, 2003, pp. 23-24). Referido como "código" por Jean-Vincent Scheil, jesuíta e assiriólogo que foi o primeiro editor e tradutor do conteúdo da estela em 1908, o conjunto de leis, segundo os debates suscitados a respeito do conteúdo textual com os quais Bouzon parece de acordo, não deve ser interpretado conforme o sentido contemporâneo do termo. "A palavra código", ele acrescenta, "considerada em seu sentido estrito, indica o resultado de uma coleção completa de todo direito vigente ou, pelo menos, de uma parte dele" (Bouzon, 2010, p. 25). A seguir, o autor ainda ressalta que a preocupação de reunir as leis vigentes em um "código" é uma preocupação recente e que, portanto, nem poderia estar no horizonte das motivações daqueles escribas. F. R. Kraus publicou em 1960 um artigo no qual elaborou argumentos sobre a natureza literária das leis do CH que, em sua análise, eram exercícios das escolas de escribas, interpretação reforçada por J. J. Finkelstein em artigo publicado um ano depois. Bouzon (2010, p. 26) identifica um esquema literário tripartido comum entre os "códigos" mesopotâmicos: um prólogo e um epílogo, em tom laudatório do rei, e o corpo das leis, em estilo casuístico. No caso do CH, é identificável no epílogo e no prólogo o teor propagandista e programático na declaração do rei como eleito pelos deuses por suas virtudes grandiosas e na descrição das medidas sociais a serem tomadas por ele. É esse mesmo teor sinaliza para Bouzon que o conteúdo da estela tinha uma função mais paradigmática do que uma função normativa válida para os habitantes de todos os territórios conquistados pelo rei que morreu antes de organizá-los[85]. As sentenças justas – na estela consta em acádico: *dīnāt mīšarin* – proferidas pelo rei, que se colocou de tal forma acima dos juízes dos templos que estes passaram a ser referidos

[84] Adotar-se-á a abreviatura CH para "Código de Hammurabi".

[85] Georges Roux observa que, embora os estudiosos contemporâneos sejam mal informados a respeito, dada a escassez de fontes, é provável que o então rei da Babilônia governava as cidades mediante delegação, conforme é possível afirmar sobre, ao menos, Assíria e Ešnunna (cf. Roux, 1999, p. 219).

como “servidores de Hammurabi”[86], tinham um aspeto moral anterior ao aspeto legal. Eram fonte de referência para novas sentenças a um só tempo em que eram construídas com base em tradições legais anteriores. Como se nota pela quantidade de cópias, foram fonte de estudo desde o período babilônico antigo ao período neobabilônico (Bouzon, 2003, pp. 26-29).

Embora não compendiadas, é possível que os tribunais babilônicos fossem guiados por leis e normas das esferas da vida cotidiana que não aparecem no CH. A hipótese do autor é a de que os escribas tenham, pelo estilo casuístico, transformado sentenças do rei-juiz para casos concretos em “sentenças gerais”. Como à atenção do rei eram levados os casos de maior relevância – questões relativas ao direito patrimonial, ao direito familiar e às lesões corporais, por exemplo – e como as leis foram abstraídas desses casos, escapou do registro aquilo que, considerado de menor relevância, nunca chegou ao tribunal do palácio (Bouzon, 2003, p. 25; p. 29). No que concerne ao estupro, consta entre as sentenças uma punição no parágrafo 130 em que a violência do ato é reforçada por uma forma verbal que indica um caso no qual uma *aššatum* virgem – isto é, uma mulher livre que firmara o contrato matrimonial, obrigatório para reconhecimento jurídico conforme o parágrafo 128, mas ainda não coabitava com seu esposo – foi imobilizada: *ú-kab-bíl-ši-ma I-na šu-ni-ša it-ta-ti-il-ma*, “amarrou-a e dormiu em seu seio”. Se o agressor, homem livre, fosse pego em flagrante, sua punição seria a morte: “se um awīlum amarrou a esposa de um (outro) awīlum, que (ainda) não conheceu um homem e mora na casa de seu pai, dormiu em seu seio, e o surpreenderam, esse awīlum será morto, mas essa mulher será libertada” (Bouzon, 2003, p. 140).

Se a punição para o estuprador parece severa, uma vez mais se salienta que o crime é contra a honra do marido e apenas no caso de a esposa ainda ser virgem e habitar em casa paterna. A sentença nada diz a respeito de mulheres que não fossem virgens, livres e casadas. Outro sentido se desvela em cotejo com as sentenças relativas ao adultério, em especial a precedente: “Se a esposa de um awīlum foi surpreendida dormindo com um outro homem, eles os amarrarão e os lançarão n'água. Se o esposo deixa viver sua esposa, o rei, também, deixará viver seu servo” (Bouzon, 2003, p. 139). A única forma, portanto, de a mulher ter garantido o reconhecimento de sua condição de vítima seria o de se encontrar imobilizada durante um flagra – e assim se compreende o uso do verbo *ú-kab-bíl-ši.* Caso não estivesse imobilizada, o agressor poderia alegar que o ato havia sido consensual e a vítima do estupro poderia ser punida com a

[86] Cf. Roux, 1999, p. 221. Esse movimento de centralização do rei teve um aspeto “secularizador”, pois os juízes deixam de ser “servidores de deus x” para se tornarem servidores do rei. Outra mudança de impacto na religiosidade operada por Hammurabi foi a elevação do deus Marduk ao posto de deus nacional.

pena capital. Se o marido acreditasse em sua esposa e preservasse sua vida, o agressor também teria sua vida preservada. No parágrafo 131 lê-se que se o marido desconfiasse que a esposa fosse adúltera, ela deveria fazer um juramento de sua inocência diante do deus da cidade e retornar à casa. No entanto, a sentença do parágrafo 132 determina que, em caso de ser considerada adúltera pela opinião pública da cidade – ou seja, sem que houvesse uma acusação formal de alguma parte "lesada" – a mulher deveria "mergulhar no rio" para preservar a honra do marido: "Se contra a esposa de um awīlum foi apontado o dedo por causa de outro homem, mas ela não foi surpreendida dormindo com um outro homem, para o seu marido ela mergulhará no rio" (Bouzon, 2003, p. 141). Nessa sentença, Bouzon interpreta que o rio, cujo sumerograma correspondente, ID, aparece acompanhado do determinativo divino Dingir, desempenha a função de um ordálio. O rio divinizado poderia julgar a inocência da mulher deixando-a se afogar ou preservando sua vida (Bouzon, 2003, p. 142). A palavra da vítima, como se nota, não seria suficiente sem o flagra, mas nem o flagra seria considerado prova de não consentimento se a mulher não estivesse imobilizada. O posterior Código de Nesilim (c. de -1650 a -1500) condensa tal interpretação ao afirmar que o estupro, se ocorrido dentro de casa, seria culpa da mulher e ela deveria morrer. O agressor seria punido com morte apenas se o estupro ocorresse em ambiente externo – "montanha", especifica[87].

As leis catapultam a outro nível a relação entre a escrita e o poder, principalmente as sentenças do CH que condenam à morte infratores que, em outros sistemas legais teriam sua dívida paga em valores financeiros. O direito mesopotâmico, consuetudinário e baseado em jurisprudência, dependia muito mais da decisão do soberano vigente para sua validade de modo que apenas a escrita não garantia algum tipo de objetividade e imutabilidade na aplicação das leis. O soberano vigente adaptava as leis que o antecederam de acordo com sua interpretação e declarava que agia não segundo os próprios interesses e sim para desfazer abusos, para contemplar as mudanças ocorridas na sociedade e para resolver problemas econômicos, como anulação de dívidas e fixação de preços[88]. Sob esse ímpeto é compreensível o prólogo e o epílogo do CH[89]: era atribuição do rei, como responsável diante dos deuses pela manutenção da justiça,

[87] "If a man rape a woman in the mountain, it is the man's wrong, he shall die. But if he rape her in the house, it is the woman's fault, the woman shall die. If the husband find them and then kill them, there is no punishing for the husband" (The Code OF The Nesilim, In: The Library of Original Sources, Vol. III: The Roman World, ed. Oliver J. Thatcher. Milwaukee: University Research Extension Co., 1901, p. 11.).

[88] O edito do soberano que agrupa essas decisões era referido pelo termo *mêšarum*, palavra que em tradução literal significaria "justiça". Cf. Roux, 1999, p. 223.

[89] No Prólogo se lê: "(...) naquele dia Anum e Enlil pronunciaram o meu nome, para alegrar os homens, Hammurabi, o príncipe piedoso, temente a deus, para fazer surgir justiça na terra, para eliminar o mau e o perverso, para que o forte não oprima o fraco, para, como o sol, levantar-se sobre os cabeças-pretas e iluminar o país" (Bouzon, 2003, p. 40). Em nota, Bouzon ajunta que "cabeça-preta" era uma expressão idiomática para "homem" e, especialmente, para os sumérios (2003, nota 10). No Epílogo se lê: "Eu (sou) Hammurabi, o rei perfeito. (...) Os grandes deuses chamaram-me, eu sou o pastor salvador, cujo cetro é reto, minha sombra benéfica está estendida sobre minha cidade. (...) Para que o forte não

fazer tais intervenções e deixá-las como legado aos sucessores, motivo pelo qual suas sentenças eram reunidas ao fim do seu reinado – e de sua vida – e inscritas em estelas, para os templos, e em tabletes de argila, para a consulta dos juízes (Roux, 1999, pp. 219-226). A escrita do código seria, assim, um "testamento", como se um rei herdasse do antecessor as leis por ele promulgadas com a missão de conservá-las e atualizá-las[90]. Dado o caráter paradigmático do CH, Roux faz saber que as raras tabuletas de argila que apresentam sentenças concretas, suas resoluções são distintas entre si e as penas não são atribuídas aos delitos como constam no código (1999, p. 225). Por fim, convém sublinhar que a eleição do ato de copiar o CH como um exercício literário dos escribas – que continuavam a traduzir e adaptar as obras sumérias – se deve ao estilo elegante da inscrição dos signos e de sua sintaxe que fizeram a língua acádia alcançar, na época de Hammurabi, a perfeição clássica, tornando-se uma língua literária. As mudanças culturais promovidas durante esse tempo – como o florescimento da "religião pessoal" ao lado da religião oficial – trouxeram às pessoas a própria existência como motivo de reflexão e, com isso, surge uma literatura sapiencial que impulsionará uma exploração literária do mundo por todos os vieses do conhecimento, de problemas matemáticos a textos divinatórios (Roux, 1999, pp. 213-214).

A compreensão da violência sexual na Mesopotâmia, por meio das leis escritas e dos mitos como o de Inanna e Šukaletuda, revela uma complexidade moral e legal. As leis eram transmitidas oralmente antes da invenção da escrita, e sua codificação posterior envolveu a atuação dos escribas. As punições para o estupro variavam de acordo com a situação da vítima, sua condição social e se ela era virgem. O Código de Hammurabi, embora celebrado como um conjunto de leis, tinha nuances literárias e funcionava mais como um testamento moral do rei do que como um código normativo abrangente. A escrita, nesse contexto, estava intrinsecamente ligada ao poder, à adaptação das leis pelos soberanos e à preservação da justiça. A narrativa legal e mitológica,

oprima o fraco, para fazer justiça ao órfão e à viúva, para proclamar o direito do país em Babel, (...) para proclamar as leis do país, para fazer direito aos oprimidos, escrevi minhas preciosas palavras em minha estela e coloquei-a diante de minha estátua de rei da justiça. (...) Eu sou o rei que é imensamente grande entre os reis. Minhas palavras são escolhidas, minha habilidade não tem rival. (...) Que o homem oprimido, que está implicado em um processo, venha diante da minha estátua de rei da justiça, leia, atentamente, minha estela escrita e ouça minhas palavras preciosas. Que minha estela resolva sua questão, ele veja o seu direito, o seu coração se dilate!" (Bouzon, 2003, pp. 222-223).

[90] Apesar de que isso possa ser examinado na prática dos reis mesopotâmicos, o Epílogo do CH apresenta uma severa maldição ao sucessor que, porventura, alterar seus "sinais": "Se esse homem respeitar as minhas palavras que escrevi em minha estela, não rescindir minha lei, não revogar minhas palavras e não alterar os meus estatutos, esse homem (será) como eu um rei de justiça. (...) Se esse homem não respeitar minhas palavras que escrevi em minha estela, desprezar minhas maldições, não temer as maldições dos deuses, anular o direito que promulguei e revogar as minhas palavras, alterar os meus estatutos, apagar o meu nome escrito e escrever seu nome (ou) por causa destas maldições mandar um outro (fazer), esse homem, seja ele rei, senhor, governador ou qualquer pessoa chamada com um nome, que o grande Anum, o pai dos deuses, aquele que pronunciou o meu governo, tire-lhe o brilho da realeza, quebre o seu cetro, amaldiçoe o seu destino. Que Enlil, o senhor, aquele que determina os destinos, cuja ordem é imutável, aquele que engrandece minha realeza, deixe levantar-se contra ele, em sua residência, uma desordem indomável, um desespero (?) que leve à sua perda, que lhe destine um governo de fraqueza, dias reduzidos, anos de fome, uma obscuridade sem brilho, uma cegueira mortal, que ele decrete com sua boca gloriosa a perda de sua cidade, a dispersão de sua gente, a mudança de sua realeza, a supressão de seu nome e memória no país" (Bouzon, 2003, p. 224). Os versos seguintes do Epílogo completam a maldição invocando os principais deuses do panteão e assim se encerra a estela.

permeada por valores sociais e morais, destaca a interseção entre a literatura, a ética e as transformações culturais na antiga Mesopotâmia.

1.8. "Eu, Enheduanna": a primeira autora da humanidade

Não se tinha ouvido falar de En.hedu.Ana[91] antes das escavações realizadas no sul do Iraque, iniciadas em 1922, por arqueólogos da Universidade da Pensilvânia e do Museu Britânico liderados pelo inglês Leonard Woolley. Com as escavações, a antiga cidade de Ur, centro da civilização suméria, foi desenterrada e, com ela, uma variedade de registros materiais que contribuíram para que se pudesse entender o espírito dos seus habitantes. Apenas na terceira fase das escavações, em 1928, é que foi recuperado um pequeno disco de alabastro quebrado que retratava uma sacerdotisa em um ritual de libação, que continha a seguinte inscrição: "Enheduanna, verdadeira senhora de Nanna, esposa de Nanna, filha de Sargão, Rei de Todos, no templo de Inanna". Seu nome se repetiria em três poemas para a deusa Inanna, em três poemas para o deus Nanna e em quarenta e dois hinos do templo, tornando-a a mais antiga pessoa a reivindicar a autoria por uma obra literária até o presente. A história da literatura, se pensada a partir do critério de alguém que assina seu nome em uma composição literária, começa com ela.

No disco, cuja forma circular remete ao deus lunar Nanna, a imagem cunhada é da princesa Enheduanna, com a mão direita erguida diante de seu rosto, com a coroa *aga* em sua cabeça, adereço usado pelas Sumo-Sacerdotisas. À sua frente, um sacerdote nu derrama o líquido de um vaso e, atrás dela, dois assistentes, fazendo o mesmo gesto que ela, um deles carrega um objeto ainda não identificado, outro, um recipiente[92]. O ritual retratado é uma inauguração de um trono O disco comemora um evento em que Enheduanna dedicou um tablado no templo de Inanna na cidade de Ur. A procissão retratada no disco deve representar a inauguração ritual de um altar para a deusa Inanna, que Enheduanna se refere como *mesa do céu*.

A inscrição no disco é uma tríplice autoafirmação de Enheduanna: primeiro, como esposa do deus Nanna, segundo como filha do rei Sargão, terceiro como devota da deusa Inanna, apesar de seus deveres sacerdotais serem apenas em relação a Nanna. Assim, ritualisticamente ela se

[91] Seu nome, em sumério, significa "A Suma Sacerdotisa adornada por An", sendo *En* (ou *Entu*) o prefixo para sumo-sacerdotes, *Hedo* o termo para "adorno" e *An*, o nome de um dos deuses mais importantes do panteão sumério, como se verá.

[92] O disco está reproduzido em várias obras. Com boa nitidez no livro do renomado assiriólogo Benjamin R. Foster (2016, p. 198, Figura 9.6). Foster sugere que o instrumento na mão do homem atrás dela possa ser um instrumento musical.

firmava como o elo entre deuses e humanos, expresso nas prefigurações anuais do casamento entre Nanna e sua esposa deusa Ningal, razão pela qual era conhecida em sumério como *nin.dingir*, senhora de uma divindade. A razão de Sargão ter colocado sua filha na posição de Suma Sacerdotisa de Ur foi, ao que parece, uma questão política. Sargão, segundo a lenda, tornou-se rei ao destituir o então rei de Kiš, Ur-Zababa, de quem era copeiro (Mùš.KA.UL). Depois de conquistar as demais cidades do norte e do sul, criou o cargo para a sua filha como sacerdotista *EN,* do deus Nanna no templo da cidade de Ur, localizada ao sul, para irradiar, por meio dela, seu poder e influência[93]. A estratégia certamente foi bem-sucedida, pois um dos hinos de Enheduana foi estudado por séculos nas édubas. É Monika Otterman quem afirma que é com ela que o cargo de Suma Sacerdotisa aparece designado pela palavra *EN*, o que se tornaria uma tradição na região de Ur, igualmente o cargo ser destinado às filhas dos reis ao longo de quase dois mil anos (Otterman, 2007, pp. 44, 88).

A devoção privada da princesa à deusa Inanna, anunciada na inscrição no disco de alabastro, também faria parte das estratégias de legitimação de Sargão[94]. Como relata a versão neoassíria de sua lenda, ele seria filho de uma sacerdotisa[95] que o colocara dentro de um cesto e o lançara no rio Eufrates, do qual foi resgatado por um jardineiro. Em outra versão, a proteção da deusa Inanna é reforçada: é ela quem o faz ascender até o posto na corte e também foi ao sonhar que a deusa afogava o rei Ur-Zababa que ele dá início ao seu empreendimento, do qual sairia vitorioso e assumiria o nome que, em sumério, significa "rei verdadeiro", *Šarru-kînu* (ou *Šarru-kēn*)[96]. A escolha divina o torna rei, portanto, reinado também prenunciado na sua origem, conforme interpretação de Marcel Monte: primeiro, nômade e pária, navegando sem destino pelas

[93] "In the Akkadian period, the principal sanctuary of the moon-god in Sumer was at Ur, in Akkad at Tutub. There was a special relationship between the Akkadian royal family and the moon-god, which remains unexplained, but might be related to the Akkadian interest in divination. Sargon appointed his daughter,
Enheduanna, high priestess of the moon-god at Ur; his example was followed for centuries thereafter. In one of her poems, the moon-god proves unresponsive to Enheduanna's pleas when a usurper threatens her, so she turns for rescue to Inanna-Ishtar, patron deity of her father's dynasty" (Foster, 2016, p. 137).

[94] "Sargon's appointment of his daughter, Enheduanna, as high priestess to the moon-god at Ur, as well as the highly individual works of literature associated with her authorship (Appendix II), raise many questions: Why a priestess at Ur, but not one at Kish or Uruk, the other rival cities to Akkadian kingship? Was there something special about the cult of the moongod, but not of other cults, which called or allowed for such an appointment? And what, if any, wider interpretations emerge from the diffi cult, allusive poetry attributed to Enheduana, centuries after her death? It is striking that women of high social status, some of them perhaps priestesses like Enheduanna, are depicted more frequently in Akkadian art than in any other period of Mesopotamian history" (Foster, 2016, p. 140).

[95] Designada pela palavra *Entum* e não pela palavra *EN*.

[96] Marcel Monte fornece os seguintes detalhes, reunindo as versões: "Como bom servidor do seu soberano, Sargão ter-se-á apressado a relatar o sonho que o afligira a Ur-Zababa. Consciente do significado desta revelação onírica e da ameaça que ela representava para o seu reinado, Ur-Zababa utiliza vários subterfúgios para afastar o seu copeiro. Um deles consistia em fazer com que este cometesse um sacrilégio no exercício das suas funções. Segundo a Crónica do Esagila, redigida já no período neoassírio, Ur-Zababa terá ordenado a Sargão que fizesse uma modificação irregular nas oferendas cúlticas ao templo do deus Marduk, o Esagila. Este, desobedecendo ao seu soberano e recusando-se a cometer o sacrilégio, foi visto com bons olhos por Marduk, que, por essemotivo, lhe dera a «soberania sobre as Quatro Regiões [do mundo]» (Lugal-ut kibrat arba'i iddin-šu). Retomando a versão em Sumério da Lenda de Sargão, o rei de Kiš, além deste subterfúgio, tê-lo-á enviado com uma mensagem até Lugalzagesi, o rei de Uruk. A história deixa implícito que a missiva dirigida ao soberano estrangeiro seria provocatória: Ur-Zababa esperaria que o mensageiro (Sargão) fosse morto pelo teor da mensagem. Porém, tendo fracassado esta tentativa de Ur-Zababa contra Sargão, este, apercebendo-se da ameaça e da traição do seu próprio soberano, desencadeia uma revolta, da qual sai vitorioso. Por conseguinte, retira o poder ao rei de Kiš e apropria-se do trono, cumprindo a revelação que a deusa lhe havia dado em sonhos" (Monte, 2019, p. 93).

águas do Eufrates, ele é adotado por um jardineiro, o que o capacita para a agricultura, a arte civilizatória, que permitiu que os homens fixassem morada (cf. Monte, 2019, p. 96). A importância da agricultura é tanta que várias mitologias, como a de Osíris, no Egito, descrevem o processo de civilização como sendo o aprendizado das técnicas de cultivo pelos humanos direto da boca de um deus. Sargão, por meio de suas muitas conquistas, desempenhará, de algum modo, o mesmo papel de um deus civilizador, papel que lhe foi garantido, simbolicamente, pelo domínio da agricultura aprendido com seu pai adotivo.

A deusa Inanna se torna a deusa tutelar de Ágade, a capital do reino de Sargão[97], que conseguiu o feito, depois de uma série de batalhas, de unir as cidades do sul sob um governo central ao ponto de seu reino corresponder à maior parte do mundo então conhecido. Entre uma prole de cinco filhos homens, Enheduanna é a única mulher e, ainda que não se saiba detalhes sobre sua biografia, não é difícil imaginar os efeitos das sucessivas vitórias do seu pai sobre seu espírito, o que de certo modo também se relaciona com a imagem da deusa que ela vai enfatizar em seus hinos. Também não é difícil imaginar a hostilidade que ela deve ter enfrentado ao se tornar a líder religiosa de uma cidade suméria recém-conquistada por seu pai, ao vencer o rei Lugalzaggesi, embora sua posição de poder possa tê-la blindado de ataques muito diretos. Seu trabalho exigia grande esforço diplomático e, por isso, ela escreve em sumério e chama os deuses com nomes sumérios[98], em uma elegância que fez com que estudiosos aventassem que ela pudesse ser filha de mãe suméria e não da esposa oficial de Sargão e até mesmo de ela ter um nome sumério antes de receber o título com o qual ficou conhecida após assumir a função de Suma Sacerdotisa do templo de Ur[99]. Sua opção pela escrita em sumério é ainda mais relevante

[97] A cidade é chamada de Ágade por Foster para diferenciá-la da região homônima, Akkad, ou Acádia, em português (Foster, 2016, p. XVI), mas não é uma opção acompanhada por todos os pesquisadores. A cidade que foi instituída por Sargão como capital do seu reino até hoje não teve seus vestígios materiais recuperados, por isso não se sabe nada de muito definitivo, nem mesmo sua localização. Alguns pesquisadores, como Sanmartín e Serrano, consideram que a cidade foi fundada por Sargão, apesar de não fornecerem maiores detalhes de como essa fundação teria ocorrido. A palavra, no entanto, aparece algumas gerações antes de Sargão, segundo Foster. O autor sublinha que, pelo motivo de a região e a cidade serem homônimas na escrita original, não se pode afirmar a qual delas o registro se refere: "Nothing defi nite is known of Agade, the city Sargon chose as his capital. It may be one of several cities located near or north of the confl uence of the Diyala and Tigris, or, further north, near Samarra, or, near the confl uence of the Adheim and Tigris. Because the city name was not written with a pre-Akkadian word sign, as the names of very ancient cities like Uruk and Kish were, but was spelled out, it was probably founded not long before the Akkadian period, and, in fact, Agade is fi rst mentioned only several generations before Sargon. Today, as a matter of convenience, Agade refers to the city and Akkad to the land, but in antiquity the same word was used for both" (Foster, 2016, p. 31).

[98] Sobre isso, confira as palavras de Benjamin Foster: "On the level of theology, some read the princess-priestess Enheduanna's work as part of a heavy-handed effort to integrate the Akkadian with the Sumerian pantheons, thereby seeking to force religious unity on the realm. Some see resentment of an alleged promulgation of a comprehensive royal theology, or anger at the Akkadian ruler's assumption of the right to appoint high priestesses and other key cultic personnel" (Foster, 2016, p. 46). Betty De Shong Meador a esse respeito diz o seguinte: "Some scholars believe Sargon appointed his daughter high priestess in Ur, in order to enlist the support of the established religious hierarchy." Ur, where she would live, was a city in the south, the heartland of the Sumerian culture, while Akkad, his base, lay far away in the north, in the vicinity of present-day Baghdad. With the installation of his daughter in an important religious office, Sargon hoped to exercise more control over the southern provinces with their predominantly Sumerian population" (Meador, 2000, p. 42).

[99] "Enheduanna was born into the household of this ambitious, charismatic man, the only daughter among Sargon's five children. Although Sargon was married to a Semitic-speaking Akkadian, Tashlutum, she may not have been Enheduanna's mother. Sargon probably had other wives, and he certainly kept concubines. Some scholars believe Enheduanna's mother was Sumerian, judging from the poet's elegant use of that language" (Meador, 2000, p. 45). Sobre isso, também conferir Hallo & Simpson, 1971, p. 59.

quando se recorda que uma das estratégias de dominação comuns em outras culturas é a imposição da língua do novo rei sobre a população. De fato, o acadiano se tornaria a principal língua falada, mas o sumério ainda permaneceu, talvez por influência da princesa ao optar por ela, como língua literária e religiosa.

Ela permaneceu no posto até o reinado de Naram-Sin, neto de Sargão, seu terceiro sucessor, que governou por aproximadamente trinta e seis anos. Durante sua atuação, consolidou sua importância e disseminou sua interpretação religiosa pela escrita: os hinos que escreveu[100] para os principais templos espalhados pelo país asseguram isso, pois deveriam ser lidos em datas específicas[101]. Também colabora para essa interpretação o facto de que seus textos foram copiados cerca de quinhentos anos depois da sua morte, no período babilônico, cópias estas que garantiram a sobrevivência de suas palavras. Apenas do hino *Exaltação de Inanna* foram encontradas quase cinquenta cópias, o que também assegura que seus méritos literários serviam de exemplo para o aprendizado do uso poético da escrita. Os hinos atestam seu grande conhecimento das divindades e familiaridade com as tradições sumérias, reapresentadas com seu modo de ver a sociedade de sua época, uma perspetiva feminina que destacava o útero e a maternidade como metáforas[102], por exemplo, além de contribuir com o objetivo político de difundir a imagem do rei, a quem os dedicava, e de construir uma unidade cultural entre os habitantes. Alguns deles, os habitantes das cidades sumérias do Sul, podiam não estar de acordo com o governo acadiano, motivo pelo qual essa unificação, nem que seja pela via religiosa, era tão necessária. A escrita dela, então, cumpre um propósito diplomático. Isso é evidente ao se notar que seus hinos, que de acordo com a tradição eram dedicados a um deus ou uma deusa, são dedicados aos templos localizados tanto nas cidades do Sul, quanto nas cidades do Norte, construindo um elo entre eles por meio de suas palavras.

Sua perspetiva única também é expressa nos três hinos à deusa Inanna, que deram a ela novos traços e uma importância maior entre os deuses. Os quarenta e dois hinos revelam que a

---

[100] "Some thirty-seven texts and fragmentary tablets containing the hymns remain. Three of these were found at Ur and the remainder at Nippur. Only two texts are from the Ur III period (2000 B.C.E.); the others are Old Babylonian (1900- 1600 B.C.E.)" (Meador, 2000, p. 71).

[101] "In the treasure hunt of archaeology, finding three long poems to Inanna, three poems to Nanna, and forty-two hymns by one author is a gold mine of artistic information. Tikva Frymer-Kensky calls Enheduanna 'the Shakespeare of ancient Sumerian literature in that her beautiful compositions were studied, copied, and recited for more than half a millennium after her death.' Texts from the Sargonic era are the first literature that can be read with fluency" (Meador, 2000, p. 68). O texto citado: Tikva Frymer-Kensky, In the Wake of the Goddesses, New York: The Free Press, 1992, p. 12. A autora também supõe que os hinos eram recitados pela própria sacerdotisa em viagens pelos templos: "We do not know how the hymns may have been used in the temples or in the society in general. Some parts of the liturgy were apparently sung. We can imagine that the en-priestess traveled to the cities where the various temples were located and presented each hymn in some public ritualistic manner" (Meador, 2000, p. 71).

[102] Exemplos disso são listados por Meador: "In the hymn to Ninhursag, the primary mother goddess in Sumer, she says of the temple, 'your inside is a womb dark and deep'. She describes in TH 15 the god Gishbanda's temple: 'a mother's breast frightening and red place/ secured in the dark womb'. Enheduanna's hymn number 8 to Nanna's temple at Ur, the Ekishnugal, is particularly interesting because of her residence in the gipar which is mentioned in the hymn" (Meador, 2000, p. 72).

autora, em seu tempo, era uma proeminente teóloga com um viés diplomático. Se não desempenhasse tamanha força política, seus hinos não seriam aceitos pelos templos como partes de suas liturgias e copiados em escolas por quase meio milênio depois de sua morte. Ela ter contemplado os maiores templos, tanto ao Sul quanto ao Norte do país, demonstram que ela estava consciente de seu papel político para o estabelecimento de um bom governo por parte do seu pai. Nos hinos à Inanna, ela dá um passo mais ousado: ela promove a deusa a um posto na hierarquia divina que ela não ocupara até então no pensamento religioso sumério. A ascensão de Sargão ao poder promoveu uma grande rutura cultural, depois de um longo tempo de domínio sumério. Uma delas, e que é colocada em palavras por Enheduanna, é uma compreensão mais sensível dos deuses, que se tornam mais próximos da forma como os humanos são –passionais, vulneráveis, sempre buscando manter sua posição ou alcançar uma posição maior em uma hierarquia que pode ser alterada a qualquer momento. Essa compreensão teológica reflete também, como foi dito, a compreensão dinâmica que Sargão e sua filha faziam do poder, por ele não ser um rei por nascimento ou aliança e sim por uma conquista. Se Sargão pode deixar de ser o filho do jardineiro e passou a oficial e, depois, a rei, a mesma dinâmica deveria ocorrer no mundo dos deuses. Nada era fixo, nem o poder. Nada era garantido: o poder precisava ser sempre defendido ou conquistado.

Também havia espaço para a diplomacia nessa nova perceção dos deuses, assim como havia se mostrado fundamental para que Sargão se mantivesse no poder e desse início ao que seria conhecida como Dinastia Sargônica. Há que se saber a hora de disputar e a de formar alianças, a de distribuir domínios menores para aplacar a ambição de algum oponente e torná-lo um aliado. Os deuses passam a se comportar da mesma forma que um rei, principalmente um rei que destituíra o seu antecessor, se comportava. Por isso, se uma pessoa precisava recorrer a um deus específico, com a qual não se relacionava, ele era apresentado a ele por seu deus pessoal, como um intermediário. Ou seja, da exata forma que um camponês, por exemplo, lograria maior êxito em seu apelo se fosse introduzido ao rei por algum líder de sua localidade. Enheduanna incorpora esse elemento em sua poesia, ao estabelecer Inanna como sua intercessora ante ao deus An.

"Eu, Enheduanna", ela escreve, deixando inequívoco o desenvolvimento de uma noção de subjetividade. Ao compor a imagem de Inanna, conciliando a deusa suméria com a deusa de sua tradição semita, com profunda devoção, Enheduanna acaba por esculpir também a sua própria identidade, a explorar os meandros de sua própria interioridade e, mais que isso, deixá-los à

mostra. Talvez seus poemas possam ser comparados aos diários místicos de santos e santas católicas, com o equilíbrio entre a súplica e o louvor, com uma emoção que aflora de uma relação com o mundo espiritual que abastece de confiança durante os infortúnios. Essa relação íntima com uma divindade que serve de intermédio entre a pessoa e sua própria consciência por meio da escrita é um traço inovador da poesia de Enheduanna. A multifacetada Inanna, mulher como ela e suscetível, ainda que poderosa, à opressão masculina, representava um espelho da condição feminina, mas, em última instância, representava as diferentes experiências de vida às quais qualquer humano, até uma princesa, está sujeito.

1.9. Os hinos de Enheduanna à Inanna

Os três poemas-hinos dedicados para Inanna, escritos por Enheduanna em sumério, foram considerados por estudiosos como componentes de um mesmo ciclo, por serem listados em um catálogo da Antiga Babilônia. Na lista, eles aparecem na seguinte ordem: *Um Hino à Inanna, Vitória de Inanna sobre o Ebiḫ, e A Exaltação de Inanna*[103]. Lidos dessa forma, como uma sequência, há primeiro um louvor à deusa, depois uma demonstração de seu poder e, por fim, uma súplica e o atendimento dessa súplica. A jornada da deusa estaria assim completa de forma a estabelecer sua importância.

O primeiro, *Hino à Inanna*, apresenta uma rutura em relação à tradição literária suméria, em que um deus era situado dentro de um sistema rígido, com posições marcadas e imutáveis, em que os deuses An e Enlil são considerados as grandes autoridades. Inanna, aqui, é colocada como a maior entre todos os deuses, uma alteração dramática da cosmogonia operada de forma oficial pela Suma Sacerdotisa Enheduanna. Seu título em sumério é "*innin ša gura*", que pode ser traduzido como "Rainha de Vasto Coração[104]", o que parece aqui ter relação com a vastidão do domínio da deusa. Veja o início do poema:

> Rainha de coração vasto,
> Dama selvagem, a mais altiva
> entre os Anuna.

[103] As traduções para o português são do autor desta tese, com base nos textos originais e em cotejo com traduções para outras línguas, como a excelente tradução para o inglês feita por Sophus Helle. A realização da tradução é para, além de apresentar uma versão em português, não mencionar algo em outro idioma no corpo do texto, o que pode prejudicar a compreensão e a fluidez da leitura. Text: Etcsl 4.07.3

[104] Embora a palavra possa ser traduzida por outras que, em português, soam mais naturais, como "enorme", por exemplo, prefere-se aqui manter a ideia de "vastidão", de "espaçoso", um termo muito usado em português ao se falar de terrenos, o que parece manter relação com a deusa e com as metáforas elaboradas.

Eminente em todas
as terras, filha grandiosa
de Nanna, notável
entre os Igigi.
Senhora da glória, ceifadora
dos poderes do céu
e da terra,
rival do poderoso An.
Ela quem rege
os deuses, ela quem
sela seus destinos,
enquanto os Anuna rastejam
sob suas palavras majestosas.
Mesmo An não desvela
seus caminhos; ele não ousa
contrariar suas ordens.
Ela desfaz o que
criou; ninguém
pode sondar seu curso.
Ela elevou os
poderes grandiosos à
perfeição, tomou
o cajado do pastor e se tornou
sua grande guia. Ela é
uma corrente poderosa que
prende os deuses;
seu esplendor envolve
as montanhas e cala as estradas.
Com seus rugidos profundos,
os deuses da terra
estremecem de temor.

Essa estrofe destaca o poderio de Inanna de forma irrevogável sobre os outros deuses. Mesmo An não é capaz de compreender, prever ou evitar seus desígnios, aos quais está submetido, como todos os deuses e todos os humanos. Ao posicionar a deusa de sua devoção como rival de An, Enheduanna opera uma subversão tão dramática na teologia suméria que, se não fosse a excelência de seu trabalho diplomático, talvez o hino sequer tivesse sido aceito. A descrição de Innana como uma corrente que prende os deuses enfatiza sua capacidade de controlá-los. Porém, é uma imagem que apela à conexão insolúvel entre eles, o que indica que, a despeito de qualquer rivalidade, eles sempre trabalhariam de forma ordenada em prol das causas do povo, assim como as partículas eletrizadas, quando postas em ordem, podem fluir dentro de um sistema condutor, o que constitui a chamada *corrente elétrica*. Dando mais um passo, Inanna é a própria corrente, ou seja, ela é quem estabelece essa conexão entre os deuses, que os faz trabalharem juntos, prenunciando o papel de intercessora que ela terá em *A exaltação*.

Relevantes também são as imagens agrárias. A deusa é a "ceifadora dos poderes (os *me*'s) do céu e da terra" – ceifar é um processo de colheita, em que as plantas são cortadas a golpes, para depois serem separadas entre aquilo que será destinado ao consumo, grãos, por exemplo, daquilo que será destruído, como as ervas daninhas que vieram neles emaranhadas. A imagem, por si só, carrega uma agressividade, mas uma agressividade fundamental, sem a qual os alimentos, pensando em uma época sem máquinas, poderiam perecer em um processo de colheita mais suave. Inanna não pede pelos poderes, nem os exige: ela os ceifa. Isso, no entanto, será para o bem do povo, para alimentá-lo, em um nível simbólico, da mesma forma que um agricultor ceifa o trigo para produzir o pão com o qual alimentará seus filhos. Ceifar é uma ação transformadora, portanto. O processo contínuo de criação e destruição é o que possibilita a vida na Terra. Isso se completa no verso que vem adiante: "Ela elevou os poderes grandiosos à perfeição". Ela usa essa agressividade ao tomar os poderes, mas para lapidá-los, para elevá-los – e, com isso, aprimorar sua atuação sobre o mundo. Por mais que seja altiva e selvagem, ela também é a Rainha do mais vasto coração, e isso é preciso ser lembrado. Ainda nesse espectro, tem-se a referência à alegoria do pastor, usada para se referir aos chefes e, depois, aos monarcas, ao ponto de se tornar um epíteto da realeza, como já foi discutido. Se o rei é o bom pastor que deve alimentar e defender as ovelhas, a deusa aqui toma para si essa responsabilidade. Ela pastoreia o pastor e, com ele, todo o seu rebanho.

Há que se chamar a atenção, por último, à importância que a palavra adquire no hino, como o poder em movimento e posto em prática. Não se trata da palavra escrita – embora entre

os deuses houvesse até a função de escriba, a palavra aqui faz-se impor pelo som. Suas palavras fazem rastejar até os Anuna, o grupo dos deuses celestiais, e nem mesmo An desafia suas ordens. Mas sua palavra aponta para o lado oposto: o silêncio. O que se cala, para que ela fale, são as estradas. Parece que a poeta queria dizer que Inanna cria a ordem em um mundo que é composto por múltiplas vias. É como se as múltiplas possibilidades de vida que o pastor tem – para continuar na metáfora – fossem gritos que o confundem, que o interpelam sempre a seguir por muitas opções simultâneas. Ao calar as estradas, ela pode guiá-lo pelo caminho mais seguro. Seu esplendor cobre as montanhas, não como uma demonstração gratuita de sua potência, mas como um farol que se ergue acima de qualquer obstáculo.

Inanna não apenas fala: ela ruge. Não simples rugidos, rugidos profundos. O leão é um animal que aparece vinculado a ela na iconografia, sempre debaixo dos seus pés, o que reforça seu domínio sobre o mundo natural. A ferocidade que ela toma emprestada do animal simboliza sua disposição para a guerra. Não apenas feroz, o leão também é um predador estrategista, que se movimenta em silêncio e que ruge apenas quando a vitória está garantida ou para demarcar seu domínio. Na sutileza dos movimentos, combinada com a imponência de sua figura, emoldurada pela juba, reside outro aspeto que pode ser associado à deusa: a sedução – outro momento, inclusive, em que os rugidos são emitidos. No combate ou na sedução, o rugido não pode ser ignorado e isso contribui para o retrato que Enheduanna pretende fazer de sua divindade pessoal. O rugido, ressalta Thorkild Jacobsen, remete ao trovão que, por sua vez, remete às tempestades e aos ventos, elementos esses associados à fertilidade na natureza[105]. Os ventos carregam as sementes, a tempestade prepara o solo para recebê-las. Em desequilíbrio, no entanto, essas forças – o vento e a tempestade – podem ameçar a vida humana, principalmente em um país construído entre dois rios e que estava sempre à mercê do temperamento das águas. Esses símbolos se somam um a um e Inanna surge entre eles mais robusta, capaz de moldar o mundo de acordo com o seu desejo.

O poema continua:

Aos ecoar de seus uivos,

os Anuna tremem

[105] Veja a passagem de Jacobsen: "Still quite clear in the materials, is the aspect of Inanna as goddess of thunderstorms and rain, very close in character to her brother, Ishkur, and to Ninurta. As does Ninurta, she controls the lion-headed thunderbird, Imdugud. We hear of her letting it fly out of the house.F" and in the story 'Enmerkar and the Lord of Aratta' it is called 'the curb of Inanna put as bar in the mouth of all the world.' In that story her method of forcing Aratta to submit to Uruk is to withhold rain and expose it to drought. The lion, typically an image or emblem of thunder gods such as Ishkur and Ninurta, occurs also with her. Her chariot is drawn by seven lions, she rides a lion, or she is herself the lion. The other thunder animal, the bull, is lent to her, albeit reluctantly by An when she wants the 'Bull of Heaven' to kill Oilgamesh" (Jacobsen, 1976, p. 136).

como juncos solitários. Ao
seu estrondo retumbante,
todos se escondem.
Sem Inanna, An
não toma decisões,
Enlil não firma destinos.
Quem ousaria desafiar uma
rainha que ergue sua
fronte acima dos
píncaros das montanhas?
Ao som de sua palavra, cidades desmoronam— lares para
fantasmas— e templos
se tornam desertos.
Sua fúria faz as almas
tremerem, a febre e
o pânico se instalam
como grilhões de um
demônio. Ela lança
caos e confusão
àqueles que a desafiam,
apressa a devastação,
acelera a inundação,
vestida em um terrível fulgor. Sua alegria é
acelerar conflitos
e combates: inquieta eternamente, ela calça
suas sandálias. Ela
abre a tempestade
ardente e furiosa, o
redemoinho ondula
ao seu redor
com um vestido.

O poema prossegue na caracterização da onipotência de Inanna, como engendradora das ações dos dois maiores deuses, An e Enlil, e dessa forma como a mantenedora da ordem cósmica. O reconhecimento de sua autoridade é visto no temor dos demais deuses, que se escondem diante de seus uivos, de suas palavras estrondosas. O poder de sua palavra é tanto que pode levar à ruína de cidades e à transformação de templos em desertos. Ou seja, suas palavras, mais do que necessárias para se manter a ordem cósmica, também podem remodelar a ordem estabelecida no mundo humano. A imagem da corrente se repete, agora como grilhões de um demônio, um alerta de que é impossível escapar de sua ira e das consequências das ações que a causaram. A dualidade no trecho acima é estabelecida pelas imagens que são, a um só tempo, amedrontadoras e luminosas: está vestida em fulgor, mas esse fulgor é terrível; ela é alegre, mas sua alegria está em acelerar conflitos, inundações e devastações; é grandiosa, sua fronte está erguida acima das montanhas – o que faz que até mesmo os deuses se escondam quando está furiosa. Apesar da ênfase no caos e na destruição, é significativo que ela age não como causadora, e sim como catalisadora dos eventos que aconteceriam de qualquer maneira. O que faria com que ela instigasse transformações tão dramáticas, no entanto, está implícito em suas ações: não é por acaso a menção de que tornar templos em desertos; "ser desafiada", então, parece estar relacionado à recusa de líderes religiosos a aceitarem o novo posto da deusa no panteão, acima de todos os deuses, onde Enheduanna desejava colocá-la. O trecho se encerra com duas imagens já anunciadas pelo rugido: a tempestade e o redemoinho que, além do que já foi dito, reforçam o domínio que ela tinha sobre as forças da natureza, que usaria para seus propósitos.

A sequência do poema é comprometida por várias lacunas. Mesmo assim, dá para retirar dele versos que dão continuidade à relação de Inanna com a natureza, em especial aos animais: leão, leopardo das montanhas, auroque, águia e falcão. O leão, animal já havia sido mencionado pelo som, agora aparece em palavras que acompanham a iconografia: "Sentada em leões amarrados,/ Inanna despedaça aqueles que não a temem./ Como um leopardo das montanhas, ela irrompe pela estrada". Depois de lacunas, tem-se: "Rainha, enormes auroques!/ Feroz em seu poder,/ ninguém a enfrenta". Depois de alguns versos, as aves de rapina: "A rainha é uma águia/ que não deixa homem vivo (...)/ Inanna, falcão dos/ deuses, despedaça o redil". Cada um desses animais contribui para a construção da perceção que Enheduanna quer difundir de sua deusa, que apesar de poderem ser letais, não têm em si nenhuma moralidade em suas ações, neutras de qualquer juízo de valor, como toda a natureza. Mais que se colocar acima dos animais, a deusa se coloca entre eles, como sendo um deles, igualmente selvagem, majestosa e invencível. Sua

associação com criaturas majestosas, predadoras e líderes destaca sua influência multifacetada sobre diferentes aspetos da existência, desde a natureza selvagem até as esferas celestiais. Esses símbolos não apenas enfatizam seu poder, mas também delineiam a variedade de funções e domínios que ela governa como uma deusa mesopotâmica.

Se o leopardo da montanha é conhecido por sua agilidade e furtividade, águias e falcões são relacionados à visão de longo alcance e o auroque, bovino selvagem de grande porte, à força e ao alimento. Ao evocá-los, Enheduanna confere à sua deusa suas características: Inanna é capaz de irromper nas estradas de forma surpreendente como um leopardo da montanha, de ter um conhecimento privilegiado dos campos de batalha, como as aves de rapina aos rasgarem os céus, de ser invencível em combate, como o imenso auroque. Com esse paralelo, Inanna também adquire o domínio sobre todos os âmbitos do mundo natural, a terra, o ar e a água – já mencionada com as tempestades, mas aqui é reiterada nos versos: "Ela é um abismo para os/ desviados, uma armadilha para/ os perversos, um laço/ para o inimigo. Seu/ veneno golpeia como/ a tempestade (...)/ sua fúria é uma inundação/ que ninguém pode enfrentar./ Um rio poderoso (...)".

Jacobsen (1976, p. 137) traz à luz o mito do eclipse para mostrar como o aspeto de deusa da chuva que Inanna adquire contribui para se entender uma tradição que a vincula ao deus do céu An, vínculo este que é uma das hipóteses para a formação do seu nome. No mito do ecplise, Inanna se junta a Iškur, deus das tempestades, para um ataque contra seu pai, o deus lunar, que não aceitara seu casamento com An, impedindo que ela realizasse seu propósito de se tornar a rainha do céu. Com o casamento, An confere a ela todos os seus poderes, conforme se verá em *A exaltação*, e assim passam a representar o mesmo fenômeno, o poder nas nuvens de chuva. Um passo importante para se compreender o desenvolvimento da personalidade da deusa é uma informação que Jacobsen apresenta: deuses da chuva tendiam a ser vistos como guerreiros, o que está afinado com a presença do caráter guerreiro de Inanna desde mitos muito antigos. Talvez essa associação da chuva à guerra seja, em primeiro lugar, pelo barulho dos trovões, mas também pelo caráter indestrutível da água que, embora necessária à sobrevivência, quando irrompe em correntezas, tempestades ou ondas, nada pode contê-la. As tempestades e as cheias, por elas ocasionadas, eram aterradoras para um país construído entre dois rios. Não por acaso, há menções a dilúvios em muitos de seus poemas.

A mutabilidade da deusa adquire outros contornos: não apenas ela é metamórfica, como a água, mas ela também é capaz de transformar as coisas em outras, como está expresso nos versos: "a luz brilhante do dia/ é obscurecida: ela transforma o céu do meio-dia/ em um céu

estrelado". Como se pode notar, isso faz referência ao mito do eclipse mencionado por Jacobsen. Ela vai além em suas intervenções, ela transforma corpos e géneros em um ritual, para criar seus sacerdotes. Vagando pela praça da cidade, estava uma jovem, sob olhares das pessoas que estavam confortáveis no espaço doméstico. A deusa, então, a abençoa, a nomeia de *pilipili*, concede-lhe uma arma "como se fosse homem" e a leva a um espaço reservado no templo. Aqui se mostra o coração compassivo da deusa, mas a presença de *pilipili* e também de *kurĝara* e *saĝ-ursaĝ*, as classes dos sacerdotes consagrados a ela, é também para dividir com ela as aflições que carregava dentro de si, para se lamentarem com ela e por ela. Em sumério, o termo *gala* é usado para os sacerdotes responsáveis pelos cantos de lamentos rituais, que eram realizados em um dialeto próprio, *Emesal*, "língua fina". Se os *gala* são tratados no masculino, apesar de certa ambiguidade em fontes mais antigas, os *kurĝara*, *saĝ-ursaĝ* e *pilipili* usavam roupas femininas e masculinas ao mesmo tempo e combinavam signos como armas e instrumentos de tecelagem, como discutido anteriormente. Mais à frente no poema se lê que a deusa transforma mulheres em homens e homens em mulheres. Embora isso pareça assustador, é mais um sinal da onipotência de Inanna. Para as pessoas que estavam às margens daquela sociedade por não corresponderem às convenções de masculinidade e feminilidade, no entanto, essa acolhida como oficiantes de culto nos templos poderia dar a elas um novo estatuto social.

O facto de os lamentos serem a liturgia preferida – no poema se lê, por exemplo: "sua canção é tristeza/ é pesar" – justifica que o hino tenha se iniciado ressaltando os aspetos aterradores da deusa, em vez do louvor às suas virtudes. Isso ocorre na parte central do poema, de uma forma peculiar: Enheduanna lista uma série de atributos contraditórios da deusa entre uma fórmula que se repete: "são teus, Inanna".

Correr, fugir,
acalmar e tranquilizar
São teus, Inanna.
Vagar, apressar,
rivalizar, elevar
e derrubar
São teus, Inanna.
Iniciar um caminho
ou estrada, repousar

em um lugar de paz,
ajudar um amigo cansado
São teus, Inanna.
Manter as trilhas e caminhos,
dividir a terra
e torná-la firme
São teus, Inanna.
Destruir e criar,
plantar e arrancar
São teus, Inanna.
Transformar homens em mulheres,
transformar mulheres em homens
São teus, Inanna.
Desejo e luxúria,
obter bens, ter um lar rico
São teus, Inanna.
Lucro, ausência,
pobreza, riqueza
São teus, Inanna.
Ganhos e riquezas,
perdas e dívidas
São teus, Inanna.

O ritmo se acelera e os paralelismos dão lugar a palavras soltas, conferindo uma força dramática ao poema, que deveria ser recitado, e enfatizando que não há como esgotar todas as características da deusa: ela está além da compreensão humana, além de todas as categorias, pois manifesta todas de forma simultânea:

Respostas, verdades,
mentiras, zombarias,
assédio, desdém
e provocação,

riso, fama e
insignificância, mal,
tristeza, pesar, glória,
luz e escuridão,
tremor, terror,
angústia, esplendor
e luz temível,
triunfo, liderança
militar, arrepios,
insônia e
inquietude, presentes
e submissão,
(...)
São teus, Inanna.

A enumeração imediata de polaridades, como "fama" em contraste com "insignificância", "mal" e "escuridão" com "glória" e "luz", reforça a capacidade de Inanna de encapsular extremos, sugerindo uma divindade que não pode ser contida por definições simples. A construção do ritmo e da escolha lexical proporciona uma experiência sensorial que busca comunicar a insondável natureza de uma deusa que não pode ser expressa sequer com a coexistência pacífica de signos opostos. A magnitude de Inanna é reforçada pela abrangência de seus domínios e atividades. Regente de uma ampla variedade de elementos, de ações cotidianas a ações divinas de criação e destruição, a deusa não está restrita a esferas específicas, o que é incomum na cosmogonia mesopotâmica. A versatilidade da deusa só não é maior que o seu poder, que se estende por diversos aspetos da vida humana. Sua capacidade de moldar o mundo natural ao ponto de ser capaz de transformar géneros a posiciona como uma inegável força cósmica.

Essa força cósmica se manifesta em sua palavra:

Quando
falas, An não
retorna. Dizes
"Seja assim!" e o grandioso

An não se opõe
a ti: teu “Seja assim”
vem a ser. Tu
decretas destruição,
a destruição acontece:
quando proferes tua réplica na
assembleia, An e
Enlil nada fazem.
Quando tomas
tua decisão,
ela é indelével do
céu e da terra.
Se disseres: “Que esta
terra seja”, ninguém pode
destruí-la. Se disseres:
“Destruí esta terra”,
ninguém pode fazê-la existir.

As palavras da deusa transcendem a expressão verbal, são decretos, e mesmo as divindades An e Enlil permanecem inertes diante de sua vontade tornada ato, mais um atestado de sua supremacia. A indelebilidade de suas decisões ressalta a duradoura marca que suas palavras deixam no tecido do céu e da terra. A dicotomia entre construção e destruição que está em suas palavras, mas que ressoa na tessitura mesma da existência, ressalta seu poder transformador da ordem das coisas. Da mesma forma que ela galga até o topo do panteão, destituindo a autoridade de An e Enlil, ela também é capaz de “inverter picos/ e planícies, elevar/ e reduzir”, e claro, de conceder ou depor reinados, assim como fizera, segundo o mito, ao tornar Sargão o rei. “Atribuir e conceder/ a coroa, trono,/ e cetro dos reis/ são teus, Inanna”.

Após esse percurso de atributos contraditórios é que a poeta finalmente se apresenta: “Eu sou Enheduanna”. A parte a seguir, em que ela traria elementos biográficos, no entanto, tem muitas lacunas, com mais de vinte linhas perdidas. O que se tem é sua grande devoção em versos como “Eu sou tua/ Isso/ sempre será assim”. E segue com um apelo: “Que tua mente/ seja gentil para/ comigo./ (...) Que este/ cântico seja recitado/ diante de ti!” A expressão apaixonada da poeta revela sua dedicação inabalável à divindade, uma entrega total e permanente. A súplica

pela bondade da mente da deusa, ou seja, a busca por benevolência e favor divino, pode levar à conjetura de que o hino seja uma forma de reparação por alguma ação cometida, pela própria poeta ou que ela escrevia em nome do povo. O desejo expresso de que a canção seja recitada diante da divindade enfatiza a importância do ato poético como uma expressão ritualística de devoção. Enheduanna prossegue:

> Esta é minha oferenda a
> ti: proclamar
> tua grande divindade
> pela terra.
> Eu conheço teu grande
> fardo a partir do meu
> próprio corpo. Dor
> e mal mantêm meus
> olhos abertos, a dor
> transborda. Mas piedade,
> compaixão, cuidado,
> misericórdia e graça
> são também tuas, assim
> como as enchentes de
> rios, a quebra
> da terra dura, a escuridão
> tornando-se luz.

A oferta apresentada é mais do que um simples gesto ritual; é uma declaração de reverência. Ao proclamar a grande divindade "pela terra", a linguagem assume um papel central na transmissão do poder e da presença de Inanna por todo o reino, o que evidencia que a poeta tinha consciência da importância de seu trabalho teológico. A referência ao "grande fardo" que Enheduanna conhece "a partir do meu próprio corpo" adiciona uma dimensão pessoal à narrativa. No entanto, isso não parece indicar um sofrimento da própria poeta, mas sim um sofrimento semelhante àquele que ela empresta aos seus sacerdotes, ecoando os elementos do lamento ritual que, como se tem defendido, era um ofício prioritário à Inanna, uma forma de celebrá-la. A

lista subsequente de atributos como piedade, compaixão, cuidado, misericórdia e graça expande o escopo semântico da divindade, que funciona também como elementos-chave em seu trabalho divino. O hino, então, além de transmitir conceções já aceitas sobre a natureza da deusa, constrói aspetos que talvez não fossem sempre associados a ela. A imagem final de “enchentes de rios, a quebra / da terra dura, a escuridão / tornando-se luz” utiliza, mais uma vez, metáforas naturais para criar um sentido de renovação: Inanna é a deusa que a tudo transmuta. O trecho conclusivo continua a exaltá-la, agora com aspetos somente positivos, como “poderosa” e “magnífica”.

Minha senhora, através das
terras, magnificarei
tua majestade, louvarei
a supremacia de teu caminho.
Tu!
Quem pode competir
com tua divindade?
Quem pode rivalizar
com teus rituais?
Que o grande An,
a quem amas, implore
por misericórdia a ti.
Que os grandes deuses
apaziguem tua mente.
Que este trono
de lápis-lazúli, que é
adequado à tua
soberania, diga a ti: "Adentre!"
Que o assento de tua
magnificência diga a ti:
"Sente-te!"
Que tua cama sagrada
diga a ti: "Descansa!"
Naquele lugar onde

o sol nasce...
teu (...)
Eles proclamam
tua supremacia.
Tu és a rainha
de (...)
Através de todo o céu,
An e Enlil te concederam
teu destino: ascendência
na assembleia dos
deuses. Tu, que
és digna de governar, determina
os destinos de rainhas e
damas. Rainha! Tu
és poderosa, és
magnífica! Inanna,
tu és poderosa, és
magnífica! Minha
Senhora, tua força
é proclamada; que
teu coração retorne
a mim! Não há
ação que possa rivalizar
com a tua — então permita-me
enaltecer tua força.
Juvenil Inanna,
quão doce é
cantar teu louvor.

Apesar dos louvores, Inanna aparece tomada por ira e os deuses An e Enlil são solicitados para acalmá-la, pois, se ela tornar sua ira em ação, nem eles poderão contê-la. A supremacia de Inanna é reiterada de tal forma que pode indicar que sua ira é motivada por isso ter sido colocado

em dúvida, o que não é difícil de supor que tenha ocorrido por parte dos líderes religiosos sumérios, resistentes a deixá-la ascender acima de An e Enlil, ou mesmo do povo em geral, que poderiam pensar que esse culto seria contrário às raízes de sua fé. Enheduanna afirma, mais uma vez, que se empenhará em difundir o nome da deusa e sua majestade, um projeto evangelizador que também só parece ser necessário ao se impor a ele alguma resistência. Elementos reais são invocados, o trono, a cadeira, a cama sagrada, e todos eles parecem dizer à deusa que ela pode descansar, pois seu reinado já está concedido por An e Enlil e nada mais precisa ser feito. A força e o poder de Inanna são mencionados novamente, ao fim, mas ela também é a rainha de mais vasto coração – que ela se recorde disso. Embora não se tenha registros das motivações do hino, há elementos que corroboram com a ideia de que Enheduanna queria aplacar a fúria da deusa por um sacrilégio cometido. Ela se coloca, então, como uma intercessora, capaz de adoçar o coração de Inanna com seus louvores.

No Hino, há um resumo de alguns mitos relacionados à deusa, como a vitória sobre o Ebiḫ. Este é o indício mais forte que os estudiosos, como William Hallo, utilizam para atribuir a Enheduanna a autoria do poema *Vitória de Inanna sobre o Ebiḫ*. Sophus Helle não aceita esse vínculo, que acredita ser muito frágil pela presença do mito em outros poemas associados à deusa, e sequer o relaciona em sua antologia do trabalho da Suma Sacerdotisa. O autor também discorda de que o poema seria uma mitologização de uma rebelião real contra o rei Naram-Sîn, estilo semelhante ao que Enheduanna utiliza em *A Exaltação*, por não encontrar uma base sólida que o associe a um evento histórico, assim como fez Hallo. Por fim, não há nenhum registro de que os escribas associavam este mito à poeta e fazer tal associação sem comprovação em bases materiais, seria equivocado. (Helle, 2023, pp. 189-190).

Bottéro e Kramer[106] acompanham a ideia de Hallo, no entanto, e definem o estilo do poema como "mitologia da história", uma explicação de um acontecimento importante, no caso a conquista do território de Ebiḫ, por meio da intervenção dos deuses. A cadeia de montanhas que os sumérios escreveram como *En.ti* e hoje é o atual Djebel Hamrîn, tinha grande importância estratégica por ser a única barreira orográfica na plana Mesopotâmia que a dividia étnica, linguística e política em duas – a parte norte conhecida como Assíria e a parte Sul, como Suméria e Acádia e, posteriormente, Babilônia. No poema, Ebiḫ é indicado como um país que, embora tivesse uma parte selvagem, era fértil e arborizado e possuía uma estrutura semiurbanizada. No entanto, o país se recusa a se submeter ao poder civilizatório de Inanna, "chefe das armadas",

[106] O poema encontra-se traduzido para o francês entre as páginas 219 a 226 de Bottéro e Kramer (1989). Etcsl 1.3.2.

que investe contra o território para conquistá-lo. O aspeto guerreiro da deusa é reforçado pelo seu aspeto luminoso: o poder conquistador é identificado com o progresso do planeta Vénus que ilumina gradualmente os territórios sobre os quais aparece. A faceta de deusa do Amor também aparece quando ela é referida como Hieródula, algo como "prostituta sagrada", nas menções às festas carregadas de atividades sexuais em sua homenagem e em sua relação com o deus An, a quem consulta a respeito da guerra, à qual dá inicio somente após obter seu consentimento. Ao sair vitoriosa do combate, em comemoração ela levanta um templo no qual festejam em sua honra os grupos de homens com signos femininos e guerreiros, assim como sua patrona, os sacerdotes também mencionados no Hino. A unidade dos atributos entendidos como masculinos e femininos[107] na personalidade de Inanna se expressa no corpo de seus devotos, como também nas imbricações entre as noções de guerra e de festa: a dança sexual e sagrada era o preparo para a guerra, o desenrolar do combate e a comemoração da vitória.

Apesar desses elementos que conectam a outros poemas de Enheduanna, como a própria presença do mito central e a menção à criação de seu pessoal de culto, não há qualquer menção biográfica, como há no Hino, ainda que comprometida pelas lacunas, e que aparece de forma contundente em *A Exaltação de Inanna*, sendo esse um dos motivos que tornam o poema tão importante para a história da literatura. Não apenas a autoria do poema, Enheduanna reivindica a própria subjetividade ao entrelaçar fatos de sua vida, narrados em primeira pessoa, ao mito da deusa. De fato, suas existências estão ligadas: o poder da poeta enquanto Suma Sacerdotisa foi o que elevou a deusa diante dos sumérios. Exilada por decisão de Lugal-Ane, que tomou a cidade e o templo, Enheduanna suplica a intervenção da deusa, que ela ocupe o lugar de poder do deus Nanna, a quem era consagrada, por esse não ter exercido seu poder como deveria e a deixado desprotegida.

A primeira parte, em que os louvores são feitos no mesmo modelo do *Hino*, ou seja, evidenciando seu aspeto guerreiro e sua força, não apresenta grande diferença a não ser o facto de não mencionar a deusa pelo seu nome próprio e sim pelo seu epíteto, "Senhora de todos os *Me*", que é seu título no original, em sumério, *nin me šara*. O excesso de reverência talvez seja proporcional à ira da deusa: deveria se aproximar dela com maior cautela do que o de costume, então não aparecem elementos de intimidade como no *Hino*. A força é associada ao mundo natural

[107] Embora em sociedades erigidas sob o signo do patriarcalismo a "feminilidade" seja associada à delicadeza, obediência, silêncio e ofícios domésticos, isso é uma construção discursiva e política. Por exemplo, o fuso não é um "signo feminino", pois não é necessário ser mulher para manuseá-lo. Se o fuso é associado ao feminino – e as armas ao masculino – é, sobretudo, por uma construção de sentido. Então, sempre que aqui se ler "atributos masculinos/femininos" subentende-se, quando não for explícito, que são atributos associados cultural, político e sociohistoricamente ao masculino e ao feminino. A deusa Inanna, por ser feminina e guerreira, parece ter causado algum estranhamento nos pesquisadores. Talvez por isso, seu aspeto erótico seja sempre evidenciado.

com os mesmos elementos – leão, auroque, falcão, tempestade – mas de uma forma mais sofisticada em relação às outras composições, o que mostra novamente o esmero da poeta em tentar satisfazer sua deusa para comovê-la. A natureza luminosa da deusa, uma figura celeste e associada à luz do dia, é combinada ao seu aspeto terrível, mas o que prevalece no início do poema, como se vê, é a sua posição na hierarquia divina. Com uma linguagem cautelosa, ao contrário da que aparece no *Hino*, a poeta submete a deusa ao poder de An: embora tenha o direito de governar e usar as joias, a coroa e os poderes, isso foi a ela concedido.

I.
Rainha de todos os poderes,
chuva de luz do dia!
Boa mulher envolta
em luz assustadora, amada
pelo céu e pela terra,
mulher sagrada de An.
Tu seguras as grandes
joias, amas a
coroa boa, governar
é teu direito:
tu apreendeste os sete
poderes dos deuses.

Guardiã dos grandes poderes dos deuses, os quais segura e acolhe no peito, a deusa não apenas tem o direito a eles, mas os domina e usa com justiça. Nesse trecho, contudo, os aspetos destrutivos da deusa se sobressaem aos positivos: a serpente mitológica basilisco e o Deus da Tempestade são evocados para sugerira a letalidade da deusa, avassaladora como uma enchente. Ao fim, a poeta a chama pelo nome, como se depois de reconhecer seu direito a destruir o mundo, tivesse obtido permissão para pronunciá-lo.

II.
Minha rainha, tu és
a guardiã dos

grandes poderes dos deuses:
tu os levantas e
os seguras em tua
mão, tu os
acolhes e os abraças
em teu peito. Como
se fosses uma basilisco,
tu derramas veneno
sobre o inimigo,
como se fosses o
Deus da Tempestade,
o grão se curva diante
de teu rugido. És como
uma enchente que
desce pelas montanhas,
és suprema no
céu e na terra:
És Inanna.

As imagens de força e destruição abundam, mas o poder de Inanna foi a ela concedido por An, então, de algum modo, subentende-se que ela está submetida a ele, ao contrário do *Hino* em que todos os deuses são subordinados a ela ao ponto de sequer conseguirem agir e executar seus comandos em sua ausência. Ela expressa as vontades de An e é instituída com muitas responsabilidades, inclusive a de ficar de prontidão no campo de batalha. Ao mencionar a deusa como uma "chuva enfurecida de fogo", a poeta associa a ele um elemento que não havia aparecido na composição anterior. Fabricado pelos homens, o fogo é também uma tecnologia: a ira da deusa se manifesta não apenas pelos elementos naturais, mas também domina aquilo que é próprio dos humanos. Sua capacidade de abater os inimigos é expressa por uma linguagem positiva: ela dá força à tempestade, ela ensina ao povo o temor – e, por isso, é amada por Enlil, ou seja, está de acordo com sua vontade, está também subordinada a ele, outra mudança em relação à autoridade suprema conferida no *Hino* pela poeta. O terror que os inimigos sentem

diante de sua ira é expresso por uma imagem luminosa: a tempestade de areia que a um só tempo sufoca e propaga o brilho do sol, de forma que o inimigo se sente sufocado pela luz.

Chuva enfurecida de
fogo! Foi An quem
te deu poder. Tu
és uma rainha sobre
um leão, tu dás ordens
pela ordem sagrada de
An. Quem pode entender
as grandes obrigações
que recaem sobre ti? És
tu quem derruba
o inimigo, quem
dá força à tempestade.
Enlil te ama por ensinar
à terra o temor, An
ordenaste a ti a
ficar de prontidão para a batalha.
Minha rainha, ao ouvir
teu grito de batalha, o
inimigo se curva.
Fugindo de tempestades de areia,
terror e esplendor,
a humanidade se reuniu
para estar diante de ti
em silêncio, e de todos
os poderes dos deuses, tu
tomaste o mais terrível.

Depois de versos seguidos em que a deusa é louvada, a poeta se identifica em primeira pessoa no corpo do texto. Primeiro, descreve suas funções rituais, ressalta a transição de

oferendas e hinos de alegria para presentes fúnebres – encarregar-se de ofícios fúnebres estava entre suas atribuições –, mas o que ela diz é que estava sendo sepultada em vida ao ser destituída do seu cargo, ao qual dedicara a sua vida.

Eu sou Enheduanna, eu
sou a Suma Sacerdotisa.
Eu carreguei a cesta
de oferendas, cantei
os hinos de alegria.
Agora eles me trazem
presentes fúnebres – acaso
eu já não estou viva?

A exposição à luz, geralmente associada à clareza, é percebida pela poeta como perturbadora, assim como a luz de Inanna, que sufoca e queima. Isso indicar a natureza implacável da verdade que ela experimentou ao ser destituída, mas também que o alto posto que ocupara havia borrado sua visão das coisas, queimado suas retinas, e ela não conseguiu antecipar a ameaça. A sombra, que é buscada em um sentido positivo, como um lugar de paz e proteção, talvez um esconderijo onde ela se protegera do inimigo, tampouco oferece alguma proteção: é um espaço imprevisível, pois ela está "envolta em tempestades". Como foi analisado, a tempestade é um elemento que a poeta associa à deusa Inanna. Analisado sob esse viés, pode-se pensar que ela não conseguia proteção em relação à ira da própria deusa, que a alcançaria em qualquer lugar que estivesse.

Eu fui para a luz,
mas a luz me queimou;
fui para a sombra,
mas estava envolta
em tempestades.

Como profeta, diplomata, sacerdotisa e poeta, a palavra é o instrumento por excelência da ação de Enheduanna. A perda do poder ela marca com o contraste entre "boca de mel" e

“cheia de espuma”, uma passagem abrupta da doçura para a instabilidade que sugere uma mudança drástica ou uma corrupção do que era originalmente puro e doce. Ainda no campo do seu ofício, as “palavras suaves”, dos hinos e dos discursos, são transmutadas em “pó”: o silêncio imposto pelo usurpador revelou que até a palavra de uma princesa, que carrega grande autoridade, é suscetível a se desfazer. Por isso, ela recorre a Nanna, de quem era sacerdotisa, para que ele intercedesse pela sua causa diante de An, um deus mais poderoso. A relação entre palavra e poder ganha outro contorno: a palavra de intercessão de Nanna poria fim ao silêncio a ela imposto por Lugal-Ane.

Minha boca de mel
está cheia de espuma,
minhas palavras suaves
se transformaram em pó.
Este foi o meu destino,
Nanna; este homem:
Lugal-Ane. Conte a An
sobre isso, e deixe An
resolver a questão!

A atuação de An se daria pelo intermédio de Inanna, que agiria ao seu comando. Mais uma vez, o retrato da deusa é digno de terror. Se tudo treme diante dela, então, se ela quiser, ela dará fim ao poder de Lugal-Ane.

Diga a An agora, e ele
resolverá imediatamente.
Ele permitirá que a
Mulher arranque
este destino de Lugal-Ane.
Ela é poderosa, inundações
e montanhas estão aos
teus pés, cidades tremem
diante dela. Apoie-me, Nanna!

Que ela tenha misericórdia de mim.

Depois de se dirigir a Nanna, a poeta se apresenta mais uma vez, agora para a deusa Inanna. Se a deusa é guerreira e onipotente, a poeta é frágil. Ela pretende comover a deusa com seu lamento e pede que ela interceda para que Nanna apresente seu caso a An. A poeta, em um tom que oscila entre a súplica e a revolta, entre a humildade e a exigência, apresenta as razões pelas quais merece a intervenção divina: Lugal-Ane profanou o templo. Não é mais uma razão pessoal pela qual ela pede justiça, então sua oração é justa e deve ser atendida porque os maiores ofendidos foram os próprios deuses.

Eu sou Enheduanna. Eu
vou rezar a ti, sagrada
Inanna: vou deixar minhas
lágrimas fluírem livremente
para amolecer seu coração,
como se fossem cerveja. Eu
direi a ti: "A decisão é tua."
Eu não posso fazer Nanna
cuidar do meu caso. Mas
Lugal-Ane profanou
os ritos sagrados de An,
arrancando o Templo
do Céu do Deus do Céu.
Mesmo o maior deus ele
não teme. Ele transformou
o templo de alegria infinita e
delícias sem fim em
um lar do mal.
Ele se fez igual a mim,
mas a inveja
o persegue.

A poeta ainda reflete sobre o exílio em que fora lançada: se Inanna é o falcão, ela é andorinha que vai a terras estrangeiras para se manter viva, mas isso não é o suficiente: ela quer ser restituída ao seu posto. A descrição das ações de Lugal-Ane revela humilhações que sugerem a estudiosos como Benjamin Foster que possa ter havido violência sexual[108]. A humilhação final é oferecer a ela uma faca e uma adaga, como uma sugestão para o suicídio[109].

Eu fugi como uma andorinha
que mergulha por uma
janela – minha vida está
totalmente gasta. Os espinhos
de terras estrangeiras – é isso
que tu decretaste para mim?
Ele tirou a coroa da Suma Sacerdotisa
de mim, me dando
uma faca e adaga
em vez disso: "Essas combinam
melhor contigo", ele disse.

A poeta, então, retoma seu louvor à deusa, mas em uma complexa estratégia discursiva: primeiro, ela afirma que o silêncio de Nanna significa que ele deixou o espaço vazio e, se Inanna o tomar, alcançará o posto que sempre almejou entre as divindades; se a deusa assumir esse posto e agir em favor da suplicante, ela se tornará ainda maior porque a poeta encarregará de difundir seus grandiosos feitos. Ao pedir a intercessão de Inanna, a poeta parece consciente da importância das suas palavras para que os humanos a conheçam. Não há a humildade inicial, que afirmava que sua boca de mel havia sido tomada por espumas, como já se pode notar por ela ainda se afirmar a Suma Sacerdotisa, mesmo tendo sido deposta. No lugar da humildade, ela

[108] Em nota à sua tradução, Helle diz: "I take this line to mean that Lugal-Ane wanted to usurp Enheduana's position out of jealousy, and as suggesting that even now, when he has presumably become her equal, he cannot shake this feeling of envy at her superior skill: the envy (ninim) literally followshim, it "draws near" (te) to him. However, some translators have seen in this line a suggestion of sexual violence. Foster, Age of Agade, 334, translates it as, "Forcing his way in as if he were an equal, he dared approach me in his lust!" Other attestations of the word ninim do not allow forthe meaning "lust"; in her study of Sumerian words for emotions, Margaret Jaques concludes that ninim probably denoted a feeling between anger and jealousy; see Jaques, Vocabulaire des sentiments, 249–50. Still, it remains possible that a sexual assault is, if not directly described, then implied in this line" (Helle, 2023, p. 197).

[109] É possível notar ainda que estes são signos que indicam masculinidade. Helle sugere que isso também pode indicar que o agressor poderia querer atacá-la nesse aspeto, de que não representava o ideal de feminilidade (cf. Helle, 2023, p. 197). Embora seja uma leitura possível, com a afeição da poeta à deusa Inanna e a familiaridade com pessoas que transitavam entre os géneros, isso não teria sido interpretado como uma ofensa por ela. A sugestão ao suicídio parece uma leitura mais plausível.

promete para a deusa que irá compor um hino à sua fúria, que é justamente o poema que está sendo lido, um exercício de metalinguagem bastante sofisticado.

Eu permaneço a esplêndida
Suma Sacerdotisa de Nanna!
Rainha, amada do
céu! Possa teu
coração ter piedade de
mim. Nanna nada disse,
então ele disse, “É com você!”
Que eles saibam!
Que eles saibam
que tu és poderosa como os céus.
Que eles saibam
que és grandiosa como a terra.
Que eles saibam
que esmigalhas cada rebelde.
Que eles saibam
que ensurdeces o inimigo.
Que eles saibam
que pulverizas crânios a pó.
Que eles saibam
que comes cadáveres como um leão.
Que eles saibam que
teu olhar é aterrador,
e que ergues teu
olhar aterrador.
Que eles saibam
que teus olhos
cintilam e piscam.
Que eles saibam
que és obstinada

e desafiante.
Que eles saibam
que sempre permaneces
triunfante.
Nanna nada disse,
então deixou para ti. Minha rainha!
Isso fez de ti ainda maior,
Isso fez de ti maior.
Rainha, amada do
céu! Cantarei
a tua fúria.

A parte conclusiva, escrita em terceira pessoa, afirma que a oração já havia sido atendida. Agora, a poeta dá lugar à sacerdotisa para cantar o hino composto. Enheduanna retorna do exílio, assume de volta o seu posto e Inanna ascende na hierarquia dos deuses, por meio de suas ações em favor da suplicante, restaurando a ela a autoridade necessária para escrever poemas contando ao povo o quanto era magnífica. A exaltação de Inanna é enfim reconhecida por deuses e humanos.

A mulher poderosa,
a maior na
reunião dos deuses,
ouviu seu apelo.
O coração sagrado
de Inanna se voltou para ela.
A luz a agradou.
Ela espalhou alegria
e resplandeceu com um
prazer apaixonado,
como uma torrente de
luz da lua, envolta
em encanto.

Nanna
a exaltou, Ningal
a abençoou, e os
limiares do templo
a receberam em casa.
O que ela disse à tua
mulher sagrada foi
magnífico.
Tu que esmaga as
montanhas, tu que
recebeste poderes
de An. Minha rainha
envolta em encanto:
Todo louvor a Inanna!

Se a historicidade de Enheduanna é comprovada por evidências arqueológicas, estudiosos ainda hesitam em atribuir a ela a autoria dos poemas e hinos, mesmo os que levam seu nome não apenas como assinatura e sim como parte central da narrativa. O argumento principal é a data dos documentos, muito posterior ao período em que ela viveu, apesar de a cópia ser um recurso pedagógico usado nas escolas de escribas e eles, de fato, copiarem textos antigos como prática de escrita. Outro ponto levantado é que a língua em que os hinos estão escritos não tem características do sumério antigo. Isso também não é surpreendente, pois ao realizarem as cópias os escribas poderiam também ter atualizado a linguagem empregada. A presença de seu nome como personagem nos hinos é justificada como uma homenagem feita por escribas. Por fim, alega-se que ela tenha sobrevivido na tradição escribal como reflexo do fascínio por seu pai, Sargão. Esse argumento invalida qualquer prestígio próprio de Enheduanna, além de sua autoria. De qualquer forma, os hinos resistem, seu nome também, apesar as tentativas de negá-lo.

2. A dádiva das palavras e a negação da memória e do desejo

A investigação realizada acerca da Mesopotâmia demonstrou que a escrita cuneiforme nasceu sob o imperativo prático da contabilidade mercantil, para se consolidar, de forma paulatina, na qualidade de um arquivo normativo e estatal gerido por uma elite de escribas masculinos. Foi no interior dessa estrutura rígida que se operou a primeira afirmação de autoria individual de que se tem registro: a lírica litúrgica de Enheduanna, cuja "escrita de si" surgiu na forma de uma reação visceral ao exílio e à destituição política. O exame desse percurso inicial revelou que a palavra gravada em tabletes de argila mole já funcionava na condição de um vetor de soberania e resistência. O ingresso no espaço geocultural do Egito Faraônico exige, portanto, a mobilização dessas mesmas categorias de análise — escrita, corpo, género e poder — para investigar como elas se transmutam e ganham novos contornos quando o suporte maleável da argila é substituído pela perenidade da pedra monumental.

Essa transição teórica nos coloca a pertinência de examinar o estatuto do signo no Egito, no qual a escrita não se origina de uma demanda de simplificação administrativa, mas de uma conceção cosmopolítica indissociável da realeza. Os hieróglifos, concebidos sob a designação de *Medju Netjer* ou "palavras dos deuses", constituíam um dispositivo sagrado de conservação ontológica, no qual o ato de registrar equivalia a dotar o objeto ou o sujeito de existência perene. É sob essa lógica de eficácia mágica e monumental que se abre a análise das estratégias de legitimação política e de representação do corpo feminino. Enquanto o arquivo mesopotâmico limitava a autoria feminina a espaços muito restritos do templo ou a correspondências informais, o contexto egípcio apresenta uma aparente contradição que guiará as discussões deste capítulo: a coexistência de uma ampla igualdade civil e jurídica para as mulheres no plano legal com a sua exclusão quase sistemática dos cargos burocráticos do Estado, cujo requisito principal era o letramento formal.

A investigação proposta nas páginas a seguir debruçar-se-á sobre essa fratura social e teológica, a fim de compreender as condições de possibilidade que permitiram a ascensão de Hatshepsut ao trono de Hórus. Sem o amparo de precedentes institucionais para uma corregência feminina soberana, a rainha-faraó operou uma das mais audaciosas intervenções de autoria de que se tem notícia, ao reescrever a sua própria biografia e a sua genealogia por meio da teogamia gravada nas paredes de Deir el-Bahari. A análise estética e documental de seu estatuário e de seus obeliscos em Karnak revelará que a masculinização progressiva de sua imagem não

representou uma negação de seu gênero, mas o confisco planejado de um léxico visual androcêntrico para viabilizar o exercício do poder soberano. Dessa forma, a pedra do templo egípcio passa a ser lida na qualidade de um manifesto discursivo ativo, que expande a noção de autoria inaugurada na Mesopotâmia.

Ademais, o capítulo examinará como as cosmogonias e os panteões nilóticos forneceram o repertório de bivalência e fluidez de género que deu suporte a essa insubmissão política.

Arigidez das estruturas de exclusão social contrasta com a bivalência que caracterizava as cosmogonias e os panteões de ambas as civilizações, o que forneceu o vocabulário simbólico para as táticas de insubmissão feminina. No âmbito mesopotâmico, a deusa Inanna personificava a dissolução de categorias rígidas ao reunir a virilidade bélica e o amor sensual, assistida por sacerdotes e criaturas desprovidas de polaridade sexual binária, como os *kurgara* e os *kalatur*, criados pela sabedoria do deus Enki. No Egito, essa porosidade mítica aprofunda-se na figuração de divindades criadoras herdeiras de uma totalidade originária: Ptah é descrito na qualidade de pai e mãe dos deuses; Neith, a demiurga autogerada de Esna, é definida como "pai dos pais e mãe das mães", dotada de uma natureza predominantemente masculina em termos de eficácia bélica e intelectual; e Hathor transita entre a maternidade nutriz e a fúria destruidora da leoa Sekhmet. Esta bivalência cósmica constituiu a matriz que legitimou a metamorfose institucional de Hatshepsut. Sem o amparo de precedentes para uma corregência feminina soberana, a rainha-faraó confiscou as insígnias viris do poder — a barba postiça, o saiote curto e o *nemes* — ao mesmo tempo em que mantinha a marcação gramatical feminina em suas inscrições, o que demonstra uma manipulação consciente dos códigos de género que ela herdou de sua própria tradição teológica.

Da totalidade criadora de Ptah, ao protagonismo intelectual e guerreiro da deusa Neith, o arquivo mítico egípcio revelou-se propício para o estudo das fronteiras entre os géneros. Contudo, isso não impede que a inscrição da agência feminina no plano monumental atraia a violência repressiva, o que se manifesta na sistemática campanha de *damnatio memoriae* movida contra Hatshepsut por seu sucessor. Ao desvelar as técnicas de raspagem e destruição das imagens e cartuchos da governante, este capítulo lança luz sobre o papel da escrita como um campo de batalha no qual o poder soberano tenta, de forma deliberada, controlar o arquivo do passado para ditar os limites da memória futura.

Opera-se, portanto, um deslocamento fundamental na natureza do suporte e do signo: da maleabilidade da argila mesopotâmica, voltada para a sistematização cotidiana do arquivo,

transita-se para a perenidade da pedra nilótica, na qual a escrita atua como um dispositivo cosmopolítico destinado a eternizar a presença física e o nome do soberano frente à devastação do tempo.

O elo definitivo que unifica as discussões de ambos os capítulos reside na passagem da autoria individualizada à disputa pela memória monumental, na qualidade de táticas de resistência contra o apagamento. O primeiro capítulo culmina com a afirmação de Enheduanna, a primeira escritora a registrar o seu nome em um tablete e a reivindicar a sua própria subjetividade lírica para denunciar o exílio e as humilhações impostas pelo usurpador Lugal-Ane. O segundo capítulo analisa a escrita feminina no plano arquitetónico com Hatshepsut, que utilizou o pronome de primeira pessoa em seus obeliscos em Karnak para narrar a sua conceção divina diretamente ligada a Amon-Rá, de modo a transformar o espaço público em um testemunho de sua soberania. Essa operação mágica e editorial visava restabelecer a linearidade masculina da história real; todavia, a resistência material da pedra garantiu que o nome e o gesto da faraó saltassem dos destroços para desafiar a jurisdição do esquecimento, movimento homólogo ao percurso de sobrevivência que consagrou a voz de Enheduanna através dos séculos.

2.1. As mulheres egípcias no Livro II das Histórias de Heródoto

O interesse a respeito do Egito iniciou-se na Grécia Antiga, com viagens empreendidas por viajantes amadores, referidos pelo termo grego *theorós*[110], inspirados pelos lugares mencionados nos poemas de Homero e Hesíodo. Heródoto de Halicarnasso, no célebre Livro II das suas *Histórias,* compôs um de seus mais extensos relatos etnográficos e geográficos sobre os aspetos do Egito. O registro de Heródoto, permeado de narrativas míticas e ficcionais, ressoou nas obras de gregos, como o filósofo Platão[111], de latinos e depois em toda a literatura ocidental.

A importância do Livro II de suas Histórias foi a de ter trazido, ainda que entremeada de recursos ficcionais e míticos, a organização da história política do Egito. Foi assim que o mundo grego conheceu uma lista sequencial dos 330 reis egípcios que, segundo ele, estava escrita em um rolo lido para ele pelos sacerdotes egípcios (*Hist*, II.99-100). A primeira informação relevante é a de que entre esses reis, apenas uma era mulher, Nítocris, e dezoito eram etíopes. Os demais,

[110] Segundo Gallo: "O *theorós* era o observador que cada cidade enviava aos jogos públicos, ou mesmo ao oráculo, com a função exclusiva de observar" (Gallo, 2010, p. 49). Morais acrescenta um aspeto: "[o theorós] viajante amador, que, sem objetivos lucrativos, realizava viagens de estudo ou theoría" (Morais, 2004, p. 60).

[111] Em diálogos como Górgias (482b), Fédon (80c), Timeu (21c), Crítias (108d) e República (436a).

entre eles o primeiro rei, Min, e o último, Méris, eram todos egípcios. Sobre Nítocris, que segundo o relato era homônima de uma rainha da Babilônia, Heródoto conta que ela elaborou uma vingança contra os assassinos do seu irmão e esse foi o seu grande feito digno de nota: construiu uma sala subterrânea e ofereceu um banquete para os assassinos; enquanto eles comiam, a rainha mandou abrir um canal que ligava a sala ao rio e todos eles morreram afogados. A rainha, no entanto, suicidou-se em seguida (*Hist*, II.100). Min e Meris também tiveram seus feitos relacionados ao rio: o primeiro rei foi quem criou um dique que mudou o curso do Nilo e no terreno livre, construiu a cidade de Mênfis. O último rei é reputado por Heródoto como o responsável pela escavação de um lago e pela construção de pirâmides (*Hist*, II.101).

Ao rei Sesóstris, Heródoto dedica alguns parágrafos, nos quais compila numerosos feitos e conquistas (*Hist*, II.102-111). Carlos Schrader, em nota à sua tradução da obra, comenta que os feitos atribuídos ao faraó foram realizados, na verdade, por vários faraós, como Tutmés III, Ramsés II e Sesóstris III (Schrader, 1992, nota 368, pp. 388-389). Entre os relatos dos parágrafos concernentes a Sesóstris, Heródoto inclui uma narrativa sobre um curioso hábito do monarca: ao invadir um território e vencer a população local, ele mandava erguer estelas para homenagear os vencidos inscrevendo seus nomes e a forma como resistiram ao ataque. Caso o povo não tivesse oferecido resistência, os nomes de seus homens eram inscritos também em estelas, mas acompanhados de genitálias femininas, como sinal da covardia (*Hist*, II.102). Schrader (1992, nota 371, p. 389) acrescenta sobre isso que, embora fosse um hábito dos faraós erguer estelas sobre seus feitos, não é comum a representação de genitais, sendo mais possível que o historiador de Halicarnasso não tenha sabido interpretar os hieróglifos. Alguns parágrafos adiante, em *Hist* II.106, Heródoto informa que os genitais femininos foram vistos por ele próprio em estelas presentes em Síria Palestina. O tradutor acrescenta que nas inscrições de Ramsés II e do rei assírio Asarhaddón presentes em estelas erguidas perto da localidade indicada não se encontra os tais signos (Schrader, 1992, nota 379, p. 392). No entanto, presentes ou não, a associação de Heródoto entre genitais femininos e covardia dos homens pode indicar que era um hábito recorrente em sua época a compreensão de que a identificação com as mulheres era uma forma de difamação e de ofensa.

Outra narrativa na qual há uma representação da condição feminina aparece na sequência, em *Hist* II.107: enganado pelo irmão, a quem havia confiado o governo enquanto estava em campanha, Sesóstris e sua família se percebem trancados em sua casa rodeada por fogo. O rei, então, consulta a esposa e obedece a sua sugestão: estender dois filhos sobre o fogo

para eles pudessem escapar com os outros dois. Isso demonstra que Sesóstris conferia à esposa um papel importante em suas decisões. Além de levá-la ao seu lado em suas campanhas – como é possível inferir pela narrativa, pois o episódio se passa no retorno do rei ao Egito –, Sesóstris trata sua consorte como uma conselheira para uma tomada de decisão, o que demonstra sua respeitabilidade. O autor confirma tal tratamento em *Hist* II.110, ao citar que as estátuas de ambos tinham a mesma altura, trinta côvados. É um caso singular, no entanto, que não deve ser tomado como padrão para a interpretação do papel das mulheres na sociedade egípcia, conforme se ilustra com um episódio envolvendo Féros, o sucessor. Tendo ficado cego por dez anos como consequência de ter desrespeitado o Nilo ao atirar uma lança contra suas águas revoltas, Féros recebe no décimo primeiro ano um oráculo que declara que, para ter sua visão restituída, o rei deveria lavar seus olhos com a urina de uma mulher que tivesse tido relações apenas com o próprio marido. A urina da própria esposa não lhe serve de remédio, então ele passou a testar a urina de várias até encontrar uma que pudesse curá-lo. O destino das mulheres reprovadas é a morte: o rei as confina em uma cidade e a incendeia, uma punição extrema para o adultério feminino, tema recorrente na literatura egípcia (*Hist*, II.111).

Sucedeu a Proteu um rei conhecido por sua grande riqueza em prata, Rampsínito, sobre quem conta uma curiosa narrativa protagonizada por sua filha: pouco antes de morrer, o construtor da câmara onde o rei guardava sua fortuna, revelou aos dois filhos que havia planejado a construção de forma que uma das pedras da parede pudesse ser retirada. Os filhos passaram, então, a furtar periodicamente a prata do rei, que ao perceber o desfalque, mandou instalar armadilhas. Quando um dos irmãos ficou preso na armadilha, pediu ao outro que cortasse a sua cabeça a fim de preservar a dignidade da família. A mãe de ambos, no entanto, obrigou o filho que escapou da armadilha a resgatar o corpo do irmão sob a ameaça de revelar a sua identidade e o seu crime. O rei continuava intrigado por não conseguir compreender por onde o ladrão capturado em sua armadilha havia entrado. Suspendeu o corpo decapitado na muralha sob supervisão de guardas, para que eles denunciassem caso notassem alguém se lamentar pelo morto. Seu plano, mais uma vez, fracassa: o ladrão sobrevivente consegue recuperar o cadáver do irmão depois de um ardil para embebedar os guardas. O rei elabora um plano ainda mais ardiloso – e o qual o próprio Heródoto considera inverosímil: faz a sua filha se tornar prostituta e a instrui a receber todos os homens, sem exceção, e a deitar-se com eles apenas depois de eles revelarem o que pior haviam feito na vida. O ladrão demonstra sua astúcia mais uma vez: leva consigo um braço de um homem que havia acabado de morrer e, ao revelar o crime à filha do rei,

dá a ela a mão do cadáver para que segure como se fosse a sua enquanto ele escapa na escuridão. Impressionado com a inteligência do ladrão, o rei divulga que ele poderia se entregar com a certeza da impunidade e que ainda receberia uma grande recompensa por ser o mais engenhoso dos homens: o direito de se casar com a princesa (*Hist*, II. 121).

Outra princesa prostituída pelo pai é a filha de Quéops, o construtor da primeira pirâmide. Os recursos necessários para a construção da pirâmide – sem incluir os cem mil homens que trabalharam nela por vinte anos e o fechamento dos templos – levaram o rei à pobreza e, para arrecadar certa soma de dinheiro, internou a filha em um prostíbulo. Embora tenha obedecido ao pai, a princesa também desejou deixar um monumento em sua memória e, por isso, pedia aos homens que a visitavam presenteassem-na com uma pedra (*Hist,* II.124-126). Quéfren, o irmão de Quéops, o sucedeu depois de seu reinado de cinquenta anos e também desejou construir uma pirâmide que, embora de dimensões mais modestas, agravou a penúria deixada pelo predecessor. Seu filho, Miquerinos, desaprovava as suas ações e, depois de reabrir os templos, permitiu que o povo retornasse aos seus trabalhos e ritos e, dentre todos os que reinaram no Egito, dizem que ele foi o que proclamou sentenças mais justas. No entanto, nem todo esse seu apreço pela justiça foi o suficiente para que sua filha tivesse um destino mais feliz que os destinos das outras duas princesas: morreu ainda jovem, de forma inesperada e seu pai, para aplacar a própria angústia a sepultou dentro de uma vaca construída de madeira e revestida de ouro. Em vez de ser colocada em uma tumba, a vaca dourada permaneceu em uma sala do palácio da cidade de Sais, ornamentada e perfumada com incenso. Mas Heródoto descortina um lado sombrio do amor desse pai angustiado: contavam que ele ficou apaixonado pela filha e que ela havia se enforcado depois de ser por ele estuprada. As servas que a entregaram ao rei foram punidas pela rainha tendo suas mãos cortadas e por isso, as estátuas dedicadas a elas, eram assim representadas. Heródoto não acredita em tal explicação para as estátuas estarem sem suas extremidades, o que ele interpreta como efeito da ação do tempo (*Hist*, II.127-133).

Heródoto menciona poucas mulheres em sua narrativa sobre o Egito e, quando o faz, destaca seu papel em situações extremas. Nítocris, a única rainha indicada em sua lista de 330 nomes reais, vinga a morte do irmão por meio de um ardil que resulta na destruição de seus inimigos e em seu próprio suicídio. A esposa de Sesóstris é uma conselheira respeitada pelo rei, que segue sua sugestão para escapar de um atentado. No entanto, essa posição de prestígio não reflete a condição geral das mulheres, como demonstra o episódio de Féros, que pune severamente as mulheres adúlteras, ou as histórias das princesas de Rampsínito e Quéops,

prostituídas por decisão de seus pais. A filha de Miquerinos tem um destino ainda mais trágico: morta jovem, é sepultada dentro de uma vaca dourada, enquanto rumores sugerem que foi vítima do próprio pai. Ao longo dessas narrativas, a condição feminina no Egito aparece ora associada à astúcia e à influência política, ora à exploração ou à violência, o que evidencia que Heródoto não apresenta uma visão uniforme sobre o papel da mulher egípcia. Os erros e inconsistências apontados por estudos posteriores, defende Schrader (1992, nota 497, p. 432), têm origem nos sacerdotes egípcios que serviram de fonte ao historiador grego: apesar de haver listas com os nomes de reis e dados mais precisos, os sacerdotes não as consultavam, ocupados de suas obrigações nos templos, e repetiam o conhecimento que obtiveram pela tradição oral e por contos populares. Se os nomes e dados obtidos por Heródoto para a reconstrução da cronologia foram colhidos dos sacerdotes egípcios, é compreensível que o registro da presença feminina orbite entre os dois vértices da violência.

2.2. A escrita egípcia

2.2.1. Antecedentes históricos

Gardiner (1988) franqueia a escrita egípcia em cinco estágios: Egípcio Antigo (c. -3000 a -2140); Médio Egípcio ou Egípcio Clássico (c. -2140 a -1360); Egípcio Tardio (do século -XIV a -700); o Demótico (c. -700 a +300 anos); o Copta (do século +III em diante). Os primeiros textos escritos em Egípcio Antigo são breves e constam em artefatos variados; textos maiores, como os Textos das Pirâmides, aparecem na V Dinastia. Documentos legais, religiosos e literários desde o Primeiro Período Intermediário até a XVIII Dinastia foram escritos em Médio Egípcio, que comportava, como se percebe, uma riqueza maior de estilo para responder a cada finalidade. A partir do reinado do faraó Akhenaton até o Terceiro Período Intermediário, os textos eram escritos em Egípcio Tardio. O Demótico foi a forma que comportou textos comerciais, jurídicos e relacionados ao cotidiano até o estabelecimento do último estágio da língua, o Copta, ainda utilizado na igreja Copta, mas que caiu em desuso no século IV da presente era por ser classificado como pagão pelos representantes do cristianismo (Gardiner, 1988, p. 5).

As transformações culturais ocorridas no Renascimento, as navegações ao Oriente e a invenção da imprensa construíram um cenário propício para que o Egito voltasse a provocar no Ocidente o fascínio de outrora. Baines e Málek (1996, p. 25) contam que há registros de mais de duzentos viajantes entre 1400 e 1700. Uma significativa expedição ocorre no século XVIII,

empreendida por Napoleão Bonaparte acompanhado de cientistas e artistas[112] e que resultou na descoberta da Pedra de Roseta. A Pedra de Roseta (datada do ano 196 a.C.) é uma estela de basalto negro de 1,14 metros que apresenta catorze linhas em hieróglifos, 32 linhas em demótico e 54 linhas em grego de um decreto feito pelos sacerdotes de Mênfis em honra de Ptolomeu V Epifânio, o novo governante[113]. Com essa descoberta, houve considerável avanço nos estudos das escritas egípcias, pois era possível compará-las com o grego. O primeiro estudo bem-sucedido foi realizado por Jean-François Champollion, a partir de uma cópia recebida por ele em 1810 e publicado em 1824, "Précis du système hiéroglyphique" com 450 palavras, que possibilitou traduzir os aspetos históricos da sociedade egípcia que ficavam ocultos sob as inscrições[114]. Os conhecimentos linguísticos de Thomas Young, embora nem sempre valorizados, também trouxeram uma grande contribuição para a tradução da Pedra de Roseta: em seu trabalho de tradução sobre um fragmento de papiro, teve o primeiro contato com o egípcio antigo e conseguiu reconhecer numerais, sinais alfabéticos e não alfabéticos e modo de marcar o plural.

No estágio conhecido como Médio Egípcio, a escrita egípcia é constituída por sinais pictográficos – com correspondência total ao objeto representado –, ideográficos – que se referem à ideia representada pelo objeto –, fonéticos – representações de sons específicos[115] – e determinativos – pelos quais é possível identificar o real significado da palavra, onde termina uma palavra e a diferença entre uma palavra e outra com escrita semelhante. Gertie Englund[116] ensina sobre outro aspeto relevante: a organização dos sinais hieroglíficos que respeitava um refinado senso estético que priorizava a simetria dos símbolos, motivo pelo qual eles eram inseridos em retângulos imaginários e reagrupados a fim de se preservar a harmonia (cf. Englund, 1995, p. X). Bernadette Menu ressalta as quatro direções de escrita e leitura da escrita egípcia, determinadas pelas figuras animadas, sempre voltadas para o início da frase: da esquerda para a direita, da direita para esquerda, de cima para baixo a partir da esquerda; de baixo para cima a partir da direita (1989, p. 15). Por essa variedade de sinais hieroglíficos e de modos de leitura, poucos eram os que podiam se dedicar para aprender a ler e a escrever, o que elevava aqueles que

112 Segundo Tulard, esta era a composição da expedição: "Vinte e um matemáticos, três astrônomos, dezessete engenheiros civis, treze naturalistas e engenheiros de minas, a mesma quantidade de geógrafos, três engenheiros de solos; quatro arquitetos, oito desenhistas, dez artistas mecânicos, um escultor, quinze intérpretes, dez homens de letras, vinte e dois tipógrafos, munidos de tipos com caracteres latinos, gregos e árabes" (Tulard, 1996, p. 79).

113 cf. Budge, 1925; Curto, 1990, p. 114; Parkinson, 1999; Ray, 1994)

114 cf. Allen, 2001b, p. 9; Curto, 1990, p. 131; Hooker, 1996, p. 154.

115 Quando os sinais são fonéticos, como ocorre neste caso, as figuras representam um som. No caso do Médio Egípcio, as figuras são divididas de acordo com o número de sons em: uniconsonantais ou uniliterais, biconsonantais ou biliterais, triconsonantais ou triliterais (cf. Gardiner, 1988, p. 25-27).

116 Convém notar aqui que Gertie Englund, assim como diversos autores de gramáticas e livros sobre o Médio Egípcio, interpreta que os pictogramas e os ideogramas representam o mesmo conceito e não os distingue dentro desse sistema de escrita (cf. Englund, 1995, VIII-IX).

dominavam a arte da escrita, depois de uma longa formação, a uma posição de prestígio: os escribas.

2.2.2 Da origem dos hieróglifos às escritas funerárias

Segundo McDermott, a expressão *ta hieroglyphica* pode ser traduzida como "as letras sagradas esculpidas" (2001, p. 12). Os egípcios conheciam a própria escrita como *Medju Netjer*, traduzível como "palavras dos deuses", pois para eles uma invenção tão maravilhosa, capaz de eternizar pessoas e eventos, deveria ter uma origem divina, a qual atribuem ao deus da sabedoria Toth, em desobediência ao deus Rá (Gardiner, 1988, p. 1; Higounet, 2003, p. 37). A associação entre a escrita e o sagrado se mantém em sua utilização, voltada para as inscrições em templos e tumbas. Penelope Wilson atesta que a arte e ideologia cerimonial foi o que deu origem aos hieróglifos e não uma tentativa de representar materialmente a linguagem (2004, p. 18). Tal proximidade entre arte e escrita pode ser confirmada pela utilização da mesma palavra para representar artistas e escribas[117]. Escrita e arte se irmanam também na potencialidade de alterar o mundo físico, o que impunha restrições a ambas quanto à representação de divindades sendo derrotadas, pela arte, e de seres vivos e espirituais nos pictogramas funerários – estes eram representados de uma forma incapacitada ou vencida para que não pudessem prejudicar o morto ali sepultado (Pinch, 2006, pp. 18-19; 69).

Cervelló Autuori (1996) defende, ao contrário de estudiosos que defendem a influência civiilizatória da Mesopotâmia para o surgimento da escrita no Egito, pelo alto nível de desenvolvimento das cidades sumerianas antes do reinado de Menés, que o desenvolvimento dos hieróglifos foi anterior ao desenvolvimento da escrita cuneiforme. Além disso, o autor entrelaça a escrita egípcia ao poder, por ser utilizada para representar a realeza – outra distinção em relação à Mesopotâmia, onde a escrita era vinculada aos templos. A escrita no Egito não nasce de um impulso literário para registrar seus mitos, vivos na iconografia, nas esculturas e na oralidade. Sua vinculação estreita com o poder – neste caso, poder monárquico – é observada com a inexistência de registros iniciais que não sejam afirmações e expressões da autoridade da realeza, suas ações bélicas, suas propriedades. Autuori (1996b, p.108) chama a atenção para a presença frequente dos *serekhs*. O *serekh* tem um formato retangular (cf. Tiradritti, 1998), com a presença do deus

[117] Sergei Ignatov elenca oito sentidos possíveis para o termo: dispositivo para escrita, o ato de escrever, pintar com um pincel, um texto ou um livro ou uma pintura, escrita, escritor, artista e suporte material para escrever (papiro). Cf. Ignatov, Sergei. 2004, p. 11.

Hórus no topo acima do nome do faraó e, por isso, compreende-se que o *serekh* era o símbolo do "título de Hórus" do faraó (cf. Siliotti, 2006), o que também afirmava a divindade do Rei. Por isso, esse sistema de escrita voltado para uma função tão específica ficou conhecido como "palavras divinas". A escrita cumpriria outras funções de acordo com o surgimento de necessidades administrativas e jurídicas, sem recorrer aos hieróglifos, restritos à esfera do sagrado e ao domínio dos escribas.

Cardoso ressalta o terror que os egípcios experimentavam diante da morte, como comprovam os substitutivos para o verbo morrer e para mencionar os mortos. A morte é designada como um ladrão e o verbo usado em vez de morrer é "atacar"; os mortos são referido como os vivos, os fatigados, os ocidentais – pois as necrópoles ficavam à margem ocidental e desértica do Nilo –, os inertes – o que aponta, segundo o estudioso, para o ceticismo quanto aos ritos funerários que se tornará mais evidente na parte final do -III milênio e, um milênio depois, desembocará na ideia de que a imortalidade é privilégio de quem deixou seu nome preservado aos efeitos do tempo ao registrá-lo nos textos: os escribas (Cardoso, 1999, p. 106). O destino póstumo, objeto de preocupação por parte dos egípcios, apresentava variações que podiam coexistir e das quais se destacam as concernentes aos deuses Rá e Osíris.

O ciclo de nascimento e morte do sol sobre o céu era representado pela travessia de Rá no dorso da deusa Nut ou em uma barca com tripulação divina. Nas diferentes fases do dia, a divindade assumia uma forma correspondente: Khepri, a manifestação recém-nascida, durante a manhã; Rá, o auge da força, ao meio dia; a forma anciã Atum ao entardecer e que, durante a noite, adentrava em território subterrâneo – dividido em doze estações, correspondentes às horas – por um rio que seguia de Oeste a Leste. Na décima segunda hora, Rá enfrentaria o Caos na forma da cobra Apep a quem deveria derrotar, com a ajuda da tripulação de sua barca, para renascer e com ele, o dia[118]. Entre a tripulação da barca, além dos deuses, estavam os reis, identificados com Rá. Os súditos teriam o embarque garantido apenas a partir do Reino Médio, mas para isso seria necessário o recurso à mágica, pelas palavras de poder e pela representação do morto na barca solar (cf. Santos, 2012, p. 382). Senhor do Oeste e o Primeiro dos Ocidentais[119], Osíris era para aqueles que não pertenciam à realeza, a possibilidade de ter um destino futuro após a morte do corpo, um lugar subterrâneo localizado a Oeste onde desfrutariam de total abundância. O trajeto até o reino dos mortos era iniciado na tumba e permeado de obstáculos que

[118] A jornada solar é narrada nos chamados Livros do Subterrâneo. Taylor conclui com a presença desses Livros em tumbas reais que havia a identificação entre o faraó e Rá e o indício de seu destino póstumo solar (cf. Taylor, 2001 p. 198-199).
[119] Esses são epítetos que se relacionam com a localização geográfica das necrópoles.

o morto era capaz de enfrentar se equipado com os *sakhu* que compreendiam os caminhos e os nomes secretos dos seres que habitavam no percurso. Conhecer os nomes – uma finalidade prática desses registros que seriam conhecidos como literatura funerária – dariam ao morto imunidade durante seus passos pelo submundo (cf. Hornung, 1999, p. 21; Taylor, 2001, p. 27).

O mais antigo registro dessa chamada literatura funerária foi encontrado nas paredes das pirâmides da necrópole menfita[120]. Conhecido como Textos das Pirâmides, com mais de 800 inscrições de hinos, rituais, fórmulas mágicas e apontamentos de narrativas míticas dispostos sem sequencialidade, esses registros foram preservados dos efeitos do tempo nas paredes das câmaras sepulcrais e corredores das pirâmides dos reis das dinastias V e VI do Reino Antigo e VII e XIII do Primeiro Período Intermediário. Algumas das ideias religiosas presentes podem remontar a um sistema religioso complexo anterior à invenção da escrita, pois a inexistência de uma coesão entre as narrativas indica que elas eram conhecidas o que desobrigaria o detalhamento sobre o suporte material. As mudanças políticas ocorridas durante o Primeiro Período Intermediário – a descentralização do poder da figura do Rei a partir da V dinastia e, por consequência, o aumento do poder dos sacerdotes, funcionários provinciais e oficiais – afetam os ritos funerários e, com isso, a escrita associada a eles.

Se antes apenas o Rei tinha o privilégio de uma vida depois da morte corporal, essas novas figuras de poder reivindicam também a ressurreição e inscrevem, com essa finalidade, os Textos das Pirâmides em suas sepulturas e nas paredes internas de seus sarcófagos. Primeiro, o enterramento ocorria em Mênfis, próximo à tumba do Rei, uma forma de se tornar partícipe de sua ressurreição; a seguir, o enterramento é transferido para a província a qual pertenciam e onde governavam. Observam-se mudanças de estilo ao incluir mais pessoas como beneficiárias dos ritos funerários. Quanto ao conteúdo, surgem as inscrições autobiográficas que ressaltam os grandes feitos e as qualidades morais do morto que se misturam com trechos retirados dos Textos das Pirâmides. Quanto à forma, essas inscrições eram feitas em hierático ou hieróglifos cursivos seguida de ilustrações e, geralmente, em linhas verticais. Quanto ao imaginário, embora a função mágica das inscrições seja assegurar o morto em sua jornada além da vida, essa outra vida era apresentada de forma mais concreta, com perigos maiores – como a serpente Apep (ou Apófis) – com a possibilidade de se reunir com os entes queridos e com a instauração de um julgamento de todos os que morriam e que definiria seus rumos. Para percorrer esses perigosos caminhos, o

[120] Sobre a literatura funerária, os Textos das Pirâmides, os Textos dos Sarcófagos e o Livro dos Mortos, a pesquisa de Franciso Moro Albacete (2010) será seguida como fonte principal.

morto passou a contar com mapas do submundo. A esses textos funerários, com cerca de 1200 fórmulas pessoais e em primeira pessoa, os estudiosos denominaram Textos dos Sarcófagos.

No Reino Novo, período que compreende os séculos XVI ao XI a.C., o Egito passa por outras significativas transformações políticas: um empreendimento expansionista por territórios a Sul e a Nordeste colocou os egípcios em confronto com outros impérios em uma faixa territorial que compreendia o Norte da Núbia ao Norte do Eufrates. Os regentes do Reino Novo eram sepultados a Oeste de Tebas, na margem ocidental do Nilo, chamada pelos estudiosos de Vale dos Reis. Em uma localidade próxima, há o Vale das Rainhas, onde estão os corpos de rainhas e princesas das Dinastias XIX e XX. Um terceiro lugar importante para o estudo dos ritos funerários egípcios é a aldeia Deir el-Medina formada por trabalhadores envolvidos nas construções das tumbas reais e que guarda os seus corpos em tumbas construídas por eles próprios. Essas construções oferecem uma importante fonte: o chamado Livro dos Mortos, que os egípcios conheciam como "encantamentos para sair à luz do dia". Trata-se de um conjunto de fórmulas funerárias escritas inicialmente sobre os envoltórios das múmias e sobre a madeira dos sarcófagos, em alguns casso sobre as paredes e em papiro, a partir do século XV a. C.. As cópias em papiro eram feitas reservando um espaço para colocar o nome do morto ou feitas por encomenda, com seleção dos encantamentos a serem transcritos. Por isso, o Livro dos Mortos tinha uma pessoalidade maior do que as outras coletâneas funerárias, mas ainda com a função principal de fornecer subsídios para o além da vida.

Quanto ao estilo, os encantamentos eram escritos em preto com destaques em vermelho, mas eram compostos também pelas vinhetas, ilustrações coloridas que podiam estar relacionadas ao texto ou serem a própria representação do conteúdo, a maior diferença estilística. Quanto à disposição do conteúdo, se não havia no início um encadeamento lógico entre as inscrições, assim como nos Textos das Pirâmides e nos Textos dos Sarcófagos, é possível identificar uma ordem narrativa, do nascimento à ressurreição, na passagem da XXV para XXVI Dinastia. Ao primeiro conjunto, sem sequência, os estudiosos se referem como "Recensão Tebana"[121]; ao segundo, como "Recensão Saíta" (cf. Cardoso, 2011, p. 79-80; 84-85). Quanto ao conteúdo, a diferença marcante é a existência de um tribunal presidido por Osíris – e por isso apresenta algumas questões éticas – que poderia ser representado em vinhetas. Presente por mais de mil anos como parte do enxoval funerário, o Livro dos Mortos era constituído por 165 Encantamentos, segundo a

[121] Ernest Alfred Thompson Wallis Budge (1993) destaca também a chamada Recensão Heliopolitana, referente às V e VI Dinastias, escrita em hieróglifos nas Pirâmides de Sacara e em hieróglifos cursivos em ataúdes referentes às XI e XII Dinastias (Budge, 1993, p. 28).

enumeração de Karl Lepsius no século XIX, acrescido de outros posteriormente que contabilizaram em torno de 200 Encantamentos[122].

2.2.3. A escrita e a condição feminina no antigo Egito

Vanessa Fronza (2015) analisa uma figura que se valeu das práticas discursivas para legitimar sua subida ao trono, o faraó Horemheb, o último da XVIII Dinastia. O facto de não ter uma ancestralidade real que pudesse solicitar em seu favor impediu Horemheb de criar para si um mito de nascimento divino. Por isso, necessitou arrogar para si a predileção divina que o fez ascender ao trono, apesar de sua reconhecida origem comum. Necessário, no entanto, foi seu casamento com uma mulher pertencente à família real: Mutnedjmet, irmã da rainha Nefertiti, esposa do faraó Akhenaton. Isso é um indício de que havia uma estrutura social matrilinear na civilização egípcia, em que o sobrenome para a população comum – como em "Ahmsés, filho de Ibana", almirante e autor de uma autobiografia – e o direito ao trono, para os nobres, era concedido pela linhagem feminina, conforme ensina Barbara Watterson (1998): o rei subia ao trono por meio do casamento com a filha mais velha da rainha, mesmo se tivessem laços consanguíneos; segundo a autora, isso explica também o motivo de as herdeiras egípcias não serem usadas em alianças políticas, para evitar que um rei estrangeiro reivindicasse o trono (Watterson, 1998, pp. 23-24). A teoria da matrilinearidade não é aceita de forma pacífica por todos os pesquisadores. Gay Robins, por exemplo, defende que não há uma linhagem ininterrupta de mulheres de descendência real e ressalta que as esposas principais de Thutmés III, Amenhotep II e Amenhotep III não eram de origem real (Robins, 1996, pp. 23-24). Não obstante a aparente igualdade de género e a liberdade feminina que se cristalizaram como atributos da sociedade do Egito antigo[123], Haydée Oliveira (2005) afirma, com base em suas leituras de Rosalind e Jac Janssen[124] (1990), que as funções públicas no governo eram limitadas aos homens; o requisito para os altos cargos, saber ler e escrever, não poderia ser atendido pelas mulheres que não recebiam o mesmo tipo de educação masculina. Os casos isolados de mulheres chamadas de escribas e que detinham títulos oficiais não podem ser usados como argumento frente ao costume

[122] Cf. Andrews, Carol A. R. Introduction. In: Faulkner, Raymond O. 2010, p. 11-12.
[123] A autora Cristiane Derroches-Noblecourt, por exemplo, define a mulher egípcia como "feliz cidadã de um país em que a igualdade dos sexos parece ter sido considerada, desde a origem, como um fato natural e tão profundamente enraizado que o proclama foi sequer levantado. (...). Assim, na Antiguidade, o Egito é o único país que verdadeiramente dotou a mulher de um estatuto igual ao do homem" (Derroches-Noblecourt, 1994, p. 207).
[124] Cf. Janssen, Rosalind M. & Jac. J., Growing up in Ancient Egypt, The Rubicon Press, London, 1990.

de negar às mulheres o acesso aos cargos burocráticos ao negar a elas a herança da função do seu pai, essa herdada pelos filhos (Oliveira, 2005, pp. 143-144).

Havia uma condição de igualdade legal entre mulheres e homens: ambos tinham autonomia sobre seus bens, mesmo depois do casamento, recebiam a herança dos pais em partes iguais, independente do género, e participavam em transações econômicas e jurídicas, como querelantes, defensores e testemunhas. Da mesma forma, as punições eram aplicadas sem distinção de género. No entanto, Robins (1996) questiona, com base na escassez das fontes, até que ponto as mulheres podiam, na prática, exercer a igualdade legal. Nas fontes iconográficas, produzidas segundo a orientação de uma elite masculina, como lembra a autora, as mulheres aparecem em escala menor ou atrás dos homens, sempre belas e passivas (Robins, 1996, p. 141). Sousa (2010) também questiona as fontes, mas aborda pelo viés da hierarquia social[125] que restringia aos nobres a possibilidade de registrarem suas impressões em tumbas, templos e monumentos; com isso, as fontes analisadas são provenientes de uma pequena elite, o que causa uma lacuna sobre a condição das mulheres que não faziam parte dela. Por exemplo, mesmo que as mulheres pudessem pedir o divórcio, talvez não o fizessem por não terem recursos para pagar as taxas devidas aos maridos (Sousa, 2010, p. 31). Outro exemplo, a autora fornece com base em uma referência indireta a Cardoso: "O papiro Wilbour, do século XII, apresenta uma espécie de cadastro de terras do Egito Médio e indica que somente 8% das parcelas listadas estão em poder de mulheres" (Sousa, 2010, p. 32). Em consonância a esse dado, a interpretação de Robins (1996) é a de que as mulheres poderiam ter o direito aos bens e à igualdade legal, mas ainda estavam sujeitas ou à tutela masculina ou à exploração, como as viúvas (Robins, 1996, p. 191).

Um dado que traria mais segurança para se afirmar a igualdade entre as mulheres e homens seria a de que todos tivessem o acesso à instrução sobre as técnicas da escrita. Saber escrever significava, em um aspeto prático, a possibilidade de exercer cargos mais altos e, com isso, obter prestígio e uma renda maior, mas também a independência para interpretar contratos. Em um aspeto mais subjetivo, saber ler e escrever significava a possibilidade de contar a sua própria biografia – ou de ao menos garantir, no caso de uma rainha regente, que os escribas teriam registrado os acontecimentos segundo lhes fora ordenado. A leitura e a escrita eram

[125] Oliveira (2005) decupa as camadas sociais das mulheres do antigo Egito: "Existia um escalonamento hierárquico que era encabeçado pela rainha, pela esposa principal de um faraó, e terminava talvez nas mulheres das famílias de escravos. Entre o topo encabeçado pela rainha até seu final passavam todas as outras mulheres da família real, seguidas bem de perto pelas outras damas da corte, logo após seguindo a possível ordem: as esposas e parentes femininas dos escribas e burocratas; as dos artesãos especializados e demais artesãos; as dos camponeses; e finalmente as dos escravos. Se as rainhas num determinado período desfrutassem de melhores condições, de mais destaque, era de se esperar que tais benefícios se propagassem, ainda que fossem perdendo sua força gradualmente. Como também era se se esperar que, em períodos em que a situação da rainha fosse menos ressaltada, também tal característica fosse propagada (Oliveira, 2005, p. 138).

privilégios dos envolvidos na administração das propriedades como sacerdotes e funcionários do estado. A ascensão na hierarquia administrativa era gradual, depois de um período em que se aprendia o ofício com outro escriba, aprendizado que podia ser iniciado pelo jovem quando tinha por volta de doze anos de idade. Deir el-Medina é o local que mais oferece indícios de que tenha sido um lugar de ensino e a metodologia, pelo que se pode inferir dos registros disponíveis, consistia em se fazer cópias de um texto chamado "O livro de Kemyt". Com a importância adquirida pelos oficiais durante as conquistas de territórios no início da XVIII Dinastia há a possibilidade de que tenham sido instruídos, na escrita e na matemática, principalmente os encarregados de administrar transportes e suprimentos. Artistas, desenhistas e escultores, encarregados da transcrição em hieróglifo nos templos e nas tumbas, com efeito, dominavam a leitura e a escrita (Cf. Baines; Malek, 2008, p. 198).

Registros pontuais, como uma carta escrita no final da XX Dinastia e a paleta da filha de Akhenaton, Meritaton, encontrada na tumba de Tutankhamon, demonstram que algumas mulheres podiam saber escrever, mas não desempenhavam as funções de escriba – e quanto essa palavra aparece no feminino, acredita-se que tenha sido usada no sentido de uma mulher que maquiava sua senhora. Em Deir el-Medina, muitas ostracas apresentam cartas escritas sobre trivialidades e encomendas remetidas e recebidas por mulheres que talvez tenham dispensado o serviço do escriba para redigi-las e interpretá-las[126]. Sousa (2010) acrescenta que, as mulheres bem instruídas e provenientes de famílias ricas, poderiam figurar nos templos como sacerdotisas, cantoras ou dançarinas[127]. As mulheres poderiam ser encarregadas de velar o morto mediante pagamento, algo que as tornaria profissionais do luto[128] (Sousa, 2010, p. 32). B. Lesko (1987) menciona que havia para as mulheres ocupações em que eram predominantes, como as oficinas de tecelagem – nas quais apenas tardiamente se registra a participação de homens – e as de perfumes, que eram indústrias estatais e fundamentais para a economia. A existência de ocupações restritas a mulheres deu origem a títulos como "Senhora da Oficina de Perucas", "Diretora das Sacerdotisas do *Ka* da Mãe do Rei" e "Supervisora das Mulheres Médicas [com o] conhecimento real" (Gralha, 2012, p. 194). Durante os Reinos Antigo e Médio foram poucos os

[126] Os indícios sobre o conhecimento das mulheres a respeito da leitura e da escrita aqui mencionados foram baseados na referida tese de Oliveira (2005, pp. 141-144) que, por sua vez, baseia-se nos dados levantados por Janssen R. & Jac J. (1990, pp. 68-85).

[127] Durante o Reino Antigo e durante o Reino Médio, a importância dos cargos ocupados pelas mulheres nos templos foi bastante reduzida e apenas as mulheres da realeza mantiveram suas funções. Para aprofundamento: Lesko, Barbara S. The Remarkable Women of Ancient Egypt, Scribe Publications, Providence, 1987. p. 16.

[128] Oliveira (2005, p. 156) afirma, com referência à obra de Nur El Din (1995, pp. 76-84), que havia cinco variações para as carpideiras, ou profissionais do luto: *Drt, Tst, Rmyt, Wšbt, Smntt*. Cf. Nur EL Din, Abdel Halim, The Role of Women in the Ancient Egyptian Society , 1995.

títulos referentes a funções administrativas e as mulheres, nesses períodos, trabalhavam como serviçais de mulheres reais, como é o caso as amas-de-leite (Lesko, 1987, pp. 16-18).

2.3. A importância das divindades femininas dentro das cosmogonias egípcias

Há muitas deusas no imaginário egípcio e presentes nos mitos de origem das cidades de Heliópolis, Mênfis, Hermópolis, Tebas e Elefantina. Embora dotadas de grande poder, as deusas não participaram da criação do cosmos nos mitos, função dos deuses masculinos. É importante considerar que no Egito Faraônico não há apenas um mito que explica a origem do mundo: as diversas tradições mitológicas atribuem papéis distintos às divindades e descrevem a criação do cosmos, por consequência, de formas distintas. As muitas variações no interior das próprias mitologias se distanciam do modo de pensamento ocidental contemporâneo. As mitologias egípcias são modos de pensamento que permitem a contradição, o acréscimo e a variação no tratamento dos personagens sem que houvesse uma busca para definir uma versão definitiva ou que sintetizasse os aspetos levantados pelas interpretações em uma única versão coerente. Por isso é que se assiste a uma pluralidade de divindades locais em determinado momento alçadas à posição de deus criador, conjugando aspetos de outras divindades, locais ou estrangeira, mutações compreensíveis pelo próprio decurso do tempo. A intervenção sobre a representação das divindades é, muitas vezes, direta e com vistas a um objetivo específico, como dar maior destaque à sua cidade como centro teológico, por exemplo, e não resultado de transformações espontâneas do imaginário. Trazer a esfera divina por meio de palavras escritas à esfera temporal anuncia uma intenção de direcionar a ação dos humanos, compreensível em um contexto em que o político e o religioso estavam de tal modo entrelaçados e em que o divino se fazia presente no cotidiano, mas também revela a intenção dos humanos de interferir na ação dos deuses por meio de encantamentos, preces e cultos. Traunecker salienta:

> A religião egípcia não se apoia nem sobre uma revelação divina nem sobre uma tradição profética; não há, portanto, nem doutrina codificada nem texto canónico no sentido estrito do termo. Deviam existir algumas fórmulas básicas. J. Assmann restituiu uma série de sete hinos solares padrões. Só a partir do Novo Império se constata uma tendência para fixar na parede de pedra os livros e rituais até então confiados ao papiro, mas o alvo visado permanece essencialmente a eficácia local do documento (Traunecker, 1995, p. 17).

Ainda segundo o autor, os egípcios não fizeram um inventário dos seus deuses, pela própria característica do pensamento religioso que permitia que as divindades desaparecessem, mudassem de forma, de nome, de aspeto e de função segundo as circunstâncias. Quando há algum documento que indica os nomes dos deuses, como na tumba de Ramsés VI ou no templo de Séti I, isso tem o objetivo de difundir os elementos teológicos a fim de estabelecer a autoridade dos deuses locais nas funções universais, colocando-os no mesmo nível de eficácia de deuses mais conhecidos. A expressão religiosa dos egípcios não era compreendida pelos outros povos contemporâneos: os hititas tentaram compor listas de correspondência entre seus deuses e os deuses egípcios e os gregos debochavam das divindades zoomórficas e híbridas das divindades, repassada a escritores antigos como sinal de que a civilização egípcia, malgrado o prestígio haurido, era uma civilização de supersticiosos e ignorantes. Isso não impediu que pensadores gregos como Tales, Pitágoras e Platão viajassem ao Egito em busca de conhecimentos ensinados pelos sacerdotes (Traunecker, 1995, pp. 18-19).

Os *Textos das Pirâmides* são a principal fonte para se contar o mito atribuído a Iunu, cidade denominada posteriormente pelos gregos como Heliópolis. Nele se conta que no início existia o elemento líquido primordial, Nun (*Nw, Nn, Nwn*), no qual havia os germens geradores da vida. O deus-solar Atum levantou-se de Nut no alto da colina chamada Benben e expeliu do seu corpo Shu, o ar, e Tefnut, a umidade do ar. Uma segunda versão diz que, depois de se elevar de Nun, Atum estimulou o seu falo e engoliu o seu sêmen para, então, gerar sua prole. A sua boca – que operaria como um útero – remete à completude entre os princípios masculino e feminino que havia no início do mundo. A importância da "mão divina" (*djeret-netjer*) nessa versão, meio pelo qual o deus Atum obtém o sêmen, fez com que ela se transformasse em um princípio feminino, a deusa Iusaas, "a que se torna grande" e, na XVIII Dinastia, identificada como Hathor, a deusa da sexualidade (Robins, 1996, p. 18). "Mão de deus" foi, também, pela associação a esse mito, um dos títulos das rainhas egípcias. Uma terceira versão diz que os deuses Shu e Tefnut teriam nascido pela saliva, quando Atum cuspiu e expectorou. Duas associações podem ser feitas: primeiro, entre as formas verbais de cuspir (*ichech*) e expectorar (*tefen)* com os nomes dos deuses criados; segundo, entre a saliva e a natureza dos deuses criados, o ar e a umidade. A trindade iuniana, distinta de outras trindades egípcias em que um princípio feminino produz com o princípio masculino um deus-filho – fundamental para estabelecer a noção da legitimidade real por herança

sanguínea – era formada por um princípio que une masculino e feminino, um deus-filho e uma deusa-filha.

O primeiro casal divino – Shu, representado em aspeto humano com uma pena de avestruz na cabeça, e Tefnut, representada com corpo humano e cabeça de leoa – dá origem a Geb, deus que representa a terra, e Nut, deusa que representa o céu. Da relação entre Geb e Nut, nasceram dois casais de deuses: Néftis – a Senhora da Casa – e Seth – o deus dos territórios estrangeiros; Ísis – a deusa da vida – e Osíris – o senhor do mundo dos mortos – que geraram Hórus (Araújo, 2005, p. 25). Formou-se assim a Grande Enéade de Iunu (Heliópolis) e, a seguir, o universo, resultado da interação entre os princípios masculino e feminino por ela representado. O mundo divino dominava o mundo humano e intervinha diretamente para garantir o seu equilíbrio e desenvolvimento. A Grande Enéade de Heliópolis era composta por nove deuses, mas esse número varia em outras cosmogonias – quinze são os deuses em Karnak, por exemplo. Ocorre que o termo em egípcio é *pesdjet*, que simboliza a "pluralidade da pluralidade" contida no quadrado de três, que simboliza a pluralidade em referência à unidade primordial. Em outras palavras, o termo *pesdjet* era empregado para nomear um grande grupo de deuses e não apenas os grupos divinos com nove membros (cf. Traunecker, 1992, p. 68; Wilkinson, 2003, pp. 78-79).

A versão do mito de Isis e Osíris escrita pelo grego Plutarco é a versão a qual Budge (2004) recorre por não haver, segundo ele, nos textos hieroglíficos fúnebres e nas compilações posteriores um registro oficial da história da vida desses deuses sobre a terra. Budge pensa que, se não há registros, isso se deu porque para os escribas egípcios a história era de conhecimento amplo e não haveria necessidade de recontá-la em pormenores ou porque esses registros não sobreviveram ao tempo (Budge, 2004, p. 41). Plutarco, em seu período de estudos no Egito, investigou em conversas com os intelectuais e sacerdotes egípcios, nos textos e na iconografia os elementos da religião egípcia, cuja influência se sentia em sua cidade natal, Queronéia[129]. Apesar da riqueza de informações próximas às encontradas em fontes como o Texto das Pirâmides e o *Livro dos Mortos*, há nessa versão uma dificuldade imposta pelo seu autor, ao renomear os deuses egípcios com nomes gregos e ao associá-los com divindades gregas como Dioniso. Plutarco também suprime a participação de Anúbis e de Néftis na narrativa e não descreve o processo de mumificação de Osíris. O autor grego cria uma transição temporal entre o assassinato de Osíris e

129 Jean Hani (1976) entende a influência da religião egípcia em Queronéia a partir da sacerdotisa Cléa, consagrada por seus pais aos deuses egípcios e que figura na dedicatória da obra de Plutarco (Hani, 1976, pp. 11-12). Hani também informa que a narrativa de Plutarco se refere ao início do contato entre Grécia e Egito, entre os séculos -V e -VI (1976, p. 29).

seu desmembramento por Seth, o que agrava o seu ato e acrescenta o crime de profanação de um cadáver.

O mito osiriano guia-se pela relação antagônica entre Osíris e Seth[130]. Osíris é o primogênito, Seth é o último a nascer dos quatro filhos, rasgando o ventre materno[131]. O primogênito tem o direito de governar o Egito, onde desempenha na mitologia um papel civilizador: ensinou aos seres humanos, junto com a esposa Ísis, as leis, as técnicas agrícolas, a domesticação de animais e tudo mais que necessitavam para abandonarem uma existência de privações. Inclui-se aí, como recurso para evitar as privações, o culto aos deuses para obter deles favores e proteção. Depois – e ainda de acordo com o ideal do deus civilizador que estaria presente em outros momentos da história da humanidade – viaja para ensinar os outros povos a saírem de um modo de subsistência e de sociabilidade considerados selvagem. Enquanto Osíris viaja, o governo do país fica a cargo de Ísis. Tudo isso desperta a inveja de Seth que planeja assumir o trono do irmão e investe para atingir o seu objetivo em um elaborado plano de assassinato: convida o rei para um banquete e, durante a festa, mostra aos convidados um sarcófago que havia mandado construir e que seria um presente a quem coubesse nele. Osíris, em sua oportunidade, constata que o sarcófago tinha a sua medida. O que ele não sabia é que Seth o havia confeccionado com esse intuito e, quando se deitou, os cúmplices do irmão fecharam a tampa, lacraram-no com chumbo derretido e a lançaram-no ao Nilo. A correnteza do rio levou Osíris ao Mar Mediterrâneo até que ele finalmente parou em Biblos, entre os ramos de uma árvore de tamarisco que cresceu em torno do sarcófago. O rei de Biblos mandou cortar a árvore, que se tornara imensa, para empregá-la como coluna em seu palácio. Ísis procurava pelo marido, mas em vez de encontrá-lo, encontrou o filho que ele concebera com sua irmã, Néftis, enganado por ela e pensando que se tratava da esposa. Néftis se desfez do filho para não ser descoberta por Seth, e depois de ser encontrado por Ísis, foi chamado de Anúbis e se tornou seu guardião.

Quando descobriu que o corpo do marido servia de coluna para o palácio, Ísis convenceu a rainha de Biblos a cedê-la, arrancou dela o sarcófago, devolveu a coluna enrolada com linho e perfume e voltou para o Egito com o corpo, o qual deixou escondido. No entanto, Seth o encontra,

130 A síntese do mito osiriano a seguir serviu-se das seguintes versões para tentar compor um quadro com elas, apesar das divergências que apresentam: (baseado em fontes egípcias: *Texto das Pirâmides,* Papiro real de Turim e Hino a Osíris do Louvre) Hart, 1992, pp. 29-41; Erman, 1952, pp. 94-101; (baseado em Plutarco) Budge, 2004, pp. 44-47; Budge, 1993, p. 18; 53, 95. Além dessas versões, para fins de cotejo, foram conferidas também as seguintes: David, 2011, pp. 34-35; Grimal, 2012, pp. 40-49; Lesko, 2002, pp. 112-113.

131 José das Candeias Sales assim caracteriza a distinção entre Osíris e Seth: "Osíris, o rei-ideal, pacificador e social, ligado aos ritos e ritmos agrícolas, representa a civilidade, a vida, a fertilidade, a ordem (maet). Set, em contraste, homicida, incivilizado, anti-social, é a figura divina da transgressão: manifesta, desde a sua vinda ao mundo (rasgando o ventre materno de Nut), um carácter violento, maléfico e disruptivo, sempre favorável e predisposto para a confusão e a desordem (isefet) social, biológica, familiar, desobediente aos deuses e às normas estabelecidas" (Sales, 2015, p. 699).

depois o corta em pedaços e espalha pelo país. Ísis retoma sua peregrinação à procura dos pedaços de Osíris, com a ajuda de Néftis, em um barco feito de junco, e de Anúbis, que auxilia na empreitada com seu faro aguçado. Apenas o seu falo não foi recuperado, pois havia sido devorado no rio, então ela o substituiu por um objeto fabricado por ela e iniciam uma cerimônia na qual Anúbis tem grande importância, por conhecer uma técnica de preparação do corpo que o conservaria livre do apodrecimento. Transformada em um falcão, Ísis bate as asas a fim de restituir a Osíris o sopro da vida; como é bem-sucedida, pousa sobre o objeto mágico que colocara no lugar do seu falo e concebem Hórus. O filho de Ísis e Osíris governou o mundo dos vivos, depois de crescer escondido pela mãe nos pântanos de papiro e destituir Seth do trono que havia usurpado após decisão do Tribunal Divino. Osíris passa a reinar o mundo dos mortos, por não poder retornar à Terra, suplantando Anúbis – que de acordo com crenças mais antigas, era o regente do mundo inferior e que se torna, assim, o responsável pelos rituais de embalsamamento (Silverman, 2002, p. 61).

Em Khemenu, nomeada pelos gregos como Hermópolis, eram oito os deuses principais – e daí deriva o nome da cidade, "A cidade dos Oito [deuses]" –, quatro casais primordiais anteriores à criação cujos machos eram representados com cabeça de rã e as fêmeas com cabeça de serpente: "Amon e Amaunet eram o ocultamento, Huh e Hauhet eram a ausência de forma, Kuk e Kauket eram a escuridão e Nun e Naunet eram as águas abissais" (Lesko, 2002, p. 116). Constituía-se assim a Ogdóade – que não faz referência ao número oito e sim ao seu significado simbólico: quatro representa a totalidade e seu dobro significaria uma totalidade intensificada. Apesar disso, o número do conjunto de deuses não varia, apesar de seus membros variassem (Wilkinson, 2003, p. 77). José das Candeias Sales (2012), em nota para detalhar sua menção aos quatro casais primordiais, depois de defini-los, volta o olhar para o nome das deusas: "O nome de cada uma das deusas mais não era que a forma feminina (terminação -(e)*t*) do nome do deus com quem estava casada/ associada. Neste sentido, podemos falar de apenas quatro divindades que personificavam os elementos constituintes presentes no caos original" (Sales, 2012, p. 201). O princípio feminino figura como um complemento ao masculino, necessário para a geração da vida, mas sem preservar uma individualidade em relação a ele, comparável com Atum e sua mão, na cosmogonia de Iunu. A Ogdóade era contrária à versão de Iunu, pois estabelecia que antes da

autocriação de Atum, os oito deuses já haviam surgido do Ovo Primordial, anterior à vida e ao mundo[132].

A tradição mitológica da cidade Hutkaptah – cujo nome grego é Mênfis – descreve que o mundo e os deuses foram criados da língua e do coração do deus Ptah: depois de pensar com o coração, pronunciava nomes e as coisas surgiam quando nomeadas. Toda a realidade era a materialização das suas palavras. Uma atitude de criação intelectual, portanto, e que era traduzida em uma teologia, também mais elaborada e que se dirigia às elites e não às camadas mais baixas da população. Distinguia-se do trabalho de criação físico como na cosmogonia de Iunu, resultado de uma atividade física e, a depender da versão, uma atividade sexual. Considerava-se que Ptah seria a personificação da colina que se levantou do líquido primordial; Tatenen, "Terra Emergida", era seu nome e sua forma teológica[133]. Por ser compreendido como a fecundidade da terra, isso significa que precede materialmente os demais deuses, o que estabelece o primado da Terra em relação ao Sol. Também teria sido ele o criador do Ovo Primordial que trouxe a Ogdóade de Khemenu à existência[134] e que, para que isso fosse possível, deveria reunir em si os quatro aspetos personificados pelos oito deuses. O aspeto mais interessante de Ptah é que se cristalizou no pensamento dos egípcios, por associação à sua fertilidade, que ele reunia em si os aspetos masculinos e femininos e que, dessa forma, deveria ser metade homem e metade mulher. É isso o que está escrito na Pedra de Chabaka: Ptah é pai e mãe dos deuses, reúne em si o aspeto masculino líquido, que representa o sêmen, e o aspeto feminino, a terra, que torna possível, ao acolhê-lo em seu interior, que frutifique[135]. Outros dois documentos, o Papiro Harris I e o Papiro de Berlim 3048 dão atestado da grandiosidade e antiguidade do deus menfita, mas traduzem seu ato de criação com associações mais concretas; assim, ele é representado como artesão divino, oleiro

132 "[O Ovo] É um símbolo da vida em potência; nele estão contidos todos os gérmenes do mundo. Segundo certos textos, o ovo pressupõe a existência de uma ave ('A Grande Grasnadora') que seria assim o 'primeiro' ser do Universo: *'Eu sou o ovo que estava na Grande Grasnadora'*. Neste sentido, concebe-se um momento anterior à postura do ovo primordial em que a grande ave-mãe estaria sozinha no universo. A solidão da demiúrgica ave é rapidamente ultrapassada através de explicações literárias que fazem do ovo do mundo um fruto da Ogdóade de Kehemenu, particularmente de Nun: Neste caso da teoria do «Ovo» primordial formulada em Khemenu, não obstante as diversas *nuances* literárias,metonímicas emetafóricas, podemos identificar umesquema de desenvolvimento similar ao que apontámos para Heliópolis, no caminho da solidão demiúrgica inicial para a multiplicidade criativa posterior: no início, antes da existência domundo, havia a ave primígena que pôs o 'Ovo' que continha em potência toda a potencialidade de vida, prefigurada pelos quatro pares de deuses primordiais" (Sales, 2012, pp 203-204).

133 Cf. Sales, 2012, nota 81, p. 206.

134 Lê-se referência a isso em uma inscrição tebana do período ptlomaico, citada por Sauneron e traduzida por Sales: "*Aquele que emergiu, no começo, no seu nome de Ptah, e a quem se chama Ptah, criador do ovo que saiu do Nun...e que lançou a semente no ovo no interior do qual os Oito vieram à existência"*. Em um hino que se encontra no Museu Egípcio de Berlim, o Papiro 13603, lê-se: "*Eis que ele fez que os Oito se instalassem em Khemenu*" (Sales, 2012, p. 208). Itálicos do autor.

135Segue a tradução de Sales ao texto: "*É ele o pai dos deuses e também a mãe... e o seu sobrenome é 'A Mulher'. É ele a matriz na qual se verte a semente de tudo o que saiu do Nun. É o grande Hapi, pai dos deuses, é Nun, metade homem e metade mulher. Pela água é homem, pela terra que se ergueu é mulher. Ele é o pai e a mãe. Ele fez a cevada a partir do homem e o trigo a partir da mulher, fez as cheias que vêm do Nun para manter a vida dos humanos. Ele trouxe a água para os campos. Fez brotar a cevada e o trigo (...) para os dar aos deuses. Assim foi feito o pão, do qual depende a vida nas Duas Terras. Ele deu o trabalho aos humanos, do qual eles vivem"* (Sales, 2012, p. 208). Itálicos do autor.

e ourives, ou seja, a partir de um trabalho manual, ainda que metafórico, não consistia apenas no trabalho verbal[136].

A relação entre o trabalho manual e a criação do mundo está presente no deus de Esna[137], Khnum. "Modelador dos modeladores", "o oleiro que faz viver as criancinhas no ventre", "que formou os deuses e os homens e fundou o país das suas mãos" e "que fez das suas mãos tudo o que existe" são algumas das invocações presentes em sua hinologia. Segundo aqueles que acreditavam na primazia desse deus, ele havia formado em sua olaria o Ovo Primordial do qual surgiu o mundo e os deuses, substituindo assim a primeira ave, A Grande Grasnadora, que aparece em algumas versões da mitologia de Khemenu e o líquido primordial que teria tido, na mitologia de Iunu um papel passivo. Além da associação à criação ao trabalho da olaria, atividade característica de Antinoe onde também era venerado, de ter o torno do oleiro como um de seus símbolos distintivos, o deus de Esna vincula-se ao trabalho de criação por meio do verbal, expressa pelo verso "É por meio do seu nome que foram criados todos os nomoi e todas as cidades". Seu potencial criador era expresso e atualizado pela fecundidade que proporciona a todos os animais e aos humanos que a ele recorriam para esses fins, como se lê em versos como os que seguem: "Tu és Khnum/ que dá um filho a quem o implora/ E uma mulher a quem o suplica"; "Homens, gado, aves, répteis, como os habitantes das águas,/ Tu os fazes mover em todos os corpos (maternais)/ A fim de que cada uma das tuas criaturas venha à existência/ para fora do ventre (da sua mãe)"; e, por fim, "Tu és Khnum,/ O único, o único./ Do seu trabalho saem, cada dia, milhões de seres". O vínculo com a fecundidade é firmado pela crença de que ele controlava o Nilo, fundamental para fertilizar as terras e produzir os alimentos – um de seus epítetos era "aquele que dá a água do Nilo" – e pela sua materialização como um ovídeo de reconhecido vigor sexual, desaparecido atualmente da fauna egípcia que os paleozóologos denominaram *ovis longipes paleoaegypticus*[138].

Em Esna há também a única cosmogonia na qual uma deusa feminina age como criadora do mundo: Neith, uma das mais antigas divindades egípcias e provavelmente a primeira representada em forma humana (Wilkinson, 2003, pp. 157-158). Autogerada, depois de emergir das águas primordiais, ela criou – também do seu coração e por palavras, assim como Ptah – o

136 A tradução dos dois documentos citados pode ser consultada em Sales, 2012, pp. 209-210.
137 *Khnum* também era venerado nas cidades (ou regiões) de Heruer, Esna e Abu (Elefantina) e Antinoe. Todas as referências aos hinos em honra de Khnum que foram esculpidos nos templos de Esna, seguiram a tradução ao português apresentada por Sales, 2012, pp. 220-224. Segundo Julio Gralha: "Do templo Knum em Esna só restou a sala hipóstila devido às ocupações urbanas ao longo do tempo o que dificulta a análise nesta pesquisa. Esna era conhecida em egípcio antigo como Iunyt ou Ta senet. Os gregos denominavam-na de Latópolis em função do peixe Lates ser considerado sagrado na região. O templo também era dedicado a outras divindades importantes como Neith e Heka" (Gralha, 2015, p. 78).
138 Cf. Sales, 2012, nota 150, p. 221

princípio da luz, Rá, o princípio das trevas, Apófis, o mundo e a humanidade. Embora seja um princípio feminino, a deusa aparece no documento X com uma expressão que se interpreta como denotativa de uma dualidade de género, "Pai dos pais, Mãe das mães", também usada como epíteto por Khnum. Outra referência que se faz a ela é a de "um homem agindo como mulher, uma mulher agindo como homem"; em outro texto aparece uma definição de sua feminilidade em medidas: "dois terços dela são masculino, um terço feminino". Traunecker (1995, p. 63) rejeita a hipótese de que Neith seja uma divindade andrógina, pois era representada sempre como inteiramente feminina; sua bissexualidade era uma metáfora para exprimir a eficácia do uno primordial e o alcance de sua ação. Segundo Traunecker, a cosmogonia tardia de Neith em Esna associou tradições de origens distintas e por isso mescla de uma forma que não lhe parece favorável, o tema do combate primordial com o do combate repressivo. O autor divide a estrutura geral do relato em cinco partes: "a primeira manifestação de Neith-demiurgo; o nascimento do Sol; o nascimento de Apófis e a revolta; a viagem repressiva de Methyer e suas sete palavras; a instituição das festas de Esna e de Saís" (Traunecker, 1995, p. 104-105.) Na primeira parte, a seguir de sua autocriação, a deusa assume duas formas animais, vaca e peixe. A luz sai dos seus olhos quando ainda estava nas águas primordiais e antes de pronunciar suas palavras criadoras. Apófis, a serpente, nasce a partir de um escarro e inicia um combate entre eles. Ao fim do relato, a deusa se transforma em Methyer, a deusa-vaca "Grande Inundação", e viaja com seu filho Rá entre os chifres por quatro meses a fim de destruir seus inimigos. Essa imagem concilia dois aspetos: sua maternidade e sua personalidade guerreira, expressa pelos mais antigos emblemas associados a ela, o arco e a flecha e que deram, por sua vez, origem aos epítetos "Senhora das flechas" e "Dama do Arco" (Wilkinson, 2003, p. 157). Em textos posteriores, como o texto das Contendas entre Hórus e Seth, seu temperamento é fixado pela sua ameaça ao deus Atum, que preside o julgamento, de fazer o céu desabar sobre a terra caso o trono não fosse entregue a Hórus, quem ela considerava ter legitimidade para tanto[139]. No mesmo texto, há uma referência a ela como a grande mãe dos deuses e que iluminou a primeira face[140].

Entre as cosmogonias egípcias, as divindades femininas aparecem como consortes dos deuses e necessárias para a manutenção da ordem, mas apenas Neith desempenha o papel de demiurgo. As personagens femininas das mitologias nem sempre escapam dos espectros esposa-

[139] Em carta, Neith, referida como "la madre, la grande", diz: "Dad la dignidad de Osiris a su hijo Horus. No cometáis estas acciones grandes de falsedad, que no están en su lugar, o me enfureceré y el cielo chocará con la tierra. Y que se diga al Señor del Todo, el toro que está en Heliópolis: 'Dobla a Seth en sus bienes, dale a Anat y a Astarté, tus dos hijas, y pon a Horus en el trono de su padre Osiris'" (Campagno, 2004, p. 41). Um dos episódios das Contendas entre Hórus e Seth será detalhado no tópico seguinte.

[140] "Neith, la grande, la madre divina, que iluminó la primera faz, que vive, está sana y vigorosa" (Campagno, 2004, p. 40).

mãe-amante aos quais as mulheres parecem, salvo exceções, confinadas na história da humanidade. Os aspetos ligados à atividade guerreira eram muitas vezes relacionados à proteção, como é o caso das deusas Edjo, Nekhbet e Sekhmet, esta com seus aspetos bélicos revertidos como proteção aos médicos, auxiliados por ela para expulsar as entidades invisíveis causadoras de doenças. Em um mito é essa a deusa encarregada por Rá de destruir a humanidade, contrariado com as atitudes humanas. Ela se compraz em sua tarefa, destrói casas e mata os humanos que fugiam para o deserto. Convencido por outros deuses de que a destruição da humanidade era um ato muito extremo, Rá em vez de lhe dar uma ordem direta, o que pode demonstrar que sua ordem não seria atendida, tinge sete mil cântaros de cerveja com a cor vermelha, espalha o líquido, para que ela pensasse se tratar de sangue. Ao bebê-lo, ela se embriaga e encerra sua atividade destruidora.

Nessa narrativa, quando ela acorda está transformada na deusa-vaca Hathor, uma divindade muito antiga, cujo culto remete ao período pré-dinástico e de tal importância para a religiosidade egípcia que todas as deusas posteriores foram consideradas como manifestações de seus aspetos: Deusa Mãe primordial, senhora do céu, do sol, da lua, da agricultura, da fertilidade, da umidade, do parto, da alegria, da música, do amor, da dança e da embriaguez. Pela sua associação direta aos aspetos relacionados ao feminino, seu culto era difundido especialmente entre as mulheres egípcias que recorriam a ela para que atendesse demandas amorosas. Sua sexualidade aflorada é retratada em um episódio das Contendas de Hórus e Seth: para acalmar a ira de Atum, seu pai, que havia sido insultado pelo deus Baba, a deusa mostra seus órgãos genitais durante uma dança, fazendo-o rir. O aspeto erótico de sua natureza foi o motivo pelo qual recebeu também o epíteto de "Senhora da Vagina", a mais sedutora entre as divindades e posteriormente identificada pelos gregos como Afrodite e pelos romanos como Vénus. Com Atum, ela desempenha uma união sexual, que personifica a mão que o faz ejacular, também identificada com *Iusaas*, e o próprio sêmen divino – sendo, portanto, sua esposa e filha. Como filha, ainda é identificada como "A Deusa Distante", que abandona o pai, assume a forma felina e desaparece no deserto. O deus Toth consegue localizá-la e a convence a retornar para casa contando-lhe histórias. Ao retornar, ela provoca a cheia do Nilo e se acalma com música, dança e banquetes – o que justifica os elementos extáticos do seu culto. Hathor também aparece conjugada a Hórus, como mãe ou como esposa, dois de seus aspetos que se tornaram mais relevantes ao seu culto, como no templo de Dendera, e que se manifestam a partir da cura, elemento derivado do episódio em que restitui a Hórus um olho arrancado por Seth. A grafia de seu nome significa literalmente "a casa de Hórus",

que em sentido metafórico pode corresponder ao útero que o gerou ou ao céu onde o deus falcão habita. Por consequência, ela também desempenhava simbolicamente o papel de mãe ou de esposa do rei, a quem amamentava simbolicamente, em sua forma bovina, conferindo a ele as habilidades administrativas e os poderes sobrenaturais necessários para governar o Egito. Uma via de mão dupla: a esposa principal do rei era considerada a manifestação terrena da divindade e era sacerdotisa de seus cultos, interpretação que prevaleceu até o Reino Novo. Se as rainhas se identificavam com Hathor em vida, todas as mulheres ao morrerem se identificavam com ela, assim como os homens se tornavam Osíris. Por esse vínculo com o além da vida, a deusa também foi atribuída aos ritos funerários (cf. Pinch, 2002, pp. 137-139; Wilkinson, 2003, pp. 139-145).

É possível identificar nas variações da mitologia de Hathor os principais aspetos das mulheres egípcias. A principal obrigação das mulheres egípcias era a de fornecer a prole que cumprirá os ritos funerários e permitirão assim que os pais sobrevivam depois da morte. Nos *Ensinamentos de Ani* lê-se "Tome uma mulher enquanto seja jovem, para que ela faça um filho para ti". Advertência similar é encontrada nos *Ensinamentos de Ankhsesonquis*, do período Greco-romano: "Tome uma mulher quando tenha vinte anos, para que possa ter um filho enquanto ainda seja jovem"[141]. Aos filhos são ensinados o respeito por suas mães e uma atitude de profunda gratidão pelo labor que enfrentou com eles ao longo de suas vidas. A representação positiva da mulher como mãe é dotada de um aspeto negativo quando ela cumpre seu papel de "Senhora da Casa", título mais recorrente para se referir às mulheres: a esposa, ao contrário da mãe que merece a confiança, é perigosa, traiçoeira e uma má influência para o marido, como se lê nos ensinamentos presentes no papiro *Insinger*. O adultério é um risco que as esposas oferecem e nos *Ensinamentos de Ankhesonquis* os homens são advertidos em máximas como "O que uma mulher faz com seu marido hoje, o faz com outro amanhã" e "Não te regozijes da beleza da sua mulher, seu coração está em seu amante". O controle da sexualidade feminina ultrapassa o sentido da dúvida sobre a paternidade usada para se justificar, em outras culturas, a valorização da virgindade. O adultério para o homem egípcio era correspondente a ser "vencido em sua virilidade", a maior desonra que se poderia sofrer. Deusa das terras estrangeiras, Hathor reflete outra advertência presente nos *Ensinamentos de Ani*: um homem não deve olhar para uma mulher estrangeira enquanto caminha em sua cidade; a ideia de que ela não está submetida aos princípios do país confere a ela a liberdade para mentir que não é casada apenas para satisfazer seus

[141] As indicações dos *Ensinamentos* aqui referidos seguem a tradução para o espanhol de Orriols-Llonch, M. (2012). Mujer ideal, mujer infractora. La transgresión femenina en el antiguo Egipto. *Lectora*, *18*, 17-40

impulsos. Traunecker afirma que era responsabilidade de Hathor a existência de mulheres de má vida (1995, p. 74).

Como mães e para protegerem seus filhos, as atitudes das mulheres não eram condenáveis, apesar de transgredirem a Maat. É o caso, por exemplo, das muitas intervenções de Ísis nos episódios narrados nas *Contendas de Hórus e Seth*, um conto relacionado às disputas pelo trono entre Seth e Hórus e a maior narrativa do antigo Egito que foi preservada dos efeitos do tempo. O documento nomeado no presente como *Papiro Chester Beatty I* foi redigido em linguagem coloquial em Egípcio Tardio, em caracteres hieráticos, provavelmente durante o reinado de Ramsés V (Sales, 2015, p. 698). Desde a primeira publicação dos Papiros da coleção Chester Beatty por Alan Gardiner em 1931, as narrativas foram analisadas das mais variadas formas. Influenciados pela leitura de Gardiner, autores como Gustave Lefebvre, Edda Bresciani e Sergio Donadoni destacaram "a vulgaridade do estilo, a pobreza lexical, a frivolidade das personagens, a incoerência da narração e a repetição das formas narrativas" (Sales, 2015, p. 700). Essas características foram interpretadas como indícios de que as narrativas se destinavam a uma camada não erudita da população, "pouco refinada", na expressão de Lefebvre, interessada em um entretenimento fácil e não no estímulo intelectual. Sales, em nota, segue uma menção à Michèle Broze[142] e conclui que a interpretação de Gardiner é inadequada, considerando-se que a maior parte da população era iletrada; ademais, o argumento principal de Gardiner para distanciar o conto das obras do Reino Médio era a existência de contadores de histórias, como se o conto se tratasse de uma tradição oral e não tivesse sido escrito (Sales, 2015, p. 700). Brunner-Traut, Deborah Sweeney e Jésus Lopez destacaram a vitória da justiça como tema central da narrativa e o tom satírico, exagerado, pitoresco e paródico do qual se vale e que seria compreendido pela audiência a qual se destinava (Sales, 2015, p. 701).

Hórus é retratado como uma criança, o que parece destiná-lo a ser derrotado pelo tio Seth, uma divindade poderosa e viril, identificado com a tormenta e com o deserto. O primeiro desafio proposto pela Enéade é uma luta entre os dois em uma ilha na qual não se poderia entrar nenhuma mulher que se assemelhasse à Ísis. A deusa, sob a forma de uma mulher idosa, transgride a ordem da Enéade e atravessa o rio a fim de ajudar o filho. Na ilha, sob a forma de uma jovem, narra a Seth uma metáfora sobre a disputa pelo trono a fim de que ele reconhecesse que Hórus era o herdeiro legítimo. Depois da denúncia de Seth sobre a atitude de Ísis, ela não sofre nenhuma

[142] A obra a qual Sales se refere é: Broze, Michèle. Mythe et roman en Égypte ancienne. Les aventures d'Horus et Seth dans le Papyrus Chester Beatty I. Leuven: Uitgeveru Peeters, 1996.

punição, mas ao deus é conferida uma nova oportunidade de se mostrar superior ao sobrinho: uma luta debaixo da água com os dois sob a forma de hipopótamos. Ísis age novamente, mas acaba por ferir seu filho com um arpão e ele, em um ato de ira, corta a cabeça da mãe e coloca uma cabeça de vaca no lugar. Para deslegitimar Hórus para o trono, Seth comete contra ele Hórus uma violência sexual[143]. Como ambos se alegavam legítimos herdeiros do trono, Seth convida Hórus para ir a uma festa em sua casa para se reconciliarem depois de uma série de disputas entre eles, a maioria delas vencidas por Hórus e que serviram para comprovar suas capacidades para assumir o trono. Durante a noite e como dividiam a cama, Seth executa seu plano: penetrar o sobrinho para denunciá-lo ao tribunal divino por ter "agido como um homem com ele[144]". Com a denúncia, os deuses cospem em Hórus que, rindo, propõe que Thot, senhor das palavras divinas, chame pelos seus sêmens e pelos de Seth para que todos constatassem de onde eles responderiam – e assim, dissolverem o engano. O sêmen de Seth responde da água, mas o sêmen de Hórus responde do estômago do tio[145]. Ocorre que Hórus colheu o sêmen do tio com a mão e mostrou à mãe, Ísis, que compreendeu o plano do irmão. Imediatamente, a deusa cortou a mão do filho, lançou na água e fabricou outra. Ísis então masturbou Hórus e despejou o seu sêmen sobre as alfaces da horta de Seth, para que ele o ingerisse ao se alimentar e engravidasse[146]. A interpretação corrente desse trecho é a de que o valor negativo do ato sexual entre pessoas do mesmo género não era atribuído a quem penetrava e que isso decorre da noção de que, ao portar o sêmen de outro homem, havia uma perturbação na ordem do mundo, ordem essa vinculada à fertilidade como extensão do ato criador primordial e ao ato sexual entre homens e mulheres como força regeneradora do universo. Assim, é possível entender o comportamento contraditório dos deuses: cospem em Hórus quando ouvem a denúncia de que ele havia sido violado, mas não o punem quando a resposta do sêmen indica que ele é quem havia violado o tio. Trata-se, na narrativa, de uma violência sexual e não de uma relação consensual entre dois homens enamorados. Embora se possa analisar como se percebia um homem que fora violado por outro,

[143] Como fonte para o resumo desse episódio referido como "*A grande contenda entre Hórus e Seth*" utilizou-se a tradução para o espanhol de Marcelo Campagno (2004, pp. 37-64).

[144] A expressão que consta na tradução ao espanhol de Marcelo Campagno seria "fazer o trabalho de varão": "Haced que me sea dada la dignidad de gobernante (vida, prosperidad, salud) porque en cuanto a Horus, aquí presente, yo le he hecho el trabajo del varón" (Campgno, 2004, p. 55). Em nota na mesma página o autor diz que a expressão em egípcio também poderia ser traduzida como "trabajo del guerrero", motivo pelo qual, segundo ele, autores como Kees (1925), Spiegel (1937) e Rosenvasser (1947) interpretaram o ato de Seth com o mesmo intento de humilhação pelo qual gerreiros violavam seus vencidos desde os tempos pré-históricos.

[145] O sêmen de Hórus primeiro se recusa a sair pela orelha de Seth, dado seu caráter divino, então Thot o manda sair pela cabeça e ele sai em formato de um disco solar de ouro que o próprio Thot passa a usar como uma coroa. Em mitologias mais antigas, em vez de sair um disco de ouro da cabeça de Seth, quem sai é o próprio Thot, que assim teria nascido (Campagno, 2004, nota 46, p. 57).

[146] Em nota, Campagno relaciona as alfaces ingeridas por Seth à crença nas propriedades afrodisíacas dessa planta, associada ao deus Min, deus da fertilidade e representado com o falo ereto (Campagno, 2004, p. 55).

a narrativa nada indica sobre a perceção dos egípcios sobre o afeto entre pessoas do mesmo género.

A reação de Ísis ao preferir decepar a mão do filho, sua ira contra o irmão e sua elaborada vingança não dizem respeito ao campo da afetividade: ela busca o reparo de uma violência sofrida, mas também impedir que Seth use sua violência para demonstrar poder sobre Hórus e, com isso, maior capacidade de domínio sobre todas as circunstâncias inerentes ao cargo político que almejava. "Sou o mais forte da Enéade[147]", ele exclama na terceira sessão do julgamento, enquanto Hórus é adjetivado por Atum, na primeira sessão do julgamento, como "débil de membros[148]" – o que é decisivo para abrir um precedente na questão da sucessão ao trono e decidir nomear aquele que fosse o mais forte, a despeito da legitimidade. Atum, o deus solar de Heliópolis que preside o tribunal, confia mais na virilidade de Seth e, por essa razão, não aceita os argumentos da maioria contrária ao seu predileto e estende por oitenta anos o debate. Ao nomear o ato sexual como "trabalho de varão", estabelece-se a oposição entre a masculinidade dominante e a fraqueza e a juventude que tornam Hórus incapaz de defender a própria virilidade[149]. As mulheres, entendidas como destinadas pela natureza de seus corpos ao domínio masculino – por isso, no decurso da história foram forçadas à obediência e, no Egito, foram muitas vezes representadas atrás ou em tamanho menor que seus consortes – alcançam algum mérito diante do olhar dos homens pela capacidade de gerar vida.

2.4. A construção da masculinidade no Reino Médio

Pode-se fazer um exercício de compreensão a respeito da condição feminina no Egito a partir da construção das ideias associadas ao exercício da sexualidade e à construção da masculinidade, bem documentados. Uma confissão negativa no Livro dos Mortos inclui a fórmula "Não forniquei com um homem" entre as 42 ações condenáveis que o morto deveria declarar não ter praticado, sem fazer a distinção entre as atividades realizadas durante a relação sexual que parece haver nas Contendas entre Hórus e Seth[150]. Que haja um silêncio sobre expressões diversas

[147] Na tradução de Campagno, lê-se: "En cuanto a mí, yo soy Seth, el grande de fuerza en el seno de la Enéada, y yo mato a los enemigos de Ra cada día (cuando) estoy en la proa de la Barca de Millones, y no hay otro dios que sepa hacerlo. Yo tomaré la dignidad de Osiris" (Campagno, 2004, pp. 43-44).

[148] Na tradução de Campagno lê-se: "Pero el Señor del Todo se enfureció con Horus y le dijo: 'Tú eres débil de cuerpo (y) esta dignidad es muy grande para ti, un muchacho cuya boca huele mal'" (2004, p. 42). Em nota na mesma página, Campagno cita Shiah e Lefebvre que associam a fala do deus ao hálito de leite materno dos lactantes (2004, nota 12).

[149] O desfecho das Contendas não tem a intervenção de Ísis, e sim de uma troca de cartas com Osíris.

[150] Convém notar que a palavra usada, "nkk(w)", poderia ser traduzida como "fucked man", para a língua inglesa, que sugere a posição passiva, assim como consta em Parkinson (2011, nota 6). Em trabalhos como o de Allen (1974) e de Barguet (1968), a tradução comporta o ato sexual

da sexualidade no Egito e que, ao aparecerem recebam o contorno de violência, de punição e de fraqueza não é surpreendente se forem considerados os interesses políticos e religiosos aos quais os homens encarregados de produzir conteúdo eram tributários. Se qualquer aproximação do tema deve ser cautelosa para que não se projete sobre a sociedade do antigo Egito os parâmetros atuais, o que é agravado pela escassez de fontes, essa cautela não deve ser o motivo para que se ignore a existência de sexualidades que, pela impossibilidade de gerar descendentes ou pela noção de que seja uma degradação da masculinidade, tiveram uma representação positiva sutil. Ademais, as formas de sociabilidade de uma civilização antiga – entre elas, o erotismo –, sejam elas quais forem, não se descortinam em exatidão durante a análise e o risco de se afirmar que havia relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo género conforme esses relacionamentos se desenham em tempos mais recentes é o mesmo risco de se negar a possibilidade de que essas afetividades tenham sido vivenciadas e afiançar que elas se delineavam necessariamente ou como violência ou como fraternidade.

Parkinson (1995) apresenta três representações positivas do relacionamento afetivo e sexual entre dois homens[151]. O primeiro exemplo que ele oferece está em uma tumba da V Dinastia, destinada a Niankhkhnum e Khnumhotep que aparecem ilustrados com um gestual recorrente para determinar um elo matrimonial entre os proprietários da tumba: Khnumhotep é abraçado ou conduzido pela mão, como as esposas eram por seus maridos. Embora os dois homens tivessem esposas, elas e seus filhos aparecem em posição secundária e afastada, enquanto eles se tocam com muita intimidade. Em outra pesquisa, Parkinson (2011, p. 39) volta seu olhar para a receção dos estudiosos quando a tumba foi descoberta, em 1964: inquietos com aquela demonstração de afeto, considerada excessiva, os estudiosos a interpretaram como indício de que os dois homens

sem distinção entre o papel desempenhado durante ele. A presente pesquisa acompanha os estudos de Parkinson (1995): "The locus classicus for Middle Egyptian vocabulary is the twenty-seventh declaration in the 'Negative Confession' of the Book of the Dead, Chapter 125; in this the deceased says, 'I did not nk a nkk(w)'. The verb nk, 'to have penetrative sex (with)', has no particular overtones, positive or negative; a nkk(w) is 'a man on whom a sexual act is performed', that is a passive partner in penetrative sex, someone who is sodomised (as opposed to an active nkw, attested as a term of abuse from the Old Kingdom). The words seem to distinguish 'active' and 'passive' roles, terms which I use here. nkkw refers to an individual as the participant in an action: the prohibition is against an activity, sodomy/buggery, not a category of person, a 'homosexual' inherently characterized by an action. However, a perfective participle could denote a category: not just 'he who has heard' but a 'hearer'. It is uncertain why the deceased should not just deny having sex with a 'male'. The same prohibition occurs in a much later local list, and it may be significant that nkkw is only attested in these contexts" (Parkinson, 1995, pp. 61-62). Em nota, na mesma página, o autor cita a obra Hidden from History, de J. Boswell: "The distinction of roles is not invariably in these terms: see, for example, Boswell, in Hidden from History, 33. The role is defined in terms of a passive form, where as in the Classical world grammatically active terms suggest that the act of receiving the seed, not just passivity, made it disgraceful: Boswell, in Hidden from History, 33" (Parkinson, 1995, notas 38 e 39, p. 62).

[151] Os outros dois exemplos que ele oferece são os seguintes: "(2) The second example is from the Middle Kingdom, and is a faience funerary figurine which comes from a late Twelfth Dynasty tomb at Lisht. The figurine is an apparently ithyphallic squatting male wearing an elaborately patterned kilt. This was interpreted by Riefstahl as representing a 'bedizened catamite', placed there for the (presumably male) tomb-owner as a male concubine figure, 'a forbidden pleasure which the Egyptian of Tomb 315 ... had enjoyed in this world or hoped to enjoy in a better world to come.' Bourriau, however, has concluded that it is a conventional male figure holding an offering table; the supposed enormous phallus is the broken support of the table. (3) The third example is another possible male-male couple sanctioned by Egyptian society, from the Eighteenth Dynasty: that of king Akhenaten and 'Smenkhkare'. This sexual relationship has been suggested on the basis of the two embracing royal figures on Berlin stela 17813, but their genders are debatable. Even if one assumes that both of the figures are male, it is invalid to deduce from this that the male Smenkhkare's favour under Akhenaten was due to a 'homosexual' rather than a 'homosocial' relationship. Apart from the controversial nature of the scene, the period as a whole is too exceptional for it to be used as evidence of a norm" (Parkinson, 1995, p. 63).

não formavam um casal e sim eram irmãos gêmeos – embora sem evidências do parentesco além de uma similaridade entre seus nomes, apesar do vocabulário iconográfico similar ao utilizado para cônjuges. Um dos argumentos para sustentar a hipótese de que eles eram irmãos é a presença de esposas e filhos, o que ignora a possibilidade de atração sexual por dois géneros[152]. Outro argumento é a de que a proximidade corporal entre os dois homens embora indique afeto, não indica que a natureza desse afeto seja sexual[153]. A demonstração física de afeto varia, mesmo no tempo presente, a depender de construções socioculturais e é possível observar distinções no nível de contato entre homens a partir de critérios geográficos, políticos e religiosos. Em uma civilização distante no tempo, é possível que as afetividades tenham sido expressas de modos diversos dos que se observam na contemporaneidade. Não obstante, se o contato físico entre Niankhkhnum e Khnumhotep fosse um modo de expressão afetiva recorrente, talvez as imagens de homens abraçados entre si e não com suas esposas não fossem raras ao ponto de provocar reações acaloradas nos estudiosos.

A fim de construir um panorama da construção da masculinidade no Reino Médio, Parkinson cita três poemas: *O Conto de Sinuhe*, *O Camponês Eloquente* e *O Diálogo do Homem Com Sua Alma*, os três marcados pela irrelevância das personagens femininas[154]. O Conto de Sinuhe apresenta pelos fortes laços de afeto entre Sinuhe e dois homens, Senusret e Amunenshi. Sinuhe é uma figura ambígua: apesar da virilidade expressa pelos músculos e pelo manuseio de armas, foge do Egito, "dá de costas", a tradução da palavra usada para se referir à função passiva durante o sexo, ḫmjw[155], ao passo que a palavra nḫt contempla sentidos como ereção e vitória. A vida fora do Egito faz com que Sinuhe tenha uma decrepitude física, uma degradação da sua

[152] Sobre isso, Parkinson se baseia no artigo Egyptian twins de Baines. Cf. Baines, J. Egyptian twins. Orientalia, n. 54, p. 461-82, 1985. Orientalia, n. 54, p. 461-82, 1985.

[153] Esse argumento é desenvolvido por Halperin em *How to do the history of homosexuality*. Chicago and London, 2002. Nas palavras de Parkinson: "O abraço íntimo, em especial, não é sinal exclusivo nem específico de desejo sexual, e até mesmo a paixão expressa na intimidade do sexo masculino não precisa ser necessariamente sexual como se lê em Halperin (2002, p. II 7-2I): dois homens se abraçando pode parecer um gesto sexual a um inglês ou acadêmico norte-americano nas ruas de sua cidade natal, mas não parece o mesmo, por exemplo, em uma rua do Cairo" (Parkinson, 2011, p. 41). Depois, o autor compara o abraço entre os dois homens nas imagens da tumba com um abraço entre amigos fotografados no início do século XIX, fotografias presentes na obra de Deichter –Dear Friends: american photographs of men together; 1840-1918, New York, 2001. (Parkinson, 2011, p. 42).

[154] Os três papiros foram encontrados em uma única tumba-biblioteca pertencente ao fim da XII dinastia.

[155] Há uma associação entre a palavra "ḫmjw" e os estrangeiros. Segundo anota Parkinson (1995), a palavra egípcia *ḥmjw* reunia sentidos negativos derivados da passividade sexual – covardia, debilidade – e também aparece relacionada aos "vis estrangeiros": Whatever the actuality of this practice, sexual denigration was part of official discourse in the Middle Kingdom. In the boundary stela text of Senwosret III attested at Semna and Uronarti, the word ḫmjw occurs. It is apparently derived from hm, 'to retreat', but the phallus determinative shows that the word had a sexual aspect and it is later synonymous with nkk(w) in taboos. Presumably to 'turn the back' is tantamount to allowing oneself to be buggered. The term is used as if denoting a category of Egyptians characterised by their 'cowardly' temperament, similar to vile foreigner" (1995, p. 66). A seguir, o autor explica que, em sua interpretação, essa palavra não expressa uma pessoa categorizada por sua sexualidade: "Neither nkkw or ḫmjw denotes a type of person characterised by their sexuality, but by their role in a sexual act and by their 'back-turning' temperament. There is no evidence to suggest that Egyptian sexual typology differed from those of other cultures, which, according to Halperin, 'generally derived their criteria for categorizing people not from sex but from gender: they tended to construe sexual desire as normative or deviant according to whether it impelled social actors to conform or to violate their conventionally defined gender role'. The only references to same gender sexual activities in the artefacts and non-literary texts of the Middle Kingdom present the act as one of denigrating the passive partner, and a sign of the mastery of the active partner, who does not step outside his gender role" (Parkinson,1995, p. 67).

virilidade não por não ter sido vitorioso em disputas físicas, mas por ter sido vitorioso em outras terras. Apenas ao retornar ao seu país é que ele tem sua identidade viril restabelecida. No conto do Camponês Eloquente, a relação principal que o camponês Khuenanupu estabelece é com um intendente, Rensi, após ser agredido e roubado pelo filho de um proprietário de terras do Vale do Nilo chamado Nemtinakht ao ir até lá para trocar produtos oriundos de Wadi Natrun, no deserto líbio, onde morava. Seus méritos como orador despertam a atenção de Rensi que o apresenta a partir deles ao rei que, também impressionado, faz com que ele repita nove vezes o seu discurso e as registra por escrito. Por fim, o rei concede a ele o castigo a Nemtinakht e se restabelece a Maat, motivo pelo qual Emanuel Araújo considerou que o mote da obra é a imutabilidade da verdade e da justiça (2000, p. 225). A leitura de Parkinson ressalta uma distinção social da expressão da virilidade: a fala verdadeira, a docilidade e a paciência aparecem no conto como valores superiores ao uso da força bruta, que deveria ser privilégio dos desesperados e não um recurso da elite para a obtenção de privilégios (2011, pp. 55-56). Em O Diálogo, as mulheres são representadas em três momentos: em um elas são fornecedoras de alimento, em outro carregam crianças e, por fim, elas são associadas às calúnias sobre adultério. O personagem masculino conversa com seu alter ego sem que qualquer participação da narrativa seja dada às mulheres (2011, p. 50).

A noção construída por Parkinson com essas três fontes textuais é a de que o contexto social em que estava inserido o dono da tumba onde elas foram encontradas caracterizava-se por um androcentrismo. Não há registros do reconhecimento público da relação conjugal entre pessoas do mesmo género, mas laços afetivos profundos são estabelecidos entre os homens, que escrevem sobre diálogos entre homens para leitores homens. Fontes iconográficas sustentam o argumento do autor. A primeira delas é o abraço do rei Senusret I no deus itifálico Min nas cenas da sua capela em Karnak, o que Hare definiu como uma explícita celebração fálica (apud Parkinson, 2011, p. 42). A segunda são as cenas de lutadores seminus presentes em túmulos dos monarcas do início do Reino Médio, como os de Beni-Hassan e Qubet el-Hawa, que vinculam a agressividade à masculinidade, vínculo que, em algumas cenas, delineia-se com contornos sexuais, embora não tivessem sido pensadas como um entretenimento erótico já que os lugares onde estavam inscritas eram templos. A terceira é uma das tumbas de Qubet el-Hawa, a pertencente ao monarca Sarenput I, representado seminu e com os músculos do ombro, do braço e da perna detalhados. Segundo Parkinson, “essa representação ideal dos músculos tem um aspeto potencialmente erótico” (2011, p. 46) – um potencial erótico que para o autor passa

despercebido aos olhos modernos, mas que seria reconhecido se a imagem fosse reproduzida com as convenções culturais do tempo presente em uma fotografia de um jovem modelo.

O que há em comum nesses três exemplos funerários é a exclusividade dos lugares em que aparecem, lugares restritos aos membros masculinos da elite. Com base nessas fontes, os homens não eram apenas seus próprios interlocutores, como também era entre eles que exibiam seus atributos "masculinos". A aliança afetiva masculina, ao ponto de parecer que não se visasse o reconhecimento das mulheres, não significa, como é perceptível nas fontes literárias do período, que a relação conjugal entre dois homens era bem vista. Apesar de não ser autorizada pelo discurso oficial, a existência de textos literários que contemplam o desejo homoerótico, mesmo com um tom reprobatório ou satírico, é um atestado não apenas de que ele era possível naquele contexto, como era conhecido por aqueles que escreveram e por aqueles que leram ou escutaram os contos. É o caso dos Ensinamentos de Ptahhotep, parte do cânone literário do Reino Médio, que apresentam a consciência das imperfeições da vida individual, como a velhice que atinge a todos da mesma maneira. Diferente das autobiografias oficiais presentes nas tumbas, a vida ideal presente nos Ensinamentos trazem outros perigos aos quais uma pessoa pode ser exposta. Na máxima 32 lê-se um termo que Parkinson (1995, p. 68) traduz ao inglês de forma próxima ao termo egípcio: Não se deve fazer sexo com um "woman-boy[156]". O termo pode se referir a um homem jovem, pois como se lê nas Contendas entre Hórus e Seth, a pouca idade parece estar associada a uma menor virilidade e que, por isso, era mais fácil de ser dominada. Parkinson admite a possibilidade de que, além de desempenhar um ato considerado feminino – o de ser penetrado –, esse woman-boy apresentasse características que eram consideradas femininas naquele contexto. Sugere ainda que possa se tratar de um prostituto que, assim como em outras culturas, servia para que os homens vivenciassem seus desejos sem precisarem abrir mão dos privilégios sociais – e até espirituais, no contexto egípcio – de serem casados com mulheres. A máxima define o woman-boy como um sujeito de desejo, embora seja recomendado a destruí-lo. A importância dos Ensinamentos, recitados a mando do rei, para o panorama geral é o de demonstrar que outras possibilidades sexuais não eram ignoradas do discurso, algo que era conhecido, mas que se deveria evitar falar sobre (Parkinson, 1995, 69-70).

[156] Será mantida a tradução ao inglês do termo para se evitar uma interpretação equivocada a respeito das diferenças entre as construções sociais de feminino e masculino no antigo Egito..

O Conto de Hórus e Seth, ao contrário da narrativa das Contendas, não narra uma violência e sim uma sedução que inclui um elogio de um às nádegas do outro[157]. Hórus, alvo do elogio, responde de uma forma que indica que aquelas palavras não seriam bem aceitas. Ao contar à mãe, Ísis, sobre a tentativa de "conhecimento carnal", recebe dela uma censura e uma instrução de como responder a Seth em caso de uma nova investida. Ele deveria responder que sua potência, no sentido de força sexual masculina não suportaria a potência do tio, cujo significado, tendo em conta o efeito cômico pretendido, seria um jogo com as nádegas elogiadas anteriormente[158]. O fragmento que sobreviveu não apresenta o final da narrativa, que se encerra em um novo convite de Seth, mas a intervenção de Ísis é o bastante para sugerir que o ato sexual entre dois homens tinha uma conotação de vitória de um sobre o outro. A importância desse conto para a composição de um panorama da sexualidade é que, ao associar Seth à atração homoerótica, estabelece-se uma imagem negativa também quem penetrasse e não apenas para quem seria penetrado[159]. O tom negativo e o efeito de injúria, dessa vez incidindo sobre uma pessoa real, também estão presentes no conto do Rei Neferkare e do General Sasenet, cuja data estimada de produção, por aproximação estilística é localizada no Reino Médio. Desse conto, apenas três cópias fragmentárias foram encontradas e, pela ausência do final, não se pode precisar qual função o texto desempenharia, se produziria um efeito cômico ou edificante, por exemplo.

O mote da terceira parte do conto são os encontros noturnos habituais do rei com seu general, definido como "aquele que não tem esposa". No primeiro encontro, de quatro horas, segundo a literalidade do texto, Neferkare retorna depois de fazer aquilo que desejava com Sasenet. A expressão "fazer aquilo que desejava" remete à união sexual decorosa entre o deus e a rainha nas representações do Ciclo do Nascimento da XVIII Dinastia. O emprego do verbo "desejar" já é um atenuante da noção de violência que permeia os outros textos que mencionam a relação entre dois homens. A palavra *mrj*, também utilizada no texto, indica desejo no sentido de gratificação sexual, mas seu uso frequente em contexto de relacionamentos familiares indica hierarquia, além do aspeto erótico, que não é mantido necessariamente a depender do contexto. O período noturno, dividido em três seções de quatro horas, pode ser uma alusão à união entre

[157] Na tradução de Parkinson: "And then the Person of Seth said to the Person of Horus: 'How lovely is your backside!'"(1995, p. 70). Parkinson considera que essa frase seja uma paródia de uma saudação ritual, que seria traduzível para "How fair is your face". Esse seria um indício de que o texto teria uma intenção humorística.

[158] "pḏtj is male sexual strength, and seems to be seed or the virile member to judge from the following line. The final verse of the excuse is structured by word play between 'backside' (pḏwj) and 'potency', implying that 'my backside will not support your potency'. Horus is advised to use his youthful weakness as an excuse, and the excuse refers to the act as a contest in strength" (Parkinson, 1995, p. 71).

[159] "Seth will take enjoyment from sex with another male (it will be 'sweet to his heart'). His active desire is summoned by a physique that is markedly male (the pun links the 'backside' in question with the very male force of 'strength'). The context of the mythical events and Seth's character suggest that this is intended to be a negative portrayal of male (active) desire for another male" (Parkinson, 1995, p. 71).

Rá e Osíris, mas de facto sugere que as visitas eram secretas, indicando que mesmo consensual a prática sexual entre dois homens não era bem vista aos olhos egípcios. O uso de referências ao desejo não indica uma aceitação, pois esse mesmo desejo é constrangido em outros momentos da narrativa (Parkinson, 1995, pp. 71-74).

2.5 A mulher-faraó Hatshepsut: a escrita como recurso para a legitimação do poder

A trajetória de Hatshepsut, de princesa a rainha e corregente, pode ser reconstituída principalmente pelas inscrições produzidas sob sua autoridade, já como faraó, nos templos de Deir el-Bahari e Karnak. Segundo Peter F. Dorman, a documentação existente resulta de estratégia *pós-factum*, com o intuito de legitimar a ascensão de Hatshepsut a partir da infância:

> These accounts are couched in terms that patently emphasize her mythical descent from the Theban god Amun-Re and her oracular selection, while still a girl, as future monarch; their intention is retroactively to present the erstwhile princess as having been divinely sanctioned to become pharaoh from the time of her girlhood" (Dorman, 2005, p. 82).

Falta, portanto, qualquer referência contemporânea à figura da princesa Hatshepsut durante o reinado de seu pai, Thutmés I. No início, o lugar de Hatshepsut no sistema dinástico não sugeria qualquer destino excecional. Ao menos dois irmãos, Amenmose e Wadjmose, antecediam-na na linha sucessória, e só após a morte prematura deles e do terceiro irmão, Thutmés, houve espaço para o redesenho da ordem convencional. Com a ascensão de Thutmés II, simultaneamente meio-irmão e marido, Hatshepsut assumiu títulos reginais usuais na corte, como Grande Esposa Real e Esposa do Deus Amon. Até então, conforme destaca Dorman, os poucos monumentos da época em que ocupou o trono como rainha não indicam que ela exercesse algum poder além do que era usual (Dorman, 2005, p. 83).

A morte inesperada de Thutmés II alterou significativamente o quadro sucessório; no trono, ficou Thutmés III, filho de esposa secundária, com poucos anos de idade. A anomalia da situação sucessória é registrada pelo arquiteto Ineni, cuja autobiografia evita nomear o novo faraó, mas destaca o papel central de Hatshepsut: "his son stood in his place as King of the Two Lands, having assumed the rulership upon the throne of the one who begat him, while his sister, the God's Wife, Hatshepsut, managed the affairs of the country, the Two Lands being in her care" (Dorman,

2005, p. 83). A ausência do título de Mãe do Rei reforça o caráter extraordinário da autoridade exercida por ela, fundamentada nos cargos de Esposa Real e de Esposa do Deus.

Nos primeiros anos de regência, Hatshepsut permanecia representada com trajes femininos e insígnias tradicionais da realeza feminina, como indicado em grafitos de Senenmut em Assuã. Mesmo quando retratada ao lado de Thutmés III em contextos rituais, ela se mantinha como figura secundária, enquanto dignificava a memória do falecido marido, Thutmés II, com dedicatórias e ofertas votivas. A progressão simbólica, no entanto, exigiu expressão ideológica de sua supremacia efetiva: cedo, ela adota um prenome régio, Maatka-Ra, formulando uma identidade de rainha-consorte e faraó. Dorman observa a esse respeito: "this prenomen, enclosed within a cartouche, was used on its first appearance in conjunction with the quintessential chief queen's title God's Wife, while Hatshepsut was represented in queenly regalia and female costume—an odd confluence of consort and pharaoh" (Dorman, 2005, p. 84).

No decorrer dessa transformação, as representações de Hatshepsut passam por fases experimentais marcadas por tensionamento visual e textual. No templo de Buhen, na Núbia, surge figurada com vestido longo, porém na postura estereotipadamente masculina do passo largo. Em outros casos, acumula atributos de consorte e do soberano, com trajes femininos associados a títulos e coroas de rei: "Another offering depiction... presents a more explicit amalgam of female and kingly attributes, with Hatshepsut garbed in the usual tight-fitting robe but wearing a regal plumed crown with ram's horns, and her cartouches preceded by the titles King of Upper and Lower Egypt, and Mistress of Ritual" (Dorman, 2005, p. 84).

A partir do sétimo ano de Tutmés III, consolida-se a imagem do faraó masculino. Hatshepsut reorienta sua legitimidade adotando narrativa mitológica de predestinação, baseada na suposta intervenção divina de Amon-Ré e no direito hereditário do pai, Tutmés I – enquanto o nome de Tutmés II é progressivamente suprimido dos monumentos. Daquele momento em diante, ela é representada com atributos masculinos, plenamente investida como corregente, sem ocultar sua afirmação feminina nos textos oficiais: "her inscriptions consistently employ the feminine gender, maintaining the tension between male and female elements evident in almost all her representations" (Dorman, 2005, p. 85).

A metamorfose iconográfica e institucional de Hatshepsut resultou de processo gradual, experimental, com explorações sucessivas de diferentes formas de legitimação, sem indicativos de predestinação. Peter F. Dorman integra as análises arqueológicas e artísticas sobre o patrimônio da XVIII Dinastia e as inovações representacionais ligadas ao reinado de Hatshepsut.

A produção arquitetónica e escultórica do Egito durante a XVIII Dinastia revela não apenas o vigor político dos soberanos, mas também suas estratégias de reinscrição de poder e de memória dinástica, como evidenciado pelos acréscimos sucessivos ao grande templo de Amon em Karnak. Conforme aponta Dorman, era costume de cada novo faraó deixar sua marca no complexo, principalmente por meio da edificação de pátios e monumentais pórticos, os pilonos, que redefiniam o acesso e hierarquia simbólica do templo.

Trabalhos arqueológicos realizados na segunda metade do século XX trouxeram à luz parte dessa dinâmica de sobreposição real. Durante o restauro do chamado Terceiro Pilono, erguido por Amenhotep III, constatou-se que blocos reaproveitados de estruturas mais antigas compunham sua fundação. Entre eles, identificou-se blocos do pátio festivo de Thutmés II, irmão e marido de Hatshepsut, datado de cerca de um século antes. Um desses blocos, removido em 1957-58, traz um relevo singular: Thutmés II é retratado de joelhos, oferecendo vasilhas sagradas (nw jars) ao deus Amon, que, em resposta, estende símbolos de vida (*ankh*) e domínio (*was*). O relevo exibe refinamento técnico típico do "estilo thutméssida", que atingiria seu ápice nas obras conjuntas de Hatshepsut e Thutmés III. Dorman destaca o paralelo formal entre esse relevo e as colossais estátuas de Hatshepsut: nelas, a pose de oferente ajoelhado é reinterpretada, adaptando-se à escala e à massa do material pétreo (nas estátuas, as mãos repousam sobre os joelhos da rainha-faraó), mas mantendo substancial continuidade iconográfica.

Nesse contexto de produção escultórica inovadora, surgem ainda exemplos raros e intrigantes de fusão imagética entre o faraó e a divindade falcão, Hórus, símbolo máximo do poder real no Egito. A estatueta em jaspe vermelho, presente no Musée du Louvre e catalogado com o número E 5351, combina cabeça, torso e braços humanos à silhueta, patas e asas do falcão. Tal recurso tridimensional — diferente das associações bidimensionais ou de justaposição de rei e falcão do Reino Antigo — sugere uma nova estratégia de individuação do monarca como extensão ou manifestação do próprio deus. Os braços semiflexionados podem sugerir gesto de adoração, evocando rituais ligados à renovação da realeza (como as festas Sed ou o Ano Novo). Outros estudiosos sugerem que tal imagem representaria, mnemônica e teologicamente, a união entre o *ka* (força vital) do rei e o *ba* (manifestação) de Amon. Por seu caráter híbrido e ausência de detalhes faciais específicos, o objeto pode ser relacionado a Thutmés III ou Amenhotep II, embora sua relação com Hatshepsut seja evocada por uma cabeça monumental esculpida em granito negro (presente no Brooklyn Museum, 55.118), também de autoria thutméssida.

No caso dessa cabeça, a remanescente incisão de uma penugem (*feather pattern*) sobre o *nemes* (tocado régio) indica que o monarca — seja Hatshepsut, seja Thutmés III — é representado como síntese de rei e falcão, confirmando continuidade de experimentação iconográfica na visualidade de poder desse período. Apesar da ausência de inscrições determinantes, os traços faciais, como o modelado delicado dos olhos e do queixo, remetem ao léxico escultórico associado a Hatshepsut na fase final de sua corregência. A análise desses testemunhos arqueológicos e escultóricos revela dois fios condutores. Em primeiro lugar, a manipulação consciente da memória e da linhagem por meio do desmonte de monumentos predecessores e pela reinscrição da narrativa visual nos grandes centros cultuais egípcios. Em segundo lugar, a vitalidade inventiva dos ateliers régios ao experimentar novas formas de expressar a simbiose entre rei e divindade, seja pela fusão física humano-falcão, seja pela integração de gestos rituais em estátuas colossais ou blocos de relevo. Tais experiências iconográficas ampliaram o repertório a serviço do poder e lançaram bases para práticas artísticas e simbólicas cuja influência perduraria bem além da dinastia de Hatshepsut.

2.5.1 O período de corregência

A corregência de Hatshepsut e Thutmés III, como delineada por Cathleen A. Keller, desponta como um dos episódios mais intrincados e paradigmáticos da história faraônica, caracterizado por um jogo ambíguo de legitimidade, inovação ritualística e manipulação da memória dinástica. As delimitações cronológicas e factuais deste período ainda se veem envoltas em opacidades documentais: são exíguas as fontes contemporâneas datadas, sendo a maioria das evidências atribuída com base em critérios sofisticadamente iconográficos e onomásticos — como o uso do nome Hatshepsut em oposição a Maatka-Ra, a prevalência de títulos de rainha e indumentária feminina (Keller, 2005, pp. 96-97).

A literatura especializada converge para um momento de inflexão no sétimo ano de reinado, quando Hatshepsut emprega pela primeira vez, com registro datável, a titulatura régia, marcando uma fase crítica de sua metamorfose institucional. Notavelmente, a adoção de trajes e gestos masculinos teria ocorrido de modo paulatino, consolidando-se com a ornamentação do templo de Deir El-Bahari, iniciada nesse mesmo ano, e persistindo até seu vigésimo ano. O término da corregência é delimitado indiretamente pela ausência de menções a Hatshepsut durante as campanhas militares de Thutmés III, especialmente a de Megido no ano 22 (Keller, 2005, p. 96).

As evidências materiais e epigráficas advindas dessa fase sugerem uma convivência insólita, livre de antagonismos explícitos entre as duas cortes. Em inúmeros registros monumentais ambos os faraós aparecem como "reis gêmeos", potenciando uma simetria formal e institucional. Tal simbiose é reforçada pelo uso compartilhado do calendário dinástico, em que ambos contavam os anos do governo de Thutmés III, ao lado da permanência de quadros administrativos em postos-chave mesmo após a sua ascensão solitária. Explicações que aventam uma cisão entre facções isolacionistas e expansionistas nessa época, para Keller, carecem de fundamentação empírica (Keller, 2005, p. 97).

Do ponto de vista das realizações, a corregência revelou-se notável sobretudo pelo ímpeto construtivo: atribui-se a Hatshepsut intervenções em sítios distribuídos ao longo do vale do Nilo e além. Porém, é a concentração de esforços na Tebas dinástica — tanto na margem ocidental (Deir El-Bahari, Medinet Habu, Vale dos Reis) quanto na oriental (Karnak, Luxor) — que redefiniria a centralidade do culto de Amon e consolidaria a associação entre poder real e legitimidade divina. A transformação do complexo de Karnak, por exemplo, envolveu desde a reinstauração de tradições arcaicas — com a restauração do templo de Hathor em Cusae e o "coração" do templo de Amon-Rá — até a edificação do Oitavo Pilono e do santuário hoje conhecido como Chapelle Rouge (Keller, 2005, p. 97).

A ênfase textual de Hatshepsut sobre o restauro da tradição e a renovação de festivais reside, segundo Keller, na ilustração de uma teologia sofisticada: Amon oferece legitimidade e prosperidade em resposta à exuberância dos monumentos produzidos. Nota-se aí o desejo explícito, projetado na eternidade, de realizações que seriam admiradas na posteridade, o que a própria faraó tinha consciência, como nota-se no discurso gravado em um de seus obeliscos, conforme analisaremos. Além da restauração de festividades e dos templos, o que denota um discurso conservador de Hatshepsut, há um elemento discursivo transgressor a partir do momento em que ela decide se representar com características físicas e vestuário masculinos. Keller problematiza as explicações redutivas da masculinização régia. A tradicional leitura de mera ambição política, já contestada à luz das fontes, perde espaço para a hipótese de condicionantes iconográficos e rituais que, diante da falta de precedentes representacionais para uma corregente feminina, teriam precipitado a adoção dos símbolos viris do poder faraônico (Keller, 2005, p. 97). Permanece igualmente obscura a gênese e as motivações do apagamento sistemático perpetrado por Thutmés III, vinte anos após o que é estimado como o fim da corregência. A distância temporal

faz Keller pensar que isso não pode ser lido como um mero revanchismo pessoal, embora não se possa estabelecer nada mais que hipóteses a esse respeito.

O facto que pode ser inferido dos registros preservados é o facto de que esse período de corregência, singular pela extensão do poder exercido por uma mulher no Egito, também foi sem paralelos no tocante ao escopo iconográfico, ritual e político, que legou ao cânone da monarquia egípcia novas estratégias de reinscrição memorial cujo impacto reverberaria nas regências e dinastias subsequentes.

2.5.2 O programa de construções de Hatshepsut como autoria

A análise do programa de construções de Hatshepsut, de sua estatuária e da iconografia que projeta de si mesma fornece a possibilidade de tratá-la como autora — em um sentido mais alargado da figura do autor e que envolve a elaboração de discursos visuais e espaciais singularmente articulados, conforme a sofisticada tradição egípcia.

Para Richard H. Wilkinson (1992), a arte e a escrita egípcias configuram um campo no qual imagem e palavra constituem sistemas simbólicos profundamente entrelaçados: tanto os gestos quanto os objetos e corpos representados comunicam, no nível visual, sentidos equivalentes aos hieróglifos (Wilkinson, 1992, p. 10). A própria individualização de certos sinais e a possibilidade de sua reorganização em função do valor estético da cena reforçam a ideia de uma linguagem plástica que é coextensiva à linguagem verbal. Mesmo dentro do sistema altamente convencional da escrita e da iconografia egípcia antiga, existe margem para escolhas específicas, tanto no repertório de sinais hieroglíficos propriamente ditos quanto nos elementos plásticos (formas, posturas, objetos, gestos, atributos) representados em imagens e monumentos. Isso é o que confere singularidade a uma cena, composição ou monumento. Nesse contexto, poder-se-ia falar em autoria e estilo, mesmo que essa autoria seja distinta da forma como se desenvolveu a figura do autor, ou a função autor, como definiu Michel Foucault[160], no Ocidente.

Entretanto, como Wilkinson sublinha, a relação entre escrita e imagem é dialética: os próprios elementos da arte figurativa egípcia podem ser lidos como sinais hieroglíficos ou como portadores de sentido simbólico equivalente. Dentre esses sinais que compõem a escrita hieroglífica encontramos figuras estilizadas de pessoas, animais, plantas, objetos, cada qual

[160] Foucault trata disso especificamente em *O que é um autor?*, ensaio publicado pela primeira vez em 1969 e que reverberou em pensamentos de outros filósofos e segue sendo muito influente. Nesse ensaio, analisa a noção de autoria, estabelecendo sua emergência no período moderno: "Essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da Filosofia, e das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de Filosofia, acredito que não se deixa de considerar tais unidades como escansões relativamente fracas, secundárias e sobrepostas em relação à primeira unidade, sólida e fundamental que é a do autor e da obra" (Foucault, 2001, p. 267). A noção de autor constituiria uma unidade para ordenação dos discursos e também para tornar possível um sistema de referências que não existia na Antiguidade Clássica.

dotada de valor fonético, semântico ou ideográfico. Há um vocabulário visual egípcio que comunica desde ações codificadas no imaginário religioso e político, como os braços erguidos do faraó em adoração ou com mãos portando oferendas, por exemplo, as cores diferentes para as divindades – Osíris, representado com a pele verde, outras divindades representadas com um amarelo-ouro, por exemplo. Há também a presença de atributos e emblemas que comunicam autoridade: por exemplo, o toucado real Nemés, as diferentes coroas, para simbolizar o Alto e o Baixo Egito, branca e vermelha, respectivamente, e também a coroa dupla, entre outros tipos. Também comunicavam autoridade a representação da figura com barba, cetros e emblemas como o *ankh* e o *was*.

A individualidade se manifesta na seleção, combinação ou mesmo inovação desses sinais em um contexto determinado, de modo que uma representação vá além da pura repetição do cânone e ganhe contornos de identidade, de assinatura ideológica ou política, ou mesmo de intencionalidade pessoal. Isso aparece na forma como Hatshepsut escolheu se representar, para manter a tradição que determinava a uma presença masculina no lugar de poder.

Portanto, nesse contexto, a autoria não se resumia à redação de textos, mas englobava a escrita de e nos monumentos, relevos e composições escultóricas segundo regras e aspirações culturais precisas. O programa construtivo de Hatshepsut, monumental e centrado em Tebas, não só remete à tradição faraônica do Reino Antigo — que visava assinalar a soberania e o papel sacral do monarca através de edificações, obeliscos e estátuas —, mas, sob seu comando criativo, adquire traços de excecionalidade e de individualidade. Seja na escala de suas obras, como a Chapelle Rouge em Karnak e o templo de Deir el-Bahari, seja no aporte de novas temáticas, a rainha-faraó inscreve deliberadamente sua memória, suas narrativas de legitimidade e sua relação de filha de Amon-Rá, assumindo para si um estatuto mítico que sustenta e reinventa o cânone (Keller, 2005, pp. 96-97).

Tal autoria manifesta-se de forma mais evidente na autoinscrição, uma vez que Hatshepsut faz uso sistemático do discurso da primeira pessoa em relevos e obeliscos ("Eu, Hatshepsut..."), projetando-se como sujeito produtor da ação. Em seguida, na apropriação do léxico visual-masculino, como reelaboração consciente de signos de poder, dissolvendo uma fronteira estabelecida de quem poderia ocupar a posição de faraó e substituindo a norma hierática por uma expressão política que é ela mesma autoral. As estátuas de Hatshepsut em forma masculina — portando os emblemas do poder real, a barba postiça e o traje dos faraós — são um

gesto de “assinatura” sobre o corpus simbólico da realeza; um ato deliberado de construção de identidade política e, no seu caso, também divina.

No plano iconográfico, especialmente na apresentação de si como filha eleita de Amon-Ra, Hatshepsut encena o mito de origem dinástica como agente da narrativa visual e textual: ela formula, por si, a matriz de seu poder — faz-se autora de sua própria genealogia sagrada. O uso do pronome de primeira pessoa e a repetição dos epítetos que a relacionam a Amon, e não apenas ao sangue real terreno, como era recorrente, compõem uma forma de autoria que reorganiza tanto o cânone religioso quanto o político. Como já sugerido por Hauser (2003, pp. 26-27), a imagem, nesse contexto é, igualmente, palavra: cada monumento, estátua, baixo-relevo é, a seu modo, um texto assinado, um dispositivo de autoria.

Podemos inserir Hatshepsut em tradição de autoria feminina. Embora não fosse ela própria a escriba, as palavras nos obeliscos, as figuras biográficas nas paredes dos templos, as estátuas e até mesmo seu nome de trono, Maatka-Ra, foram produtos de seu espírito. Sua agência deve ser entendida nos termos da cultura egípcia antiga, para a qual a inscrição monumental, a autoimagem visual e o discurso registrado são meios complementares de escrita de si. Além da escrita de si, ela escreveu o espaço, com suas construções e restaurações. Hatshepsut é efetivamente autora de um projeto simbólico e político, articulado tanto pelo verbo quanto pela pedra, pelo gesto e pela imagem, abrindo lugar para uma poética do poder na tradição faraônica. Esse entendimento encontra eco na observação de Wildung quanto ao papel performático das estátuas reais — elas são, antes de tudo, manifestações de um “eu” soberano em diálogo com o divino, o público e a posteridade. Assim, a análise dos monumentos e estátuas de Hatshepsut que sobreviveram como sendo o corpus de sua obra permite repensar as fronteiras entre autoria, representação e discurso nas culturas da Antiguidade.

2.5.2.1 Os templos

Segundo Dieter Arnold (2005), o reinado de Hatshepsut inaugurou uma nova era de construção de templos monumentais, em contraste com a escassa produção arquitetónica do Segundo Período Intermediário e do início da XVIII Dinastia. A faraó promoveu construções do sul da Núbia ao norte do Egito, com foco primário na cidade de Tebas. Ali, estruturou uma rede de vias processionais e edifícios destinados às viagens rituais da barca de Amon. A gratidão de Hatshepsut a Amon possuía fundamento político; além da narrativa do nascimento divino, sua

legitimidade ao trono derivava de um oráculo relacionado diretamente à barca do deus. Entre suas obras em Tebas destacam-se a Capela Vermelha em Karnak, obeliscos, o Oitavo Pilono e estações colunadas, elementos de um projeto de urbanismo faraônico de larga escala.

Ann Macy Roth (2005) confirma e aprofunda essa perspetiva, observando que as construções de Hatshepsut não visavam apenas à monumentalidade, mas transmitiam mensagens políticas explícitas à população tebana:

> Called Djeser-djeseru, or "holy of holies," it was intended to serve as the site of the cult that would ensure her perpetual life after death. It is therefore not surprising that the temple contains carefully calculated expressions of Hatshepsut's political agenda. These address different constituencies within the Egyptian population and use historical and religious allusions to consolidate her power and that of her home city, Thebes" (Roth, 2005, p. 147).

Arnold apresenta o templo memorial de Hatshepsut, *Djeser-djeseru*, como ápice do complexo tebano. Erguido em Deir el-Bahari, na margem ocidental do Nilo, o templo posiciona-se diante do templo de Amon em Karnak. Arnold classifica a estrutura como obra-prima arquitetónica de autoria desconhecida, sugerindo prováveis nomes como Senenmut ou Hapuseneb. O projeto rompe tradições arquitetónicas e ainda que possa refletir influência minoica, vários elementos — colunatas abertas, escadarias e integração à paisagem — já compunham o repertório egípcio. Arnold propõe a existência de uma tendência estilística mediterrânea em torno de 1500 a.C., marcada pela transição de estruturas defensivas para edifícios abertos e leves.

Roth ressalta que a escolha do local, ao lado do templo de Mentuhotep II, e o alinhamento com vias processionais e com o Oitavo Pilone de Karnak revelam um projeto para vincular Hatshepsut à legitimidade ancestral de Tebas:

> (...) by placing her temple next to his, Hatshepsut implied to viewers that she was the founder of another golden age. To emphasize this connection, the external appearance of her temple echoed that of her predecessor's, with colonnaded porticoes that flanked central ramps leading to terraces (Roth, 2005, p. 147).

O componente formativo do templo, segundo Arnold, revela-se nos terraços elevados. A técnica remete a precedentes como o templo solar de Niuserre e túmulos rupestres do Reino Médio, mas a inspiração direta provém do templo vizinho de Mentuhotep II, da XI Dinastia. Enquanto Mentuhotep usou uma plataforma com colunatas em dois níveis, Hatshepsut duplicou a solução, criando duas plataformas e três níveis de colunatas, resultando em uma organização espacial singular. O arranjo, diferente do arranjo do templo de Mentuhotep, privilegia pátios abertos sucessivos encerrados por um pátio superior circundado por pilares (Arnold, 2005, pp. 135-136).

Arnold aponta o templo de Hatshepsut como grande estação da barca de Amon. A profusão de colunatas externas diferencia *Djeser-djeseru* dos templos egípcios comuns, normalmente fechados. O modelo aproxima-se dos templos ambulatórios, como a capela branca de Senusret I, concebidos para acolher a barca divina em ocasiões festivas. A ausência de estruturas para administração ou depósitos reforça o caráter de uso cerimonial estratégico, não cotidiano. O templo abriga cinco santuários independentes. Destaca-se o complexo para o culto funerário de Hatshepsut e de seu pai, Thutmés I. Ela aperfeiçoou a prática de associar o culto real a um santuário divino, assegurando a perenidade de seu culto, como no modelo estabelecido por Mentuhotep II. Ao contrário de Mentuhotep, Hatshepsut não colocou seu culto no eixo central, reservado ao deus Amon, mas deslocou-o para o sul do terraço superior. Sua sala de oferendas, com teto abobadado, retoma protótipos do Reino Antigo e Médio e se apresenta como o espaço interior de maior impacto do templo. No terraço superior, uma fileira de pilares com estátuas reais declara o caráter régio e eterno do espaço.

Roth destaca que essas esculturas representam Hatshepsut como rei masculino, o que é interpretado como uma estratégia para reforçar sua inserção irrestrita na tradição real egípcia: “the most conspicuous features of Hatshepsut’s temple — its festivals, location, and external appearance—were all designed to show Hatshepsut as a traditional, legitimate king, the proper successor to the great Mentuhotep, a ruler who had the support of Amun-Re” (Roth, 2005, p. 147). Dois santuários menores, de Anúbis e Hathor, situam-se no primeiro terraço, isolados da estrutura central. O santuário de Anúbis é discreto e rochoso; o de Hathor, ao contrário, projeta-se para fora do conjunto, contando com rampa de acesso e fachada distinta. Arnold destaca a conexão espiritual entre o culto de Hathor e o culto funerário da própria rainha: desde o Reino Antigo, templos funerários reais abrigavam cultos de Hathor, ela própria entendida por Hatshepsut como sua patrona e matriz, ao ponto de se fazer representar como uma reencarnação da deusa em

diversas ocasiões[161]. A sala de oferendas de Hatshepsut, construída sobre o templo de Hathor, confirma e exprime de modo arquitetónico essa relação:

> Moreover, Hatshepsut seems to have sought a special relationship with the goddess, presenting herself as a reborn Hathor. Hatshepsut's offering hall is built directly above the Hathor temple, underlining this association. The Hathor shrine and other parts of Hatshepsut's temple as well show evidence of changes in plan, suggesting that the temple as it stood at the end of her reign was the outcome of a complex design and building process (Arnold, 2005, p. 139).

Arnold ressalta ainda a autonomia do templo de Hathor no conjunto: isolamento por pilares de alvenaria, acesso e fachada próprios, pronau aberto, pilares com capitéis hathóricos. As câmaras internas, escavadas na montanha, derivam de um local de culto de Hathor já existente. O templo de Hatshepsut em Deir el-Bahari representa, no Novo Reino, uma inflexão teológica e arquitetónica. Arnold analisa tanto a conceção do Culto Solar quanto o legado formal do templo. O complexo solar difere do modelo de Mentuhotep II: aboliu o elemento centralizado, criando pátio aberto com altar monumental no terraço superior e escadaria ocidental. O arranjo favorece rituais virados ao sol nascente, contrapondo-se ao tradicional eixo oriental. Nichos nas paredes para estátuas da rainha reforçam a participação duradoura da soberana nos cultos solares. As estátuas do terraço superior ratificam a legitimidade dinástica e a identidade régia, segundo os cânones egípcios. No interior, as decorações da colunata revelam estratégias explícitas de legitimação: no nível inferior, aparecem elementos geográficos e feitos, como a expedição a Punt e a narrativa do nascimento divino da rainha.

O templo mortuário de Hatshepsut excede a função funerária: configura uma proclamação visual e ritual do poder real pela articulação da memória, da topografia sagrada, da religião e da tradição. Arnold e Roth convergem ao mostrar que arquitetura, festividades e programas decorativos afirmam Hatshepsut como rei legítimo, sucessora de uma linhagem monumental, depositária da tradição dinástica e detentora do favor divino de Amon-Rá. O terraço superior do templo assinala o auge do projeto arquitetónico, reservado aos mais altos funcionários e

[161] Um exemplo é uma estatueta de bronze, de 7,2 centímetros, em que Hatshepsut é retratada usando os chifres e o disco solar de Hathor sobre a coroa. É um dos retratos em que Hatshepsut aparece com mais traços femininos. A estatueta foi catalogada com o número MET.SS.00455 e pode ser vista no sítio do The Virtual Egyptian Museum, uma joint venture de duas instituições, The California Institute of World Archaeology (CIWA e The Senusret Collection, no link: https://www.virtual-egyptian-museum.org/Collection/Popup/Popup.html?../Imgs/MET/SS/MET.SS.00455.02-ZXL.jpg?Virtual-Egyptian:MET.SS.00455

sacerdotes. Roth observa que colunatas e estátuas osiríacas monumentalizam o vínculo entre rainha e a ideologia legítima da realeza de Osíris, enquanto altares, capelas e relevos evocam modelos do Reino Antigo, acentuando legitimidade e perenidade do culto.

O templo em Deir el-Bahari, segundo Ann Macy Roth (2005), articula-se como um complexo dispositivo discursivo, com níveis de significação distintos para a elite e para a população tebana. O programa iconográfico do templo de Deir el-Bahari articula-se como um deliberado tratado teológico-político em pedra, cuja progressão arquitetónica espelha uma ascensão simbólica da esfera humana à sagrada. Cada ciclo de relevos constitui um argumento visual, concebido para construir, justificar e eternizar a legitimidade de Hatshepsut como faraó. A análise das cenas deslinda uma narrativa de poder que se desdobra em três atos, correspondentes aos terraços do edifício.

O terraço inferior estabelece a autoridade da soberana sobre o plano terrestre. Ali, ela cumpre os deveres fundamentais da realeza: a imposição da ordem (*Maat*) sobre o caos e o domínio sobre os recursos do Egito. A colunata sul, com a representação da extração, transporte e levantamento dos obeliscos monumentais para o templo de Karnak são uma demonstração de poderio logístico que evoca os grandes faraós construtores do Reino Antigo. A extração de monólitos de granito, em Assuã, na fronteira sul, e seu transporte pelo Nilo, exigia um controle absoluto sobre a engenharia, os recursos e a mão de obra do Estado. Ao registrar este feito, Hatshepsut não apenas documenta seus feitos, mas se posiciona como uma grande construtora na linhagem do faraó Unis, cujos relevos também mostravam o transporte de colunas. A cena é uma declaração de sua capacidade de mobilizar o Egito em serviço dos deuses, especificamente de seu pai divino, Amon-Rá. Em contraponto, a colunata norte exibe o controle do faraó sobre a natureza, na metáfora da caça e pesca nos pântanos do Delta, presente em outras iconografias. De forma mais explícita, sua representação como esfinge, a fusão do intelecto real com a força leonina, que esmaga e pisoteia inimigos, é a mais pura expressão do rei como protetor das fronteiras e garantidor da ordem cósmica. Posicionar tais cenas de violência estereotipada no nível mais externo do templo segue a convenção de exibir o poder marcial do faraó nos pilonos, estabelecendo sua autoridade perante todos que se aproximam do espaço sagrado.

Se o primeiro terraço estabelece o poder terreno da faraó, o segundo eleva sua legitimidade ao plano divino. É aqui que se encontram os argumentos mais audaciosos de Hatshepsut a favor de seu reinado. A colunata sul imortaliza a expedição a Punt, *Ta Netjer,* "Terra de Deus", que apesar da documentação que atesta seu intercâmbio comercial de ébano, ouro,

marfim e resinas aromáticas com o Egito, sua localização precisa ainda é debatida por historiadores. A missão é apresentada como um empreendimento sagrado que importa o divino, na forma das árvores de incenso e da mirra, essenciais para os rituais do templo, para o coração do Egito, e não como uma conquista militar ou transação comercial comum. A narrativa visual detalha a fauna, a flora e os habitantes de Punt, o intercâmbio pacífico de mercadorias e o retorno triunfal da frota egípcia, trazendo consigo árvores de incenso para serem plantadas na área templária. Ao evocar as expedições a Punt realizadas nos gloriosos Reino Antigo e Médio, Hatshepsut se equipara aos maiores faraós do passado.

A pedra angular da recriação que Hatshepsut fez da própria biografia reside, contudo, na colunata norte, na qual está gravada a narrativa da teogamia. Os relevos que detalham sua conceção, fruto da união sexual do deus Amon-Rá, assumindo a forma de Thutmés I, com a rainha Ahmose, removem sua legitimidade da linhagem puramente humana e a inscrevem na predestinação divina. Os relevos detalham cada passo: a anunciação, a união divina, a gestação e o nascimento da futura rainha, que é então apresentada aos deuses e proclamada soberana. Tal mito anula qualquer questionamento sobre sua legitimidade. Ela não é apenas uma herdeira por linhagem humana; ela é a filha carnal do deus supremo, destinada ao trono desde sua conceção. Ao fazer isso, ela utiliza uma poderosa ferramenta de propaganda, com precedentes na V Dinastia, conforme o Papiro Westcar[162], para justificar sua posição única como faraó.

Por fim, o terraço superior, espaço de acesso restrito, completa a apoteose de Hatshepsut. As estátuas colossais que a figuram como Osíris, o ancestral divino de todos os reis, a inserem no ciclo eterno da realeza e da ressurreição. Os santuários centrais são dedicados a Amon (seu pai divino e a Rá, deus solar de Heliópolis, mas há um facto impressionante: capelas para que ela mesma e seu pai terreno, Thutmés I, sejam cultuados como deuses. Toda essa simbologia converte o templo em um local de culto à sua dinastia. As cenas de Deir El-Bahari, portanto, não são apenas registros, mas argumentos. Elas articulam uma identidade régia tripartite — senhora do mundo físico, filha eleita dos deuses e, finalmente, divindade — em uma cosmografia para a qual Hatshepsut e Tebas se tornam o centro de um universo ordenado, legitimado e eterno. A estrutura opera segundo uma lógica cosmográfica, na qual a arquitetura e o programa decorativo replicam e racionalizam a geografia do universo egípcio. O programa iconográfico invoca

[162] "The themes of this level's decoration, like those below, have Fifth Dynasty antecedents. Scenes of a king's expedition to Punt have recently been found at Sahure's temple at Abu Sir,12 and a narrative of divine conception and birth survives in a literary text, papyrus Westcar, which recounts the divine births of the first three kings of the Fifth Dynasty.'3 Part of the story is lost, but it seems clear that its point was to glorify and legitimize these kings, who claim descent from Re. While the papyrus dates to the Seventeenth Dynasty (1635 — 1550 b.c.), it must transmit an older story, since its propagandistic motive only makes sense in the context of the Fifth Dynasty" (Roth, 2005, p. 149).

deliberadamente precedentes históricos, em especial do Reino Antigo, para legitimar o poder de Hatshepsut e equiparar Tebas à antiga centralidade religiosa de Heliópolis.

O alinhamento axial do santuário principal com o Oitavo Pilono de Karnak, a localização dos altares para Rá e para Hatshepsut e Thutmés I reforçam, na análise de Roth, a inserção do monumento na tradição egípcia. O templo traduz o ideal de unidade nacional sob Tebas e Heliopólis em torno da autoridade da rainha. A iconografia e arquitetura do terraço superior consagram a divinização da faraó; cenas de oferendas e relevos seguem modelos arcaicos, conferindo ao templo uma função de síntese de legitimidade dinástica e fundamentação cosmológica do regime de Hatshepsut. Por fim, destacam-se os obeliscos, que projetam sua imagem e autoridade a Karnak. A preservação das inscrições e nomes de Hatshepsut, mesmo diante de tentativas de usurpação, corrobora sua reivindicação régia:

> The names and images of Hatshepsut remain intact on both obelisks as seen also on the pyramidal top of the southern obelisk, which now lies next to the sacred lake at Karnak. Thutmose III encased the bases of Hatshepsut's two obelisks in stone during his renovation of the area, some time after her death. Thus when he later began his systematic attack on her monuments, her names and images on these two obelisks were preserved (Roth, 2005, p. 159).

2.5.2.2 Estatuária de Hatshepsut

A série de estátuas de Hatshepsut em Deir el-Bahari mais que inserir a soberana na tradição iconográfica dos reis egípcios, reformula papéis e atribuições por meio de escolhas escultóricas que inovaram o estilo até então concebido. Cada série de estátuas do templo possui função ritual e política específica: pares de estátuas devocionais evocam a permanência da adoração, imagens doadoras multiplicam o efeito do ritual de oferendas, esfinges simbolizam a proteção contínua do recinto, enquanto estátuas osiríacas entendem-se como comprovação da eternidade do jubileu régio. Essas nuances conferem ao programa decorativo um grande dinamismo e reforçam a legitimidade da monarca.

> Thus each series expresses a different concern: the devotional pair represent the permanence of adoration; the donor images stand for multiplication of the offering ritual; the sphinxes suggest the maintenance of the temple's protection; and the Osirides offer proof of the repetition of the jubilee. The seated statues, however, depict the single recipient of a cult ritual, and with their nuanced variations, these images must represent the peak achievement of Hatshepsut's sculptors at the time they were made. Their stylistic, textual, and iconographic differences also account for the position of primary importance they occupy for historians and art historians alike." (Keller, 2005, p. 158)

A individualização das imagens destaca-se por apresentar variações sutis, distinguindo-se das demais séries, que prezam pela repetição e pelo efeito coletivo. Tal abordagem sugere que essas imagens desempenharam papel singular nos cultos, tornando-se objeto privilegiado da atenção de estudiosos e de toda análise sobre a autorrepresentação de Hatshepsut. A diferença entre as imagens é marcada não apenas pela iconografia, mas também pelo texto inserido nas insígnias: as inscrições oscilam entre títulos femininos e masculinos, o que reflete um problema de género no processo de consolidação de seu poder.

Keller também enfatiza que, mesmo após as tentativas agressivas de destruição efetuadas por Thutmés III, a originalidade das esculturas de Hatshepsut permaneceu um empecilho para sua reutilização por outros reis. Isso demonstra que a inovação formal – seja nas feições, nas escolhas de vestimenta ou nos emblemas cerimoniais – conferiu às obras uma identidade tão marcada que a simples substituição de nomes e inscrições não seria suficiente para apagá-las. O método padrão de usurpação de estátuas, baseado na alteração de textos, mostrou-se inútil diante da expressiva presença da personalidade de Hatshepsut impregnada nas esculturas:

> The Deir el-Bahri statuary was simply too much Hatshepsut to represent anyone else, so it had to be destroyed. Although some of the innovative features of Hatshepsut's Deir el-Bahri statuary have already been mentioned, certain more unusual attributes should be highlighted here. [...] The time-honored method of usurping statues by simply altering the inscriptions on them was insufficient if they were to be rededicated to Thutmose I or II—the Deir el-Bahri statuary was simply too much Hatshepsut to represent anyone else, so it had to be destroyed (Keller, p. 2005 160).

Um aspeto técnico frequentemente sublinhado nos estudos recentes diz respeito à especificidade das estátuas osiríacas em calcário do templo: o uso conjunto dos quatro atributos cerimoniais (âncora *ankh*, chibata *nekhakha*, cajado *heka* e cetro *uas*), o que configura uma cena inédita entre estátuas reais, sublinha o papel de Hatshepsut na reafirmação dos poderes e responsabilidades reais, além de aludir à tradição e à inovação em proporções equilibradas.

> These five series of limestone Osiride statues from Hatshepsut's temple conform to a single, new type, in which the upper body is covered by a Sed-festival, or jubilee, cloak and the lower body and legs are mummiform. [...] Hatshepsut's Osirides grasp four implements, two in each fist: the ankh and nekhakha flail in the proper right and the heka crook and was scepter in the left. This combination of implements is unique among royal statuary (Keller, 2005, p. 160-161).

O corpus estatuário de Hatshepsut conservado em seu templo de Deir el-Bahari constitui a principal fonte para a análise de sua representação escultórica. Trata-se do maior conjunto de imagens sobreviventes do reinado da soberana, fator que permite o desenvolvimento de um referencial estilístico sólido para o estudo dessas peças. O contexto arqueológico comum elimina variações regionais e permite rastrear a evolução das tipologias formais e iconográficas da representação da rainha-faraó. Afirma Keller:

> Any investigation of the statues of Hatshepsut must begin with the examples recovered from her temple at Deir el- Bahri, for, although in a ruined state, they constitute the largest corpus of surviving images known to date from her reign. Moreover, since they derive from a common site, regional variation is not an issue. Finally, the fact that a significant proportion of the Deir el-Bahri corpus is made up of architectural statuary allows us to use the temple's construction history to devise a stylistic framework for the freestanding statues (Keller, 2005, pp. 155-156).

A análise de Keller identifica uma lógica construtiva e ritual para a disposição das estátuas osiríacas de Hatshepsut: o ciclo decorativo avança dos espaços mais internos do templo, de marcante importância ritual, até os setores externos, evidenciando uma progressão planejada. As primeiras estátuas, presentes no santuário, compartilham traços estilísticos do período de

Thutmés II, com rostos arredondados, nariz retilíneo contrastando com olhos fortemente traçados pela linha horizontal e leve sorriso. Nesses exemplares observa-se ainda o uso de tonalidade amarela para a pele, característica tradicionalmente feminina, refletindo a fase na qual Hatshepsut adota títulos reais ao mesmo tempo em que mantém elementos do universo feminino.

> The sanctuary Osirides possess close stylistic affinities with sculptures of Thutmose II's reign: a round face and straight nose whose vertical plays against the emphatic horizontals of the widely spaced eyes and broad mouth. In both, the distinct smile creates a relatively benign expression. [...] The sanctuary Osirides have skin that is yellow, the color traditionally used for representations of females. This color choice may reflect Hatshepsut's decision, for a brief time early in the co-regency period, to adopt kingly titles while retaining female aspects (Keller, 2005, p. 156).

Ao longo de seu domínio, Hatshepsut opera uma transição visual: as primeiras esculturas trazem códigos femininos ou andróginos que progressivamente cedem espaço a uma masculinização da iconografia régia. Nos exemplares posteriores, consolidam-se traços como face alongada, queixo estreito e pontiagudo e expressão solene, atestando a gradual adoção da simbologia masculina da realeza. A parede oeste do terraço superior testemunha essa fase de acentuada diferença facial, alinhando-se com estátuas de esfinge e outros modelos em calcário.

Especial destaque recebem as imagens em que ela aparece sentada, pela riqueza de variações iconográficas e de individualização do rosto da soberana. Tais estátuas não compõem uma série, mas compartilham a pose e a centralidade das transformações físicas e simbólicas pela qual passa Hatshepsut ao longo do governo. Há exemplares de trajes totalmente femininos e insígnias tradicionalmente ligadas à realeza feminina, seguidos de representações com trajes masculinos e atributos de reis, como o *nemes*, que coexistem, em um mesmo exemplar, com características faciais femininas. O ponto culminante desse processo é atingido por esculturas em que a rainha apaga os últimos sinais de feminilidade no porte e se torna indistinta de seus antecessores masculinos, tanto nas feições quanto nos atributos.

A monumentalidade caracteriza a última etapa do programa estatuário no templo, com figuras colossais nos pórticos e terraços. Essas estátuas combinam proporções sobre-humanas, feições simplificadas e musculatura acentuada. Tais obras tinham função não apenas ritual, mas sobretudo propagandística: a dimensão das imagens e sua disposição estratégica nos pátios do

templo visavam afirmar, de modo inquestionável, o poder de Hatshepsut enquanto soberana dotada da autoridade dos reis legitimados pelo deus Osíris. Por vezes, a tradição interpretou essa virada masculina e monumental como fase “tardia”; entretanto, Keller ressalta que se trata mais de uma aplicação específica do código régio do que de uma etapa evolutiva distinta, sendo a "fisionomia" da governante sempre preservada nos exemplares mais marcantes:

> Although the fully masculine imagery exhibited by the portico Osirides and granite statuary has been interpreted as a relatively late development, it probably does not represent a separate artistic phase but rather embodies a specific application of the male kingship icon. [...] The essential appearance of her distinctive physiognomy was retained and remains clearly recognizable. Thus, the face of the seated female figure [...] is without doubt that of the same person represented in the colossal statuary and the smaller red granite figures (Keller, 2005, p. 159).

A campanha de apagamento da memória da governante instituída possivelmente por Thutmés III, cerca do ano 42, visava erradicar todas as referências à legitimidade de Hatshepsut como faraó. Sua ação foi seletiva e criteriosa: nomes, títulos e às vezes as próprias imagens tridimensionais da rainha foram apagados ou destruídos. Muitos fragmentos de esculturas foram removidos de solo sagrado e usados como material de enchimento noutros projetos reais. A expressividade singular das imagens de Hatshepsut impediu sua simples reutilização, obrigando à destruição ou descarte. Outro aspeto inovador do inventário escultórico diz respeito à tipologia das estátuas osiriacas executadas em calcário, notadamente no uso conjunto de insígnias cerimoniais do festival Sed e a configuração mumiforme das pernas. Embora inspiradas em protótipos de Mentuhotep II e Amenhotep I, a disposição dos cetros nas mãos e a combinação de atributos sagrados constituem fórmula exclusiva de Hatshepsut, reforçando sua filiação ao culto osiríaco e à continuidade dinástica.

A coleção escultórica de Deir el-Bahari revela, de forma inequívoca a trajetória de afirmação do poder régio de Hatshepsut e a originalidade formal que seus escultores imprimiram às tradições do retrato faraônico. A impossibilidade de adaptação dos monumentos para uso por outros monarcas, atestada pela posterior tentativa fracassada de Thutmés III, confirma a presença de uma identidade inconfundível nessas imagens e reforça o papel central de Hatshepsut na história da arte e da ideologia real do Egito antigo.

A inovação formal estende-se à criação de tipos escultóricos não atestados antes na função que Hatshepsut introduz. Um exemplo destacado no templo é a estátua incomum da ama de leite, Sitre, que traz um Hatshepsut masculino em miniatura sobre seu colo. A disposição dos corpos, em ângulo reto, remonta à tradição do Reino Antigo, quando tais composições serviam para destacar a relação do rei com a mãe ou uma deusa. Ao transferir esse motivo para a interação entre um rei e sua ama, Hatshepsut amplia o repertório formal dos escultores. Segundo Keller:

> the adaptation of the type here to depict the relationship between a royal nurse and her kingly charge, contemporary with the proliferation of imaginative tutor statues of Senenmut, constitutes another example of the artistic originality displayed by sculptors of Deir el-Bahri (Keller, 2005, p. 161).

A abrangência do programa escultórico de Hatshepsut não se restringe a Tebas. Ela ergueu monumentos do Sinai à Núbia, com imagens régias instaladas em múltiplos locais, embora a destruição sistemática tenha comprometido a atribuição dos fragmentos atualmente preservados. Exemplo significativo ocorre no oitavo pilono em Karnak, estrutura monumental envolta por muro baixo e ladeada por seis colossos de calcário e quartzito. As inscrições desses colossos testemunham reapropriações e usurpações, especialmente pelas mãos de Thutmés III e Amenófis II. Keller aponta:

> the two flanking the entrance gate were set up by Hatshepsut but bear the name of Thutmose II, having been rededicated by Thutmose III to his father, one in his year 22, the other in his year 42, as part of Thutmose's program of usurpation of the pylon itself. These years are significant: the first likely was the year of Thutmose III's accession to sole power, the second was when the official proscription of Hatshepsut's images began (Keller, 2005, p. 161).

Os registros de estatuária de grupo testemunham a inventividade do cenário de Karnak e de outros contextos religiosos. Fragmentos de conjuntos escultóricos vinculados ao santuário bipartido do Kamutef em Karnak mostram Hatshepsut associada tanto a divindades quanto a outros soberanos. Evidências adicionais surgem nas pinturas do túmulo de Amenhotep, intendente e sacerdote, que reproduz ao menos sete diferentes estátuas de grupo envolvendo Hatshepsut e

um amplo panteão, incluindo Amon, Atum, Weret-hekau, Thoth, Khnum, Satis e Anukis. Sobre essas representações, Keller afirma:

> they contain depictions of no less than seven different group statues that portray Hatshepsut with a variety of divinities, including Amun, Atum, Weret-hekau, Thoth, Khnum, Satis, and Anukis. In all of the paintings both Hatshepsut's figure and the accompanying texts have been erased (Keller, 2005, p. 162).

Nas imagens, destaca-se o esforço em explicitar a aceitação divina da realeza de Hatshepsut, geralmente por meio de cenas de investidura e associação direta com deuses, constituindo visualmente a legitimação do poder régio. Sob a ordem da faraó, os artistas investem em composições complexas, como tríades e tétrades, em que Hatshepsut ocupa papéis centrais, recebendo sinais de benção e consagração. No caso dos registros do túmulo de Amenhotep, as cenas ilustram a soberana ajoelhada diante de deuses, recendo do toque ou da palavra divina os símbolos do poder. Keller observa:

> As these groups reveal, Hatshepsut's statuary program understandably featured images that visually as well as textually emphasize her close relationship to the gods and make explicit their acceptance of her kingship—a key example shows her literally merged with the god Horus (Keller, 2005, p. 162).

A transformação iconográfica de Hatshepsut reflete o deslocamento de seu papel, de rainha consorte de Thutmés II para a posição de faraó. O discurso visual nem sempre nega a natureza feminina da soberana e, por vezes, opera a transposição para os cânones masculinos do poder real. O vocabulário formal da realeza egípcia exige que a figura do rei adote códigos visuais masculinos. Keller sintetiza o processo nestes termos:

> In Egyptian art, facial features and bodies were translated into ideal forms, and it was according to a similar process of transformation that Hatshepsut's female nature was altered. In ancient Egypt kingship had its own idealized graphic and textual vocabulary, with an icon of kingship that was male. If Hatshepsut desired to achieve the status and power of an Egyptian king, it was necessary that she conform to that idealized icon. Her

> royal titulary remained clearly female, and there was never an attempt to pretend that as an individual she was anything other than female. Yet in the imagery of the statues that presented her as king she of necessity portrayed herself as male (Keller, 2005, p. 162).

O programa escultórico de Hatshepsut expressa inovação formal e discursiva que acomoda, no plano visual, tanto sua exceção histórica como mulher faraó quanto a necessidade de alinhar-se aos padrões do poder masculino. A conjugação de elementos inéditos, adaptação de modelos tradicionais e emprego de cenas de consagração divina assegura à rainha um repertório iconográfico distintivo no repertório egípcio.

2.5.3 A criação de si mesma como mito e o nome como autoria

Segundo Chappaz (1993), Hatshepsut era a filha mais velha do faraó Thutmés I com sua esposa principal, a princesa Ahmés, filha do primeiro monarca da XVIII Dinastia, o faraó Ahmés I, e irmã do segundo faraó, Amenhotep I, que morreu sem deixar herdeiros. Thutmés I era um militar sem ascendência real, mas o casamento com Ahmés parece ter conferido a ele a legitimidade para o governo. Depois da morte do rei, quem subiu ao trono foi Thutmés II, filho dele com uma esposa secundária, pois seus filhos homens com a rainha haviam falecido. Para ser considerado legítimo perante os súditos, Thutmés II se casou com a meia-irmã, Hatshepsut, que reunia em seu sangue as duas linhagens anteriores. Com a morte de Thutmés II, quem subiu ao trono não foi a sua filha com Hatshepsut, Neferura, e sim o filho que tivera com uma esposa secundária, embora muito jovem para o exercício do governo[163]. Por essa razão, Hatshepsut foi a figura proeminente do reinado de Thutmés III, tanto é que ela se autodenominou faraó depois dos primeiros sete anos até desaparecer, depois de duas décadas de regência (Chappaz, 1993, pp. 8-10).

Após Hatshepsut se autodenominar faraó ela empreendeu uma série de ações que visava avigorar sua imagem de governante, como a reconstrução do templo de Amon em Karnak e a construção do templo funerário em Deir El-Bahari. Uma das ações, foi estabelecimento de relações comerciais diretas com a Terra de Punt. Até então, pela distância, os produtos que precisam importar de Punt, principalmente o incenso, eram obtidos por meio de intermediários. O aprimoramento das embarcações permitia viagens mais longas, então, Hatshepsut decidiu enviar

[163] Estima-se que Thutmés III tinha entre 2 e 3 anos quando herdou o trono.

uma frota de cinco navios ao país (Zayed e Devisse, 2010, p. 111). As informações dessas negociações entre o Egito e a Terra de Punt, como também informações sobre seus habitantes, seus costumes, suas plantas e seus animais estão contidas em uma rica iconografia. Presente em uma câmara do templo de Deir el-Bahari, por exemplo, há uma pintura que retrata o nascimento divino de Hatshepsut, uma das estratégias utilizadas por ela para legitimar-se no reinado. Ela aparece como o resultado da união entre o deus Amon e sua mãe, acordada pelo incenso proveniente de Punt, onde Amon era adorado (Robins, 1993, pp. 46-47). A ascendência divina dos faraós era um dos pilares da organização política do Egito e, em torno dela, uma literatura e uma iconografia foram erigidas de forma que tanto a mitologia sustentava a realeza e a autoridade do faraó tanto ele validava a veracidade dos mitos em seu corpo vivo e ao alcance dos olhos. No entanto, a teogamia foi um recurso inaugurado por Hatshepsut e repetido poucas vezes depois dela, por Amenhotep III

Era esse rei, descendente do deus criador, quem teria a autoridade de comandar os vivos e estabelecer a aliança entre eles e o mundo divino ao qual tinha acesso privilegiado. Dada a sua posição intermediária entre os dois mundos, ao faraó cabia a manutenção do equilíbrio e a ordem, atributos da deusa Maat, por meio de ações concretas no mundo dos humanos, mas também por meio de oferendas aos deuses para angariar deles a simpatia para que perseverassem ao seu lado na luta contra o caos. O faraó era associado ao deus Hórus em vida, depois de coroado, e a Osíris, após a sua morte[164]. O único fator que diferenciava os deuses e os reis era a mortalidade, que fazia com que não se pudesse negar que os reis também tinham uma condição humana. A existência de uma literatura propagandística para validar o direito ao trono é, para Silverman (2002, p. 76), um indício da consciência dos súditos a respeito da condição humana do faraó. Caso não houvesse tal consciência, seriam desnecessárias as estratégias de legitimação, como também eram os rituais que, em uma esfera simbólica, separavam o faraó, pela ascensão à divindade, do mundo onde se fazia presente apenas para governá-lo. Além disso, a indumentária do faraó era composta por símbolos e insígnias que remetiam à sua imagem divina, para fixá-la perante os súditos. Para fixar sua imagem divina perante os povos vizinhos, os faraós construíam estátuas, templos e estelas comemorativas. Todos esses recursos foram utilizados por Hatshepsut.

A primeira providência de Hatshepsut foi a de mudar o título que acompanhava seu nome – de "Esposa Principal do Rei", passou a ser apresentada como "Rei do Alto e Baixo Egito" e criou

[164] Christiane Desroches-Noblecourt afirma que todo morto se torna um Osíris e todo candidato ao trono assume a forma do pequeno Hórus (1994, pp. 155-156).

para si um nome de trono, *Maatka-Ra*, “Maat é o Ka de Ra”. É necessário, antes de avançarmos, entender o significado do nome que ela escolheu, pois, na cosmovisão egípcia, o nome de um indivíduo revela profundamente seu caráter e está associado àquilo que ele deve cumprir no mundo. Nesse caso, de um nome autoatribuído, o nome pode anunciar uma espécie de “programa de governo” e, além disso, uma criação literária. A primeira parte do nome é Maat, um conceito multívoco. Primeiro, refere-se à ordem cósmica que a ordem do mundo humano deve espelhar e que vai muito além dos conceitos de verdade e justiça, embora os incorpore. A origem de Maat remonta aos primórdios da história egípcia, como a grande criação do Império Antigo (Assmann, 1989, p. 32). Nesse período, Maat se apresenta como a ordem cósmica estabelecida pelo demiurgo no ato da criação, um dique contra o caos primordial, ou *Isfet*. Essa ordem, contudo, não era perene; necessitava de constante reafirmação e a responsabilidade pela manutenção de Maat na esfera terrestre cabia ao faraó. O Estado, portanto, existia com a finalidade precípua de realizar Maat, pois somente por meio dela o mundo se tornava um lugar habitável. Maat constituía, assim, o "mito de Estado fundamental" (Assmann, 1989, p. 115), uma ideologia unificadora que legitimava o poder faraônico e a estrutura política.

Paralelamente à dimensão cósmica e política, uma vertente ético-moral aparece nas autobiografias tumulares dos altos funcionários. Embora não definam o conceito, exemplificam o que significava agir conforme Maat. Trata-se, portanto, de um princípio de ação correta, conhecido e ensinável não por definições abstratas, mas pelo exemplo da boa conduta[165]. Com as mudanças políticas do Império Médio, a Maat se torna uma questão de ética pessoal e sua manutenção desloca-se para a consciência individual. Durante o Reino Novo, uma nova transformação ocorre. A perceção de corrupção generalizada nas instituições estatais, em especial no sistema judiciário, gera um sentimento de insegurança e desilusão com a ordem terrestre. A crença na capacidade do Estado de garantir Maat se esvai. Em resposta, emerge o fenômeno da busca por uma relação direta com a divindade. O indivíduo entrega seu destino a um deus de sua eleição, que passa a ser visto como o verdadeiro juiz e protetor. Maat, nesse contexto, é redefinida e passa a ser identificada com a vontade divina (Vernus, 2001, p. 322).

Ao usar o nome Maat como o início do seu nome de trono, Hatshepsut anunciava que, apesar de ser uma mulher a ocupar um cargo masculino, ela não estava ferindo a ordem cósmica

[165] A inscrição de Nefersechemré é paradigmática: “J’ai accompli la justice pour son seigneur, c’est que je l’ai satisfait en ce qu’il aime. J’ai dit la vérité, j’ai accompli la justice, j’ai dit le bien, j’ai répète le bien (...). J’ai jugé deus plaideurs de sorte qu’ils furent satisfaits. J’ai sauvé le misérable de celui qui était plus puissant que lui (...). J’ai donné du pain à celui qui avait faim, des vêtements à celui qui était nu" (Roccati, 1982, pp. 144-145).

e os princípios da verdade, da justiça, da harmonia e de todos os sentidos que estão entrelaçados ao conceito. Maat também é o nome da deusa que encarna os princípios da verdade, da ordem, da harmonia e da justiça. É à deusa Maat que os homens prestam conta de seus atos depois que morrem, em um tribunal. A deusa, que aparece inicialmente como um atributo da deusa Tefnut, é representada com uma pena, símbolo da leveza das ações retas. A balança também é um de seus símbolos, assim como o coração. Em "O conto e as lamentações de Khuninpu", no momento do julgamento, o coração do homem é colocado em um dos pratos da balança e, no outro, uma pena. Para a deusa Maat, Hatshepsut erguerá um templo. A outra divindade que aparece em seu nome é Rá, divindade solar da tradição de Heliópolis. Ou seja, em vez de se associar aos homens da família, o nome escolhido por Hatshepsut era um atestado de filiação a Amon-Rá, divindade sincrética que unia os deuses Rá, de Heliópolis, e Amon, de Tebas, em uma única figura todo-poderosa e criadora da vida (Assmann, 2001b, p. 191). A filiação a Amon-Rá é narrada, no templo de Amon em Karnak, pela própria divindade e, nos obeliscos do mesmo templo, por Hatshepsut.

A parte do meio do nome de trono de Hatshepsut, Ka, também tem um significado profundo dentro da cosmovisão egípcia. O Ser para os egípcios não corresponde à cisão entre alma e corpo pois o humano é constituído por sete aspetos: quatro corpóreos – Khat (o corpo), Shut (a sombra), Ren (o nome) e o Ib (coração) – e três não-corpóreos: o ka, o ba e o akh. Para Cíntia Gama, os rituais e textos mágicos eram realizados no intuito de conservar esses elementos unidos depois da morte para que o indivíduo mantivesse suas faculdades vitais e preservasse sua identidade, pelo nome e pela integridade do corpo (Gama, 2005, p. 155). Segundo Sir Wallis Budge, o Ba, representado nos hieróglifos como um pássaro com cabeça de homem, é o componente que singulariza um indivíduo perante os outros e é o que o possibilita empreender seu itinerário pelo mundo espiritual, pois tinha o poder de deixar o túmulo e ir ao céu, onde sua existência era eterna e gloriosa. O autor, embora reconheça que seja difícil traduzir o termo e compreender o sentido que lhe era atribuído, o identifica com a alma, mas com uma alma com substância e forma, que poderia tornar-se corpórea ou incorpórea (2009, p. 166-167).

Traunecker considera o Ba como uma potencialidade dinâmica e, em contraposição, considera o Ka uma potencialidade estática: é o princípio vital que acompanha o indivíduo desde o nascimento – "o recém-nascido é seguido de uma cópia sua" (Traunecker, 1995, p. 35) – que se separa do corpo quando morre e a ele deviam ser feitas oferendas para que se mantivesse forte. A associação entre Ka e a alimentação vigeria no Médio Império, pois essa noção foi construída baseada na dependência da alimentação para a sobrevivência.

> Havia, pois, no alimento um elemento, uma força que mantinha a vida, que permitia o crescimento, uma potência que acompanhava um ser ao longo de suas idades. No Médio Império aparece uma palavra, kau, com o significado de 'alimentação'. Deixa de alimentar-te e a vida detém-se. O ka era a força criadora que, alojada no homem, construía e mantinha seu corpo (Traunecker, 1995, p. 35)

Os alimentos, ofertados pelos familiares mantêm o Ka e o corpo ativos na segunda vida na qual o finado se insere pelos ritos funerários. Ao levarem as oferendas, os familiares garantem a sobrevivência de sua memória, pois ele continua inserido no cotidiano daqueles que ainda estão vivos. Pela partilha dos alimentos recebidos, o falecido se insere no cotidiano dos deuses, em seu domínio funerário. Ao se alimentar o Ka, o morto realiza a passagem para essa segunda ordem de existência – e por isso o alimento deveria ser depositado diante de uma porta falsa – e a continuidade da alimentação possibilita que o morto evite uma segunda morte. Além das oferendas, imagens de alimentos na tumba, mesas de oferendas e textos mágicos poderiam suprir essa necessidade do Ka e garantir que o indivíduo continuasse vivo. Ba e Ka correspondem a dois aspetos da pessoa, para Jann Assmann: o primeiro, restaurava o seu aspeto físico, sua capacidade de se movimentar e de tomar formas; o segundo, restaurava seu aspeto social, seu *status*, honra e dignidade[166] (Assmann, 2005, pp. 96-97).

Em suma, o Ka é um dos aspetos não-corpóreos do ser, uma potencialidade estática, uma a força criadora, intrinsecamente ligada à alimentação, que constrói e mantém o corpo. Importante notar que Maat também tem o sentido de ser o sustento dos entes divinos. Assim, é possível compreender o manifesto que Hatshepsut fez ao escolher seu novo nome: ela não poderia ferir a Maat pelo facto de que o deus a havia gerado para que governasse – em uma das inscrições, o deus aparece fecundando sua mãe – e a Maat, enquanto princípio ordenador, era o alimento do Ka, a força que mantém vivo o ser do deus Rá. Era ela quem, ao governar e cumprir seu destino, fornecia o alimento ao Ka de Rá e, por consequência, garantia também a ordem no mundo humano. Ela não poderia ferir a ordem porque ela era a própria ordem concebida por Rá. Essa interpretação da intenção por trás do nome se confirma com uma escultura de Hatshepsut,

[166] Com a reunião do Ba e do Ka, surgia após a morte o Akh, representado por um íbis e que pode ser traduzido como "ser glorioso", "esplêndido" e "resplandecer". Moacir Santos (2012) afirma que se tratava de um estado renascido do morto e um estado de perfeição que ele assumia nessa nova existência. Os Textos das Pirâmides, os Textos dos Sarcófagos e o Livro dos Mortos que continham práticas, prescrições e encantamentos para os ritos funerários e os próprios ritos eram chamados de "sakhu", traduzível como "tornar-se Akh".

conhecida como *Hatshepsut oferecendo dois vasos nw para Amon* em que, na base seria possível ler que o faraó oferece *maat* a Amon.

2.5.4 O discurso biográfico de Hatshepsut no obelisco de Karnak

Hatshepsut ergueu quatro obeliscos, dos quais apenas um se encontra em sua posição original e mede aproximadamente 29,7 metros, o obelisco mais alto ainda em pé no Egito, feito de granito rosa de Assuã e revestido do mais fino ouro, como a própria governante registrou. O primeiro par de obeliscos, que nunca foi encontrado, foi encomendado por ela antes de subir ao trono, quando ainda era "Esposa Principal do Rei". Depois, os transferiu para o templo de Amon em Karnak, onde as bases ainda podem ser vistas. O segundo par de obeliscos foi erguido no complexo templário de Karnak depois de quinze anos de reinado na ocasião da comemoração pública do seu jubileu. O ritual do nascimento divino estabelecia aquela que havia sido a esposa do rei como filho do deus, mas se mantiveram as terminações femininas das palavras ao lado de outros títulos masculinos. Além disso, a faraó também era representada ora com trajes masculinos – como o saiote curto e a barba real, por exemplo – ora com trajes femininos, ora com seios proeminentes, ora com tórax masculino[167].

As inscrições na base do obelisco[168], oito linhas horizontais em cada lado do obelisco, começam no lado sul e, por isso, a leitura deve começar por ele e, seguindo, pelo lado oeste, norte e leste. Todo o texto articula a legitimidade do reinado de Hatshepsut por meio de uma teologia política precisa. Hatshepsut utiliza as palavras para construir sua identidade como faraó, fundamentando sua autoridade em três pilares. Primeiro, ela estabelece uma filiação divina direta com a deidade principal, Amon-Rá. As inscrições a apresentam como a escolha do deus, sua "imagem brilhante" e a executora de sua vontade na terra. Amon a teria designado para a realeza, conferindo-lhe o direito de ocupar o "trono de Hórus". Depois, Hatshepsut adota a titulatura e a persona do ofício real, papel masculino por tradição. Em cada face, ela se proclama "Filho de Rá", um título central para o faraó. A apropriação da identidade masculina do cargo, em conjunto com o uso de seu nome feminino, demonstra sua assunção plena do poder faraônico, abrindo mão de sua condição feminina para personificar a instituição da realeza. Por fim, ela reforça sua

[167] Aline F. de Sousa em sua dissertação de mestrado (2010) fez uma valiosa análise da iconografia de Hatshepsut, ressaltando em suas fontes os símbolos masculinos e femininos presente em cada uma delas. Ver especialmente o terceiro capítulo e o Anexo "Aspetos evidenciados pelas imagens".

[168] Miriam Lichtheim transcreveu as inscrições nas quatro facetas da haste do obelisco (Lichtheim,1976, pp. 25-29). Acompanharemos a tradução dela para o inglês em cotejo com a transliteração dos hieróglifos.

legitimidade dinástica ao conectar seu projeto monumental ao seu pai terreno, o rei Thutmés I. A edificação dos obeliscos é apresentada como o cumprimento de uma instrução paterna, sancionada pelo próprio Amon. Com isso, ela se posiciona não como uma usurpadora, mas como uma herdeira devota que continua o legado de seu predecessor. Vejamos a tradução:

> Lado Sul. Hórus: Poderoso-de-kas; Rei do Alto e Baixo Egito: Maatka-Ra, imagem brilhante de Amon, a quem ele fez aparecer como Rei sobre o trono de Hórus, em frente aos lugares sagrados do palácio; a quem a Grande Enéade[169] nutriu para ser senhora do circuito de Aton. Eles a dotaram com vida, domínio e alegria perante os vivos; o Filho de Rá: Hatshepsut Khenemet-Amon, amada de Amon-Rá, Rei dos Deuses, a quem foi dada vida como Rá para sempre.
>
> Lado Oeste. Hórus: Poderoso-de-kas; Duas Damas: Florescente-em-anos; Hórus-de-Ouro: Divino-de-diademas; Rei do Alto e Baixo Egito, Senhor das Duas Terras: Maatka-Ra. Ela fez como seu monumento para seu pai Amon, Senhor dos Tronos-das-Duas-Terras, o erguimento para ele de dois grandes obeliscos no augusto portal, "Amon-grande-em-majestade". Trabalhados com finíssimo ouro, eles iluminam as Duas Terras como Aton. Nunca algo semelhante foi feito desde o início da terra. Feito para ele pelo Filho de Rá, Hatshepsut Khenemet-Amon, a quem foi dada vida como Rá para sempre.
>
> Lado Norte. Hórus: Poderoso-de-kas; Duas Damas: Florescente-em-anos; Hórus-de-Ouro: Divino-de-diademas; Rei do Alto e Baixo Egito, Senhor das Duas Terras: Maatka-Ra. Seu pai Amon estabeleceu seu grande nome sobre a augusta árvore-ished[170]. Seus anais são milhões de anos, unidos com vida, estabilidade e domínio. O Filho de Rá, Hatshepsut Khenemet-Amon, amada de Amon-Rá, Rei dos Deuses, é [a construtora deste] belo monumento que ela fez para ele na primeira ocorrência do jubileu, para que ela tenha vida para sempre.

[169] Na tradição religiosa de Iunu (Heliópolis), eram nove os deuses que governavam o mundo, como será detalhado à frente. O primeiro casal divino, Shu e Tefnut dá origem a Geb, a terra, e Nut, o céu. Da relação entre Geb e Nut, nasceram dois casais de deuses: Néftis e Seth, Ísis e Osíris, que geraram Hórus.

[170] Uma espécie de "árvore da vida" cujas folhas traziam os nomes dos reis gravados pelos deuses. Cf. Lichtheim, 1976, p. 29.

> Lado Leste. Hórus: Poderoso-de-kas; Rei do Alto e Baixo Egito: Maatka-Re, amada de Amon-Rá. Sua majestade registrou o nome de seu pai neste monumento duradouro. Visto que a majestade deste deus demonstrou favor ao Rei do Alto e Baixo Egito, Aakheperkaré, consequentemente estes dois grandes obeliscos foram erguidos por sua majestade pela primeira vez. Pois foi dito pelo Senhor dos Deuses: "Seu pai, o Rei do Alto e Baixo Egito, Aakheperkaré, deu instruções para erguer obeliscos, e sua majestade multiplicará monumentos, para que viva para sempre."

O discurso nas hastes, como se pode notar, informa que Hatshepsut se afirmava como a soberana legítima por sanção divina, por direito de ofício e por sucessão dinástica. As palavras constroem uma figura que é, ao mesmo tempo, filha de um deus, detentora de um cargo masculino e continuadora de uma linhagem nobre. A base do obelisco é que nos fornece o material mais próximo de um texto escrito por Hatshepsut, mesmo que não tenha sido ela a gravar a pedra. A inscrição, seguindo o estilo de uma dedicatória, é um documento, articulado à reinterpretação teológica, que pretende operar como um mecanismo de codificação da autoridade de um faraó feminino, uma anomalia dentro da ideologia da realeza egípcia.

A inscrição abre com os cinco nomes que compunham o protocolo de titularidade régia que foi desenvolvido ao longo dos séculos e adotado como padrão no Reino Médio[171]. Eram epítetos que funcionavam para demonstrar qualidades da pessoa do governante e que seriam evocadas durante o governo. Convém ressaltar que o termo “faraó” para se referir a um monarca contemporâneo é documentado apenas no reinado de Akhenaton e sua popularidade se desenvolveu a partir daí até se tornar o único epíteto real, na XXV Dinastia. Convencionou-se, na historiografia, a identificar todos os governantes egípcios com esse título, mas, segundo as evidências encontradas até o momento, os monarcas eram referidos por outros termos e epítetos.

O primeiro que aparece na inscrição de Hatshepsut, e que era o primeiro a aparecer nas assinaturas reais, era o “Nome de Hórus”, ou “Nome serekh”, o título real mais antigo usado pelos governantes egípcios. Visualmente, ele é composto por um retângulo ornamental chamado *serekh*, que representa a fachada de um palácio real. Dentro deste retângulo, era escrito o nome do faraó. No topo do *serekh*, geralmente era posicionada a figura de um falcão, o animal que simboliza o deus Hórus. O seu significado principal ainda é discutível, mas é uma evidente

[171] A respeito dos epítetos reais de Hatshepsut acompanharemos o artigo de Robins, The Names of Hatshepsut as King.

vinculação do rei ao deus que estava no topo do retângulo. Apesar da predominância da presença do deus Hórus, alguns reis, como Peribsen, da II Dinastia, que colocou no topo o deus Seth.

O Nome de Serekh de Hatshepsut é *Weseret-kau* (wsrt-kꜣw), traduzido como "Poderosa de Kas", conceito que, como vimos, é central na cosmologia egípcia. Uma interpretação para a escolha do uso do plural é para marcar a abundância de energia vital que a faraó detinha, o que por si só tornava sua legitimidade inquestionável. O governante, como detentor do Ka Real, era o responsável por garantir a prosperidade e a estabilidade do Egito. Ao se declarar "Poderosa de Kas", Hatshepsut se posicionava como a fonte suprema de vida, sustento e estabilidade para todo seu reino. Ela era a garantia de que o Egito floresceria sob seu comando – o que parece ter, de facto, ocorrido. O nome também é mais um reforço de sua conexão direta com os deuses. Mais que representante dos deuses, ela era um receptáculo da energia divina.

A segunda parte do título real é o Nome Nebty, também conhecido como o nome das "Duas Damas" e que representa a unificação do país sob o governo do faraó. O nome refere-se às duas deusas padroeiras do Egito: Nekhbet, a deusa abutre, protetora do Alto Egito e Wadjet, a deusa cobra (*uraeus*), protetora do Baixo Egito. O hieróglifo do título é composto por um abutre e uma cobra, cada um sobre um cesto. Ao usar este nome, o faraó se apresentava como o governante legítimo de todo o Egito, sob a proteção e orientação divina dessas duas deusas. O primeiro rei a usar a forma final desse título foi Semerkhet, e depois dele, tornou-se um padrão para todos os faraós. O Nome Nebty de Hatshepsut era *Wadjet-renput*, que se traduz como "Florescimento dos Anos", uma declaração sobre a natureza e as aspirações de seu reinado. Para entender completamente seu significado, é preciso analisar seus componentes e o contexto em que foi usado. Ela se apropria do nome da deusa cobra, Wadjet, nome também ligado ao termo para "verde" ou "florescer", evocando imagens de crescimento, vitalidade e renovação. Mas Wadjet não era uma divindade pacífica e nutriz, era antes um símbolo de uma autoridade bélica que, como a *uraeus* que a representava na coroa do faraó, era capaz de incendiar os inimigos ao soprar sobre eles. Ao associar-se a ela, Hatshepsut se apresentava como uma protetora enérgica do seu país e de seu povo. Também, ao evocar a deusa protetora de divindades e de governantes em seu nome, Hatshepsut demonstrava que ela própria era favorecida por uma proteção especial. Como uma das primeiras mulheres a governar o Egito como faraó, Hatshepsut precisava usar todos os meios disponíveis para inibir quaisquer tentativas de destituí-la. A escolha de seus títulos reais, incluindo o Nome Nebty, foi uma parte crucial dessa estratégia. Ao nomear-se "Florescimento dos Anos", Hatshepsut declarava que seu governo traria uma era de abundância,

em contraste com períodos de instabilidade. Seu reinado foi, de facto, marcado por uma paz relativa e por extensos projetos de construção e expedições comerciais, como a famosa viagem a Punt.

O terceiro nome era o nome de Hórus de Ouro, ou Falcão de Ouro, que apresentava o hieróglifo de Hórus ao lado do hieróglifo de ouro. O sentido desse epíteto não pode ser compreendido, apenas conjeturas, que associam o ouro à eternidade, à prosperidade e à vitória contra Seth, que estava associado ao minério. O nome de Hórus de Ouro escolhido por Hatshepsut, *Netjeret-khau* (nṯrt-ḫꜥw), revela outra camada de sua teologia real, focada na manifestação visível de seu poder divino. *Netjeret (nṯrt)* é a forma feminina de *netjer*, deus. Portanto, *Netjeret* significa inequivocamente "deusa". Ao contrário de outros títulos nos quais a masculinidade era adotada para se conformar ao ofício faraônico, aqui Hatshepsut faz uma afirmação direta e feminina de sua própria divindade. A segunda parte do nome, *Khau (ḫꜥw)*: designa a manifestação gloriosa e ritual de um ser divino ou do faraó. Então, embora possa ser traduzida como "Divina de aparências" ou "A deusa das manifestações", o sentido que essa expressão carrega é a de que a aparição coroada de Hatshepsut era a manifestação gloriosa da própria divindade, mas não uma divindade exterior e sim a divindade que ela própria havia se tornado. O nome transforma cada aparição pública de Hatshepsut em um evento teológico. Quando ela se sentava no trono para festivais ou audiências, não era uma mulher governando; era uma deusa se manifestando na terra. O nome legitimava o espetáculo do poder. O nome de Hórus de Ouro tem uma forte conotação solar. Ao se autodenominar "A Deusa das Manifestações", Hatshepsut alinha suas próprias aparições rituais com a manifestação diária e cósmica do deus-sol. Assim como o sol nasce no horizonte em sua glória (*kha*), ela nasce em seu trono, trazendo ordem e luz ao Egito. Sua realeza se torna um reflexo do ciclo cósmico.

Os últimos dois títulos régios são o *prenomen (*em egípcio, *nswt-bjtj)*, o Nome de Trono, e o *nomen*, o nome do Filho de Rá, o nome pessoal conferido no nascimento. Este era precedido pelo título "Filho de Rá" enquanto aquele denotava o alto poder executivo do governante e foi, até sua introdução na Primeira Dinastia até à V Dinastia, o principal nome a ser mencionado. Isso porque sua tradução literal, "aquele da abelha e do junco", parece remeter ao poder sobre o Alto e o Baixo Egito, ao referir-se às matérias-primas de ambas as regiões. O Nome de Trono de Hatshepsut, *Maatka-Ra*, conforme analisado anteriormente, remetia à sua ligação profunda a Rá. O *nomen*, conforme ela registra no obelisco, Khenemet-Amun Hatshepsut, também oferece elementos para se interpretar sua estratégia. *Khenemet-Amun (imn ḥnmt)* pode ser traduzido

por "Aquela que se une a Amon". Ao registrar que era chamada de "Aquela que se une a Amon" desde o nascimento, Hatshepsut anunciava seu nascimento divino, que seria explicitado posteriormente, na iconografia em que o deus Amon tomou a forma de seu pai, Thutmés I, para concebê-la. Seu nome de nascimento, portanto, era a evidência basal de que ela sempre esteve destinada a uma relação especial com o poder divino, o que justificaria seu direito de governar. O nome Hatshepsut (*ḥꜣt špswt*), embora não tenha sido ela que o escolheu, posicionava-a no topo da aristocracia como "A mais nobre de todas as damas", outro sinal de sua predestinação. Dessa forma, a um só tempo a faraó se estabelecia como divinamente sancionada e como socialmente suprema, o que poderia contribuir para o seu posicionamento político, motivo pelo qual ela o manteve como uma de suas ferramentas de propaganda.

Os epítetos reais, que abrem a inscrição funcionam como um enunciado de poder em cinco atos, pois cada nome estabelece um pilar da sua soberania:

> O Hórus Vivo: Poderoso-de-kas; Duas Damas: Florescente-em-anos; Hórus-de-Ouro: Divino-de-diademas; Rei do Alto e Baixo Egito: Maatka-Ra; Filho de Rá: Hatshepsut Khenemet-Amon, que vive para sempre.

O corpo do texto elabora uma doutrina de origem divina para resolver a contradição de seu género. A inscrição anula a necessidade de uma linhagem patrilinear humana ao postular uma filiação direta e exclusiva com Amon-Rá: "a única que veio dele". Essa formulação a posiciona como uma emanação, não apenas uma criação, do deus de Tebas. O texto então se apropria de arquétipos masculinos para validar seu poder. A designação "A Hórus que defendeu seu pai" é uma transposição direta do mito de sucessão de Osíris, no qual Hatshepsut assume o papel do herdeiro masculino por excelência. A sua ascensão não é apresentada como uma escolha política, mas como uma determinação divina, uma necessidade cósmica para a manutenção do bem-estar do Egito. A inscrição, portanto, não ignora seu género; ela opera a construção de uma identidade teológica que suplanta as normas da sucessão humana.

> A filha de Amon-Rá, sua amada, sua única que veio dele; imagem brilhante do Senhor-de-tudo; cuja beleza foi moldada pelos poderes de On; que governa as Duas Terras como seu criador; a quem ele criou para que usasse seus diademas; que tem formas como Khepri, que se eleva como Harakhti; ovo puro, semente esplêndida, a quem as Duas Magas

> nutriram; a quem o próprio Amon fez aparecer sobre o trono de On do Sul; a quem ele escolheu como guardiã do Egito, como protetora de nobres e plebeus. A Hórus que defendeu seu pai, a mais velha de Kamutef; a quem Rá gerou para ter descendência benéfica na terra, para o bem-estar da humanidade. Sua imagem viva, o Rei do Alto e Baixo Egito, Maatka-Rá, o ouro fino dos reis.

A seção final revela a função do obelisco como um componente ativo desta teologia. O monumento não é um objeto passivo, mas um instrumento cosmológico. A escolha do granito do sul e do *electro* são declarações de poder sobre a matéria e o território. A sua função, no entanto, é o ponto central. Posicionados no eixo do templo, os obeliscos são projetados para interagir com o ciclo solar. O texto afirma que seus raios "inundam as Duas Terras quando Aton surge entre eles". A passagem descreve um evento arquitetónico e litúrgico: o nascer do sol, enquadrado pelos obeliscos, projeta a luz divina sobre o santuário e, por extensão, sobre o Egito. O monumento, portanto, executa uma performance diária da teologia inscrita em sua superfície. A luz de Rá, mediada pelos obeliscos de Maatka-Ra, torna visível e presente a ordem cósmica que o seu reinado encarna. O texto e o objeto formam um sistema autorreferencial: a inscrição define a legitimidade do faraó, e o monumento materializa essa legitimidade em um fenômeno físico e recorrente, unindo arquitetura, texto e cosmos em uma única declaração de poder:

> Ela fez como seu monumento para seu pai Amon, Senhor dos Tronos-das-Duas-Terras, que preside sobre Ipet-sut, a feitura para ele de dois grandes obeliscos de granito duro do Sul, sua parte superior sendo de electro, do melhor de todas as terras estrangeiras. Vistos de ambos os lados do rio, seus raios inundam as Duas Terras quando Áton surge entre eles, ao se levantar na terra de luz do céu.

A continuidade da inscrição articula uma doutrina de governo na qual a agência da monarca se funde com a do deus, de forma que qualquer oposição ao seu reinado possa ser considerada, em última instância, um ato de heresia. O discurso de Hatshepsut oferece-se também como um testemunho autobiográfico singular – especialmente quando se considera o papel das inscrições monumentais no antigo Egito, voltadas habitualmente à celebração do faraó enquanto depositário da ordem cósmica, mas raras vezes articuladas como expressão subjetiva da interioridade. Hatshepsut, distinta entre os reis do Egito, constrói um discurso que, ao mesmo

tempo em que reafirma sua origem e legitimidade, elabora o processo de sua formação interior, projetando um eu liricamente atento a sua própria trajetória e à justificação de seus atos diante do olhar dos deuses e da posteridade. Logo nas primeiras linhas, a rainha se coloca como protagonista de uma relação íntima com o divino:

> Eu fiz isto com um coração amoroso para meu pai Amon;
> Iniciada em seu segredo do princípio,
> Familiarizada com sua potência benfazeja,
> Não esqueci tudo o que ele ordenou.

Aqui, não se testemunha apenas a tradicional submissão aos deuses, e sim uma tomada de voz que narra, em primeira pessoa, o caminho pelo qual ela se faz digna da herança de faraó. Em "Iniciada em seu segredo do princípio", a autobiografia se traduz em rito de passagem: ao partilhar segredos com seu deus, a autora narra a conquista de uma posição singular, tanto no plano dos mistérios teológicos quanto na consciência individual. O discurso, assim, não documenta somente feitos; narra o processo de apropriação de um destino excecional. Em seguida, a autodefinição se intensifica no que se refere à execução da vontade divina:

> Minha majestade conhece sua divindade,
> Agia sob seu comando;
> Foi ele quem me guiou,
> Não planejei uma obra sem sua execução.

Em vez de o foco recair sobre façanhas individuais, a faraó lança luz sobre suas escolhas conscientes em alinhamento com o desígnio sagrado. O registro de vigília – "Não dormi por causa de seu templo" – converte o sujeito da narrativa em testemunha de si mesma, revelando um regime de autovigilância que se impõe por convicção íntima. A narrativa sublinha seu esforço contínuo em não divergir do destino recebido, enfatizando, nesse gesto, a importância da responsabilidade pessoal e da memória. Ao tratar de Ipet-sut, "O melhor entre todos os lugares", nome que Karnak tinha em sua época, ela associa a si mesma à experiência do lugar sagrado como espaço de formação e revelação de sua missão régia, que abraçava. O reconhecimento do templo como "local que carrega sua beleza" projeta o sujeito no centro de uma geografia mítica;

o espaço sagrado ganha sentido à medida que se converte em palco das realizações que ela narra. O discurso desloca a narração para o espaço, e o eu autobiográfico se apropria de Ipet-sut, tornando a paisagem parte de sua identidade:

> Eu sei que Ipet-sut é a terra da luz sobre a terra,
> A colina augusta do princípio,
> O Olho Sagrado do Senhor de Tudo,
> Seu local predileto que carrega sua beleza,
> Que reúne seus seguidores.

O templo, para Hatshepsut, não é apenas cenário: é imagem viva do pertencimento, espaço onde sua biografia se enraíza e de onde retira legitimação. A visita e a dedicação ao templo traduzem escolhas interiores, fixando a voz autobiográfica ao território do sagrado, ao mesmo tempo em que expandem sua imagem régia fundamentada em experiências íntimas. Quando a rainha, em primeira pessoa, volta-se ao futuro para o exame de seu próprio lugar na história de seu povo, analisa o modo como os atos presentes serão interpretados por gerações vindouras:

> Eu declaro perante o povo que estará no futuro,
> Que contemplará o monumento que fiz para meu pai,
> Que falará em discussão,
> Que olhará para a posteridade –
> Foi quando eu estava sentada no palácio.
> E pensei em meu Criador.

A rainha decide registrar não apenas os factos, mas o momento da decisão, sua motivação subjetiva e as expectativas depositadas no julgamento após sua morte. Hatshepsut confessa seu desejo e antecipa as palavras de reconhecimento futuro, fazendo do monumento uma materialização do próprio eu – e inscrição perene do nome e do gesto real. A inscrição quer preservar a memória do agente, mas, sobretudo, justificar a ação: o monumento, resultado da vontade da rainha, remete a um encontro solitário com a ideia de dever e de eternidade. O monumento, portanto, serve como duplo material da autobiografia, uma vez que transmite, pelo

próprio suporte material, granito revestido de ouro e esculpido com uma grande proporção, aquilo que as palavras expressam a título de confissão pública:

> Era meu desejo fazer para ele obeliscos revestidos de elétrum.
> 'Seu revestimento repousa sobre seu corpo', é o que espero que digam.

O texto culmina com a consagração da identidade régia:

> Ele me fez governar a Terra Negra e a Terra Vermelha como recompensa,
> Ninguém se rebela contra mim em todas as terras.
> Ele pôs minha fronteira nos limites do céu,
> Tudo que Atum circunda trabalha para mim.
> Sou sua filha em verdade,
> A que o serve e sabe o que ele ordena.

No epílogo, a rainha resume o itinerário narrado: partindo de uma relação de iniciação e aprendizado, chega ao reconhecimento universal e à estabilidade do poder, atributo somente conferido a quem compreendeu, obedeceu e internalizou o mandato divino. Além de assumir seus títulos, Hatshepsut também expôs seu percurso, desde a intenção de erguer os obeliscos. O discurso constrói-se como uma autobiografia peculiar: a trajetória pessoal só faz sentido em comunhão com a transcendência, e o ato de narrar a vida confirma a perpetuidade do sujeito histórico na memória do mundo. O texto de Hatshepsut evidencia uma consciência subjetiva que se expressa pela alternância entre a voz pública da monarca e a interioridade da sua relação com Amon. A conclusão do texto reforça a apropriação da função real e o processo pelo qual a vivência subjetiva realiza-se por completo. Ao proclamar sua filiação autêntica e seu entendimento pleno das ordens que lhe cabem, o eu de Hatshepsut remata o percurso iniciado na iniciação divina. O discurso autobiográfico, imiscuído no discurso político, estrutura-se a partir do reconhecimento de que seu itinerário não só coincide com a história de seu reinado, mas funda-se e se expressa na experiência íntima da obediência, do entendimento e da realização do mandato religioso e político.

O percurso da narrativa evidencia uma autobiografia moldada pela antiga tradição egípcia, mas permeada por um grau incomum de autoconsciência e exposição subjetiva, tornando-se documento vivo da interioridade de quem reinou decidindo suas ações sobre a terra, guiada por

um saber cultuado como individual e indiscutível. Embora tenha como intenção principal fixar diante dos olhos de todos os visitantes de Karnak o seu direito ao trono, o tema da inscrição é a anulação da vontade pessoal da faraó em favor da agência exclusiva de Amon. Hatshepsut estabelece, desde as linhas iniciais, que a sua realeza não é uma função de ambição, mas de execução divina. A repetição anafórica da frase "Foi ele quem..." remove qualquer vestígio de iniciativa humana do projeto, posicionando a monarca como uma agente do desígnio divino: "Eu agi sob o seu comando; / Foi ele quem me guiou, / Não planejei uma obra sem a sua ação". Esta submissão é elevada a um nível intelectual e íntimo com a declaração "O meu coração era Sia diante do meu pai", equiparando a sua compreensão à da personificação da sabedoria divina. Tal comunhão de pensamento serve a um propósito político claro: neutralizar qualquer acusação de usurpação, ao apresentar as suas decisões como manifestações diretas da vontade do deus supremo.

A preocupação com a posteridade e a manipulação da memória histórica formam o segundo pilar da inscrição. Hatshepsut demonstra uma consciência aguda do poder da narrativa e antecipa o escrutínio das gerações futuras. Ela constrói um diálogo retórico com o futuro, imaginando e refutando o ceticismo de antemão: "Agora o meu coração vira-se para um lado e para o outro, / Ao pensar no que dirá o povo, / Aqueles que verão o meu monumento nos anos vindouros, / E falarão do que eu fiz". Ao proibir explicitamente a dúvida — "Cuidado ao dizer: 'Não sei, não sei: / Por que foi feito isto?'" —, ela procura exercer controlo sobre a interpretação da sua obra através do tempo. A materialidade e a escala da construção, descrita como uma "montanha de ouro", funcionam como prova física da sua alegação, um facto irrefutável destinado a silenciar os questionamentos e a solidificar o seu legado.

O ápice teológico do texto reside no juramento cósmico, quando Hatshepsut equaciona a sua identidade e o seu governo com a ordem imutável do universo. O juramento funciona como o selo da sua legitimidade, ancorando o seu poder temporal na estrutura eterna da criação. A sequência de imagens cria uma fusão indissolúvel entre a sua pessoa e os princípios fundamentais do cosmos e da realeza egípcia.

Juro, como sou amada por Rá,
Como Amon, meu pai, me favorece,
Como as minhas narinas são refrescadas com vida e domínio,
Como uso a coroa branca,

Como apareço com a coroa vermelha,

Como os Dois Senhores uniram as suas porções para mim,

Como governo esta terra como o filho de Ísis,

Como sou poderosa como o filho de Nut,

Como Rá repousa na barca da tarde,

Como ele prevalece na barca da manhã,

Como ele se junta às suas duas mães no navio do deus (...)

A sua autoridade deixa de ser uma questão de sucessão dinástica para se tornar uma verdade cosmológica. Ela não governa apenas com a aprovação dos deuses; ela governa como os deuses, por participar da sua natureza cíclica e perene, por ser filha do soberano entre eles. O ato de se opor a Hatshepsut torna-se, por implicação, um ato de oposição à própria ordem do universo.

O estilo da inscrição se desenha por meio de uma dualidade estratégica. A faraó projeta uma imagem de piedade e obediência ("Não me desviei do que ele ordenou"), ao mesmo tempo que faz asserções de poder e riqueza sem paralelo ("uma quantidade para além do que as Duas Terras já tinham visto"). A humildade professada é o meio pelo qual ela conseguiu realizar grandes feitos. O desenvolvimento temático progride através de uma amplificatio retórica, na qual cada afirmação de dependência divina corresponde a uma expansão territorial e temporal do poder real. Quando a rainha declara, por exemplo, "Todas as terras estrangeiras são meus súditos. Ele colocou minha fronteira nos limites do céu, O que Aton cerca trabalha para mim", observamos a culminação desta estratégia: a submissão a Amon legitima um domínio que se estende até os limites cósmicos, transformando a humildade religiosa em reivindicação imperial absoluta.

A linguagem é imperativa e declarativa, utilizando o discurso direto ("Ouvi!") para comandar a atenção e estabelecer a verdade. A escolha de descrever os obeliscos como sendo "cada um de um bloco de granito duro, / Sem costura, sem junção" é uma metáfora para o seu próprio reinado: monolítico, indivisível e de origem singular e perfeita. A oratória devocional usada por Hatshepsut é veículo para formular sua ideologia de governo. O texto estabelece que a sua autoridade emana diretamente de uma relação única e insubstituível com a divindade, uma relação que a coloca no centro da ordem cósmica. Ao fazê-lo, ela não apenas justifica o seu reinado anómalo, mas redefine os próprios fundamentos do poder faraónico, transformando a pedra de Karnak em manifesto duradouro da sua legitimidade absoluta e do seu direito à eternidade.

A permanência dessas palavras por mais de mais de três milênios atesta o sucesso de sua estratégia fundamental: a transformação de um momento histórico específico em paradigma eterno através da mediação da palavra escrita. Hatshepsut conseguiu efetivamente o que proclamava buscar: a eternidade de seu nome por meio de seus grandes feitos. A arquitetura imagética do poema organiza-se em torno de uma metáfora central: a construção dos obeliscos como microcosmo da ordem cósmica. Hatshepsut não se limita a descrever uma obra arquitetónica; ela articula uma cosmologia na qual o ato construtivo reproduz a criação primordial. Os obeliscos emergem como conectores entre os planos terrestre e celeste:

A precisão técnica da descrição estabelece uma correspondência entre perfeição artesanal e ordem cósmica. O électrum, liga de ouro e prata, funciona como materialização da luz solar, transformando os obeliscos em prolongamentos terrestres do disco solar. Essa imagética culmina na identificação explícita entre a permanência monumental e a eternidade cósmica: "Assim como o céu perdura e sua criação resiste, serei eu eterno como uma estrela imortal."

Uma das dimensões mais sofisticadas do poema reside na articulação entre diferentes regimes temporais. Hatshepsut constrói sua narrativa através da intersecção entre o tempo cíclico dos rituais divinos e o tempo linear da história humana. As referências constantes aos movimentos solares ("Assim como Rá repousa na barca da noite / assim como ele prevalece na barca da manhã") estabelecem um tempo sagrado que engloba e legitima o tempo histórico específico da construção dos obeliscos. A precisão cronológica da construção ("Minha majestade começou a trabalhar neles no ano 15, segundo mês do inverno, dia 1, terminando no ano 16, quarto mês do verão, último dia, totalizando sete meses de trabalho em pedreira") insere o evento em uma temporalidade mensurável e histórica, mas esta inserção está subordinada à temporalidade cósmica que a engloba. O resultado é uma temporalidade híbrida que dota o evento histórico específico com um valor de eternidade através de sua integração no ciclo cósmico.

O discurso revela uma consciência aguda que a faraó tinha de sua própria receção futura, desenvolvendo uma sofisticada retórica da antecipação que busca controlar, em seu momento presente, a interpretação póstuma da obra e do reinado. Hatshepsut projeta-se no futuro para refutar possíveis críticas, talvez críticas que ela já havia recebido em outras de suas obras:

Agora meu coração vai e vem,
Ao pensar no que dirá o povo,
Aqueles que verão meu monumento nos anos vindouros,

E falarão dos meus feitos.

Guardai-vos de dizer: "Não sei, não sei:

Por que isto foi feito?

Para forjar uma montanha toda em ouro,

Como algo que simplesmente aconteceu."

Essa metalepse temporal revela uma conceção sofisticada da literatura monumental como diálogo transhistórico. O texto registra ações passadas e busca ativamente moldar sua própria interpretação futura, estabelecendo os parâmetros através dos quais deve ser lido e compreendido. A faraó constrói monumentos físicos e também os instrumentos interpretativos que garantirão sua adequada receção. A técnica literária de Hatshepsut revela domínio consumado dos recursos da retórica monumental egípcia. O texto estrutura-se através de períodos de extensão crescente, criando um ritmo de amplificação que espelha a própria grandeza dos monumentos descritos. O emprego sistemático do paralelismo sintático estabelece correspondências entre diferentes níveis da realidade e cria um efeito de inevitabilidade lógica na qual cada elemento da legitimação real aparece como consequência natural dos anteriores. A alternância entre primeira e terceira pessoas ("My majesty", "I") estabelece um jogo de distanciamento e proximidade que permite simultaneamente a intimidade da confissão pessoal e a solenidade da proclamação oficial. Isso reflete a duplicidade fundamental da posição real: pessoa privada e instituição pública, indivíduo histórico e função cósmica.

A inscrição deixa de ser meramente informativa para assumir dimensões performativas. Cada leitura do texto reatualiza a legitimação real, transformando o ato interpretativo em ato ritual. Para aqueles que não eram capazes de ler as inscrições, a própria grandiosidade do monumento lembraria a grandiosidade da governante que o fizera. É possível que, na inauguração dos obeliscos, suas inscrições fossem lidas para a audiência, a fim de que soubessem o que estava ali impresso, ritual que ainda ocorre no presente nas inaugurações de obras públicas, mesmo com a maioria da população letrada, o que não era o caso dos egípcios antigos. A inscrição de Hatshepsut constitui um documento paradigmático das relações entre escrita e poder no Antigo Egito. Mais do que registro comemorativo, o texto revela-se como sofisticado instrumento de construção da realidade política através da palavra escrita. A faraó descreve sua legitimidade e a constrói em performance que será reatualizada a cada vez que os monumentos forem apreciados.

2.5.5 A representação masculina de Hatshepsut: uma questão de género?

Há um problema que a historiografia não resolve, principalmente para evitar o risco do anacronismo: a representação de Hatshepsut com signos masculinos que se vê, por exemplo, em um grafite de Assuã (Robins, 1993, p. 47). Podem ser lidas no grafite as expressões femininas "filha do rei", "irmã do rei", "esposa do Deus", "esposa principal do Rei", "grande em favores e muito amada", "amada de Satis", "Senhora de Elefantina", "Amada de Khnum", mas também as expressões masculinas: "Rei do Alto (e Baixo Egito)" e "Senhor da Região da Catarata" (cf. Habachi, 1957, p. 92). Em um pilono de Karnak, construído por Thutmés I[172], pode ser lida uma súplica do rei para que o deus Amon se associe ao reinado de sua filha, a seguir referindo-se a ela como "Poderoso de Kas", "Rei do Alto e Baixo Egito" e "Rei Próspero" (Redford, 1986, p. 168).

Todas as inscrições referentes à faraó serviam ao duplo propósito de mostrar que a pessoa que ocupava o trono de Hórus era legítima porque era amparada pelos deuses e pela herança sanguínea. Por estar vinculada aos reis antecessores e ao deus Amon-Rá, a cidade de Tebas foi privilegiada por Hatshepsut em seus projetos de construção, embora também os tenha executado, de forma menos expressiva, no Delta, no Sinai e na Núbia. O complexo templário de Karnak[173], dedicado a Amon, foi um lugar estratégico para a afirmação de sua autoridade real: além dos obeliscos, ergueu um templo em honra à deusa Maat e construiu o pilono VIII, orientado ao templo de Deir El-Bahari, uma de suas mais importantes construções, do qual estava separado em 5,3 quilômetros de navegação pelo Nilo. A faraó restaurou dois templos rupestres dedicados à deusa com cabeça de leão denominada Pakhet na região do Médio Egito. Na entrada de um deles[174], conhecido como *Speos Artemidos*, pela identificação da deusa Pakhet com a deusa Artêmis pelos gregos, a faraó além de mais uma vez se afirmar como herdeira filial de Amon, enumerou outros de seus feitos na mesma região, como a restauração dos templos de Cusas, Antinoe e Hermópolis,

[172] Embora tenha a sua construção atribuída a Thutmés I, Redford admite a possibilidade de que as inscrições tenham sido feitas a mando de Hatshepsut (cf. Redford, 1986, p. 168).

[173] A origem do templo dedicado a Amon data do Reino Médio e, a partir de então, muitos faraós quando subiam ao trono contribuíam para que ele fosse ampliado. Dessa forma, angariavam para si e para o seu reinado, maior prestígio e, aos poucos, estabeleceu-se que ampliar o templo era um dever político e religioso do faraó. À época, o templo era denominado *Ipet-sut*, "o lugar mais seleto" (Grimal, N., *Histoire de l'Égypte ancienne*, 1988, pp. 384-399). Além de ser um lugar de culto, representava um importante posto comercial dos mais variados produtos, cuja entrada e saída eram registradas pelos escribas, todos eles subordinados ao Sumo Sacerdote de Amon, o cargo mais importante depois do faraó (Jacq, C., O Egipto dos grandes faraós – A história e a Lenda, 1999, p. 145). A maior contribuição de Hatshepsut foi um santuário de quartzito vermelho conhecido como "Capela Vermelha" onde ficava guardada a barca sagrada. Por isso, nas procissões do Festival de Opet, a Capela Vermelha era considerada uma estação obrigatória. Depois de uma primeira parte cerimonial realizada pelos sacerdotes ou pelo faraó em uma parte privada do templo, iniciava-se uma procissão a partir do terceiro pilono em direção a Luxor pela grande avenida. Durante o caminho, os carregadores das barcas sagradas paravam em estações que podiam ser temporárias ou edifícios, como a Capela Vermelha, algumas sendo de paragem obrigatória e outras não. Em todas elas, uma série de oferendas e rituais era realizada perante a barca sagrada (Wilson, Hilary. Povo dos faraós, 1997, p. 135). Na Capela Vermelha, há representações da mulher-faraó fazendo oferendas aos deuses, atividade predominantemente masculina.

[174] O outro templo dedicado a Pakhet, de tamanho menor, ficou conhecido como *Speos Batn el-Bakarah*, mas foi danificado durante o ápice do governo de Thutmés III.

parte de seu compromisso de restaurar a glória egípcia anterior à invasão dos hicsos. Aline F. de Sousa (2010), ao traduzir a transcrição do templo feita por Joyce Tyldesley[175], chama a atenção para o facto de que Hatshepsut reivindicava para si os méritos do banimento dos hicsos. O objetivo disso seria o de estabelecer um ponto de comparação entre a perda da *maat* durante o Segundo Período Intermediário e a estabilidade alcançada por ela em seu reinado. Essa espécie de revisão histórica da faraó, para Sousa, não pode ser considerada uma mentira, embora os hicsos tivessem governado anos antes de ela subir ao trono, pois se o título "faraó" era transmitido de indivíduo para indivíduo, tornava-se viável a utilização das realizações dos antecessores, pois pertenciam à mesma instituição (Sousa, 2010, p. 62).

Outros templos foram construídos por Hatshepsut, como o dedicado à deusa Hathor, em Faras, ao norte de Wadi Halfa, outro em Qasr Ibhrim e em Gebel el-Silsile. Em Núbia, ainda nos primeiros anos do seu reinado, fundou o templo de Satis em Elefantina e o de Khnum em Kumma (Grimal, 1996, p. 233). Um dos mais expressivos, pela quantidade de informações autobiográficas e propagandísticas, foi seu templo funerário, *Djeser-djeseru*, "a maravilha das maravilhas", "o Santo dos Santos", "O sagrado entre os sagrados", construído entre os anos 7 e 22 do seu reinado no complexo de Deir el-Bahari. Júlio Gralha (2002, p. 121) classifica as informações contidas nas imagens e textos que decoram o templo: há aqueles que declaram que Amon-Rá a escolheu como herdeira do trono; aqueles que enfatizam sua natureza dupla, de herdeira sanguínea, mas engendrada pelo próprio deus; aqueles que destacam seu pertencimento à linhagem dos Thutméssidas; aqueles que divinizam sua mãe, pertencente à linhagem Ahméssida, e que teria engravidado do próprio deus Amon personificado como faraó. Gralha (2009) pensa que a deificação do monarca em vida como estratégia de legitimação foi um recurso inaugurado por Hatshepsut ao criar para si mitos divinos de conceção e nascimento. Sua condição de deus-vivo pode ser vista especialmente em duas cenas da Capela Vermelha: na primeira, Thutmés III, queima incenso diante dela, em forma osiríaca; na segunda, ela própria oficia o culto diante de sua representação osiríaca (Gralha, 2012, p. 198). Depois, o recurso à deificação foi utilizado por apenas outros três monarcas: Amonhotep III, Akhenaton e Ramsés II, este "foi o monarca que usou com maior eficiência a arquitetura, a iconografia e os textos para estabelecer sua legitimidade divina e dinástica" (Gralha, 2009, p. 67).

[175] "Eu fiz essas coisas pelos conselhos de meu coração. Eu nunca cochilei como um desatento, mas eu tornei forte o que estava deteriorado. Eu levantei o que estava desmembrado, até os dos primeiros tempos quando os Asiáticos em Avaris da Terra Norte... eles governaram sem Ra... Eu bani as abominações dos deuses, e removi da terra suas pegadas" (Tyldesley, 1996, p. 157 *apud* Sousa, 2010, p. 62). Ao recorrer à vitória sobre os hicsos, Hatshepsut apelava a uma memória coletiva que associava os hicsos ao caos, mesmo depois da reconquista do Egito e a reunificação que marcam a XVIII Dinastia (cf. Wendrich, 2010, p. 202).

2.5.5 A negação da memória de Hatshepsut

As práticas sexuais entre pessoas do mesmo género no antigo Egito foram registradas, apesar de não haver grande variedade dos documentos. Ainda houve o esforço de se negar a existência de sexualidades exercidas entre pessoas do mesmo género, de considerar que elas fossem expressões de afetividade fraternal ou de violência e demonstração de poder. Outra via de interpretação foi considerar que o valor negativo recaía sobre determinado desempenho da atividade sexual e ainda que esta era permitida desde que fosse apenas uma forma de escoar seus impulsos, sem que houvesse afeto e desejo. Pelo risco do anacronismo, opta-se por não supor que Niankhkhnum e Khnumhotep formavam um casal; do mesmo modo, opta-se por interpretar a profusão de signos masculinos incorporados às representações da mulher-faraó Hatshepsut sem considerar os aspetos de género e de sexualidade, apenas como uma estratégia de legitimação do seu direito ao trono. Dessa forma, aderindo a uma visão mais confortável com os princípios heteronormativos, constrói-se uma redoma em torno da questão e se institui um silêncio. Sobre o passado, o olhar contemporâneo sempre será insuficiente para compreender nuances que ficaram sob o discurso oficial. No entanto, ao negar ou admitir a possibilidade de que os signos encontrados possam ser indicadores de expressões diversas de sexualidade e de género há o risco de se interpretar o passado a partir de crenças, pensamentos e ideologias do presente do autor.

Hatshepsut ao se coroar faraó, ao governar por um longo período e ao se representar com vestimentas e títulos masculinos foi singular na história do Egito, permeada de rainhas notáveis. Hetepheres (IV Dinastia), Thetisheri (XVII Dinastia), Ahmés-Nefertari, Tiy e Nefertiti (XVIII Dinastia), Nefertari e Twosre (XIX Dinastia) e Cleópatra (Dinastia Ptolomaica) são alguns exemplos, algumas delas reinando sozinhas durante breves períodos – além da mulher-faraó, outras três: Nitrócris, Sobeknefru e Twosre –, representadas em situação de igualdade ou realizando tarefas masculinas – como Nefertiti a punir um trabalhador ou a oficiar o culto ao deus Aton na ausência do rei. Segundo Gay Robins (1996, p. 42), as rainhas hauriam de considerável independência econômica e tinham ao seu serviço muitos funcionários homens, mas não há comprovação documental de suas carreiras individuais e de que o poder era a elas conferido. Ainda segundo a autora, a realeza feminina desempenhava uma função complementar à realeza masculina, uma representação do princípio feminino que permitiu que a criação do mundo em sua interação com o princípio

masculino (Robins, 1996, p. 55). Hatshepsut, para manter essa noção de equilíbrio, proclamou-se como o princípio masculino e pode ainda ter alçado a filha Neferura à posição de "Esposa do Deus", para desempenhar em rituais o princípio feminino (Robins, 1996, p. 52).

Considerada por alguns autores, Bárbara Lesko, por exemplo, como usurpadora do trono, é possível que o reinado de Hatshepsut tenha tido Thutmés III como corregente. Embora este tenha desempenhado um papel secundário, constava nas inscrições de caráter religioso. A posição dominante ou solitária da mulher-faraó na iconografia de contexto ritual pode sugerir que ela era mais apta a desempenhar trabalhos sagrados realizáveis apenas por uma "força masculina" que o sobrinho, pela pouca idade, ainda não teria desenvolvido. Cathleen Keller (2005, p. 96) nota a ausência de fontes sobre uma rivalidade entre os dois reis; a hipótese de uma monarquia dual pode ser sustentada pela ingovernabilidade que teria sido causada se a mulher-faraó não contasse com a concordância de Thutmés III. A inscrição em uma estela encontrada próxima a uma mina de turquesa no Sinai e datada aproximadamente do décimo sexto ano de reinado atesta essa teoria[176]: uma cena simétrica de oferenda em que, à direita e vestida com um saiote curto triangular e a coroa azul *khepresh* – dois signos masculinos – Hatshepsut oferece dois vasos *nw* ao deus falcônico Sopedu, "Senhor do Oriente", e é identificada com o título "Rei do Alto e Baixo Egito"; à esquerda e vestido com o saiote *shendyt* e com a coroa vermelha do Baixo Egito, Thutmés III oferece pão para a deusa Hathor com a mão direita e na esquerda segura o *ankh*, o símbolo da vida, e é identificado com o título "Senhor das Duas Terras".

Esses signos demonstram a existência de dois faraós sem que um tenha primazia sobre o outro, o que também ocorre em um relevo da Capela Vermelha[177]. Em um deles, Hatshepsut – identificada como "Deus bom" e "Senhor das Duas Terras" – e Thutmés III – identificado por seu nome de coroação, "Governante da Cidade de Tebas" e por "Deus bom" – são representados com as mesmas vestimentas, o bastão e o símbolo da vida, mas é a mulher-faraó quem aparece à frente do culto a Amon. A leitura desse relevo é a de que a posição mais alta no governo, apesar de existirem dois faraós, cabia apenas a um deles, Hatshepsut. A posição secundária de Thutmés III é confirmada em outro relevo da Capela Vermelha que ilustra os dois adorando a barca de Amon, mas com ele atrás e com os braços estendidos[178]. Embora vestidos da mesma forma, os braços da mulher-faraó estão levantados, o que indica que ela oficiava a adoração, e ergue com um deles o cetro *sekhem*, símbolo de comando. A cena da adoração à barca se repete em outro

[176] A referida imagem foi reproduzida em: Keller, 2005, p. 99.
[177] A referida imagem foi reproduzida em: Keller, 2005, p. 96.
[178] A referida imagem foi reproduzida em: Kmt A Morden Journal of Ancient Egypt. San Francisco.: Kmt Communications, v. 1, n. 1, Spring 1990, p. 22.

relevo do mesmo templo, com a diferença de que Thutmés III participa do rito, pois oferece um incenso. Em um terceiro relevo do templo, o jovem rei também oferece incenso, mas não à barca de Amon e sim à própria Hatshepsut em sua forma osiríaca o que indica a deificação em vida da mulher-faraó e sua posição central no governo, pois em nenhuma imagem ela é representada prestando culto ao sobrinho[179].

Se por um lado a mulher-faraó poderia ter investido contra a subida de Thutmés III ao trono quando ele ainda não reunia condições físicas, intelectuais e políticas para destituí-la, por outro ele também poderia ter investido contra seu governo tão logo reunisse essas condições, o que não justificaria os vinte e dois anos em que Hatshepsut permaneceu no poder. Pode ter havido uma concordância não só entre eles, como também de aliados que preservaram a ambos e o Egito de um grave conflito interno, embora isso não signifique que essa concordância era estabelecida de forma pacífica. O facto é que as referências a respeito de Hatshepsut como faraó foram apagadas e ela desapareceu da iconografia depois do vigésimo segundo ano de seu reinado. Um projeto de reescrita da história teve início para apagar o perigoso precedente que abria a existência de uma mulher que havia tido um governo longo e próspero. Dorman aponta que primeiro o novo rei substituiu o nome da tia e corregente nas inscrições no templo de Karnak pelo nome dos reis Thutmés I e Thutmés II; não se apropriou dos monumentos, portanto, mas os atribuiu aos seus antepassados masculinos. Depois foram destruídas as estátuas do seu templo funerário e, por fim, seu nome de nascimento como filho de Amon-Rá foi substituído pelo nome de antecessores e sucessores, como Seti I, da XIX Dinastia. Em um único ato apagava-se o mito de filiação divina que a mulher-faraó criara para si mesma e os demais se inscreviam como descendentes legítimos do deus Amon (Dorman, 2005, p. 267). Conforme destaca a análise de Silverman (1995, p. 70), no templo funerário em Deir el-Bahari, a cena do seu nascimento divino foi aquela que sofreu alteração: todos os elementos da narrativa permaneceram intactos e apenas Hatshepsut, recém-nascida, e seu *ka* foram apagados. Autuori (2003, p. 84) entende que se pretendia, pelas potencialidades mágicas da escrita, mais que produzir uma alteração do registro da história, um efeito mágico sobre o mundo e neutralizar a debilidade do seu sucessor em razão da qual ela conseguira subir ao trono. Joyce Tyldesley (1996, p. 216) acrescenta que o apagamento das inscrições era, também pela mágica da escrita, uma forma de atingir o espírito do morto.

[179] A referida imagem está reproduzida em: Kmt A Modern Journal of Ancient Egypt. San Francisco, Kmt Communications, v. 1, n. 1, Spring 1990, p. 22.

Ann Roth elenca oito técnicas para apagar a imagem de Maatka-Ra, muitas vezes utilizadas em conjunto, o que indica etapas e objetivos diferentes nesse projeto de proscrição. Usada para apagar pronomes e terminações femininas, mas também usada algumas vezes para apagar imagens, a técnica de raspagem, por ser superficialidade característica que independe da densidade dos arranhões, permitia que a imagem ainda fosse legível, como as intervenções na capela de Hathor e no terraço superior de Deir el-Bahari. A segunda técnica, chamada de "Silhueta lascada", foi empregada nas paredes em torno da barca sagrada e em áreas dispersas ao longo do templo. Consistia em remover imagens e hieróglifos que identificavam Hasthepsut com pequenos golpes feitos por um cinzel estreito e plano. Os arranhões sobre as silhuetas são feitos também, com menos frequência, de forma rasa e esparsa, o que preservou alguns detalhes. A terceira técnica, presente no interior da capela de Anúbis, na capela de Hathor e na Capela Vermelha de Karnak consistia em fazer sobre as imagens e menções à mulher-faraó um retângulo com rugosidades. Pela agressividade dessa técnica, poucos detalhes dos relevos originais foram preservados. A quarta técnica consistia em suavizar as imagens e nomes com uma fina camada de gesso, usada também nas capelas do templo. A quinta técnica consistia em substituir a imagem da mulher-faraó por imagens de objetos inanimados. Um único exemplo é localizado no terraço superior de Deir el-Bahari, mas muitos outros são localizados em obeliscos, pirâmides e no pequeno templo em Medinet Habu. Uma variação dessa técnica substituía os cartuchos da mulher-faraó pelos cartuchos de Thutmés II, com maior incidência, e de Thutmés I e Thutmés III, com menor. A sexta técnica era empregada da seguinte forma: arrancava-se a imagem da Maatka-Ra e cobria o espaço vazio com um remendo sobre o qual um novo desenho era feito. Essa é a técnica mais radical, utilizada na fachada do templo de Thutmés III em Buhen e em paredes da capela superior de Anúbis que já haviam sido remodeladas pela segunda técnica. A sétima técnica realizava-se cobrindo os relevos com uma nova alvenaria, mas como os exemplos constam em lugares sagrados, talvez haja uma relação com a demora na realização de outras técnicas que eram inviáveis pela proximidade do santuário. Por fim, a oitava técnica suprimia não apenas a imagem da Maatka-Ra como sua existência: desguarnecer a Capela Vermelha em Karnak (Roth, 2005, pp. 277-280).

Sobre a lacuna causada pela tentativa de tornar Hatshepsut invisível aos olhos da história, hipóteses divergentes foram formuladas desde as primeiras descobertas arqueológicas sobre ela, resultado das escavações conduzidas por Herbert Winlock nas décadas de 20 e 30 nas proximidades de Deir el-Bahari (Arnold, 2005, p. 270). Primeiro, há uma divergência sobre quando

esse projeto de proscrição ter-se-ia iniciado, se no início ou nos anos finais do reinado solo de Thutmés III, conforme aventado por Charles Nims em 1966 a partir de evidências que indicavam que as interferências nas obras não antecederam o ano 42 do novo reinado, vinte anos após o último vestígio do governo da mulher-faraó (Dorman, 2005, p. 267). Essa última hipótese é a mais bem aceita, pois sugere que não se tratava de uma vingança por parte do sucessor legítimo, que não teria esperado tanto para realizá-la se fosse esse seu intento. As motivações supostas variam desde a necessidade de atender a motivos religiosos, como a perturbação da Maat causada pela subida ao trono de uma mulher, defendida por Robins (1996, p. 55) a motivos de ordem governamental. Um motivo de ordem governamental seria a legitimação de Amenhotep II como herdeiro do pai Thutmés III, pois não tinha vínculo sanguíneo com a linhagem dos Ahméssidas. Para sustentar esse argumento, a linhagem dos Ahméssidas deveria ter outro sucessor reclamando a legitimidade do trono, o que não é confirmado com as evidências encontradas (Dorman, 2005, p. 269). Root concorda com essa hipótese e a sustenta de duas formas: primeiro, relembra as muitas filhas dos primeiros reis da XVIII Dinastia, descendentes mais próximas da linhagem dos Ahméssidas. Apagar o reinado de uma pessoa que pertencia à linhagem seria uma forma de não abrir o precedente para que outras mulheres se coroassem como faraó; depois, afirma que as tentativas de apagar as imagens de Hatshepsut findaram-se de repente e isso pode ter sido após a coroação de Amenhotep II.

Embora não tenha sido um completo apagamento da existência de uma pessoa esse episódio marca uma seleção daquilo que deveria ser lembrado e como deveria ser lembrado. Roth desenha um cenário no qual os escribas selecionariam as imagens que deveriam ser extirpadas do discurso oficial e por meio de qual técnica. Se Maatka-Ra Hatshepsut se serviu da escrita como forma de assegurar seu poder, embora nada garanta que os seus contemporâneos, principalmente os das camadas mais baixas do Egito, fossem convencidos por sua autoafirmação, inclusive porque eles não eram letrados, seu sucessor, independentemente de quais tenham sido seus interesses usou seu poder para garantir que nada daquilo fosse preservado. Uma minoria da população que detinha o privilégio da escrita – e, com isso, o privilégio de produzir uma narrativa duradoura – operou, afinada com as ordens reais, uma espécie de controle da memória para moldar o futuro a partir de suas preocupações com o presente. Os testemunhos contrários ao discurso oficial, por não serem registrados, desapareceriam do mundo com as pessoas que dizer que houve um dia em que viram com seus próprios olhos uma mulher governar o Egito e se autodenominar Rei, Filho e Deus. A segurança a respeito do esquecimento daquilo que, além de

não ser escrito não é pronunciável sem inserir a testemunha em uma esfera de clandestinidade por contestar aquilo que é oficial, permitiu ao governante e seus escribas firmarem outra relação entre a escrita e o poder: aquele exercido por meio dos textos para silenciar a memória de uma geração e moldar as gerações seguintes conforme um registro do passado que elas não viveram. Não imaginavam o governante e seus escribas que o tempo, em vez de ser conivente com o ocultamento de Hatshepsut, forneceria recursos para que sua existência saltasse dos vasos quebrados e das intervenções sobre as paredes e monumentos.

Outro aspeto chama a atenção dos pesquisadores: o facto de que as representações femininas de Hatshepsut tenham permanecido intactas e apenas alteradas as imagens que a representavam com signos masculinos. A partir disso, Dorman (2005, p. 267) rejeita que o ato sistemático de alterar as imagens seja identificado como *damnatio memoriae*, pois sua existência, como rainha principal, foi mantida. Roth parte disso para questionar se o ato de deturpar ou usurpar suas imagens seria uma rejeição generalizada a um modelo de governo liderado por uma mulher. Fosse esse o caso, teriam sido alteradas os seus signos femininos e não o contrário (Roth, 2005, pp. 280-281). Isso pode ser uma abertura para se pensar, com base nas interpretações sobre o masculino, o feminino e as relações afetivas e sexuais entre pessoas do mesmo género, se a aceitação da autorrepresentação de Hatshepsut com trajes, signos, títulos e terminações masculinas foi aceita de forma pacífica, a despeito de seu longo reinado. Também poderia se pensar se sua opção ao se representar de forma masculina foi apenas uma estratégia a fim de reforçar sua narrativa de legitimidade ou se era uma expressão de sua própria identidade. A afirmação de que os egípcios conseguiam discernir a pessoa-feminina do seu cargo-masculino não encontra sustentação nos documentos que parecem distinguir perfeitamente atribuições de mulheres e de homens[180]. A presença de ambos os géneros associados à faraó pode ter sido resultado da indecisão dos escribas durante o registro, conscientes do valor sagrado da escrita e dos riscos de perturbação da *Maat* ao optarem por uma alteração tão radical na representação de uma pessoa. Essa dificuldade de aceitar a transgressão de Hatshepsut pode ter sido o fator

[180] Afirma a não-contradição do pensamento egípcio nesse contexto, por associação ao contexto funerário, a pesquisadora Virginia Laporta. Segundo ela, para o modo de pensamento daqueles egípcios, não era contraditório que, em celebrações, estivessem diante de um rei masculino que, fora de sua função simbólica, não deixava de ser uma mulher e que continuava a querer ser representada dessa forma, como atesta a coexistência de epítetos masculinos e femininos. Seguem suas palavras: "De algún modo, podemos pensar que estos paralelismos de género se debieron a una superposición de contextos, uno ritual en el que Hatshepsut debía ser un rey masculino y otro natural donde nunca habría dejado de ser un rey de naturaleza femenina. Por cierto, ello no era contradictorio para el pensamiento integrado, donde lo sagrado y sus expresiones a través del lenguaje simbólico eran lo que determinaba el sentido más allá de su significado 'literal'. Así como era posible que las imágenes de las hogazas de pan representadas en las paredes de las tumbas egipcias 'cobraran entidad material' y 'alimentaran' a sus muertos, la misma lógica explicaría que Hatshepsut fuera un rey masculino cuando intervenía en las celebraciones rituales, a pesar de que físicamente nunca haya dejado de poseer sus atributos femeninos. Sin embargo, este aspeto fue aún más evidente en las representaciones alusivas al siguiente cambio ontológico que hemos detectado en su figura: su coronación como Rey del Alto y Bajo Egipto" (Laporta, 2012, p. 93).

motivador principal para proscrevê-la: uma mulher se manter no mais alto cargo do Egito antigo só não é mais perturbador que uma mulher que não se conformava com o papel de género a ela atribuído. Uma tentativa de reforçar sua feminilidade foi associá-la a um personagem masculino, Senenmut, arquiteto de grande influência em sua corte, que chegou a ser considerado como a mente e os músculos por trás do governo e que o tornou possível, reservando a Hatshepsut o papel de uma peça manipulável. Essa noção teve início entre os contemporâneos da rainha-faraó, como atesta um grafito encontrado próximo ao seu templo funerário cuja cena é um coito anal entre Senenmut e uma figura portando o toucado real *nemes*. Outra forma de ressaltar sua feminilidade foi colocar em dúvida suas campanhas militares que, segundo a pesquisa de Emily Teeter (1990, p. 9), ela empreendeu mais de uma vez na Núbia e na Palestina. Que um governante detinha poder para ampliar seus feitos, isso é sabido, mas o facto de que os feitos de uma mulher tenham sido colocados em dúvida com mais veemência do que os feitos realizados por homens é algo que chama a atenção para a incapacidade que se tem, mesmo no presente, de reconhecer que habilidades físicas, intelectuais e administrativas não são privilégios masculinos.

2.6. O caso Nefertiti-Smenkhkare

A dúvida entre optar por qual seria uma transgressão mais aceitável – a de uma mulher no poder ou a de uma pessoa que não se enquadre nos modelos de masculino e feminino – pode ser analisada também no curioso caso da Rainha Nefertiti e de Smenkhkara, sucessor ao trono de seu esposo, o faraó Akhenaton. O faraó Akhenaton, que inicialmente se chamava Amenhotep IV, elaborou um projeto político para substituir as demais divindades egípcias pelo deus Aton. Seu projeto envolveu a destruição de instrumentos de culto e a construção de uma cidade, Akhetaton – posteriormente chamada de Amarna, motivo pelo qual esse período é estudado na egiptologia como Reforma de Amarna (1353 – 1335 a.C.). Em tudo a expressão religiosa akhetatoniana se distingue das demais do mesmo período: não há relatos míticos para os feitos do deus, não há uma associação entre Aton e os deuses de outras cosmogonias, não há um princípio feminino e nem um oponente. É um deus onipotente que não apenas inaugura o ato criador – como Atum, Ptah e o Ovo Primordial fizeram – como ele mantém o funcionamento do mundo em todos os seus aspetos sem produzir outros princípios divinos por emanação. Dispensando sacerdotes – uma forma de inibir o grande poder que os sacerdotes de Amon angariaram no reinado anterior –

o único vínculo que estabelece é com o faraó, filho e profeta do novo deus a quem ele próprio escreve o Grande Hino, a maior fonte que restou sobre o culto.

Se as profundas mudanças feitas pelo faraó causaram, sem dúvida, controvérsias entre seus contemporâneos, a sua sucessão é que causa controvérsias para a historiografia. Durante os últimos anos do seu reinado, Akhnaton teve um corregente, Neferneferuaton, e depois de sua morte, foi sucedido por Smenkhkara e ambos usaram o mesmo nome de trono, Ankheperura. Uma teoria ganhou certa aceitação a partir do trabalho de John Harris publicado na década de 70: a de que o corregente de Akhenaton teria sido Nefertiti que, assim como Hatshepsut, teria adotado epítetos, terminações e iconografias masculinas para exercer o cargo. O primeiro indício seria o de que o nome Neferneferuaton era o mesmo que a rainha utilizava desde o ano cinco do reinado do marido. Harris levantou ainda outra hipótese: a de que Neferneferuaton-Nefertiti e Smenkhkara tratavam-se da mesma pessoa – ou seja, ela teria sido a corregente e a sucessora de Akhenaton[181]. No entanto, o modo como Harris interpretou as evidências, insuficientes para a construção de uma teoria mais robusta, resolveu um inconveniente causado pela descoberta de uma estela[182] que fora interpretada por Percy Newberry, na década de 20, como um registro de relações sexuais entre Akhenaton e outro homem.

O egiptólogo Dominic Montserrat (2000) dedica algumas páginas da sua obra para atacar aquilo que ele considera um ato de saquear o passado operado por "homens gays" que, segundo ele, estavam com isso buscando legitimar historicamente suas sexualidades como outrora haviam feito com Grécia e Roma. O objetivo desses homens gays em buscar uma ancestralidade sexual converteu Akhenaton e Smenkhkare em "fairies"[183] – expressão que se não denota intenção ofensiva, denota uma inadequação com o rigor esperado de um trabalho acadêmico – como

[181] Nicholas Reeves (Akhenaten: Egypt's False Prophet. New York: Thames and Hudson, 2001, p. 172) e Jacobus Van Dijk ("The Amarna Period and the Later New Kingdom". In: Shaw, Ian (org.) The Oxford history of ancient Egypt. 2000, p. 281) concordam com essa hipótese.

[182] Trata-se de uma estela de pedra calcária conhecida como Estela de Pasi, 27,7 cm de altura e 16,5 cm de largura, encontrada em Amarna. A estela mostra dois governantes, seminus e em um contato íntimo, um sentado à frente do outro em cadeiras com escabelos, mas um voltado para trás e fazendo uma carícia no rosto do outro, interpretada por alguns estudiosos como a iminência de um beijo. Os dois estão em frente a uma mesa de oferendas e os raios do deus Aton iluminam ambos da mesma forma. Não se pode identificar precisamente de quem se tratavam, pois a estela não apresenta os cartuchos que levavam os nomes, sabe-se apenas que ambos usavam coroas e não possuem traços que possam ser identificados como femininos. A pessoa à esquerda usa a coroa azul e a pessoa que se vira usa as coroas combinadas do Alto e do Baixo Egito. Apesar de parecerem nus, alguns interpretaram que a figura central poderia estar com um peitoral, o que indicaria que está morto e reforçaria a hipótese de que se trata do pai de Akhenaton, o faraó Amenhotep III.

183 Montserrat usa essa expressão ao referir-se à obra de Waters "The Most Famous Fairy in History: Antinous and Homosexual Fantasy" para ilustrar sua crítica à comparação positiva feita por Percy Newberry entre o par Akhenaton e Smenkhkare e o par Adriano e Antinous. Confira o trecho completo a seguir: "Others spelled out what Mann and Brunton only hinted at. In 1928 the Egyptologist Percy Newberry (1868-1949), who had dug with Petrie at Amarna, wrote of the Berlin stela: 'The intimate relations between the Pharaoh and the boy as shown by the scene on this stela recall the relationship between the Emperor Hadrian and the youth Antinous'. The comparison of Akhenaten with Hadrian and Smenkhkaree with Hadrian's lover Antinous is telling, because the latter were notoriously regarded as 'the most famous fairies in history'. But Newberry implies that Akhenaten and Smenkhkaree were challenging Hadrian and Antinous for that particular title. Perhaps the Egyptian link reflects the growing importance of the ancient and modern east, as opposed to the Greek world, as the central metaphor for malemale desire in the 1920s, as found in the novels of Ronald Firbank and others. At any rate, by 1928 Akhenaten was starting to shrug off his wholesome identity as the first family man to become a symbol of deviant sexual desire - the first homosexual in recorded history" (Montserrat, 2000, p. 170).

fizeram com Adriano e Antinous ou ainda em um ícone do movimento como Safo se tornou para as lésbicas. Mais ainda, Akhenaton se tornou em alguns discursos, segundo Montserrat, um santo padroeiro[184]. O autor sugere, então, que a partir do desejo de ter Akhenaton como um "ancestral do *comming out*" – outro termo que parece inadequado – é que se buscou um amante para ele. É uma forma de deslegitimar qualquer análise que conteste a heterossexualidade como norma como se todas as análises fossem antiacadêmicas e um manifesto de *gay pride*. O único argumento que o autor apresenta[185] – em tom de anedota, ao se colocar como uma vítima da incompreensão do grupo de egiptólogos ao qual se dirige – é a ausência de dados sobre Smenkhkare pelo qual, segundo ele, não se pode determinar nem seu sexo. Do mesmo modo, o único critério para identificá-lo como o outro personagem na estela foi o artístico, a presença de signos reais masculinos, pois o personagem não é nomeado. Não se pode ter certeza de que não se trata do faraó Neferneferuaton, que poderia ser uma mulher, a rainha Nefertiti[186].

Se todas as afirmações sobre a história antiga fossem feitas com a cautela que se exige daquelas na direção de que poderia haver uma relação afetiva entre pessoas do mesmo género talvez a maior parte das obras conhecidas não tivesse sido escrita. Identificar todos os personagens históricos como heterossexuais pela ausência de fontes ou por se alegar que as

184Em suas palavras: "Most of the versions of Akhenaten currently circulating in gay culture are essentialist, based on the idea of a shared sexual identity which binds people together across temporal and cultural boundaries. These versions are also very positive, even hagiographic (unsurprisingly, since most of them seem to be derived from Aldred's biography). Akhenaten is always marvellous, a suitably empowering patron saint for modern gay men" (Montserrat, 2000, p. 172).

185Dominic Montserrat (2000) não apresenta mais argumentos sobre estudos acadêmicos a respeito da leitura da iconografia porque seu interesse é discutir as apropriações e, segundo ele, distorções da possibilidade de Akhenaton não ser heterossexual por obras da contemporaneidade. Cita a obra de Thomas Mann, *Joseph and his Brothers* (p. 168), cita a obra de Winifred Brunton e de Ronald Firbank (p. 169), cita a enciclopédia *Cassell's Encyclopaedia* of *Queer Myth,Symbol and Spirit: Gay Lesbian, Bisexual and Transgender Lore e a obra The Swimming Pool Library*, de Alan Hollinghurst (p. 173), um filme não realizado de Derek Jarman e que seria focado no faraó Akhnaton e a ópera de Philip Glass (p. 175) e a obra de viés psicanalista escrita por Immanuel Velikovsky, *Oedipus and Akhenaten* (p. 176).

186As afirmações de Montserrat, incluídas em seu discurso ao grupo de "entusiastas da egiptologia" seguem sem maiores aprofundamentos, argumentos ou referências. Ele diz somente: "Images are identified as Smenkhkare's on artistic criteria alone, because not one actually bears Smenkhkare's name; and it is still uncertain whether Smenkhkare was identical with Pharaoh Neferneferuaten, who may well have been female" (Montserrat, 2000 p. 173). Como já mencionado, não era o propósito do autor construir uma argumentação contrária à hipótese de que se tratavam de dois homens na figura e sim combater as apropriações do faraó como personagem em obras não-acadêmicas – com a exceção de um estudo psicanalítico e de uma enciclopédia relacionada a sexualidades. Ao partir da convicção da impossibilidade de um registro afetivo entre dois homens naquele contexto, era esperado que o autor apresentasse argumentos a fim de validá-la em vez de apenas apresentar ataques ao que parece uma conspiração gay em busca de uma ancestralidade que demonstraria que suas sexualidades não são uma "anomalia recente" como foi considerada por muitos autores. A conceção das pessoas que se identificam como não sendo heterossexuais como uma massa homogênea guiada por interesses iguais – ele fala mais de uma vez em "os gays" ou variações que denotam homogeneidade – demonstra ainda que o autor não tinha um conhecimento desejável dos estudos e pesquisas a respeito de gênero e de sexualidade que à altura já eram realizados. Sua afirmação de que, em suas palavras, "many gay male versions of the acient world" são misóginas também não encontra sustentação no exemplo escolhido, uma citação da Enciclopédia, pois cogitar que Akhenaton poderia ter um envolvimento amoroso com Smenkhkare em nada diminui, ridiculariza ou apaga os méritos de mulheres egípcias que, segundo ele, foram substituídas por "hot men having sex" (2000, p. 173). O argumento da misogonia parece cumprir o papel de preencher seu discurso com uma intenção de lançar luz às versões excluídas da historiografia. Ele reconhece a importância da multiplicidade de vozes para a escrita da história: "Having said that, the conservative historian in me does feel uncomfortable about some of the versions of Akhenaten created by gay men. While it is very important for historical narratives to include a homosexual presence, it is also important not to do violence to the past and people it with gay communities of similar individuals to those that make up modern ones" (2000, p. 172). Pelas suas palavras, ele admite a importância de se incluir uma presença "homossexual" na narrativa histórica como uma forma de atenuar sua autoclassificação como "conservative historian". Ao "denunciar" uma misogonia que ele não conseguiu evidenciar na fonte citada, sua intenção parece ter sido a mesma. Cabe ainda salientar que ele reconhece a possibilidade de se tratarem de dois homens na imagem, pois em sua legenda ele a descreve como: "Limestone stela from Amarna showing Akhenaten enthroned with another ruler, probably Amunhotep III or Nefertiti" (2000, p. 169). Isso evidencia que, mesmo com sua clara intenção de atacar interpretações, ele não conseguiu negar que a imagem pode exibir a carícia entre dois homens, o que ele atenua com a possibilidade de ser uma carícia entre pai e filho.

fontes existentes foram mal interpretadas ou tendenciosas para reforçar um discurso favorável à diversidade sexual é, também, uma suposição. A diferença é que se trata de uma suposição que, por basear-se no modelo heterossexual contemporâneo, atinge menos suscetibilidades e paixões contrárias, então é aceita sem maior alarde. Por fim, negar a possibilidade de haver afeto e erotismo entre duas pessoas do mesmo género parece ter a mesma carga ideológica que afirmá-la. Uma interpretação a respeito da sexualidade e da identidade de género de Hatshepsut e Akhenaton, ou de quaisquer outros personagens da história antiga, apresenta muitas dificuldades. Pouco se sabe sobre como as sexualidades e afetividades eram vivenciadas fora do discurso oficial, marcado por uma conceção mágico-religiosa da escrita, e até mesmo por camadas da população excluídas dele. No entanto, nas recusas, nos ataques, nas tentativas de desqualificação e nos silêncios da historiografia sobre uma possibilidade também plausível, descortina-se outra relação entre a escrita e o poder.

3. As palavras no poder

O terceiro capítulo propõe um exame aprofundado das relações entre o corpo físico, a discursividade e o espaço cívico na Grécia Clássica. O ponto de partida repousa na análise do modelo democrático ateniense, estruturado sob o primado do debate público e da retórica na qualidade de ferramentas exclusivas de cidadania masculina. A partir do discurso fúnebre de Péricles, a partir do que foi transmitido por Tucídides, delineia-se um ideal de *pólis* no qual a masculinidade ativa e livre é legitimada por uma conceção fisiológica térmica que atribui o calor corpóreo à capacidade intelectual, guerreira e de formulação verbal. Sob essa lógica de exclusão, os corpos dos cidadãos masculinos ocupavam de forma legítima o espaço das assembleias e dos ginásios, enquanto os corpos das mulheres eram confinados ao silêncio e à invisibilidade no interior doméstico do *oîkos*. A mudez e a reclusão feminina eram erguidas à categoria de virtudes cívicas primordiais, a interditar o acesso das esposas legítimas ao âmbito da política e da oratória pública.

A transição entre a espacialidade nilótica do Egito e o horizonte egeu da Grécia Clássica representa uma reconfiguração profunda das relações entre o corpo físico, a discursividade e o exercício do poder soberano. No modelo egípcio, os planos divino e humano manifestavam uma porosidade ontológica na qual os princípios masculino e feminino coexistiam em relações de mútua necessidade para a manutenção do equilíbrio cósmico. Divindades como Ptah, Neith e Hathor incorporavam em si a totalidade criadora por meio de uma bivalência que traduzia a eficácia do uno primordial frente ao caos. Essa relativa fluidez, contudo, sofre um processo de polarização e exclusão sistemática ao se deslocar para o contexto da pólis grega. O pensamento clássico substitui a complementaridade sagrada por uma partição estrita, a partir do momento em que se compreende que apenas o homem estava habilitado para a racionalidade, para a atividade guerreira e para a expressão verbal no espaço público.

Essa classificação repercute diretamente sobre o estatuto concedido à palavra e à escrita. No Egito antigo, as "palavras divinas" da escrita funcionavam na qualidade de tecnologia monumental voltada para a eternização do nome e a garantia da imortalidade além da morte. O registro epigráfico era um dispositivo performático de conservação do Estado e do cosmos, no qual inscrever equivalia a instaurar a realidade. Foi por meio desse domínio sobre o arquivo de pedra que Hatshepsut operou a sua legítima ascensão ao trono, ao conjugar a narrativa da teogamia com uma experimentação iconográfica que fundia o seu género biológico com as

insígnias masculinas do faraó, o que converteu o monumento de Karnak em um instrumento ativo de autoria política. Na pólis ateniense, por sua vez, a palavra perde o seu caráter de exclusividade sagrada para atuar na condição de instrumento físico de disputa cívica.

Diante dessas estruturas de silenciamento, as táticas de insubmissão feminina elaboradas em ambos os polos temporais assumem homologias e distinções reveladoras. Enquanto Hatshepsut recorreu ao confisco monumental dos códigos de soberania masculinos para governar no topo da hierarquia teocrática, as mulheres gregas, destituídas de personalidade jurídica e de direitos políticos, ocuparam as margens do sistema cívico por meio do que se define como "cidadania cultural". Essa agência manifestava-se no âmbito dos rituais religiosos, como as Pan-Ateneias, as Tesmofórias e as Adónias, espaços nos quais os corpos e as vozes femininos conquistavam uma suspensão provisória das interdições sociais. Se nas Tesmofórias as esposas atenienses utilizavam o jejum e o lamento fúnebre para tecer redes de solidariedade coletiva, nas Adónias elas operavam uma subversão espacial de extrema relevância. Ao subirem aos tetos desocupados de suas casas para, as mulheres gregas confiscavam a domesticidade do *oîkos*, o que transformava o teto doméstico em um território provisório de liberdade enunciativa e física, infenso à jurisdição patriarcal.

Essas distintas estratégias de controle e resistência assentam-se em matrizes mitológicas contrastantes. No Egito, a despeito das representações hierárquicas, a agência de Ísis nas narrativas míticas era crucial para o restabelecimento da ordem cósmica da *Maat*, com sua atuação por meio de ardis físicos e discursivos que garantiam a legitimidade dinástica. Na Grécia, o arquivo mítico hesiódico funda a origem da mulher sob o signo da punição e do ardil. Pandora é criada do barro como um "belo mal", um artefacto artificial que funciona como "antifogo", uma força fria destinada a consumir o produto do labor masculino e a trazer a finitude ao mundo dos homens. Essa ontologia da hostilidade e do desejo devorador ecoa na tragédia euripidiana, em que Afrodite personifica uma força destrutiva e externa que aniquila os corpos e fratura a razão cívica dos sujeitos. É contra essa codificação violenta do desejo que a lírica de Safo de Lesbos se insurge. Ao enunciar a sua paixão em primeira pessoa ("Eu, Safo"), a poeta instaura um diálogo horizontal e de íntima amizade com Afrodite, que nos lembra a relação de Enheduanna e Inanna. Safo convoca a divindade a descer de sua morada olímpica não para esmagar seus oponentes, mas para transformar a deusa do amor em sua "aliada de lutas" no campo de batalha do desejo.

3.1. O segundo discurso de Péricles: corpo dos homens, corpo da pólis

Rigorosa e extenuante, a educação espartana para o combate não seria capaz de estimular nos seus adolescentes a coragem que os atenienses possuíam por natureza, apesar de sua maneira liberal de viver, conforme o histórico de sucessos em combates travados em terras estrangeiras atestava. A diferença entre o modelo educativo espartano e ateniense ressaltada – e justificada – pelo discurso não existia, segundo José Ribeiro Ferreira (2006), nos meados do século VII a.C.. Ambos eram voltados para a formação militar dos jovens para garantirem a defesa territorial das pequenas comunidades erigidas nos altos das colinas e que viriam a ser chamadas de acrópoles. Apenas a partir do surgimento das instituições, no mesmo século, é que a educação ateniense iniciaria seu processo de distanciamento do modelo militar de Esparta e incorporaria outros saberes além dos necessários à guerra para o desenvolvimento intelectual e artístico (Ferreira, 2006, pp. 13-22). Segundo Henri Marrou (1990), a partir dos sete anos, os meninos espartanos davam início ao seu percurso educativo, conhecido como *agogé* e cuja tradução aproximada é "adestramento", que duraria por treze anos durante os quais eram acompanhados por um magistrado (Marrou, 1990, pp. 42-43).

Se os oponentes eram reconhecidos por serem guerreiros em tempo integral e não apenas treinados ligeiramente entre a execução de seus outros ofícios para eventualidades, os homens atenienses eram envolvidos, apesar de seus interesses privados, integralmente nos assuntos públicos. Não havia entre os cidadãos quem não pudesse discernir sobre assuntos de interesse comum, pois haviam recebido uma educação para o pensamento e para o debate, precisavam todos desenvolver suas capacidades de entendimento e de arguição, pois não apenas seguiam ações planejadas por um líder superior, mas sim decidiam conjuntamente como deveriam agir. Quando Tucídides escreve "Somos amantes da beleza sem extravagâncias e amantes da Filosofia sem indolência" (II, 40), o que se enfrenta é a ideia de que o apreço pelas artes e pela reflexão era incompatível com as virtudes guerreiras e que, portanto, seria uma desvantagem em um enfrentamento corporal. O pensamento antes de minar a ousadia para tomar iniciativas era o seu sustentáculo. "Não é o debate que é empecilho à ação, e sim o facto de não se estar esclarecido pelo debate antes de chegar a hora da ação" (II, 40).

Escola da Hélade, Atenas era admirada pelos contemporâneos e seria admirada pelos homens do futuro. Não dependeria de um Homero cantar suas glórias para ser lembrada, nem sujeita à imprecisão das palavras, que nunca abrangem a realidade e podem ser colocadas sob

suspeita – Péricles estava convencido de que havia levantado monumentos imorredouros (II, 41), o maior monumento levantado por ele tendo sido a própria ideia de democracia. As glórias da cidade eram as glórias dos homens que a construíram e a defenderam, preocupando-se menos com seus interesses – mesmo com a própria sobrevivência – do que com a preservação daquele que era o maior bem comum. Essa ação justifica quaisquer falhas cometidas por eles e os tornam merecedores de honrarias. A menção a Homero não é gratuita: o que há em jogo no discurso é uma nova definição de honra alcançada em conjunto e não alcançada por aqueles que se destacam dos outros por suas virtudes excecionais; a *pólis* era o resultado de todas as individualidades e a vitória almejada era a vitória de todos que a compunham. A vinculação estreita entre a *pólis* e seus cidadãos era a superação do modelo do herói individual de Homero, que reflete os valores primitivos. Jaeger nota que os grandes heróis épicos desenrolam suas vidas como "uma luta incessante pela supremacia entre seus pares, uma corrida para alcançar o primeiro prêmio" (1995, p. 29). O valor do herói homérico está assim atrelado ao reconhecimento dos seus semelhantes, dos quais procura se destacar e entre os quais busca aprovação e honra[187]. A fama alcançada pelo herói perpetua-se mesmo depois da sua morte e até mesmo os deuses glorificam seus feitos (Jaeger, 1995, p. 31-32). Aquiles é um exemplo "de um jovem magnífico que prefere, em plena consciência, a dura e breve ascensão de uma vida heroica a uma longa existência sem honra, cercada de prazeres e de tranquilidade" (Jaeger, 1995, p. 74).

Para se sentir integrante de um corpo maior que o seu corpo biológico, formado pelos seus semelhantes, e compreender a honra de dar a sua vida pela vida da *pólis*, o cidadão era convocado a contemplar seu poder todos os dias para tornar-se seu amante e como tal estar disposto a morrer por ela (II, 43). O termo grego que Tucídides utiliza para se referir aos cidadãos é a forma masculina plural acusativa de *erastés*[188]. Trata-se de uma referência a uma prática pedagógica entre os aristocratas atenienses do período clássico, a pederastia (*paiderastein)*, uma ligação entre um jovem e um homem mais velho com quem aprendia a se tornar um perfeito cavalheiro e ingressar na vida adulta (Marrou, 1998, p. 216). Henri Marrou (1998) caracteriza a pederastia como uma etapa sequente ao programa de formação intelectual básica dos futuros eupátridas que compreendia lições de ginástica, no início da infância, leitura, escrita, aritmética, canto, dança, execução da lira e poesia lírica (1998, pp. 213-214) O jovem aristocrata, no papel

[187] Importante ressaltar que as compreensões dessa e de outras questões são distintas na época clássica e na época arcaica.

188 Os termos gregos *erastés*, que tem o sentido de amante, *erómenos*, que tem o sentido de "apaixonar-se" e *paiderastein*, cujo prefixo significa criança, têm todos origem no verbo *erán,* que pode ser traduzido por "amar" (cf. Dover, 1994, p. 34). Dover (1994, p. 254) defende a tese de que a prática da pederastia tenha se originado entre os dóricos, os responsáveis por difundi-la por toda a Grécia. Em Atenas, a prática adquiriu uma forma específica da forma como era desenvolvida nas outras *póleis* e um papel central na sociedade, com critérios que deveriam ser obedecidos.

de *erómenos*, escolhia um parceiro entre os jovens adultos que o cortejavam nos ginásios. O homem selecionado tornava-se o seu *erastés*, assumindo a responsabilidade de lhe transmitir conhecimentos que ultrapassavam a educação básica[189].

A assimetria entre as duas partes era o fundamento da prática pederasta, pois ela se tornava necessária justamente porque havia alguém que precisava aprender e alguém que tinha o que ensinar (Vrissimtzis, 2002, p. 102). Se o mais velho era superior ao seu jovem tutelado por ter mais conhecimento, o mais jovem estabelecia sua superioridade em relação ao tutor pela beleza que possuía e que podia compartilhar ou não. Para se mostrar valoroso, o rapaz deveria apresentar restrições ao desejo do *erastés*: assim como um animal que desafia o caçador à sua espreita é mais honrado do que aquele que se paralisa e cede ao abate, o rapaz que cedesse sem reservas aos cortejos iniciais demonstraria fraqueza e passividade em suas virtudes cívicas e, consequentemente, despertaria menos interesse no tutor em formar seu intelecto[190]. A passividade, por ser uma desonra, estendia-se ao contato sexual: se ocorria, conforme as fontes pictóricas atestam, deveria se restringir à fricção do pênis do *erastés* entre as coxas do jovem de quem também poderia estimular os genitais[191]. Ao se referir ao cidadão como *erastés*, o Péricles de Tucídides intenciona uma ligação formativa entre ele e a cidade, que desempenharia o papel de *erómenos*: a *pólis* adquiria seus contornos a partir dos atos do cidadão e se tornaria forte e gloriosa se ele assim o fosse. O sentido erótico dessa conjugação é coerente com a compreensão do corpo para os gregos daquele século.

A nudez era o equivalente material para o homem ateniense da liberdade de pensar e de expressar esse pensamento em ações e discursos. Exibir o corpo – nu, nas lutas esportivas; seminu debaixo de roupas largas em lugares públicos – era uma convenção que reforçava os laços entre os homens que demonstravam assim que confiavam uns nos outros e também um critério de distinção entre os fortes e os vulneráveis. Orgulhar-se do seu corpo era orgulhar-se de sua

189 Não se sabe com precisão a idade do *erómenos* e do *erastés*, pela ausência desse dado em documentos. Sabe-se que o *erastés* era um homem que havia encerrado sua formação intelectual e que participava das decisões da *pólis*, então se estima sua faixa etária entre vinte e trinta anos. Mais divergência se encontra a respeito da idade do *erómenos* quanto à idade mínima necessária e à máxima permitida. Félix Buffière salienta que, embora não se possa delimitar a idade, o processo pederástico deveria ser encerrado quando o mais jovem deixasse de ser imberbe (Buffière, 2007, p. 21).

190 Sobre isso, diz Foucault: "Não convinha (sobretudo aos olhos da opinião) que o rapaz se conduzisse 'passivamente', que ele se deixasse levar e dominar, que cedesse sem combate, que se tornasse o parceiro complacente das volúpias do outro, que ele satisfizesse seus caprichos, e que oferecesse seu corpo a quem quisesse, e da maneira pela qual o quisesse por lassidão, por gosto pela volúpia ou por interesse. É nisto que consiste a desonra dos rapazes que aceitam o primeiro que chega, que se exibem sem escrúpulos, que passam de mão em mão, e que concedem tudo ao que mais oferece" (Foucault, 2003, p. 187). A comparação com a caça, atividade muito apreciada pelos gregos, é de Dover: "A caça é um esporte, e um dos esportes favoritos dos gregos. Embora o objetivo da perseguição seja a captura, uma caça que fica sentada esperando ser pega estraga o prazer da caçada, assim como, inversamente, uma caça que obriga o caçador a uma boa corrida conquista o respeito e a afeição" (Dover, 1994, p.127).

191 Vrissimtzis (2002) tece, sobre as fontes pictóricas algumas considerações interessantes: primeiro, ele ressalta que o jovem nas fontes nunca demonstra iniciativa sexual em relação ao tutor; segundo, ele destaca a ausência de penetração anal; por fim, ele alega que a representação de penetração anal entre dois homens presente nas fontes pictóricas, não se refere à pederastia (cf. Vrissimtz, 2002, p. 107).

cidade: Atenas era a cidade que permitia que seus cidadãos se exibissem livremente, contudo era também a cidade que os segregava em espaços distintos a depender do valor de cada um, valor fundado em uma conceção fisiológica derivada de uma conceção egípcia[192] que distinguia entre corpos frios e quentes. Seguindo esse critério térmico, o calor denotava força e, por consequência, era um valor masculino e, mais do que isso, um valor de homens livres e que conservavam um modo de agir honroso, o que servia para justificar um direito masculino à dominação. Anterior ao nascimento, o calor corporal era atribuído pelo útero, segundo Diógenes de Apolônia e Aristóteles, ou desde a produção do esperma, segundo Hipócrates – de qualquer forma, a maior ou menor quantidade de calor produzia criaturas menos e mais frágeis, machos e fêmeas, diferença que não restringia apenas o direito aos espaços, e sim também o direito à nudez e à palavra[193]. Embora pareça haver um abismo entre o que masculino e feminino, o que havia no pensamento grego era uma polarização entre um e outro que não impedia a graduação e a manifestação de características de um, ou seja, mais ou menos calor, em um corpo que fora moldado com as características de outro. Dessa forma, explicava-se a existência de homens e mulheres que não se adaptavam às noções de masculinidade e feminilidade[194] e se justificava a subjugação de homens à condição de escravos[195].

"Esses preceitos fisiológicos", afirma Sennett, "estendiam-se ao uso da linguagem" (2003, p. 31). Via dupla: quanto mais quente fosse um corpo, maior sua habilidade e rapidez na resposta aos estímulos verbais e quanto mais estímulos verbais, mais aquecido se tornava um

192 Sennett é quem atribui a origem desses preceitos fisiológicos ao Egito que, por sua vez, podem tê-la aprendida com os sumérios: "Os gregos não inventaram esse conceito de calor corporal nem foram os primeiros a associá-lo a sexo. Os egípcios e, antes deles, talvez os sumerianos possuíam o mesmo entendimento a respeito do corpo. O papiro [egípcio] de Jumilhac atribuía 'os ossos ao princípio masculino, e a carne ao feminino', o tutano ao sêmen, a gordura ao sangue frio da mulher. Os gregos refinaram essa medicina. Aristóteles pensava que a energia calorífera do sêmen penetrava na carne pelo sangue; a carne do macho, portanto, era mais quente e menos suscetível ao esfriamento, assim como seus músculos mais firmes, posto que os tecidos masculinos eram mais quentes. Em consequência, só o macho podia se expor em sua nudez" (Sennett, 2003, pp. 38-39).

193 "Diógenes de Apolônia foi o primeiro grego a pesquisar essas diferenciações de calor, tema aprofundado por Aristóteles em Das partes dos animais, onde comparou o sangue menstrual — sangue frio — e o esperma — sangue fervente. Para Aristóteles, o esperma era superior por gerar vida, em contraposição à menstruação, inerte. Ele distingue 'o macho, dotado do princípio do movimento e da geração, e a fêmea, possuidora do princípio da matéria', estabelecendo um contraste entre forças ativas e passivas no corpo. Hipócrates, estudioso da física na antigüidade, chegou à mesma conclusão, embora por outro raciocínio, imaginando dois tipos de esperma, forte e fraco, contidos em ambos os fluidos, seminal e vaginal. Resumindo o ponto de vista de Hipócrates, Thomas Laqueur escreveu que 'se os dois parceiros produzem esperma forte, nascerá um macho; se os espermas forem fracos, uma fêmea; e no caso de se misturarem espermas distintos, o sexo do nascituro será determinado pela qualidade do esperma predominante'. Nessa ordem de ideias, como resultado da batalha de espermas, poderá vir à luz um macho mais quente ou uma fêmea mais fria" (Sennett, 2003, p. 38).

194 "Detendo-se sobre a visão helênica, Laqueur afirma que ela, 'no mínimo, estabelece tamanha correspondência entre os sexos, que os limites entre macho e fêmea são de grau, e não de espécie (...) o corpo tem um único sexo'. Precariamente aquecidos, fetos masculinos tornam-se homens afeminados; fetos femininos excessivamente aquecidos dão origem a mulheres masculinizadas. Realmente, a partir dessa fisiologia da reprodução, os gregos construíram a base do seu entendimento sobre a anatomia dos homens e das mulheres, supondo que os mesmos órgãos fossem reversíveis em genitália masculina e feminima. 'Vire a vagina para o lado de fora', sugeriu Galeno de Pérgamo a um estudante de medicina, ou 'vire para dentro (...) e dobre o pênis; você encontrará a mesma estrutura em ambos, sob todos os aspetos'. Tais ideias seriam aceitas como verdade científica por cerca de dois mil anos, passando da antiguidade ocidental, por intermédio dos doutores árabes, à medicina cristã da Idade Média, sobrevivendo à Renascença, até ser superada, apenas, no século XVII" (Sennet, 2003, p. 39).

195 "O tratamento dado aos escravos vinculava-se ao 'fato incontestável' de que as duras condições da servidão reduziam-lhes a temperatura, mesmo que se tratasse de um cativo do sexo masculino e de origem nobre; escravo, ele se tornava cada vez mais lento de raciocínio, incapaz de se expressar, apto apenas e tão-somente para as tarefas impostas por seus amos" (Sennett, 2003, pp. 31-32).

corpo. Ouvir, falar e ler – que ainda não era entendido como um hábito solitário e sim como um diálogo com a pessoa que havia escrito o texto – eram recursos para aumentar a temperatura e para conservar o calor, que esfriaria e enfraqueceria na solidão. A experiência da coletividade traduzia-se em uma importância além do mero prazer ou entretenimento: o calor corpóreo era retroalimentado pelas habilidades discursivas, por isso era vital para a cidade que os homens estivessem na companhia uns com os outros. Devido à capacidade das palavras de aumentarem a temperatura do corpo e, por consequência, devido à compreensão da retórica como técnica de produzir calor verbal[196], os gregos passaram a temer que os oradores habilidosos os conduzissem por meio de mentiras e ilusões. Em resposta à desconfiança da massa, os oradores ainda mais habilidosos escondiam a própria habilidade retórica com tropeços na leitura a fim de parecerem um entre eles. Se durante um julgamento, os oradores manipulavam o discurso a fim não apenas de desacreditar o oponente e sim de *aquecer* os ouvintes uns contra os outros e, perturbando a serenidade da razão, frear sua capacidade de agir. Não havia, portanto, a unidade entre fala e ação declarada por Péricles de Tucídides. Havia antes a submissão do corpo aos poderes da voz. Se Clístenes integrou o povo em um processo verbal, isso de alguma forma apagava a diversidade dos muitos indivíduos em um único voto e tornava todos igualmente responsáveis pelos atos decorrentes dos votos da maioria, seja a condenação de um criminoso ou a participação da guerra[197].

O corpo pertencia à cidade, estava submetido às suas decisões pela voz da maioria, diferente do modo de pertencimento do cidadão espartano à sua *pólis*, pois a capacidade discursiva não tinha a mesma relevância para a vida política de Esparta. A nudez característica dos ginásios, que inclusive dá origem ao nome desses espaços de treinamento, evidenciava os músculos que precisavam ser aquecidos, na adolescência, e aqueles homens que os aquecera de forma mais adequada e, por isso, eram mais honrados. "O corpo do cidadão é propriedade pública", afirma Simon Goldhill e continua: "Despido no ginásio, relaxado no simpósio, andando pela rua, falando na assembleia ou no tribunal, o corpo estava lá para ser observado e comentado". Esse julgamento constante não era uma avaliação superficial – segundo o autor, "como ficar em pé, como andar, como *parecer* um homem por meio do comportamento físico eram preocupações partilhadas". A ênfase no olhar do outro e não no olhar sobre o outro validava o vínculo com a *pólis*: "Outros homens observam e julgam o corpo do cidadão: como o cidadão

196 Essa definição de retórica encontra-se em Sennett, 2003, p. 55.
197 As conclusões apresentadas no parágrafo se baseiam na leitura de Sennett (2003, pp. 47-60).

concebe a si mesmo depende dessa avaliação" (Goldhill, 2007, p. 27). É sob essa lógica que Sócrates se dirige ao jovem Epígenes com a sentença "Como se nota que o teu corpo está destreinado, Epígenes!" para em seguida explicar a ele que o cuidado com o corpo era necessário não apenas para os soldados e sim para todos os que pretendem desempenhar bem suas funções públicas[198].

Um corpo masculino que obteria a aprovação dos semelhantes é descrito por Dover: "ombros largos, grandes músculos peitorais, grandes músculos acima das coxas, cintura estreita, barriga contraída, nádegas protuberantes e coxas e canelas robustas" (1994, pp. 102-103). O treinamento nos ginásios, guiado pela finalidade de estabilizar o aquecimento corporal nos músculos incluía atividades que permitiram desenvolver todos eles: "Erguendo-se uns aos outros, durante os certames, os jovens alargavam as costas e os ombros; curvando-se e girando, eles fortaleciam o abdome; e os braços, lançando o dardo ou o disco; e correndo, as pernas e as nádegas" (Sennett, 2003, p. 41). Com o mesmo rigor, aprendiam técnicas de oratória e a argumentarem de forma a vencer o oponente como se o debate fosse uma luta entre as demais puramente físicas e assim se preparavam para um exercício pleno de sua cidadania, pois além da importância do exercício da arguição para se fazer ouvir entre os demais, o exercício em si aumentava a temperatura corporal e, consequentemente, as capacidades guerreiras. O aprimoramento de tais habilidades, como dito, se dava no processo pederástico, mas apesar de o falo ser cultuado pelos gregos até o século II em seu sentido de potência criadora[199], os gregos

198 A passagem é narrada por Xenofonte em sua obra *Memoráveis* (III.12). Segue um trecho da argumentação atribuída por ele a Sócrates: "Mas, parece-te que é menor o combate pela própria vida diante daquele que poderá ser o adversário de Atenas a qualquer momento? Pois não são poucos aqueles que, por causa da sua fraqueza física, sucumbem aos perigos da guerra ou que só se salvam de modo vergonhoso. (...) Os homens que têm bom corpo são saudáveis e fortes e, por essa razão, em tempo de guerra, muitos se salvam dos combates com honra e escapam a qualquer perigo; muitos socorrem os amigos, trazem benefícios à sua pátria, e, por isso, obtêm reconhecimentos, conseguem boa fama, alcançam as melhores honras e, também por isso, vivem o que lhes resta das suas vidas de modo mais agradável e melhor e deixam aos seus filhos melhores meios para uma vida futura. (...) Porque o corpo é útil em todas as actividades que o homem realiza e é muito importante que, em qualquer uma dessas situações, ele esteja nas melhores condições possíveis. E mesmo em áreas em que a utilidade do corpo parece mínima, como seja o pensamento, quem é que não sabe que também neste campo se cometem grandes erros por falta de saúde física? É por ausência de saúde do corpo que, muitas vezes, a falta de memória, o desânimo, a irritação ou a loucura tomam conta da mente de muitos, podendo até privá-los de razão" (Xenofonte, Memoráveis, III.12.2-7; Trad. Ana Elias Pinheiro, 2009, pp. 216-218).

199 "É comum, por exemplo, falos alados em cenas pintadas nos vasos gregos (embora os estudiosos modernos não saibam exatamente como interpretar esse 'pássaro fálico', arriscam a sugestão não muito ousada de que talvez ele carregue 'implicações eróticas'); mulheres são mostradas carregando esses pássaros fálicos ou montadas neles. No caso que analisamos, porém, o frango/falo é imediatamente reconhecível como uma estátua de culto e veneração a Dioniso em Delos. Os delianos celebravam um famoso festival, o *Phallophoria*, em homenagem a Dioniso. Uma magnífica procissão levava para o principal santuário do deus uma estátua feita especialmente representando um pássaro cuja cabeça era um falo. (...) A utilização de representações do falo ereto nos ritos cívicos do Estado moderno seria certamente desconcertante, mas o transporte de falos enormes fazia parte do culto a Dioniso em todo o mundo antigo. No apogeu da autoridade política de Atenas, aliados estrangeiros foram requisitados a mandar um falo para participar da procissão da Grande Dionisíaca, o festival em que tragédia e comédia eram encenadas. Essa era uma formidável ocasião política, plena de pompa cerimonial da qual participavam visitantes e dignitários de todo o mundo grego. Atenienses nada viam de estranho na presença de enormes modelos de pênis rígidos na sua mais esplêndida cerimônia de Estado. E por que não? Tudo o que eles tinham de fazer era dar uma olhada pela cidade. Nas portas das casas erguiam-se hermas, estátuas do deus Hermes, a divindade que guardava as passagens. Mas em lugar de tecidos habilmente esculpidos ou músculos talhados visíveis nos expoentes da escultura clássica, essas figuras eram constituídas apenas por uma cabeça sobre um pilar quadrado, do qual se projetava um grande pênis ereto. Às vezes nem havia cabeça. Hermas eram também colocadas em encruzilhadas por toda a zona rural de Atenas e, em cada uma delas um pequeno lema moral, como por exemplo 'Não engane um amigo', era inscrito. Essas hermas tinham sido organizadas pelo Estado como forma de mapear o território de Atenas que se encontrava sob seu controle político e moral. Elemento religioso, elemento político, parte da organização e do território do Estado, o falo era

consideravam a penetração como uma degradação da honra. Curvar-se durante o contato sexual era considerado um ato de submissão, pois era assim que as mulheres eram penetradas. Durante o contato sexual entre homens, ambos deveriam permanecer em pé, em posição de igualdade, apesar da assimetria de idade e de conhecimentos. Era assim que o cidadão deveria se relacionar com a sua *pólis*, sem a tornar submissa aos seus prazeres e sem se submeter a ela; antes deveria se manter por ela o mesmo amor ativo e pedagógico entre o *erastés* e o *erómenos.*

3.2. As mulheres em Atenas

Péricles faz uma nova exortação à imitação da nobreza dos mortos: membros do corpo da *pólis*, enquanto ela estivesse viva, eles também estariam na memória de cada homem que reconhecesse a grandeza e a glória de sua terra[200]. Aos que ainda podiam procriar, recomendou que tivessem outros filhos; aos que não podiam pela idade avançada, que se consolassem na lembrança dos dias felizes e na certeza de que a própria existência estaria perto do fim (II, 44). As viúvas, porém, Péricles as exorta ao silêncio e à invisibilidade como virtudes femininas: "será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza, e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos" (II, 45).

Por serem consideradas corpos frios, as mulheres atenienses não podiam exercer a fala pública que as aqueceria e tinham que permanecer dentro de suas casas[201]. Enquanto os meninos atenienses iam para os ginásios, as meninas ficavam em casa para aprenderem com suas mães tarefas domésticas, mas também dança e música e, principalmente, o silêncio, a castidade e a obediência[202]. Dessa forma, não podem ser referidas como cidadãs, pois não gozavam da

uma visão diária – um aspeto integrante do universo simbólico por meio do qual a cultura clássica se expressava. Também outros deuses, em especial Dioniso, tinham estátuas de veneração similares a essas hermas: um bloco, uma cabeça, um pênis ereto" (Goldhill, 2007, pp. 34-35).

200 Confira um trecho: "De fato, deram-lhe suas vidas para o bem comum e, assim fazendo, ganharam o louvor imperecível e o túmulo mais insigne, não aquele em que estão sepultados, mas aquele no qual a sua glória sobrevive relembrada para sempre, celebrada em toda ocasião propícia à manifestação das palavras e dos atos: Com efeito, a terra inteira é o túmulo dos homens valorosos, e não é somente o epitáfio nos mausoléus erigidos em suas cidades que lhes presta homenagem, mas há igualmente em terras além das suas, em cada pessoa, uma reminiscência não escrita, gravada no pensamento e não em coisas materiais. Fazei agora destes homens, portanto, o vosso exemplo, e tendo em vista que a felicidade é liberdade e a liberdade é coragem, não vos preocupeis exageradamente com os perigos da guerra. Não são aqueles que estão em situação difícil que têm o melhor pretexto para descuidar-se da preservação da vida, pois eles não têm esperança de melhores dias, mas sim os que correm o risco, se continuarem a viver, de uma reviravolta da fortuna para pior, e aqueles para os quais faz mais diferença a ocorrência de uma desgraça; para o espírito dos homens, com efeito, a humilhação associada à covardia é mais amarga do que a morte quando chega despercebida em acirrada luta pelas esperanças de todos" (Tucídides, II, 43; 2001, p. 113).

201 Sarah Pomeroy faz a seguinte observação, com base em sua leitura de Platão: "While men spent most of their day in public areas such as the marketplace and the gymnasium, respectable women remained at home. In contrast to the admired public buildings, mostly frequented by men, the residential quarters of Classical Athens were dark, squalid, and unsanitary. Women stayed home not only because their work did not allow them much chance to get out but because of the influence of public opinion. Many families were likely to own at least one female slave, but even a woman with slaves was tied down by the demands of her household, husband, and infants" (Pomeroy, 1995, p. 79).

202 Segundo Fábio de Souza Lessa, havia um conjunto de virtudes femininas ensinados e propagados ao exemplo do comportamento das abelhas: "[um conjunto] no qual se inclui o exercício das atividades domésticas, a submissão ao homem, a abstinência aos prazeres do corpo considerados

participação nas assembleias, tribunais e demais manifestações cívicas que caracteriza a cidadania ateniense – eram apenas esposas e mães de cidadãos. Tuteladas por homens durante suas existências, a mulher ateniense passava do pai ao marido, que não escolhera[203], por meio de um contrato oral (*engýe)* diante de testemunhas, mas cujo registro não interessava às instituições e à cidade. Mesmo assim, as diferentes situações, como no caso de a esposa ser muito jovem para consumar o matrimônio, herdeira de fortuna paterna ou estrangeira, eram regulamentadas. No entanto, o que conferia validade era a coabitação com o marido, momento a partir do qual ela integraria a sua propriedade, tornando-se uma *gameté gyné*, uma esposa legítima. O matrimônio poderia ser rompido por mútuo consentimento, com a mulher de volta à casa do pai e restituída do dote[204] que ele pagara, ou permanecendo na casa com os filhos, com o dote dividido entre eles. Se o matrimônio fosse por decisão apenas do marido, poderia se impor a condição de que o dote seria devolvido apenas se ela voltasse a se casar, o que ambos sabiam que não seria fácil. Embora pareça que a mulher não pudesse decidir pela rutura do matrimônio, pois cabia ao seu tutor (*kyrios*), no caso seu marido, decidir sobre ela, há algumas exceções dentre as quais a mais notável é o caso da esposa de Alcibíades: Hipareta, infeliz com as infidelidades do marido foi morar com o irmão e, depois, solicitou o divórcio, sem intermediários. A resposta de Alcibíades foi arrastá-la violentamente pela ágora de volta para a sua casa[205].

Situação diversa experimentavam as concubinas (*pallaké*): geralmente uma jovem pobre ou uma escrava, a *pallaké* era introduzida na casa do companheiro clandestinamente, não tinha um contrato que assegurasse a ela algum vínculo e seus filhos teriam estatuto inferior aos filhos de uma esposa legítima[206]. A presença da *pallaké* junto à esposa legítima não feria a monogamia

como masculinos, o silêncio, a fragilidade e a debilidade, a reprodução de filhos legítimos – preferencialmente do sexo masculino –, a vida sedentária e reclusa no interior do *oîkos*, bem como sua exclusão da vida social, pública e econômica" (Lessa, 2001, p. 17).

[203] Os acordos matrimoniais priorizavam os membros da família como meio de não dispersas as riquezas acumuladas. Vrissimtzis acrescenta: "Não se permitia que a moça ateniense tivesse qualquer contato com o sexo oposto e tão pouco ela poderia escolher o homem com quem iria se casar, tratava-se de um acordo familiar" (Vrissimtzis, 2002, p. 36).

[204] Sobre o dote, Claude Mossé ensina: "Pero el intercambio de bienes que regía el matrimonio de los tiempos heroicos había dado paso a la práctica de la dote: la aportación de la joven a la constitución del patrimonio familiar. No tenemos ninguna prueba de que la dote haya sido obligatoria, aun cuando fuera la demostración del carácter legítimo del matrimonio; proporcionaba además una excelente oportunidad a quien se hallaba comprometido en un asunto judicial: dotar a su hija con largueza era una prueba de honorabilidad. Además, una ley que menciona el orador Demóstenes establece que si un ateniense de la clase de los *thêtes* dejaba una hija única heredera de sus escasos bienes, el pariente más cercano de ésta no estaba obligado a casarse con ella, sino que debía proporcionarle una dote cuya cuantía variaba en función de su propia fortuna y de la clase censataria a la que pertenecía. La dote estaba constituida generalmente por objetos preciosos y por dinero, pero a veces también por bienes raíces que el padre de la joven confiaba a su futuro yerno, pero sobre los que conservaba el derecho de fiscalización materializado en una forma muy específica de hipoteca llamada *apotímema*" (Mossé, 1990, pp. 56-57).

[205] O mesmo episódio é narrado por Plutarco e por Pseudo-Andócides, o primeiro chegando à conclusão de que a ação de Alcibíades era correspondente à lei, pois o facto de uma esposa se apresentar ao arconte pressupunha desejo de reconciliação, e o segundo alegando que ao se comportar assim, Alcibíades demonstrava o desrespeito às leis, aos arcontes e aos concidadãos. Outros dois exemplos são citados por Mossé, um que se tratava de um estratagema relacionado ao dote, o outro que se tratava de uma mulher que abandonou o marido, mas não se apresentou ao magistrado. Em todos os três casos, há indícios para Mossé de que as mulheres poderiam solicitar o divórcio, embora ainda houvesse a necessidade de tutela. A hipótese de Mossé é a de que a mulher poderia restituir a *kyria* ao seu tutor anterior, caso quisesse destituir o segundo. Cf. Mossé, 1990, pp. 48-60.

[206] Mossé questiona se os filhos ilegítimos, mas cidadãos atenienses – ou seja, filhos de pais atenienses não unidos pelo *engýe* – não teriam direito a uma parte da herança paterna. Além disso, ela aponta a adoção como prática para regularizar essa situação. Cf. Mossé, 1990, pp. 61-62.

obrigatória e não era considerada como adultério porque as leis atenienses restringiam o adultério à esposa que feria ao marido e à cidade ao produzir cidadãos ilegítimos e o homem era imputado apenas se fosse o amante da esposa de outro ateniense. O concubinato, Mossé supõe (1991, p. 67) que era prática mais recorrente entre os estrangeiros residentes em Atenas, os metecos, do que entre cidadãos, mas há pouca informação sobre as mulheres de metecos além de que pagavam o imposto de seis dracmas ao ano enquanto seus companheiros pagavam doze. Se ricas, desfrutavam das mesmas condições de esposas de atenienses ricas e superiores às condições de esposas de atenienses pobres. As metecas, mulheres estrangeiras que foram morar em Atenas sem a tutela de um homem, podiam recorrer à prostituição como forma de subsistência e se tornarem *pornai*. No mundo grego havia outra categoria de mulheres, as *hetairas*, às quais Mossé se refere como sendo as únicas mulheres verdadeiramente livres da Atenas clássica, por terem acesso aos lugares públicos e participarem de banquetes ao lado de homens (1991, p. 68). Elas tinham uma condição destacada, portanto, em relação às *pornai*, apesar de serem também prostitutas, e em relação às mulheres de cidadãos, por serem mais livres que elas.

Aspásia nasceu em Mileto e se estabeleceu como hetaira em Atenas. Por ter se tornado a mulher de Péricles – que, para isso, precisou repudiar a esposa legítima – foi atacada por opositores de Péricles, considerada um motivo a mais para a detração, principalmente por comediógrafos, e tornou-se a mulher grega sobre a qual mais se tem informações. Plutarco a retrata destacando a beleza, a inteligência, a influência que exercia sobre os homens de Estado e a admiração que despertava nos filósofos – muitos homens levavam suas mulheres à sua casa para aprenderem com ela, mas se diz que ela exercia sua capacidade formativa também para educar novas cortesãs.

> Há quem afirme que Aspásia conquistou o apreço de Péricles pela inteligência e capacidade política de que era dotada. Também Sócrates a visitava algumas vezes com os discípulos, e os que lhe eram íntimos levavam as mulheres para a escutarem, embora dirigisse um negócio que era tudo menos honrado e digno, pois mantinha jovens prostitutas. Ésquines diz que Lísicles, o comerciante de gado, um sujeito de origem humilde e de baixa índole, se tornou o primeiro dos Atenienses, por ter passado a viver com Aspásia depois da morte de Péricles (Plutarco, 2013, p. 107; *Per*, 24.5-6).

Se o seu conhecimento político teria sido o motivo pelo qual Péricles se enamorara, Platão em um texto irônico no diálogo *Menêxeno* vai além e diz que era ela quem redigia seus discursos. O referido diálogo platônico é um texto cuja interpretação é carregada de dificuldades, principalmente pelo tom jocoso com o qual trata os discursos políticos, em especial a oração fúnebre, e a partir deles, os oradores e a política do seu tempo. A premissa do diálogo é a disposição de Sócrates para realizar a oração fúnebre nas celebrações públicas em homenagem às vítimas da expedição à Sicília, em 386 AP, quando sabe de Menêxeno que buscavam, na Assembleia, por algum que fosse capaz de fazê-la bem. "Então presumes que tu mesmo serias capaz de discursar, se fosse necessário e o Conselho te elegesse?", pergunta Menêxeno[207]. A resposta de Sócrates é afirmativa: "tenho por mestra aquela que certamente não é insignificante em retórica; pelo contrário, tem formado muitos outros bons oradores, dos quais um se destacou entre os helenos: Péricles, filho de Xantipo" (*Menex,* 235e). Interrogado se teria o que dizer, caso fosse eleito para discursar, responde:

> **Sócrates –** Eu, de minha parte, talvez nada; *[b]* mas ontem mesmo estive escutando Aspásia enquanto entoava um discurso fúnebre sobre esses homens. Pois ela ouviu isso que dizes: que os atenienses estão prestes a eleger quem discursará. Então, de improviso narrou a mim uma parte, da forma como devia dizer, enquanto a outra parte já havia previamente preparado, pelo que me parece, quando compunha o discurso fúnebre que Péricles proferiu, a partir de fragmentos que uniu daquele discurso.
> **Menêxeno –** E poderias recordar as coisas que disse Aspásia?
> **Sócrates –** Se eu não me enganar... De fato, aprendia junto a ela, *[c]* e por pouco não tomei umas palmadas quando me falhou a memória.

207 A tradução ao português que é citada neste parágrafo e no seguinte foi realizada por Bruna Camara (2014, pp. 59-60) em sua dissertação de Mestrado. Em um dos capítulos introdutórios à tradução, Camara apresenta uma discussão sobre as dificuldades do texto platônico. Sobre o facto de se tratar de uma paródia ao discurso de Péricles, ela afirma com base na leitura do artigo "Plato's Funeral Oration: The Motive of the Menexenus" de Charles Kahn: "Charles Kahn (1963, p. 223) afirma que o interesse de Platão não é propriamente parodiar, mas sim responder ao discurso de Péricles, somar questões e abordagens, num viés irônico e crítico. Nesse sentido, a oração fúnebre não seria meramente um comentário cômico, mas sim uma alternativa ao epitáfio de Péricles. Primeiramente, cabe ressaltar que existem semelhanças entre os dois discursos que corroboram a ideia de que há uma relação ainda mais intrínseca entre eles" (Camara, 2014, p. 42). Outra dificuldade do texto, o anacronismo, isto é, o facto de Sócrates narrar fatos que ele não havia presenciado, pois já estaria morto, a pesquisadora interpreta como uma chave importante de leitura e como um artifício de escrita intencional de Platão: "Sócrates é apresentado como se estivesse vivo cerca de 13 anos após a data de sua morte; o fato de o leitor ter conhecimento desse anacronismo e percebê-lo com facilidade constitui um importante elemento para a leitura do diálogo. O anacronismo, assim como a introdução de Aspásia, teria várias funções para a interpretação do diálogo, segundo o argumento da estudiosa. Em relação ao interesse de Platão em usar o epitáfio para explorar os defeitos da política ateniense, Coventry acredita que é possível encarar a escolha do gênero como uma maneira de ilustrar mais claramente essas imperfeições. O anacronismo torna-se uma vantagem, e estabelece uma ligação entre as deficiências políticas que se pretende elucidar e os métodos e princípios da retórica, utilizados a favor da própria crítica. Ao fazer Sócrates se referir a eventos dos quais nem ele nem Aspásia poderiam ter conhecimento, Platão apresenta o epitáfio como um exemplo supremo do hábito dos oradores de prepararem discursos muito tempo antes da necessidade de sua composição, por haver uma fórmula previsível" (Camara, 2014, p. 27).

(Platão, *Menex*, 236a-c; Camara, 2014, p. 60).

Ao fim do discurso, cuja autoria ele atribui a Aspásia – "Eis para ti, Menêxeno, o discurso de Aspásia de Mileto" – o interlocutor, admira-se[208]: "Por Zeus, Sócrates, pelo que dizes, Aspásia é bem-aventurada, se, embora mulher, é capaz de compor discursos como esses" e reforça, quando Sócrates solicita que o acompanhe para escutar ela mesma proferir o discurso, se tivesse alguma dúvida de que ela o produzira: "Muitas vezes, Sócrates, eu me encontrei com Aspásia, e bem sei como ela é". Sócrates pede sigilo: "No entanto, vê se não me delates, a fim de que outra vez eu possa transmitir a ti muitos belos discursos políticos dela" (Platão, *Menex*, 249d-e). Plutarco refuta a ideia, sugerida por Platão, de que Péricles se aproximara da esposa apenas por suas inteligência e capacidade retórica: inicia seu comentário ao diálogo platônico com a declaração "Mas parece que a afeição de Péricles por Aspásia foi certamente de índole amorosa" (*Per,* 24. 7), para depois oferecer alguns detalhes sobre o matrimônio anterior de Péricles – "como a convivência entre eles não era agradável, entregou-a – de comum acordo – a outro;" –. Por fim, afirma: "e ele ficou com Aspásia a quem amou com especial ternura. Diz-se que, todos os dias, quando saía da ágora ou nela entrava a saudava com um beijo" (*Per*, 24.8-9).

As cortesãs teriam experimentado mais a cidadania ateniense, embora possam ser estrangeiras como Aspásia, que as esposas atenienses. Recusam-se ao silêncio e falam aos homens e, mais, são ouvidas por eles, fazem negociações e participam dos banquetes como um homem livre no gozo pleno de seus direitos cívicos. No extremo oposto estavam as escravizadas: como objetos, os escravizados poderiam ser vendidos e comprados para executarem tarefas variadas. As mulheres escravizadas estavam quase sempre submetidas às esposas de atenienses que as guiavam nas tarefas domésticas a serem realizadas. Organizar o trabalho das escravizadas e ensiná-las as tarefas que não sabiam fazer era responsabilidade da esposa, pois era também uma forma de manter a casa em ordem. Entre as tarefas mais comuns, a culinária, a tecelagem e o cuidado com as crianças, muitas delas suas filhas com o dono da casa, que dispunha de seu corpo para obter prazer para si mesmo e também para os seus amigos. O dono poderia prostituir suas escravizadas e inclusive tornar isso uma fonte de renda. Se as *pornai* poderiam mudar o próprio modo de subsistência, as escravizadas prostituídas poderiam apenas adquirir outra posição se fosse essa a vontade de seu dono.

208 Cf. Camara, 2014, p. 73

3.3. As mulheres na *Pólis*: Pan-Ateneias, Tesmofórias e Adónias

Havia um lugar, contudo, em que uma categoria entre esses corpos frios[209], as mulheres e filhas dos cidadãos[210], obtinham alguma dignidade: os rituais, originados na sociedade agrária pré-homérica e, por isso, vinculados às estações mesmo que transplantados para o espaço urbano. Um dos maiores festivais do calendário ateniense, comparado somente com as *Grandes Dionisíacas*[211], as *Pan-Ateneias*[212] marcavam o início do ano político no mês *hecatombeon*. Tinha a duração de nove dias durante os quais hoplitas, cavaleiros, metecos e habitantes de cidades componentes da Simaquia de Delos[213] e moças – canéforas, as moças com as cestas, e ergastinas, as moças que traziam um manto tecido para cobrir a estátua da deusa – compunham o cortejo iniciado na acrópole para a celebração da união dos humanos com a deusa Atena, patrona da cidade. Após o cortejo, os sacrifícios de bois em honra à deusa e suas carnes compartilhadas igualmente entre os *demoi* depois de Arcontes e Estrategos receberem suas partes[214]. Atena é a deusa que nasceu da cabeça de Zeus: quando soube por Urano e Géia que o filho da criança que Métis esperava destruiria seu reino, ele a engoliu e, completado o tempo da gravidez, Zeus pediu que Hefesto partisse sua cabeça. A menina surgiu completamente armada que, com um grito de guerra, abalou todo o mundo. Suas habilidades guerreiras não são o único motivo pelo qual ela era conhecida no mundo grego: associada à razão, preside todas as atividades inteligentes, as artes e a literatura, as tecedeiras e bordadeiras, mas tem ainda maior afinidade com a Filosofia. Em uma disputa pela soberania da Ática com Posídon, criou a oliveira que venceu a criação do oponente, um lago de água salgada, diante do tribunal dos doze deuses – e, por isso, também foi

---

[209] A associação entre o corpo feminino e a frieza aparece em determinadas concepções da fisiologia grega antiga, sobretudo na tradição aristotélica, na qual a mulher é descrita como corporalmente menos quente que o homem. Richard Sennett retoma essa tradição em *Carne e Pedra* ao relacionar a diferença térmica dos corpos à representação grega dos sexos. A formulação, contudo, requer cautela: a medicina grega não apresentava uma doutrina uniforme sobre o corpo feminino. Lesley Dean-Jones demonstra que há diferenças substanciais entre o *Corpus Hippocraticum* e Aristóteles: enquanto os tratados hipocráticos concebem a mulher como um organismo profundamente distinto do homem, Aristóteles a compreende como uma forma corporal inferior em relação ao modelo masculino. Assim, a noção de "corpo frio" deve ser atribuída a determinadas tradições médico-filosóficas, e não indistintamente aos "gregos" (Dean-Jones, 1994, pp. 1–40, 225–253; Foxhall, 2013).

210 A utilização de "esposas" e "filhas" de cidadãos é pela dificuldade conceitual de se referir às mulheres como cidadãs, pela pouca participação política a que eram obrigadas.

211 Festivais dedicados a Dioniso. Segundo José Antônio Dabdab Trabulsi, os gregos áticos dedicavam a Dioniso quatro festas que celebram o ciclo da morte e do renascimento da vida durante as quais o vinho tem papel primordial: Dionisíacas Rurais, *Leneias*, *Antesthérias* e Grandes Dionisíacas, essas duas últimas com encenações de peças teatrais (Trabulsi, 2004, p. 192). As Grandes Dionisíacas foram instituídas por Pisístrato e eram uma forma mais civilizada do que eram as festas rurais: "Uma festa nova, muito mais civilizada, favorecida pelos tiranos, e depois pela democracia, em detrimento de festas mais antigas, porém menos adaptadas às suas necessidades. No final do século VI, ela marca um compromisso entre a necessidade de dar satisfação às reivindicações do démos, componente essencial das bases sociais do poder tirânico, mas ao mesmo tempo reforçando as estruturas de um Estado centralizado contra o particularismo aristocrático, necessidade que um dionisismo desabrido não poderia satisfazer. Na época clássica, esta festa anual se torna quase tão importante quanto as Panatenaicas, e, sem qualquer dúvida, a festa dionisíaca mais importante" (Trabulsi, 2004, p. 203).

212 Além da celebração anual, os gregos realizavam de quatro em quatro anos as Grandes Panatheneias, com variadas competições (Florenzano, 2004, p. 11).

[213] Na época de Péricles, o festival tinha entre suas funções a interação entre as cidades componentes da Simaquia de Delos.

214 Cf. Mossé, 2008, pp. 159-161.

associada à oliveira e ao azeite. A combinação de força e inteligência – era atribuída a ela, ainda, a criação do Argo, a maior nau construída, da quadriga[215] e do carro de guerra – fez com que Atena fosse solicitada como patrona de muitas cidades gregas[216]. Sua associação especial com a cidade cujo nome derivava do seu é em razão da lenda de Erictônio citada por Pausânias[217]: Hefesto ejaculou sobre a perna da deusa, que o recusou e preferiu permanecer virgem, que se limpou com um pedaço de lã o qual lançou depois ao chão. Dali nasceu Erictônio, um dos primeiros reis de Atenas e criado pela deusa às escondidas. Depois, em sua homenagem, ele instituiu as Pan-Ateneias.

Exclusiva à participação feminina, a Tesmoforia, cujo nome derivado do ato de colocar objetos no solo[218], era um rito de fertilidade presidido pela deusa Deméter, depois do enterro de sua filha Perséfone[219]. O mito, presente no registro anônimo conhecido como *Hino Homérico a Deméter*, começa com o rapto de Perséfone por Hades, Senhor do Mundo Subterrâneo, enquanto colhia flores. Na ausência da filha, Deméter a procura por nove dias sem obter nenhuma notícia: primeiro, Hécate informa que ouviu seus gritos, depois, Hélio confirma o rapto, informa o nome do raptor e que este agira depois de obter consentimento de Zeus, o pai da jovem e irmão de Deméter[220]. Sentindo-se traída, a deusa recusou-se a retornar ao Olimpo e, em figura de uma mulher idosa, depois de vagar pela terra, passou a cuidar de Demofonte, filho mais novo do basileu de Elêusis. Com o intento de torná-lo imortal, Deméter esfregava o corpo do menino com ambrosia e, à noite, colocava-o entre brasas até que uma noite foi surpreendida pela mãe do menino e precisou se revelar em sua forma divina. Abandona o palácio, mas pede que lhe ergam um templo, onde passa a morar; durante seu exílio voluntário, os campos secam e impossibilitam qualquer plantio. Pressionado por Zeus, Hades consente em devolver Perséfone à mãe, para que assim ela retomasse suas atividades e encerrasse a seca, mas antes faz com que a jovem coma uma romã e – como todos os que ingerem algum alimento no reino dos mortos – fique presa a ele para sempre. A solução encontrada por Zeus diante da astúcia de Hades é consentir o regresso de Perséfone, resgatada por Hermes, ao mundo superior durante dois terços do ano, durante os quais

215 Carroça conduzida por quatro cavalos pareados.
216 A narrativa mítica foi resumida a partir da obra de Pierre Grimal (Grimal, 2005, pp. 53-54). Grimal não explica a associação da deusa com a cidade que recebeu dela seu nome, mas ao falar do nascimento de Erictônio, Grimal diz que a deusa o escondeu em um cofre guardado por serpentes o qual ela confiou às filhas do rei de Atenas.
217 Cf. Pausânias, 1, 14, 6.
218 Quem informa isso é Sennnett: "A história desse festival começa no enterro de Perséfone, filha da deusa enlutada; o nome decorre do gesto cerimonial de colocar objetos no solo *(thesmoi,*em grego, significa 'baixar', no sentido amplo de falar com certeza e convicção)" (Sennett, 2003, p. 63).
219 Como Deméter era cultuada em outras póleis, o ritual era realizado em todas e não apenas em Atenas.
220 "Segundo uma tradição local, foram os habitantes de Hermíone, na Argólide, que lhe informaram quem era o culpado" (Grimal, 2005, p. 115).

gozaria da companhia da mãe, e o terço restante com Hades. Assim, Deméter faz a terra fértil e regressa ao Olimpo[221].

A Tesmoforia reencenava o mito de Deméter e Perséfone e a renovação cíclica da natureza por ele simbolizada. Por isso, a terra era fertilizada pelo enterro de porcos, considerados animais sagrados em razão de sua fecundidade, ao fim da primavera. As carcaças eram retiradas no primeiro dia do outono e eram cobertas de sementes e eram retornadas às covas[222]. O primeiro dia de celebração era chamado de *anados* (ascensão), duas esposas eram eleitas para oficiarem a liturgia na qual incluía o depósito nos altares de objetos consagrados nas cerimônias do ano anterior[223]. No segundo dia, chamado de *Nesteía* ou o dia do jejum estomacal e sexual, as mulheres se lamentavam pela morte de Perséfone como se fossem cada uma a mãe enlutada e por meio desse sofrimento coletivo as mulheres se ligavam umas às outras. "Em Atenas", segundo Brandão, "as mulheres formavam uma grande procissão e dirigiam-se para o Pnix, a oeste da Acrópole e passavam o dia todo em cabanas feitas de ramos, sentadas sobre folhas de loureiro, cujas virtudes fecundantes eram muito exaltadas pelos antigos" (1995, p. 288). No terceiro dia, *kalligenéia*, os restos dos porcos eram retirados da terra para que pudessem ser plantados junto às sementes depositadas com eles. Sennett (2003, p. 65) interpreta os ritos como uma utilização física da metonímia, um recurso linguístico dos oradores e escritores para se reforçar o efeito pretendido e para se criar variados sentidos pela associação a outras palavras[224]. Por meio dos ritos, os corpos frios passavam por uma transformação litúrgica daquelas características atribuídas por homens, a frieza e a passividade, em autodisciplina e fortaleza e adquiriam um valor cívico que, embora não configurasse cidadania, avizinhava-se do espaço público e se distinguia do total ocultamento recomendado por Péricles. Assim, adquiriam o que Zaidman definiu como "cidadania cultural" (1993, p. 411), uma equiparação à cidadania dos homens na esfera cívico-religiosa na qual podiam, também, falar[225]. Uma fala que repetia fórmulas vinculadas à tradição, como são as falas rituais, e não a fabricação de palavras e ideias vinculada às urgências da *pólis*, como os homens,

221 Cf. Hino Homérico a Deméter. Tradução: Ordep Serra. São Paulo: Odysseus Editora, 2009.
222 O mês grego em que se realizavam as Tesmofórias era o mês *Pyanepsíon,* correspondente a outubro.
223 Cf. Lessa, 2004, p. 116.
224 "Marinheiros podem ser chamados de tubarões ou gaivotas, dependendo do efeito pretendido pelo orador, ou escritor, e cada uma dessas substituições tem a sua explicação: se nos referimos ao marujo como tubarão, aludimos à sua maldade; tratando-o como gaivota, reportamonos às habilidades que o mantêm acima das ondas" (Sennett, 2003, p. 65).
225 Fábio de Souza Lessa entende que a participação das Thesmophorias era uma forma de as mulheres validarem perante umas as outras e, assim, perante a toda sociedade, sua condição de esposa legítima de um cidadão: "As esposas legítimas expressavam sua identidade através de alguns referenciais como a condição de esposa legítima, de partícipes de um culto sagrado e cívico, de mães dos futuros cidadãos atenienses e que ao mesmo tempo reconheciam signos de alteridade: a palavra, a vida em conjunto, o público, a participação social ativa, a decisão que, tradicionalmente, são restritos aos homens" (Lessa, 2004, p. 125). Maria Angélica Rodrigues de Souza aponta: "Esta festa era uma ocasião em que às esposas possuíam liberdade de expressão, em que tradicionalmente tinham a oportunidade de dialogar livremente e trocar impressões. As esposas usufruíam de um momento que fazia parte das programações atenienses e, a partir deste, criavam um espaço especificadamente feminino para trocar, planejar, enfim, agir taticamente" (Souza, 2005, p. 241).

mas que as inseria em um lugar cívico distinto do silêncio. Era um lugar em que se sabiam responsáveis pela produção dos alimentos que nutririam os cidadãos, pois sem elas a fertilidade dos campos não seria mantida, e pela produção de cidadãos que constituiriam a *pólis*. "Pelo menos uma vez ao ano", afirma Walter Burkert, "as mulheres demonstravam a sua independência, a sua responsabilidade e a sua importância para a fertilidade da comunidade e da terra" (Burkert, 1993, p. 470).

Festival de resistência e excluído do calendário oficial, a Adonia dotava as mulheres da capacidade de fala em outra nuance, a fala sobre seus desejos. O fundamento mítico desse festival é a figura de Adônis, de origem síria[226]. Segundo a versão mais antiga da fábula, a jovem Mirra desperta a raiva de Afrodite e, em punição, a deusa faz com que a jovem seduza o próprio pai, Tiante, rei da Síria, e se deite com ele por doze noites. Quando descobre que se deitava com a filha, Tiante a persegue para matá-la, então Mirra se esconde em uma floresta e os deuses a transformam em árvore da qual, depois de dez meses, sai uma criança, Adônis, cuja beleza agrada à Afrodite que o confia aos cuidados de Perséfone. Como se apega à criança e recusa-se a devolvê-la para Afrodite, há um litígio arbitrado por Zeus. A sentença: Adônis passaria um terço do ano com cada uma duas e seria livre para escolher sua companhia durante a terça parte que faltava. Apesar de escolher sempre Afrodite e passar com ela duas partes do ano, um dia ela se enche de raiva e estimula contra ele um javali, provocando sua morte. Em versões posteriores, a causa da primeira maldição de Afrodite fora a mãe de Mirra declarar que a filha era mais bela que a deusa; compadecida de sua vítima, é Afrodite quem a transforma em árvore e a casca não se desprende naturalmente e sim por intervenção da espada do rei ou de um javali, versão que vinculava nascimento e morte, esta provocada pela ira de Ares, enciumado amante de Afrodite[227]. O mito e agricultura entrelaçam-se de muitas formas: o nascimento a partir de uma árvore, o ocultamento no interior da terra durante um terço do ano, as rosas tingidas de vermelho pelo sangue de Afrodite ao tentar socorrer o seu querido, ou surgidas de suas lágrimas como as anêmonas surgiram das gotas de sangue de Adônis e o sepultamento em um leito de alfaces – que tinham para os gregos um sentido oposto ao afrodisíaco que tinham para os egípcios[228]. Os festivais de Adonia mantinham esse vínculo pela fabricação de pequenos jarros conhecidos como "jardins de Adônis"[229]: em julho,

226 Grimal alega que a origem semítica do mito é evidente até mesmo no nome do personagem: "Adônis" deriva da palavra hebraica que significa "senhor" (Grimal, 2005, p. 7).
227 Cf. Grimal, 2005, pp. 6-7. Para Sennett, o animal que ataca Adônis é um urso (2003, p. 67).
228 Conforme visto na análise sobre As contendas entre Hórus e Seth.
229 Essa definição é apresentada por Sennett (2013, p. 67). Grimal oferece uma definição que se distingue quanto ao preparo e quanto ao que era plantado: "Em homenagem ao seu amigo, Afrodite instituiu uma festa que era celebrada todos os anos pelas mulheres sírias, na altura da Primavera. Plantavam-se vasos, em caixas, etc., sementes que eram de seguida regadas com água quente, para as fazer germinar mais

mês de sol muito forte, as mulheres plantavam sementes de alface e, assim que os brotos despontavam, elas os deixavam morrer para simbolizarem a morte de Adônis e, quando mortos, davam início à celebração. No teto de suas casas, usualmente desocupados, as mulheres dançavam, bebiam, cantavam – e, mais que isso, falavam sobre seus desejos umas às outras ou aos homens estranhos que permitiam que subissem para lhes proporcionar prazer assim como Adônis proporcionava às mulheres em vez de apenas usá-las para a vazão de seus impulsos, como faziam os outros grandes homens do panteão grego.

Rir acompanhado de pessoas do mesmo género era comum também entre os homens no *sympósion*[230] em um espaço da casa interditado às mulheres casadas, que nunca eram vistas pelos visitantes, o *andron*[231]. Depois de se alimentarem, os homens se compraziam entre dançarinos, musicistas, *hetairas*, escravos e penetras de uma série de divertimentos que incluíam, além do flerte, autonarrativas exemplares e debates, sobre os rumos *pólis* ou sobre questões mais universais, como ilustra o diálogo *O Banquete*, de Platão. Um lugar de aprendizagem – salienta Claude Calame (2002, p. 99) –, pois reunia jovens aos seus mestres, que contemplavam seus belos corpos, o *sympósion* permitia que se complementasse o prazer intelectual e verbal com outros prazeres, mais físicos, como o prazer da bebida[232] e a orgia ao fim do encontro[233]. Com isso, os homens pretendiam escoar no espaço privado os desejos, codificando-os em festa religiosa, porque no espaço público eles configurariam um excesso contrário à imagem de bom cidadão que

rapidamente. Chamava-se a estas plantações 'jardins de Adónis'. As plantas, violentadas deste modo, morriam muito cedo após a sua germinação, simbolizando o destino de Adónis" (2005, p. 7).

230 S*ympósion* seria traduzível por "reunião de bebedores", mas costuma ser traduzido por "banquete".

231 Sobre a divisão espacial das casas gregas, Sennett informa: "Na Grégia antiga, a residência possuía paredes altas e poucas janelas; nas mais ricas, os cômodos eram dispostos em torno de um pátio interno. Algo parecido com o clássico sistema muçulmano de purdah permitia que as mulheres circulassem pelo interior sem serem vistas por estranhos. As casadas nunca apareciam no *andron* — dependência reservada aos convidados. Das festas em que se serviam bebidas só participavam escravas, prostitutas e estrangeiras. Esposas e filhas permaneciam nos aposentos conhecidos como *gunaikeion;* nas casas mais prósperas, elas ocupavam o segundo andar, ainda mais longe das intrusões cotidianas da rua, que atingiam o pátio" (2003, p. 66). Sobre o *andron*, acrescenta: "Nas residências de famílias mais ou menos prósperas, esse aposento, geralmente quadrado, poderia ter três divas encostados às paredes, e mais outro, no fundo do cômodo; ali, catorze convivas poderiam reclinar-se, comendo e bebendo, acariciando prostitutas ou prostitutos" (2003, p. 68).

232 Murray afirma que, para os gregos, a embriaguez era um hábito dos bárbaros que bebiam seus vinhos puros, algo que deveria ser feito apenas pelos deuses (1999, p. 6). Então, o vinho era consumido de forma lenta para se evitar a embriaguez e muitas vezes misturado à água.

233 "El banquete, sin duda como comida y sobre todo como simposio, es verdaderamente un lugar de aprendizaje; aprendizaje mediante el ejemplo, pero también aprendizaje mediante la poesía, en la loa de los valores aristocráticos o en la narración de relatos ejemplares, probablemente también en la contemplación de los bellos cuerpos y de las escenas heroicas representadas sobre los objetos de distribución del vino. (...) Los valores cantados, exhibidos y, por tanto, enseñados en los banquetes de las pequeñas ciudades del s. VI se fundaban en los lazos de philía, de afecto y de confianza mutua, que reunían a los ciudadanos en un mismo lugar para compartir carnes y vinos. (...) Por tanto, la relación de philótes que el narrador de la poesía simposíaca intenta establecer con el joven al que se dirige sólo puede ser la prefiguración del lazo fiduciario y político que une a unos miembros de la hetería con los otros. Cuando la poesía de Teognis o de Anacreonte se transforma de parénesis moral en invitación erótica, recurre a las seducciones de Afrodita para convertir al futuro ciudadano en un phílos. Transformado en phílos de un joven muchacho, el narrador de los versos teognídeos eróticas se considera entonces como su hetaîros pistós, su fiel compañero; pero si el adolescente abandona la philótes del poeta para cubrirlo de infamia uniéndose a otro grupo, el elogio se transforma en reproche y el joven sufre - como hemos visto - la imprecación de un poeta que le condena a no volver a suscitar (con la mirada, eisorôn) el 'amor' (phileîn) de ningún hombre. Cuando se trata de introducir a los futuros ciudadanos en el tejido social de la hetería, las vías de la philía son afectivas y tienen que ver especialmente con la mirada erótica; y la educación que allí se dispensa pasa por la dialéctica del elogio y del reproche. A la luz de la naturaleza política y afectiva de los lazos que unen a los hetaîroi con los placeres del simposio, las relaciones de homofilia postuladas por la poesía erótica arcaica aparecen como una propedéutica para sus destinatarios, como una admisión a las relaciones entre ciudadanos adultos. La inversión de los signos de la sexualidad que presentan constituye la marca misma de su función iniciática" (Calame, 2002, pp. 99-100).

preferiam cultivar. Por esse sentido religioso, todas as práticas, embora propiciassem prazer, também eram consagradas a uma divindade, especialmente Dioniso, por sua associação à música e ao vinho, e a Apolo, por sua associação à beleza e à harmonia. Os participantes do *sympósion* mantinham a competição como parte do compromisso masculino assumido no mundo exterior, apesar da entrega aos prazeres. Até em um momento em que estavam descontraídos e felizes, precisavam demonstrar que eram superiores uns aos outros. É por esse aspeto que Sennett considera os *symposia* distintos da Adonia: "Em cima dos telhados, durante a Adonia, também havia luxúria, mas as mulheres não rivalizavam entre si nem faziam pilhérias" (2003, p. 69).

Se as mulheres durante a Tesmoforia, na interpretação de Sennett, tomaram a metonímia como empréstimo da poesia, durante a Adonia tomaram emprestada a metáfora, mas não a aplicaram em linguagem ou gesto e sim em uma transmutação do espaço doméstico[234]. Estar sobre o teto, mas entre penumbras e com luz suficiente para que fossem vistas apenas por quem estivesse próximo, era subversivo em relação ao ocultamento das esposas no interior do *óikos*[235], mas também em relação à exposição a qual os homens estavam submetidos na esfera pública. Expor-se ao desejo e ao prazer enquanto se ocultava a face e a identidade era uma inversão da ordem do mundo dos homens e, por isso, eles não poderiam compreender e legitimar aquele rito surgido por meio de sentimentos espontâneos, tampouco eles fizeram algo de efetivo para impedi-lo. O teto era um espaço provisório, de vínculos amorosos igualmente efêmeros, que fugia ao domínio masculino. O teto como lugar de liberdade feminina remete às célebres conferências de Virgínia Woolf[236] para a Sociedade das artes em 1928 sobre o tema as mulheres e a ficção[237]: "A mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção" (Woolf, 1990, p. 8). O teto dessa frase se refere a um lugar, um cômodo, sob o qual uma mulher poderia se dedicar a si mesma e aos próprios assuntos sem constantes interrupções que faziam parte do cotidiano de Jane Austen e de Charlotte Brontë. Mas é sobre o teto que Jane Eyre, personagem da obra homônima, assim como as mulheres gregas, consegue a liberdade suficiente para se

234 "No ritual da Adonia, o espaço desempenhava o papel da metáfora. Normalmente, fertilidade e gestação autenticavam a sexualidade feminina. É estranho que uma pessoa pudesse sentir-se livre no telhado, numa noite de julho, cercada por plantas mortas, falando a respeito de seus anseios mais íntimos; o poder espacial da metáfora está em combinar e reunir tais elementos, tão diferenciados. Na liturgia, o 'espaço da metáfora' refere-se ao lugar em que as pessoas realizam essa junção, fazendo-o pelo uso peculiar de seus próprios corpos, mais do que como se justificam nas práticas do cerimonial. Ao invés de queixar-se, ou elaborar uma análise sobre sua condição, em Atenas, as mulheres dançavam e bebiam" (Sennett, 2003, p. 71).

235 *Oikos* não se refere apenas à casa em si e sim à propriedade como um todo, incluindo as pessoas que habitam e estão, de alguma forma, sob a tutela do dono, como parentes, empregados e escravos. Cf. Mossé, 2004, p. 213.

236 As duas conferências de Woolf foram reunidas no ensaio *Um teto todo seu.* Woolf, Virgínia. Um teto todo seu. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro, Círculo do Livro, 1990.

237 Tal fórmula é utilizada em toda a conferência: "deem-lhe um quarto próprio e quinhentas libras por ano" (1990, p. 116); "Ela lhes disse como chegou à conclusão — à prosaica conclusão — de que é necessário ganhar quinhentas libras por ano e ter um quarto com fechadura na porta se vocês quiserem escrever ficção ou poesia" (1990, p. 128).

dedicar ao próprio pensamento distante das interrupções e tarefas cotidianas (WoolF, 1990, p. 85).

3.4. O mito de Pandora: a criação da mulher segundo Hesíodo

A conceção de que as mulheres são inferiores em relação aos homens remonta ao mito da primeira mulher criada, que Hesíodo conta em seus dois poemas *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, em versões com pontos distintos. Na Teogonia (V. 570-590), o enfoque é dado no conflito entre Zeus e o titã Prometeu[238] que se serve de uma compreensão antecipada dos acontecimentos de forma astuciosa em favor dos homens. É se servindo dessa habilidade que ele faz o deus cronida escolher entre duas partes de um boi: a primeira, com as carnes cobertas pelo couro e pelas vísceras, a segunda apenas ossos disfarçados sob a gordura. Seu intento era agradar aos homens com a melhor parte do boi e o plano é bem sucedido, pois a segunda parte é a preferida de Zeus, mas isso faz despertar sua ira contra Prometeu que o enganara e contra os mortais que receberam a melhor parte. Por isso, resolve negar aos homens o fogo, pois sabia que isso os destinaria à ignorância. Inconformado, Prometeu rouba algumas sementes de fogo à roda do sol e as levou para a Terra. A punição de Zeus contra o benfeitor dos homens foi atá-lo a uma colina onde seria visitado por uma águia que comeria todos os dias seu fígado, que renovaria e estenderia indefinidamente sua dor:

> E prendeu com infrágeis peias Prometeu astuciador,
> cadeias dolorosas passadas ao meio duma coluna,
> e sobre ele incitou uma águia de longas asas,
> ela comia o fígado imortal, ele crescia à noite
> todo igual o comera de dia a ave de longas asas.
> (Teogonia, vv. 521-525)

Aos humanos, sua punição seria maior: uma criatura modelada por Hefesto a partir do barro à imagem das deusas imortais. Dela descenderiam todas as mulheres, uma raça que, assim

238 Pierre Grimal afirma que em algumas versões do mito, Prometeu é considerado o criador do ser humano, o qual teria modelado com barro, mas na Teogonia, é caracterizado apenas como protetor e benfeitor dos homens, já criados. Grimal também estabelece um parentesco entre Zeus e Prometeu, por serem ambos filhos de titãs (Grimal, 2005, p. 396).

como as abelhas, seria para os homens o ventre que geraria seus filhos e o estômago que consumiria o resultado de seu trabalho sobre a terra. As alternativas para o homem é a de não se casar para preservar os frutos de seu trabalho, mas não ter filhos ou a de se casar e viver "com uma aflição sem fim nas entranhas/ no ânimo, no coração, e incurável é o mal" (*Teo.*, vv. 610-612). Essa primeira mulher prefigura, segundo a análise de Jean-Pierre Vernant, o boi do início da narrativa: sedutora como os ossos revestidos de gordura, seu exterior dissimula uma realidade diversa da que existe em seu interior, pois se apresenta adornada por Atena com joias, mas também com uma túnica branca que lhe confere um aspeto virginal (2003, p. 163).

> Após ter criado belo o mal em vez de um bem
> levou-a lá onde eram outros Deuses e homens
> adornada pela dos olhos glaucos e do pai forte.
> O espanto reteve Deuses imortais e homens mortais
> ao virem íngreme incombatível ardil aos homens.
> Dela descende a geração das femininas mulheres.
> Dela é a funesta geração e grei das mulheres,
> grande pena que habita entre homens mortais,
> parceiras não da penúria cruel, porém do luxo.
> (Teogonia, vv. 585-593).

Em *Os Trabalhos e os Dias* (vv. 60-82), a primeira mulher é o enfoque da narrativa, um mal em si como na outra versão, mas também o veículo pelo qual os males chegaram ao mundo. Hefesto a cria do mesmo modo, misturando água e terra, com face virginal à semelhança das deusas imortais e com fala e força humanas; a diferença é que Atena – antes de cobrir a criatura de ornamentos, tarefa na qual fora auxiliada pelas deusas Graça, Persuasão e Horas (vv. 72-76) – recebe a ordem de Zeus para ensinar a ela a habilidade de tecer[239]. Duas divindades que não aparecem na versão da Teogonia também são ordenadas por Zeus a dotarem a criatura de atributos: à Afrodite ele ordena "à volta da cabeça verter graça,/ terrível desejo e preocupações devoradoras de membros" (vv. 65-66); a Hermes ordena "Aí pôr espírito de cão e dissimulada conduta" (vv. 67). Depois de fabricada e adornada, Hermes coloca em seu peito "mentiras,

239 No verso original: "E a Atena/ ensinar os trabalhos, o polidedáleo tecido tecer" (v. 63-64). "Polidedáleo" é um adjetivo que se refere a Dédalo, construtor de labirintos. Assim, a tarefa ensinada por Atena pode não ser a de ensinar a tecer de forma "labiríntica" e sim ter o sentido de tecer tramas para aprisionar os homens, sentido coerente com o papel de "enganadora" que ela adquire na mitologia: "e para os homens tramou tristes pesares" (v. 95).

sedutoras palavras e dissimulada conduta" (V. 78). Por fim, Hermes dota a mulher de linguagem e a chama de Pandora[240], "porque todos os que têm olímpia morada/ deram-lhe um dom, um mal aos homens que comem pão" (vv. 81-82). Concluída a criatura, Zeus ordena que Hermes a leve de presente a, Epimeteu, aquele que tinha a compreensão das coisas depois que elas acontecem, apesar da advertência recebida do irmão Prometeu para não receber presentes do cronida, pois sabia que isso significaria o surgimento dos males entre os mortais que tentava proteger. Pandora então abre a tampa de um jarro, receptáculo dos "males, dos difíceis trabalhos, das terríveis doenças que aos homens põem fim" (vv. 91-92), dispersando-os. O jarro não é mencionado com muitos detalhes, provavelmente porque a ideia de um jarro que continha todos os males fosse difundida entre os contemporâneos de Hesíodo. Mary Lafer interpreta que o jarro que Pandora carrega é uma metáfora dela mesma, por seu processo de feitura, descrito como a modelagem de um vaso: "A maneira como ela é feita lembra o moldar de um vaso adornado onde os deuses depositam seus atributos; o jarro que carrega é uma metáfora dela mesma" (Lafer, 1996, p. 68). Lafer ainda ressalta o contexto agrícola: "este vaso (*píthos*) aparece sempre dentro de casa, armazenando o grão colhido que servirá de alimento" (Lafer, 1996, p. 68)[241]. Como os *difíceis trabalhos* surgem com a mulher e, por consequência, a necessidade de armazenar os grãos, o vaso adquire um sentido simbólico: em vez dos males do qual fora esvaziado, servirá para guardar o produto do trabalho sobre o solo.

Apenas a Expectação[242] resta no fundo do vaso, pois Pandora recebeu de Zeus a ordem para colocar de volta a tampa[243]. "Mas outros mil pesares erram entre os homens;/ plena de males, a terra, pleno, o mar;/ doenças aos homens, de dia e de noite,/ vão e vêm, espontâneas, levando males aos mortais,/ em silêncio, pois o tramante Zeus a voz lhes tirou" (vv. 100-104). Em uma vida sem males e quase autossuficiente, pois ainda dependia do raio de Zeus para obterem fogo, a espécie humana era constituída apenas por homens. Com a criação de Pandora, não apenas os males são introduzidos ao mundo dos homens e sim uma nova espécie – as mulheres – com a qual teriam que se aliar para garantir que a própria espécie tivesse continuidade.

240 Como Zeus ordena Hefesto colocar em Pandora "humana voz" – "ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente/terra à água misturar e aí por humana voz e/ força"(v. 61-62) – e, depois, a Hermes colocar nela "fala" – "Fala/ o arauto dos deuses aí pôs" (v. 79-80) – nota-se que são habilidades distintas, apesar de não ficar clara qual é a distinção.

241 Atribui-se a Erasmo de Rotterdam a tradução de *píthos* para o latim *pyxis*, sedimentando a versão de que o objeto associado à Pandora se trataria de uma caixa e não de um jarro ou vaso.

242 A tradutora da versão consultada opta por traduzir *Elpís* por "Expectação" e não por "Esperança", como outros tradutores, para preservar o sentido duplo, negativo e positivo, da palavra. Cf. Hesíodo, 1996, Tradução, Comentário e Notas de Mary de Camargo Neves Lafer, Nota 10.

243 "Segundo outra versão, este vaso conteria não os males, mas tudo de bom que existe, e Pandora tê-lo-ia levado a Epimeteu como presente de núpcias, a mando de Zeus. Abrindo impoderadamente o recipiente, ela deixou escapar os bens, que voltaram para a morada dos deuses em vez de permanecerem entre os mortais. Os homens foram assim condenados a sofrer toda a casa de males; só a esperança, pobre consolação, lhes restava" (Grimal, 2005, p. 354). Essa versão é a contada por Teógnis de Mégara.

Pandora se associa à compreensão das mulheres como "corpos frios": a criação da mulher em resposta ao furto do fogo a coloca, desde a origem, como o antifogo[244], no sentido de "fogo contrário[245]", expressão comum em contexto bélico para se referir à resposta de igual proporção a um ataque recebido, mas também no sentido de "contrário ao fogo", coerente com o imaginário grego sobre a frieza constituinte das mulheres. A contrapartida do fogo se dá ainda em outro aspeto: Prometeu recebe o epíteto *ankhylométis*, habilidoso na arte de tramar (V. 48), característica enfatizada no diálogo direto de Zeus – "Filho de Jápeto, sobre todos hábil entre suas tramas" (V. 54) –, mas usa sua habilidade para favorecer os homens e por isso desperta a ira de Zeus. Pandora é forjada com a habilidade de tramar e de enganar – e considerada ela própria um ardil – a ser usada contra os homens. É a resposta perfeita por ser o avesso do fogo e o reverso de Prometeu. Esse reverso é perceptível ainda pela ausência de falo na nova criatura – a mulher – que se contrapõe à representação itifálica do titã[246] e ainda de forma simbólica pelo jarro que ela porta[247].

A existência de uma humanidade formada apenas por homens provavelmente deriva da versão do mito que atribui a Prometeu a criação da humanidade. Viril, ele teria feito os mortais à sua semelhança. Os primeiros homens podem ser imaginados como foram imaginados por Empédocles[248] em fragmento legado por Simplício: "Inteiriços tipos de terra surgiam, de ambos, de água e de forma brilhante, tendo parte; estes faziam fogo subir querendo ao semelhante chegar, nem ainda de membros amável forma mostrando, nem voz nem, qual, o membro próprio dos homens" (fragmento 62). Como geravam outros homens esses primeiros seres masculinos é uma pergunta feita por Sócrates, o jovem, a um Estrangeiro no diálogo *Político*, de Platão. Segundo a natureza de então, explica o Estrangeiro, esses homens não procriavam e sim nasciam do seio da terra (Platão, Político, 271a). Outro diálogo platônico, o Banquete, oferece outra forma para se pensar esses primeiros homens: o mito do andrógino, proferido por Aristófanes. As criaturas

244 A ideia de Pandora como "antifogo" é desenvolvida por Vernant (cf. 2003, p. 165), mas sem a associação com a noção de corpos frios aqui presente.

245 Expressão equivalente e mais popular na contemporaneidade seria a expressão "fogo contra fogo", aplicável em quaisquer situações de competição, por extensão de sentido, em que se pretende usar métodos semelhantes aos do oponente.

246 Quem se refere a Prometeu como deus itifálico é Flávia Regina Marquetti (2007, p. 02).

247 Ao se referir à presença da mulher devoradora na mitologia, Junito de Souza Brandão escreve: "No mito são muitas, já o vimos, as figuras femininas devoradoras, cuja projeção é a Giftmädchen, quer dizer, a donzela venenosa: Lâmia, as Harpias, Empusa, Esfinge, as Danaides, as Sereias... E não é este também, em última análise, o sentido do mito de Pandora, que trouxe como presente de núpcias a Prometeu uma jarra ou uma caixinha, que, aberta, deu origem a todas as desgraças que pesam sobre os homens? Ora, caixa, caixinha, em grego diz-se pyksís, pyksídos que o latim clássico simplesmente transcreveu por pyxis, -idis. Do acusativo singular do latim popular buxida, de buxis, simples alteração de psyxis, -idis, temos o francês boiste e depois boîte, caixa, cofre pequeno e trabalhado e também cavidade de um osso, bem como o português arcaico boeta e o clássico boceta, caixinha redonda, oval ou oblonga que, na linguagem chula, passou a ter também o sentido de vulva" (1995, p. 309).

248 Empédocles era um filósofo pré-socrático que defendia a democracia contra a oligarquia. Ele dizia possuir poderes divinos e pode ter morrido ao pular na cratera do Etna para prová-los. Em seus dois poemas, *Sobre a Natureza* e *Purificações*, determina que o princípio da vida não teria sido um único elemento, mas os quatro combinados, da mesma forma que concilia o ser imóvel de Parmênides ao Ser em contínua transformação de Heráclito. Este fragmento foi preservado na obra Física, de Simplício. Cf. OS Pré-Socráticos. Abril Cultural, São Paulo, 1.ª edição, vol. I, 1973.

antepassadas aos humanos possuíam quatro braços e pernas e, principalmente, dois pares de genitais, podendo ser um masculino e um feminino, dois masculinos e dois femininos. Essas criaturas eram tão fortes e presunçosas que tentaram investir contra os deuses por saberem que não poderiam ser exterminados – os deuses dependiam de suas honras e de seus templos. Zeus decidiu enfraquecê-las cortando-as ao meio, o que também aumentaria o número delas e seriam mais úteis. Apolo foi o encarregado de remodelá-las e dar a elas a forma humana atual, mas nos tempos que se seguiram à grande mutilação, algo imprevisto ocorrera: quando se encontravam, as duas partes entrelaçavam as mãos e morriam de fome e de inércia, por não quererem ficar um instante sequer distantes uma da outra. Para evitar que todas as criaturas se autodestruíssem, Zeus as remodelou mais uma vez e colocou seus genitais à frente, pois antes eram colocados ao lado e se reproduziam com a terra, de modo similar ao narrado no Político. Se as duas metades fossem mulher e homem, poderiam gerar descendência e assim dar prosseguimento à espécie, mas também são mais corruptíveis e passíveis de cometerem adultério. Se fossem duas mulheres, elas se ocupariam umas das outras, mas nada além se descreve. Se fossem dois homens, poderiam encontrar prazer na companhia e depois voltarem aos trabalhos e à vida pública, a forma perfeita de amor que cura a natureza humana da dor do corte original. Esses são os mais nobres e corajosos meninos e adolescentes, os que se comprazem com seus semelhantes e os que resultarão nos homens mais bem talhados para a atuação na vida da cidade. Há um profundo prazer em se encontrar com a metade arrancada e, se são dois homens, esse prazer é satisfeito no contato sexual e por isso ainda se elevam em relação às duas outras possibilidades – o interesse perdura enquanto perdura a vida, por saberem que não voltariam a ser um só, o real desejo que sentiam (Platão, Banquete, 189d-193d).

Odisseia (aquele texto Platão e schopenhauer dá a referência) e Adão Andrógino

Por serem ambas consideradas a primeira mulher e o meio pelo qual os males – entre eles a doença e a necessidade de trabalho –, o parentesco entre Pandora e Eva, da tradição cristã, com suas afinidades e distinções, tem sido motivo de atenção[249]. As afinidades entre elas, se examinadas, revelam-se menores do que se suspeita à superfície: Eva é criada a partir de uma costela do homem[250], este sim modelado por Deus com o barro como Pandora, com o propósito

249 Destacam-se, por exemplo, o artigo de Louis Séchan, Pandore, l'Eve grecque. *Bulletin de l'Association Guillaume Bude* (23), Paris, 1929, pp. 3-36; e o artigo de William E. Phipps, Eve and Pandora Contrasted. *Theology Today* (45), Princeton, 1988, pp. 34-48. Traduzido ao português, destaca-se o artigo de Pauline Schmitt-Pantel, A criação da mulher: um ardil para a história das mulheres? In: Matos, Maria Izilda & Soihet, Raquel. (org.) *O corpo feminino em debate*. São Paulo, Editora da Unesp, 2003, pp. 129-156.

250 Importante notar que, no Gênesis, a criação da humanidade é narrada em duas passagens diferentes. A primeira delas descreve a criação simultânea de homem e mulher, além de uma igualdade de autoridade sobre a natureza diante da qual compartilhavam a missão: "Deus disse: 'Façamos o homem à nossa imagem, como nossa semelhança, e que eles dominem sobre os peixes do mar, as aves do céu, os animais domésticos, todas as feras e todos os répteis que rastejam sobre a terra'. Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher

de ser uma companheira e de ser, figurada ou literalmente a depender do intérprete, a mãe da humanidade. A criação singular de Eva tem algumas consequências para a interpretação que se fez da narrativa bíblica: atribuiu-se à mulher a submissão ao homem como um destino definido em sua natureza, inferior e dependente, uma disposição natural à obediência. Não feita apenas do homem, a mulher na narrativa bíblica e nas interpretações cristãs predominantes[251] é feita para o homem, para acompanhá-lo e servi-lo e não para gerir a natureza com simetria de autoridade, até porque ela se distancia da natureza por ser uma espécie de obra derivada. A maior distinção entre as duas figuras se dá em seus atos: enquanto Pandora cumpre os desígnios da divindade que a criara, Eva transgride. Embora possa se interpretar a transgressão do Éden como atestado da fraqueza de uma criatura que, por ser uma obra derivada, não tinha o ímpeto natural necessário para resistir à sedução, a possibilidade de ser seduzida da primeira mulher bíblica indica por si uma liberdade de espírito maior que a de sua contraparte grega, pois indica a liberdade de agir e não uma existência projetada para cumprir um objetivo determinado e inescapável. A ação de Eva não se restringe ao deixar-se seduzir, pois ela assume a autoria da persuasão de seu companheiro sem o qual não teria sido ele também expulso do Éden. Expulsos ambos do paraíso, Eva e seu companheiro dão origem à linhagem humana; Pandora é considerada apenas a mãe da linhagem das mulheres, pois existiam os homens, como também já existia o feminino, iniciado com Geia e mobilizado em seus aspetos pelas muitas divindades femininas do panteão grego como Hera, Afrodite, Atena e Deméter.

3.5. Pirra, a mãe da humanidade, e o princípio feminino em Geia e Hera

ele os criou. Deus os abençoou e lhes disse: 'Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra'. Deus disse: 'Eu vos dou todas as ervas que dão semente, que estão sobre toda a superfície da terra, e todas as árvores que dão frutos que dão semente: isso será vosso alimento. A todas as feras, a todas as aves do céu, a tudo o que rasteja sobre a terra e que é animado de vida, eu dou como alimento toda a verdura das plantas' e assim se fez" (Gn 1, 26-31). A segunda narrativa da criação, na qual a mulher é criada a partir da costela, consta em Gn, 2, 7-25.

251 Schmitt-Pantel elenca algumas interpretações cristãs que distoam dessa que se considera predominante e da qual o decreto de Gratien, monge de Bolonha, escrito em 1140 é um representante. O primeiro exemplo que a autora traz é a de João Calvino, para quem a primeira narrativa da criação exalta o vínculo do matrimônio e a segunda narrativa estabelece a mulher como complemento do homem, que deve ser seu chefe e condutor, mas não apenas para fins reprodutivos e sim como companheira inseparável de sua existência. O teólogo protestante contemporâneo Jacques Ellul interpreta a criação posterior da mulher de forma positiva, pois a considera a culminância da criação humana e complementar ao homem. Ellul ainda acusa Adão da entrada do pecado no mundo, pois era dele a responsabilidade de guardar o Éden. Georges Casalis, também teólogo protestante, indica que a diferença da mulher em relação ao homem não é sinal de inferioridade e que essa diferença, necessária à procriação, é secundária em comparação à identidade profunda entre ambos por pertencerem à mesma espécie. As interpretações mais notáveis, como esperado, são femininas: Christine de Pisan, por exemplo, inocenta Eva, a quem considera vítima de uma sedução e não a sedutora. Hildegarda de Bingen, abadessa no século XII, atribui à Eva o privilégio da destreza, da sutileza e da agilidade por ser lapidada a partir de um corpo já construído humano e não a partir de uma matéria bruta, o que confere ao homem o privilégio da força física. Da mesma forma que a mulher foi criada para Adão, Hildegarda interpreta que Adão foi criado para ela. Por fim, Margarida de Navarra, também considera a mulher a obra-prima da criação de Deus. Se Hildegarda entendeu que a criação derivada do homem conferiu atributos físicos à mulher, Margarida entendeu que essa criação conferiu à mulher atributos políticos que fora impedida de exercer por um homem que deveria, pela sua força superior, garantir sua proteção em vez de subjugá-la (cf. Schmitt-Pantel, 2003, pp. 137-139).

Pirra, filha de Pandora com o titã Epimeteu, e seu marido Deucalião, filho de Prometeu, segundo o mito narrado em *Metamorfoses* de Ovídio são aqueles que dão origem respectivamente às mulheres e aos homens depois de um dilúvio enviado por Zeus para exterminar a humanidade[252]. Pirra e Deucalião – "Não houve homem melhor, nem mais justo que ele;/ nem mulher mais temente aos deuses do que aquela" (Ovídio, vv. 322-323) – sobrevivem ao dilúvio dentro de uma barca[253]: "Júpiter[254] quando viu o orbe inchar-se de pântanos/ e sobrar um só homem de tantos milhares/ e dentre tantas mil, uma mulher apenas, ambos tão devotados a deus e inocentes/ as nuvens dispersou" (vv. 324-328). Quando as águas cessam, recorrem ao templo da deusa Têmis[255] para suplicarem por uma solução para repararem os grandes danos que os tornaram os únicos representantes da humanidade. Recebem da deusa, no entanto, uma mensagem que os espanta: "Deixai o templo,/ recobri a cabeça e desprendei as vestes,/ e ossos da grande mãe atirai pelas costas" (vv. 381-383). Pirra se recusa a atender ao pedido da deusa porque, muito virtuosa, sabia que atirar os ossos da mãe seria uma profanação ao seu corpo. Meditando sobre o oráculo – e fazendo jus à sabedoria paterna – Deucalião conclui: "Terra é a grande mãe; as pedras são os ossos/ da terra, para trás lançá-las nos ordenam" (vv. 393-394). Apesar da desconfiança de Pirra, ambos atiram pedras para trás e das pedras nascem homens e mulheres de acordo com a mão que as lançara:

> Distam-se, o rosto cobrem, desatam a túnica
> e arremessam as pedras por sobre as pegadas.
> As pedras (quem, senão por tradição, creria?)
> vão perdendo a dureza e o rigor e amolecem,

252 A tradução de Ovídio utilizada pela presente pesquisa foi realizada por Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho (2010) como trabalho de conclusão do seu pós-doutoramento.

253 Segundo a versão de Pseudo-Apolodoro em sua Biblioteca, a arca que permitiu que sobrevivessem foi construída depois de um conselho de Prometeu e ficaram dentro dela por nove dias e nove noites. Outra diferença entre o que informa Pseudo-Apolodoro e o que consta na obra de Ovídio é que para aquele Zeus enviou Hermes aos dois sobreviventes concedendo a eles o direito a um pedido. Como Deucalião pede por novos homens e mulheres, é Zeus quem determina que joguem para trás de si as pedras – sem a referência aos ossos: "Deucalion by the advice of Prometheus constructed a chest and having stored it with provisions he embarked in it with Pyrrha. But Zeus by pouring heavy rain from heaven flooded the greater part of Greece, so that all men were destroyed, except a few who fled to the high mountains in the neighbourhood. It was then that the mountains in Thessaly parted, and that all the world outside the Isthmus and Peloponnesus was overwhelmed. But Deucalion, floating in the chest over the sea for nine days and as many nights, drifted to Parnassus, and there, when the rain ceased, he landed and sacrificed to Zeus, the god of Escape. And Zeus sent Hermes to him and allowed him to choose what he would, and he chose to get men. And at the bidding of Zeus he took up stones and threw them over his head, and the stones which Deucalion threw became men, and the stones which Pyrrha threw became women. Hence people were called metaphorically people (laos) from laas, 'a stone'" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, VII, 2; tradução de J.G. Frazier, 1921, p. 55). Nas Referências Bibliográficas, indica-se: Apollodorus. The Library, 2 v., trad. J.G. Frazier, London, Harvard University Press, 1921.

254 "Júpiter é o deus romano assimilado a Zeus. É por excelência o grande deus do panteão romano. Surge como a divindade do céu, da luz divina, das condições climatéricas, e também do raio e do trovão" (Grimal, 2005, p. 261).

255 "Témis, a deusa da Lei, pertence à raça dos Titãs. É filha de Urano e de Geia e irmã das Titânides. Como deusa das leis eternas, figura entre as esposas de Zeus, a segunda depois de Métis. Com Zeus, Têmis gerou as três «Horas», as três Moiras (as Parcas) – Cloto, Láquesis e Átropo – , a virgem Astreia, personificação da Justiça, as ninfas de Eridano, às quais Héracles perguntou o caminho para o país das Hespérides. Também se atribui, por vezes, a esta união as próprias Hespérides" (Grimal, 2005, p. 435).

> e quando amolecidas, elas se transformam.
> E logo que cresceram, ficaram mais brandas,
> de modo que se pôde ver formas humanas,
> ainda que inexatas, qual esboço em mármore,
> e muito semelhantes a rudes estátuas.
> Porém, aquela parte em sumo umedecida,
> de terra transformou-se em matéria carnal;
> e o que era sólido e inflexível virou ossos;
> aquilo que era um veio, veia se tornou;
> logo, graças aos deuses, as pedras lançadas
> pelo varão tomaram forma de varões
> e da mão da mulher surgiram as mulheres.
> Daí que, sendo espécie apta à dura labuta,
> damos prova de termos nascido das pedras
> (Ovídio, vv. 398-415).

Mantém-se na narrativa de Pirra a ideia de que as mulheres são uma espécie diversa dos homens, no entanto aparece outro modelo a imitar que não o da traiçoeira Pandora da qual descendem: elas podem ser como aquela que lançou as pedras, uma esposa virtuosa e obediente aos deuses. No tocante à fertilidade, poderiam ser ainda como Geia, pois as pedras são seus ossos. Na Teogonia[256], Geia é o primeiro princípio feminino que surge depois de Caos e seguido por Tártaro, a região mais profunda do mundo abaixo dos infernos, e Eros, o Amor[257]. Do Caos se originam Noite e Érebos e deles, unidos em amor, nascem Éter e Dia[258]. Geia, sem a participação de algum elemento masculino, "pariu de si mesma" e "sem o desejoso amor" as primeiras

256 Todos os versos referenciados entre parêntesis são de Teogonia, a obra fonte para este parágrafo.

257 O tradutor Jaa Torrano, em um estudo introdutório à obra, analisa as expressões "bem primeiro" (*prótista*) e "depois" (*épeita*) usada nos versos 116-117 para se referirem a Caos e à Geia: "Nos vv. 116-7, que dizem: 'Sim bem primeiro nasceu Caos depois também / Terra de amplo seio', que significa este 'bem primeiro' (*prótista*) e 'depois' (*épeita*), se não tem o valor de uma marcação cronológica a estabelecer uma relação de anterioridade (superlativamente definida) e de posterioridade? — Vimos já, na análise que fizemos do significado da palavra *Kháos* e de sua função nas origens mundificantes, que estas fórmulas temporais *prótista* e *épeita* são um recurso entre outros de que Hesíodo se serve para indicar a prioridade meôntica (do Não-Ser, que se exprime na imagem mítica do *Kháos* e do Tártaro) na constituição ôntica (de cada ente em que se explicita o Ser-Fundamento da Terra, Assento irresvalável de tudo). 'Bem primeiro' e 'depois', ainda que sejam fórmulas temporais, não têm nesses versos implicações de ordem cronológica. Fórmulas temporais, elas constituem um dos recursos para se mostrar que *Kháos* (imagem mítica da Negação-de-Ser e do limite-contorno anti-ôntico que circunda e configura todo ser) tem uma envergadura e um peso mais decisivos na constituição de cada ser (de cada indivíduo) do que o Ser-Fundamento da Terra e *Eros*. (*Eros*: força cosmogônica e filogenética de procriação dos seres vivos, i.e., da vida.)" (Torrano, 2007, p. 82). Sobre Caos, Paul Diel (1976, p. 104) interpreta que se trata de uma denominação simbólica e, portanto, não é o mundo pré-existente em estado caótico como uma realidade e menos ainda como uma "realidade divina".

258 Segundo o tradutor Jaa Torrano, editores contestam o verso 125, que contém essa informação, como hesiódico: "Os descendentes de Caos não se unem procriativamente a ninguém (exceto a união de Érebos e Noite, que procriam assim Éter e Dia, segundo o verso 125, que por isso é dado como não-hesiódico por alguns editores); eles atuam como potências de cisão, de desagregação, da violência e da morte, — pois assim se expressa o poder de Caos" (Torrano, 2007, p. 59).

divindades: Céu (*Urano*), as Montanhas e o Mar. Após união sexual com Urano, dela nasceram os seis Titãs – Oceano, Coios, Crios, Hipérion, Jápeto e Crono – as seis Titânides – Téia, Réia, Têmis, Memória, Febe e Tétis –, os três gigantes dotados de apenas um olho – os Ciclopes Arges, Estéropes e Brontes – e os três Hecatonquiros, também gigantes com cem braços e cinquenta cabeças – Coto, Briareu e Giges (vv. 116-153). A fertilidade de Geia, a Terra, é o seu aspeto mais positivo na visão dos gregos: uma boa esposa deveria prover tantos filhos ao seu companheiro quanto a Terra fora capaz de gerar as divindades. Um aspeto que não deveria ser imitado é sua capacidade de organizar revoluções, ainda que faça isso motivada pelo desejo de libertar os filhos, primeiro de Urano, que os aprisionava nas profundezas sem que pudessem ver a luz do dia (vv. 154-166), e depois de Crono, que vencera o pai cortando os seus genitais com uma foice longa e dentada forjada em aço pela mãe (vv. 170-182), mas continuou a aprisionar os irmãos Ciclopes e Hecatonquiros e a devorar todos os filhos que nasciam de sua união com Réia (vv. 453-476)[259]. A astúcia de Geia faz com que Crono ingira uma pedra envolta em panos em vez do filho que acabara de nascer (vv. 485-490): Zeus, por ela ocultado, nutrido e criado (V. 480). Na idade adulta, é Geia[260] quem revela a ele que se unir aos Ciclopes (vv. 501-506) e aos Hecatonquiros (vv. 632-634), a quem precisou antes libertar, seria o meio eficaz para conseguir sua vitória sobre o pai e sobre os demais Titãs que o auxiliavam, encarcerando-os depois no Tártaro (vv. 713-721)[261].

Pseudo-Apolodoro conta que isso não agradou totalmente a Geia, que parece ser uma mãe incapaz de optar entre os filhos, tomando sempre a defesa daqueles que no momento enfrentam uma situação difícil. Mais uma vez ela elabora um plano: gera com Urano os Gigantes[262] de pavoroso aspeto e força invencível, dentre os quais se destacam Porfírio e Alcioneu, este imortal enquanto combatesse no lugar onde nascera, Palene. Um oráculo dizia que os deuses seriam capazes de exterminar os Gigantes se eles tivessem um homem como aliado e a astúcia de Geia, que partiu à procura de uma planta que reverteria o oráculo, foi suficiente nessa feita contra a astúcia de Zeus[263]. Héracles foi o homem escolhido por Zeus para o trabalho: em colaboração com Atena, matou Alcioneu, depois de arrastá-lo para fora de Palene, sua cidade natal; em colaboração

259 Segundo narra Pseudo-Apolodoro, os filhos devorados, Héstia, Deméter, Hera, Hades e Posídon, foram vomitados e voltaram à vida depois de ele ingerir uma droga entregue por Métis, filha de Oceano e Tétis, a Zeus para esse fim. Assim puderam auxiliar a Zeus em seu combate contra o pai depois que os Ciclopes forjaram para eles armas poderosas: a Zeus deram o raio e o trovão, a Hades um capacete que deixava o portador invisível e a Posídon um tridente capaz de fazer tremer terra e céu. Quando venceram Crono e os Titãs, os irmãos sortearam entre si os domínios do mundo. A Zeus coube o Céu e a preeminência sobre o universo, a Posídon coube o Mar e a Hades o mundo subterrâneo" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, II, 1-2; tradução de J.G. Frazier, 1921, pp. 9-11).

260 A profecia de Geia é narrada por Pseudo-Apolodoro: "They fought for ten years and Earth prophesied victory to Zeus if he should have as allies those who had been hurled down to Tartarus" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, II, 1-2; tradução de J.G. Frazier, 1921, pp. 9-11).

261 Essa luta liderada por Zeus e seus irmãos contra os Titãs é referida como Titanomaquia.

262 Na Teogonia, os gigantes são gerados quando caem sobre Geia o sangue de Urano ao ser emasculado por Crono (vv. 180-187). Nascem, também, das gotas de sangue as Erínias e as Ninfas chamadas Freixos.

263 "But Zeus forbade the Dawn and the Moon and the Sun to shine, and then, before anybody else could get it, he culled the simple himself, and by means of Athena summoned Hercules to his help" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, VI, 1-2; tradução de J.G. Frazier, 1921, p. 45).

com Zeus, matou Porfírio[264]; em colaboração com Apolo, matou Efialtes e assim, um por um, os gigantes foram exterminados[265]. A raiva de Geia aumentou com a vitória dos deuses sobre os Gigantes e isso fez com que ela decidisse gerar com Tártaro uma monstruosa criatura[266], Tífon, cuja dimensão era tão grande que a cabeça tocava os astros e seus braços estendidos tocavam em simultâneo o poente e nascente. Da cintura para cima tinha forma de homem, da cintura para baixo era formado por espirais de serpentes em um corpo coberto por asas capaz de expelir fogo pelos olhos e pela boca. Era tão temível, a criatura mais poderosa nascida de Geia, que os deuses fugiram para o Egito em formas animais. Por fim, depois de muitas dificuldades, Zeus vence a Tífon[267].

Ao lado de Geia, dois modelos femininos associados ao papel de esposa eram postos nas figuras de Hera e Afrodite: Hera, a boa esposa de Zeus e padroeira das mulheres casadas e dos amores legítimos; Afrodite, a única dentre as deusas gregas a ter inúmeros amantes com os quais gera filhos e, além do próprio adultério, faz com que divindades e humanos ultrapassem as fronteiras das suas uniões legítimas. O amor de Hera por Zeus é registrado com o aspeto negativo decorrente do seu zelo extremo pelo amado[268], os ciúmes que motivam atos de vingança contra aquelas que são seduzidas por ele e contra os filhos resultados dos seus adúlteros enlaces, como é o caso de Io e seu filho Épafo. Não apenas mulheres e deusas são objetos da atenção de Zeus: o mais poderoso entre os deuses também se enamorou pelo jovem Ganimedes, o mais belo dos mortais, conforme Homero e Ovídio (*Met*, X, vv. 150-160), autor que indica que Zeus ao enamorar-se, transformou-se em uma águia e o raptou para que lhe servisse vinho no Olimpo apesar das

264 Zeus incutiu em Porfírio o desejo por sua esposa Hera e, quando ele tentava violá-la, atingiu-o com um raio para que Héracles concluísse o assassinato: "But in the battle Porphyrion attacked Hercules and Hera. Nevertheless Zeus inspired him with lust for Hera, and when he tore her robes and would have forced her, she called for help, and Zeus smote him with a thunderbolt, and Hercules shot him dead with an arrow" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, VI, 1-2; tradução de J.G. Frazier, 1921, p. 45).

265 "As for the other giants, Ephialtes was shot by Apollo with an arrow in his left eye and by Hercules in his right ; Eurytus was killed by Dionysus with a thyrsus and Clytius by Hecate with torches, and Mimas by Hephaestus with missiles of red-hot metal. Enceladus fled, but Athena threw on him in his flight the island of Sicily; and she flayed Pallas and used his skin to shield her own body in the fight. Polybotes was chased through the sea by Poseidon and came to Cos ; and Poseidon, breaking off that piece of the island which is called Nisyrum, threw it on him. And Hermes, wearing the helmet of Hades, slew Hippolytus in the fight, and Artemis slew Gration. And the Fates, fighting with brazen clubs, killed Agrius and Thoas. The other giants Zeus smote and destroyed with thunderbolts and all of them Hercules shot with arrows as they were dying" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, VI, 2-3;1921, pp. 45-47).

266 Não fica claro no texto de Pseudo-Apolodoro se a gestação de Tífon dependeu da participação sexual de Tártaro. Quem noticicia a união com clareza é Hesíodo, embora haja discussão sobre a autoria do verso: "E quando Zeus expulsou do céu os Titãs,/Terra prodigiosa pariu com ótimas armas Tifeu/ amada por Tártaro graças a áurea Afrodite" (Hesíodo, *Teog*, vv. 820-822; trad. Torrano, 1995, p. 147). A luta contra Tifeu é narrada até o verso 880.

267 "However Zeus pelted Typhon at a distance with thunderbolts, and at close quarters struck him down with an adamantine sickle, and as he fled pursued him closely as far as Mount Casius, which overhangs Syria. There, seeing the monster sore wounded, he grappled with him. But Typhon twined about him and gripped him in his coils, and wresting the sickle from him severed the sinews of his hands and feet, and lifting him on his shoulders carried him through the sea to Cilicia and deposited him on arrival in the Corycian cave. Likewise he put away the sinews there also, hidden in a bearskin, and he set to guard them the she-dragon Delphyne, who was a half-bestial maiden. But Hermes and Aegipan stole the sinews and fitted them unobserved to Zeus. And having recovered his strength Zeus_suddenly from heaven, riding in a chariot of winged horses, pelted Typhon with thunderbolts and pursued him to the mountain called Nysa, where the Fates beguiled the fugitive ; for he tasted of the ephemeral fruits in the persuasion that he would be strengthened thereby" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, VI, 3;1921, pp. 49-51).

268 Hesíodo narra que, antes de tomar Hera "por florescente esposa", Zeus desposara Métis, Têmis, Eurínome, Deméter, Memória e Leto e com todas elas gerou filhos. Cf. Teogonia, vv. 886-921.

objeções de Hera[269]. O Hino Homérico a Afrodite (V, 200-217) oferece maiores detalhes: ao chamar a atenção do deus pela sua grande beleza, Ganimedes foi raptado para que cumprisse no Olimpo a função de escanção[270] e, para isso, foi tornado imortal – e, mais que isso, permaneceria eternamente jovem como os deuses[271]. Como seu pai, Trós, lamentava-se dia após dia, Zeus enviou-lhe cavalos rápidos como tempestade que transportam imortais e a mensagem sobre qual fora o destino do seu filho, motivo pelo qual Trós cessou sua lamentação[272]. Os contornos eróticos desse mito foram dados primeiramente por Íbico e Píndaro[273]. Robert Flacelière (1962, p. 19), no entanto, discorda do sentido homoerótico atribuído por poetas posteriores a Homero que, apesar de exaltar a beleza de Ganimedes, não deposita sobre ela a ele a predileção de Zeus – era apenas um escanção. Sócrates, personagem de Xenofonte em seu Banquete, também nega a atração física de Zeus pelo jovem: o motivo do rapto, ele argumenta se valendo da etimologia do seu nome, teria sido uma forte atração espiritual: "Ora, como é composto de *ganytai*, 'exulta', e de *medea*, 'pensamentos', o nome Ganimedes significará não 'aquele que exulta o corpo' e, sim, 'aquele que exulta o espírito', e essa é a razão pela qual o honraram os deuses" (Xenofonte, Banquete, VIII, 30). Ademais, as muitas ocasiões em que Zeus se sentira atraído por belas mulheres não foram prexto para que ele as tornasse imortais, privilégio que concedera aos nobres Héracles e Dióscuros (Xenofonte, Banquete, VIII, 29). O mito de Ganimedes é interpretado como uma das bases mitológicas para a *pederastia*, pois conforme ensina Hans Licht (1994, p. 92) havia um sequestro ritual, com aceitação e metologias diversas a depender do contexto social e da época, do erómeno em que era levado pelo erastés para uma temporada fora do seu lar, temporada que simbolizava a saída da infância e o ingresso na vida adulta.

A despeito das muitas traições de Zeus – nem sempre consensuais – é o ciúme excessivo de Hera que Homero amplifica em tintas quase cômicas, o que Burkert (1993) considera contraditório ao grande prestígio que ela tinha como Grande Deusa entre os gregos, prestígio demonstrado nos dois grandes templos erguidos em sua homenagem em Argos e em Samos.

---

269 Segue-se aqui a edição bilíngue italiana. A citação em italiano não menciona Zeus e Hera e sim seus equivalentes na mitologia romana, Júpiter e Juno: "Ora mi serve un canto più leggero, per cantare i fanciulli amati dagli dèi e le fanciulle che, prese da amori proibiti, abbiano meritato la punizione per tale loro libidine. Il re degli dèi del cielo un tempo arse d'amore per Ganimede nativo della Frigia e fu inventata una forma in cui Giove preferiva essere al posto di quel che era. Tuttavia, non ritenne degno nessun uccello in cui mutarsi, se non quello che era capace di portare i suoi fulmini. Senza indugio, attraversata l'aria con ali false, rapì il fanciullo troiano, il quale anche ora porge le tazze a Giove versandogli il nettare, sia pure con l'ostilità di Giunone" (Ovidio [Publio Ovidio Nasone]. Metamorfosi. A cura di Nino Scivoletto. X, vv. 150-160).

270 Diz-se do encarregado de servir vinho.

271 A imortalidade não garante preservação da velhice, conforme narram os versos seguintes do hino a respeito de Titono (vv. 218-238).

272 Semelhante alusão à imortalidade, à beleza de Ganimedes e à função que exerceria no Olimpo é feita na Ilíada (Canto XX) de forma sintética: "e de Trós nasceram três filhos irrepreensíveis:/ Ilo e Assáraco e o divino Ganimedes,/ ele que foi o mais belo de todos os homens mortais./ Arrebataram-no os deuses para servir o vinho a Zeus/ por causa da sua beleza, para que vivesse entre os imortais" (Canto XX, vv. 231-235). A recompensa pelo rapto também consta na Ilíada: "Pois eles são da raça dos que a Trós deu Zeus que vê ao longe,/ como recompensa pelo filho, Ganimedes, porquanto eram eles/os melhores de todos os cavalos debaixo da Aurora e do Sol" (*Il*, Canto V, vv. 265-267).

273 Quem oferece essa informação é H. von Geisau citado por Van Eck, 1952, p. 74.

Tanto seu prestígio como o seu confronto com Zeus são justificados pela sua origem, igual à origem do maior deus olímpico: ela era a filha mais velha de Crono e, por isso, tinha posição equivalente no trono dourado à ocupada pelo irmão e marido que não a destituíra em favor de alguma de suas muitas amantes[274]. A equiparação de forças entre eles se vê na Ilíada, quando Ares, o deus da guerra, suplica por sua ajuda, Zeus responde: "Tens o feitio insuportável e inflexível da tua mãe,/ de Hera; ela a quem mal consigo subjugar pelas palavras!/ Penso que é por causa dela que agora sofres estas coisas" (*Il*, Canto V, vv. 892-894). Apesar do desenho negativo, Homero concede a Hera um epíteto, "olhos de plácida toura[275]", imagem que a relaciona com o trabalho da mulher no interior da casa direcionado à amamentação dos filhos. Em última análise, o epíteto bovino relaciona Hera às mulheres: o termo indoeuropeu mais comum para mulheres em idade propícia para o casamento, *gwenha*, do qual deriva o vocábulo grego *gynḗ*, é por sua vez derivado de *gwou-*, "vaca"[276].

A maternidade e a preocupação com os filhos, a despeito da associação à vaca, não são atributos de Hera nas mitologias e não há representações suas ao lado de uma criança, afirma Burkert. Héracles, filho de Zeus com a humana Alcmena, é quem está envolvido em uma lenda de amamentação contada em diversas tradições: em uma delas, Hermes coloca o Héracles ainda menino no seio de uma adormecida Hera; em outra, Atena impressionada com o vigor precoce e grande beleza do menino pede que Hera o amamente, mas ele puxou para si o seio com violência. Nas duas variações, o leite derramado de Hera depois de empurrar o menino, enraivecida ao despertar ou pelo sofrimento causado por ele, deu origem à Via Láctea[277]. Inicialmente chamado de Alcides, em um acesso de loucura assassinou os filhos[278]; para reparar o filicídio recebeu de Pítia a ordem para mudar o seu nome para Héracles, que significa "glória de Hera", e a seguir realizar doze trabalhos em honra à deusa em serviço ao rei Eristeu[279]. Jean Haudry (1985, p. 4)

---

274 Junito de Souza Brandão nota a semelhança entre as ações de Zeus e Hera sobre os fenômenos naturais, mas ele atribui tal semelhança ao matrimônio. "Pelo fato de ser esposa de Zeus, Hera possui alguns atributos soberanos, que a distinguem das outras imortais, suas irmãs. Como seu divino esposo, exerce uma ação poderosa sobre os fenômenos celestes. Honrada como ele nas alturas, onde se formam as borrascas e se amontoam as nuvens, que derramam as chuvas benfazejas, ela pode desencadear as tempestades e comandar os astros que adornam a abóbada celeste" (1995, p. 283). No entanto, apenas Hera entre as esposas de Zeus, também imortais, detinha tal poder. Por essa razão, parece que o poder era de sua própria natureza e não emanado pelo deus masculino. O mesmo autor afirma que Zeus demonstra em várias ocasiões um profundo desprezo pela esposa e faz ameaças que nunca compre. A seguir, Brandão ainda afirma que em Creta, onde Hera era cultuada como deusa da fecundidade, o esposo divino teria um papel secundário, o elemento masculino fecundador (cf. Brandão, 1995, p. 136).

275 Ver por exemplo: Canto I v. 551, 568; Canto IV v. 50; Canto VIII v. 471; Canto XIV v. 159.

276 Essa relação entre os vocábulos é feita pelo linguista Oswald Szemerenyi citado por Mallory e Adams. Cf. Mallory, J. P.; Adams, D. Q., Encyclopedia of Indo-European Culture, Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, p. 648.

277 Cf. Grimal, 1995, p. 206.

278 "Considera-se geralmente que esta série de morticínios foi provocada por um acesso de loucura enviado por Hera" (Grimal, 1995, p. 206).

279 Euristeu, primo de Hércules, governava Tirinte, Micenas e Mídeia por efeito de uma artimanha de Hera: Zeus determinou que o próximo descendente de Perseu a nascer seria o governante de Micenas. Ele fez isso porque os avós paterno e materno de seu filho Héracles eram ambos filhos de Perseu e Andrômeda. Hera, então, com auxílio de sua filha Ilitia, a deusa do parto, antecipou o nascimento de Euristeu, ainda no sétimo mês de gestação, para que ele se beneficiasse da promessa de Zeus e retardou o de Héracles, que permaneceu um décimo mês no ventre de Alcmena. O acesso de loucura enviado por Hera pode ter sido um modo de obrigar a Héracles a reconhecer a autoridade do primo. A narrativa se encontra na Ilíada: "Assim falou Zeus, ufano, no meio de todos os deuses:/'Ouvi-me, deuses todos e deusas todas, para que vos/ diga aquilo que

considera que, por essa razão, a palavra "herói" pode ter o sentido de pertencimento à Hera, para se referir àqueles que por meio ou por ordem dela, como Héracles, realizassem grandes feitos. O significado do nome de Hera, por sua vez, admite variadas origens; dentre as mais possíveis está conectada com a noção de *hora*, que pode ter o sentido de estação do ano ou de uma pessoa pronta para se casar; em ambos os casos, uma limitação do tempo (Burkert, 1993, p. 263).

3.6. Afrodite entre a espuma e a loucura

3.6.1. Afrodite em Homero e Hesíodo

Se Hera é a boa esposa que age de formas nem sempre bondosas em virtude da traição do marido, há na mitologia grega uma deusa que é seu reverso: Afrodite, capaz de engendrar terríveis – e adúlteras – paixões naqueles que despertam sua ira, como a paixão de Mirra por seu pai, a paixão de Eos pelo gigante Oríon motivada por ciúmes de Ares, o odor insuportável às mulheres de Lemnos motivado pelo descaso que tiveram em relação ao culto da deusa e a prostituição das filhas de Cíniras para estrangeiros[280]. Ela, ao contrário da fiel Hera, protagoniza romances com humanos e deuses. Entre os humanos, destaca-se Anquises, descendente do primeiro rei de Tróia e com quem gera o herói Eneias, conforme testemunham Hesíodo – "Gerou Enéias a bem-coroada Afrodite/unida ao herói Anquises em amores/nos cimos do Ida enrugado e ventoso" (*Teo*, vv.1008-1010). –, Homero – "Dos Dardânios era comandante o valente filho de Anquises,/ Eneias, que a divina Afrodite dera à luz para Anquises,/ depois de ao homem se ter unido a deusa nas faldas do Ida" (*Il*, II, vv. 819-821) – e Pseudo-Apolodoro – "nasceu Anquises, com quem Afrodite, tendo se unido por amoroso desejo, gerou Eneias e Liro, que morreu sem filhos" (Biblioteca, III, XII, 2-3).

Entre os deuses, destaca-se o deus da guerra Ares, com quem gera Eros, Fobos (medo) e Deimos (pavor) – e, depois, Harmonia (*Teo*, vv. 933-937)[281]. A descoberta de romance de Afrodite

---

o coração no meu peito me impele a dizer:/ neste dia Ilitia, deusa do parto, à luz trará um homem,/que será rei de todos quantos vivem à sua volta,/da raça dos homens cuja origem vem do meu próprio sangue.'/A ele deu resposta a excelsa Hera, congeminando um dolo:/'Vais querer mentir sem ter cumprido a tua palavra!/ Mas agora jura-me, ó Olímpio, um poderoso juramento,/que a quantos vivem à sua volta regerá o homem/ que neste dia cairá entre os pés de uma mulher,/da raça dos homens cuja origem vem do teu próprio sangue!'/Assim falou; e Zeus não se apercebeu do dolo congeminado,/ mas jurou um grande juramento, grandemente obnubilado./ E Hera lançou-se rápida do píncaro do Olimpo,/e depressa chegou à aqueia Argos, onde sabia que/estava a robusta mulher de Esténelo, filho de Perseu;/ ela que estava grávida do querido filho, no sétimo mês./ Mas Hera fê-lo sair para a luz antes de cumpridos os meses/ e atrasou o parto de Alcmena, retendo as Ilitias" (Ilíada, Canto XIX, vv. 100-119).

280 Essas peripécias são sintetizadas por Grimal, 2005, pp. 10-11. Sobre as mulheres de Lemnos, narra Pseudo-Apolodoro: "The Lemnian women did not honour Aphrodite, and she visited them with a noisome smell ; therefore their spouses took captive women from the neighbouring country of Thrace and bedded with them. Thus dishonoured, the Lemnian women murdered their fathers and husbands, but Hypsipyle alone saved her father Thoas by hiding him. So having put in to Lemnos, at that time ruled by women, the Argonauts had intercourse with the women, and Hypsipyle bedded with Jason and bore sons, Euneus and Nebrophonus" (Pseudo-Apolodoro, Biblioteca, Livro I, IX, 17; trad. de Frazier, 1921, p. 99).

281 Narra Hesíodo: "E de Ares rompe-escudo/ Citereia pariu Pavor e Temor terríveis/ que tumultuam os densos renques de guerreiros/ com Ares destrói-fortes no horrendo combate/ e Harmonia que o soberbo Cadmo desposou" (Hesíodo, Teogonia, vv. 933-937; trad. Torrano, 1995, p. 153).

com Ares pelo esposo Hefesto é narrada na Odisseia por Demódoco. O deus Hélio (Sol), que tudo vê, contou ao marido traído sobre a união ilícita, mas ele resolveu preparar uma armadilha em vez de confrontar os amantes: uma rede inquebrável e invisível como fios de teias de aranha colocada sobre sua cama seguida de uma viagem simulada para Lemnos. O plano é bem sucedido e, depois de convite de Ares – "Ali, querida, deitados na cama, deleitemo-nos" (*Od,* VIII, V. 292) –, os laços irromperam sobre os amantes: "e não se podia mexer membro algum nem o erguer./ Então perceberam que não havia como fugir" (*Od*, VIII, vv. 298-299).

Ao surpreendê-los, Hefesto exclama aos deuses:

> Zeus pai e outros ditosos deuses sempre-vivos,
> vinde cá para verdes feitos risíveis e intoleráveis,
> como a mim, zambo, a filha de Zeus, Afrodite,
> sempre desonra e ama Ares infernal,
> pois ele é belo e tem o pé perfeito, mas eu
> nasci fraco. Para mim, nenhum outro é responsável,
> exceto os dois pais, que não me deveriam ter gerado.
> Mas vide onde os dois fazem amor deitados,
> após subir em meu leito; atormento-me, vendo.
> Não espero que se deitem assim nem por pouco tempo,
> embora bem enamorados: logo os dois não quererão
> estar dormindo. Mas o ardil, o laço os conterá
> até que o pai devolva, na totalidade, as dádivas
> que pus em suas mãos pela moça cara-de-cadela,
> já que sua filha é bela, mas não é pudica
> (*Od*, VIII, vv. 306-320).

Após intervenção de Posídon, que assegurou que Ares pagaria sua dívida entre deuses imortais, o casal foi solto dos laços e cada um tomou um caminho: "ele pôs-se em direção à Trácia/ e ela alcançou Chipre, Afrodite ama-sorriso,/ rumo a Pafos, onde tinha santuário e altar fragrante/ Lá as Graças banharam-na e untaram com óleo/ imortal, o que cobre os deuses

Citereia é um dos epítetos de Afrodite, pois teria estado na ilha de Citera nos momentos seguintes ao seu nascimento. Nessa ilha, os fenícios tinham construído um templo à deusa Astarté, com quem Afrodite parece ser identificada.

sempre-vivos,/ e vestiram-na com vestes desejáveis, assombro à visão. " (*Od*, VIII, vv. 359-361). Esses versos estabelecem a relação entre Afrodite e Chipre, que havia sido estabelecida desde o canto V da Ilíada, com o epíteto "Cípris", *Kúpris*, que se repete por cinco vezes. Hesíodo vai estreitar mais essa relação com o epíteto "Ciprogênia" nos versos em que conta sobre o nascimento da deusa a partir do ardil elaborado por Geia para vencer o domínio de Urano, com o auxílio de Crono (*Teog*, vv. 188-206). Ao emascular o pai, seus genitais foram lançados ao mar e, da espuma do mar misturada à ejaculação do pênis extirpado, a deusa foi criada – virgem e formosa, ressalta. Ela passa pela ilha de Citera e chega finalmente ao mar de Chipre, do qual emerge. Por essa razão Hesíodo lhe atribui quatro epítetos: φιλομμηδής (*philomedéa*), "aquela que ama o pênis", ἀφρογενέα (*afrogenéa*), "nascida da espuma", Citereia, por causa da ilha e Ciprogênia (Κυπρογενέα), que também aparece na comédia Lisístrata, de Aristófanes.

Esses e outros indícios atestam o parentesco de Afrodite deusas anteriores, como Astarté, dos fenícios, e Istar/Inanna, da Mesopotâmia, deusas do amor sensual que tinham em si um aspeto guerreiro[282]. Pausânias oferece dois epítetos cultuais que indicam que esse aspeto ainda era preservado: em Esparta, Corinto e Citera, o historiador encontra estátuas de Afrodite "Armada" (*hoplisménē*); em Mantinéia, no Peloponeso, ele registra um templo para Afrodite "Aliada de Lutas" (*Summakhías*) (Paus., 3.15.10). Ele também também descreve um templo em Esparta dedicado a Afrodite "Areía" (Paus., 3.17.5), o que pode ser interpretado como uma qualificação bélica para a deusa ou para a existência de um culto em que o casal era celebrado em que eles fossem tidos como forças antagônicas que podem estar aliadas (Cyrino, 2010, p. 51). A leitura do casal como uma espécie de *yin/yang* pode simplificar em demasia uma cosmovisão em que amor e guerra não eram forças excludentes, conforme se vê na própria Ilíada[283]. Cyrino ressalta que o verbo grego *"*mignumi*"* – misturar, mexer, entrar em contato íntimo – se refere tanto aos corpos em relação de combate, tanto em relações sexuais nos primeiros poemas épicos[284]. Desse verbo deriva o substantivo *mixis*, mistura, que escritores antigos, como Heródoto, usavam para falar da

[282] Walter Burkert endossa essa identificação entre as deusas: "Behind the figure of Aphrodite there clearly stands the ancient Semitic goddess of love, Ishtar-Astarte, divine consort of the king, queen of heaven, and hetaera in one. This Semitic, or more precisely Phoenician, origin is already asserted by Herodotus.4 The decisive evidence, however, comes from those correspondences in cult and iconography which go beyond mere sexuality: this deity is androgynous – there is an Ishtar with a beard and a male Ashtar beside Astarte just as there is a bearded Aphrodite and a male Aphroditos beside Aphrodite; Astarte is called Queen of Heaven just as Aphrodite is called the Heavenly, Urania; Astarte is worshipped with incense altars and dove sacrifices as is Aphrodite and Aphrodite alone. Ishtar is also a warrior goddess, and again Aphrodite may be armed and bestow victory. If moreover there is prostitution in the Aphrodite cult, then the most notorious characteristic of the Ishtar-Astarte cult is taken over. The connection with the garden and with the sea is also present in both cases. In the process of transmission from East to West a part was probably played by frontal representations of the naked goddess, such as are encountered primarily in small objects, on ornamental pieces and gold pendants; perhaps it is for this reason that Aphrodite is called the Golden. In the Mycenaean texts there is no trace of Aphrodite; the famous gold-leaf figures from the third shaft grave are without parallel" (Burkert, 1985, pp. 152-153).

[283] No Canto III, a deusa arrebata Páris de um combate para levá-lo ao leito nupcial (cf. *Il.* III. 382-447).

[284] No contexto bélico, por exemplo: Il III.38–57, IV.456, X.457, XIII.286, XV.509-10, XXI.469. No contexto sexual: Il III.445, VI.165, XIV.295, XV.33, XXIV.131.

atividade sexual. Afrodite motiva a *mixis* erótica, como relata Hesíodo, e também a experimenta (Cyrino, 2010, pp. 33-35).

Afrodite participa ativamente da guerra em algumas situações. Ela vai à zona de combate para resgatar Enéias, no livro V da Ilíada, apesar do risco de ser ferida, o que de facto ocorre, e volta ao Olimpo no carro de Ares, o mesmo deus que, ferido, no livro XXI, é socorrido por ela. Apesar de estudos documentais a respeito do aspeto militar de Afrodite, como o trabalho de Gabriella Pironti, ainda há dificuldades de estabelecer como sua ação se transcorreria e se essa disposição para entrar em combates seria derivada apenas da sua sexualidade violenta ou se era um atestado de seu parentesco com as deusas orientais. Daniel Garrison (2000) defende, ao contrário, que Afrodite seria uma helenização de deusas do chamado Oriente Próximo, principalmente pelo vínculo entre o sexo e a guerra, aspeto suavizado, embora não apagado, da tradição grega – o relacionamento com Ares seria seu maior vestígio (Garrison, 2000, pp. 62, 79). A conclusão de Cyrino é a de que os atributos militares de Afrodite, se tiverem existido, desapareceram quando ela se desenvolveu completamente como deusa olímpica. Segundo ela, apesar das discussões, há um consenso de que as qualidades marciais não eram os predominantes a serem evocados pelos gregos diante dela (Cyrino, 2010, p. 52).

Guerreira ou não, importante sublinhar que a tese da procedência oriental de Afrodite parece ser mais forte do que a sua procedência indo-europeia, embora alguns estudiosos[285] se baseiem em argumentos frágeis, como a ausência de seu nome nas tábuas da Linear B, documento que sofreu as ações do tempo sobre suas linhas (Ragusa, 2005, p. 152). No entanto, essa discussão foi vista, no início, como um demérito para a deusa, por não ser legitimamente helena, levando-a a ser considerada irrelevante para a religião da época, o que se provou equivocado com o avanço da arqueologia. Isso advém da recusa daqueles primeiros estudiosos a admitirem que os gregos tiveram influências de outros povos ao ponto de preferirem supor que Homero foi o criador das divindades que aparecem nos poemas[286].

Se a ligação com a guerra é complexa de ser rastreada, a ligação com Eros, o deus do desejo sexual e do amor individualizado, é inegável, seja como seu acompanhante, companheiro ou filho. Hesíodo o insere entre as quatro deidades primordiais que se associa à Afrodite logo após

[285] Giuliana Ragusa cita, entre os exemplos de estudiosos que referendam o argumento, Burkert e West: "Todavia, a despeito da fragilidade desse argumento, alguns insistem em considerá-lo, tal como Burkert (1998, pp. 51-52) e West (2000, p. 134), que o inclui, desnecessariamente, entre bons argumentos para a sustentável tese da origem oriental da deusa" (Ragusa, 2005, p. 152).

[286] "A história da religião estava, antigamente, inclinada a considerar o mundo dos deuses olímpios como algo bastante único, como uma criação de Homero, isto é, dos gregos arcaicos e de seus poetas. Com a redescoberta da antiga literatura do Oriente Próximo, essa visão tem sido derrubada" (Burkert, 1998, p. 182 *apud* Ragusa, 2005, p. 173).

seu aparecimento no mar em companhia de Hímero, a deidade do doce desejo amoroso[287]. Cyrino propõe uma diferenciação entre os dois deuses, que podem ser confundidos, por estarem no mesmo campo de atuação: Eros seria o desejo urgente por um objeto que está ao alcance, Hímero, um desejo mais emotivo, por um objeto indisponível. Na iconografia, Eros e Hímero aparecem em um pinax encontrado na Acrópole de Atenas nos braços de Afrodite. Em outras imagens, aparecem como jovens alados em companhia da deusa e na literatura mais antiga são vistos como causadores de insanidade e até mesmo ferimentos físicos, doenças e morte (Cyrino, 2010, p. 44). Um efeito sempre devastador, portanto, incluindo metáforas de guerra.

3.6.2 Afrodite na tragédia de Eurípides

Apesar de tudo isso, a esfera de atividade de Afrodite é a consumação da sexualidade para todos os seres vivos, com exceção das três deusas virgens – Atena, Héstia e Ártemis[288]. Esse domínio foi estabelecido, por Hesíodo, desde seu nascimento a partir da castração de Urano. Seu nascimento seria uma reconfiguração do ato sexual de algo puramente violento para algo mais harmonioso: embora a brutalidade de sua ação, à qual apenas três deusas podem resistir, ainda seja marcante e reflita a violência de seu nascimento, o ato sexual em si é um momento de fusão quase extático. Apesar da beleza de se unir ao outro pelo prazer, os caminhos até o enlace ou as consequências dele são perturbadores o suficiente para inspirar as tragédias de Eurípides. Na tragédia *Hipólito*, a deusa resolve se vingar do jovem que dá nome à peça por ele se recusar às atividades amorosas e preferir acompanhar Ártemis, a deusa virgem como a natureza, e somente a ela prestar reverência. Então, Afrodite instiga Fedra, segunda esposa do seu pai, a uma paixão violenta por ele como forma de puni-lo.

Convém ressaltar que Eurípides se relaciona com os mitos e suas divindades de uma forma distinta dos seus antecessores, sem a visão mística que aparece, por exemplo, em Ésquilo, muitas vezes acrescentando aos mitos uma camada mais política. C. M. Bowra entende que nas peças euripidianas, a religião é superficial, apesar de os coros ainda invocarem os deuses, como se esperava ser feito em uma tragédia, além de se reportar a tradições locais. Os deuses seriam manifestações dos poderes irracionais da natureza e, como ela, poderiam ser destruidores. É por

[287] "O gênio Himeros é a personificação do Desejo amoroso. Acompanha Eros no cortejo de Afrodite e, no cimo do Olimpo, vive ao lado das Cárites e das Musas. É uma simples abstração e não figura em nenhuma lenda" (Grimal, 2005, p. 229).

[288] Assim atesta o Hino Homérico V: "Musa, diz-me os trabalhos de Afrodite de ouro,/ a Cípria, que lançou sobre os deuses o doce desejo/ e subjugou as raças dos homens mortais,/ as aves do céu e todos os animais selvagens/ que quer a terra firme quer o mar alto alimentam abundantemente:/ de todos são conhecidos os trabalhos da deusa Citeréia, bem coroada./ Três corações, não é porém capaz de persuadir nem de enganar: a jovem filha de Zeus portador da égide, Atena de olhos glaucos. (...) / Jamais Afrodite que ama os sorrisos a ruidosa Ártemis, de flechas de ouro, submete ao amor; (...)/ Também não agradam à venerável virgem Héstia os trabalhos de Afrodite,/ a primeira que Crono, de espírito recurvo, criou" (Hino Homérico V,1-23, tradução de Lima, Célia Joaquim Silva de, 2005, p. 103).

isso que, segundo ele, Afrodite e Ártemis aparecem na peça como detentoras de grandes poderes, mas não dignas de adoração. O interesse do poeta era, sobretudo, pelo aspeto humano que teria tentado filtrar dos mitos, responsabilizando os sujeitos pelas suas ações, como nas peças *Héracles* e *Electra*, por exemplo, e não mais as relegando à vontade caprichosa dos deuses, como ele próprio fez, ainda que a seu modo, em *Hipólito* (Bowra, 1983, pp. 87-90).

A visão única de Eurípides se deve ao contexto político, cultural e filosófico em que viveu: a longa Guerra do Peloponeso que, durante seus primeiros anos inspirou sua paixão patriótica, o que se pode ver nas tragédias *Os Heráclidas* e *As Suplicantes*, por exemplo, paixão que arrefeceria com o passar do tempo, como se vê em *As Troianas.* López Férez, ao concebê-lo como um poeta de um mundo em crise, rejeita as qualificações modernas que ele recebeu, como racionalista, crítico incansável dos mitos e agnóstico, por exemplo. Seu realismo estava em humanizar os heróis míticos e de aprofundar a expressão de seus sentimentos, tornando-os passíveis de tomarem atitudes nas quais qualquer espectador poderia se espelhar. Os heróis, antes de desejarem uma justificação perante a algum deus, desejam reconciliar consigo mesmos, o que mostra sua opção pelo dever político em detrimento do dever religioso (López Férez, 2000, pp. 384-386). A manipulação que faz das fontes literárias e das tradições religiosas, mesclando dados de diversas versões ou alterando a ordem cronológica, só é possível porque ele era um grande conhecedor delas ao ponto de conseguir, por exemplo, tratar a Apolo como um deus cruel, em *Íon* e até mesmo colocar na boca de um personagem a dúvida sobre a existência de Zeus, em *Hécuba*.

Hipólito, o personagem que dá nome à peça, era cultuado em Atenas e em Trezena como filho do herói Teseu com a rainha das Amazonas, Antíope ou Hipólita. Fedra, a esposa de seu pai, era filha de Minos e Pasífae, que também era a mãe do Minotauro e que o concebeu, segundo o poeta Baquilides, por ação da deusa Afrodite[289]. Esposa honesta e fiel, Fedra se recusa a falar sobre a paixão pelo enteado que a acomete. O silêncio a respeito da paixão, no entanto, a leva a um profundo adoecimento[290]. Sem forças, ela confessa a paixão a uma aia que, por sua vez, conta a Hipólito, mas este promete não revelar a ninguém o que havia escutado. Temendo ser

[289] Seguem os versos de Baquilides, traduzidos para o inglês por Robert Fagles: "Pasiphae, prey/ To the lust of Cypris,/ Confided in Daedalus,/ Son of Eupalamus,/ Deftest of craftsmen./ Trusting his oaths/ That her mate/ Would never know,/ She commissioned a cow/ Conceived in wood/ And, splayed down its hollows,/ Took the lurch/ Of the hulking bull./ But the mind of Minos,/ Master-archer And lord of Crete,/ Was gripped/ When he learned her scheme" (Bacchylides, Complete Poems, New Haven: Yale University Press, 1998, p. 66). Segundo uma das versões do mito, a deusa Afrodite, motivada por não ter recebido da rainha as honrarias de que se julgava merecedora, a fizera se apaixonar pelo touro branco de chifres dourados que Poseidon enviara a Minos como prova de que seu reinado em Creta era da vontade dos deuses. Outra versão, ainda, diz que a vingança de Afrodite foi motivada pela revelação de seu adultério com Ares, que o deus Hélio, pai de Pasífae, fez ao deus Hefesto, que engendrou a armadilha narrada na Ilíada (cf. Grimal, 2005, p. 358).

[290] "Afrodite é a primeira a associar morte e silêncio na abertura da peça (...) Afrodite aqui [vv. 39-40] quer dizer que Fedra está morrendo não apenas sem falar, mas também em razão de seu silêncio. De fato, o que mata Fedra é tanto a sua doença quanto a sua resolução de escondê-la. Seu silêncio a mata ao prover-lhe um meio para uma purificação destrutiva" (Montiglio, Silence in the Land of Logos, 2000, p. 234 *apud* Ragusa, 2002/2003, p. 89).

denunciada, Fedra opta pelo suicídio, mas deixa uma carta em que mente que havia sido violentada pelo enteado. Teseu decide banir o filho, que mantém o juramento e não conta a verdade, mesmo que isso lhe custasse tudo o que tinha. De fato, Hipólito acaba por sofrer um acidente. A presença de Afrodite, que permeia toda a narrativa pelos efeitos de sua maldição, ocorre apenas no prólogo, em que ela apresenta a si mesma e aos demais personagens, além de anunciar, sem detalhes, tudo o que está por vir. A *dea ex-machina* que aparece para encaminhar o desfecho é Ártemis, que conta a verdade para Teseu e institui o culto em honra a Hipólito e para que a paixão de Fedra não seja esquecida[291].

O vínculo entre a palavra e o poder nessa tragédia se dá por meio de alguns eixos: a maldição da deusa, a ofensa de um arrogante e misógino príncipe Hipólito, o silêncio da rainha enamorada, a confissão à aia, a revelação do segredo ao príncipe, o juramento do príncipe de não denunciar a madrasta, a mentira escrita na carta e as palavras que Teseu usa para banir o filho[292]. O destino do jovem é todo urdido por meio de palavras. No prólogo, Afrodite declama sua insatisfação, deixando ver que não era recente o desrespeito com que o jovem a tratava. Antes disso, ela se apresenta[293]:

> Poderosa e renomada entre os mortais,
> sou chamada de deusa Cípris no céu.
> Os que habitam entre o Ponto e os limites do Atlas
> e vêem a luz do sol,
> se veneram o meu poder, eu os respeito,
> porém derrubo os que me menosprezam.
> Isto é inerente à raça dos deuses:
> apreciam ser honrados pelos homens.
> Mostrarei a verdade destas palavras em breve

[291] A presença de um *deus ex-machina* ou, como nesse caso, de uma *dea ex-machina* é uma importante marca estilística de Eurípides. "Elemento importante en el teatro euripideo es el deus ex machina, es decir, la aparición de la figura divina, o asimilada, al final de una obra, suspendida sobre la esce na desde una especie de grúa. En siete tragedias conservadas encontramos tal recurso escénico (*Hipólito, Andrómaca, Suplicantes, Electra, Ifigenia entre los tauros, Helena, Ión y Orestes*). Probablemente tal elemento es un arcaísmo con el que se aludía a la aparición de una divinidad (es decir, a una epifanía o teofanía), o a la resurrección del héroe. A lo que sabemos, está en íntima correspondencia con el prólogo, al que muchas veces viene a corroborar. Funciona a modo de síntesis de toda la acción dramática, como hacían las terceras obras en las trilogías esquileas. Pero también aquí es de ver el ingenio innovador de nuestro poeta, pues, a decir verdad, tales deidades no resuelven nada, se nos muestran cuando la acción ha finalizado, y la intriga, concluido. La divinidad, es cierto, aconseja, habla del porvenir, consuela, da explicaciones etiológicas sobre algún culto local o fiestas religiosas. Este motivo literario sería muy utilizado en las siguientes centurias. Desde Hipólito a Orestes advertimos una clara evolución en el uso de tal recurso poético, que pasa, poco a poco, de tener una vigorosa función dramática a ser un mero efecto visual, una sorpresa grata para los espectadores" (López Férez, 2000, pp. 390-391).

[292] Essas relações não serão aprofundadas para se manter o foco a representação de Afrodite.

[293] A tradução a ser seguida é a realizada por Fernando Crespim Zorrer da Silva, que conta em sua tese de doutorado "Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípedes". Silva, Fernando Crespim Zorrer da. Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípides. 2007. 304 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

(Eurípides, *Hip*, vv. 01-09).

A deusa revela a motivação de sua ação desde o início: todos a veneram, pois é poderosa e célebre, mas, antes de tudo, porque o desejo de ser adorado é inerente aos deuses. Também não casual o uso do nome "Cípris" para identificá-la, como já foi falado. É a manutenção de um vínculo ao culto oriental, em que suas virtudes guerreiras teriam sido exaltadas. Ela também afirma seu poder destrutivo em relação àqueles que a menosprezam, que ela cumprirá sem dúvidas, embora o respeito àqueles que a veneram não se manterá, conforme se verá com o sofrimento de Fedra. A verdade das palavras é solicitada: uma vez decidido, suas palavras serão cumpridas; ao cumpri-las, ninguém mais ousará a não lhe prestar o culto devido aos deuses. Ela prossegue:

O filho de Teseu, rebento da amazona,
Hipólito, instruído pelo casto Piteu,
único dentre os cidadãos desta terra de Trezena,
diz que sou o pior dos Numes.
Recusa o amor e não toca no casamento,
contudo honra a irmã de Febo, Ártemis, filha de Zeus,
julgando-a o maior dos Numes,
convivendo sempre com a virgem na floresta verde,
com os seus cães ágeis, extermina as bestas da terra,
encontrando algo maior que um convívio mortal
(Eurípides, *Hip*, vv. 10-19).

O motivo da ira se esclarece: Hipólito, além de recusar o amor e prestar toda a sua adoração à deusa Ártemis – a quem dedica, além de reverências, seu tempo de vida –, considera que ela é a maior entre todos os deuses, enquanto rechaça Afrodite como a pior entre eles[294]. O especial desprezo que manifesta pela deusa seria reflexo do desprezo que sente por todas as mulheres, como se verá adiante em seu discurso (vv. 616-668). Além disso, ele busca uma comunhão com a deusa de sua devoção que o coloca além da animalidade, dos impulsos, do

[294] "As cóleras da deusa concernem sistem aticam ente atitudes de desvio referentes a práticas sexuais que qualificaríam os de 'normais'. Quer seja de abstinência ou de excesso, a hybris sexual dos heróis míticos é violentam ente sancionada pela deusa, isso quando tais desvios não são já a punição enviada por ela (...). A origem mais frequente dessa punição se caracteriza por um a recusa da subm issão aos poderes divinos concretam ente traduzida, no plano ritual, pela ausência de hom enagens rendidas à deusa (...)" (Pirenne-Delforge, 1994, p. 460 *apud* Ragusa, 2002/2003, p. 92).

desejo. Ele parece ciente de que atravessara uma fronteira que não deveria quando, diante da morte, se dirige a Zeus com os seguintes termos:

> Aqui, eu, o misericordioso adorador dos deuses,
> este que transcendeu a todos quanto à castidade.
> Avanço ao visível Hades, no auge,
> a minha vida foi destruída, e em vão, os trabalhos
> de piedade
> pratiquei para os homens
> (Eurípides, *Hip*, vv. 1364-1369).

A comunhão almejada com a deusa virgem Ártemis, objetivo pelo qual ele se fez casto, faz com que ele transcenda a humanidade; isso faz com que ele rompa, pela castidade, a ordem da natureza, de conviver entre seus iguais e manter a vida da espécie. Esse domínio, como se viu, pertence à deusa Afrodite. Recusá-lo é uma ofensa em si, mas não seria o suficiente para atrair sobre ele tamanha ira, como a própria deusa dá a entender a qualificar seu avô com o adjetivo "casto". Talvez seja a atitude soberba de Hipólito em querer ser o mais casto entre todos os humanos – e, quem sabe, até entre os deuses –, que, somada ao desprezo pela deusa, configure um delito imperdoável. Puni-lo é necessário.

> A tais fatos não os invejo; por que isso me importa?
> Entretanto, como cometeu um erro contra mim, punirei
> Hipólito neste dia; a maior parte do plano
> já preparei, nem preciso de muito esforço.
> (Eurípides, *Hip*, vv. 20-23).

A ira de Afrodite não é por rivalidade contra Ártemis, pois os gregos antigos conciliavam a reverência a vários deuses de forma simultânea. Ela enfatiza esse aspeto. Não se trata de uma disputa com a deusa virgem – se fosse isso, ela poderia sair em defesa do seu jovem protegido. O que há em questão é uma blasfêmia que nenhum deus pode tolerar ou interceder em favor de quem a pratica. O plano preparado, sem esforço, ela admite, será revelado nas próximas linhas, sem entrar em muitos detalhes de como a ação se desenrolará para que o efeito pretendido seja

alcançado. Isso, é claro, também é um recurso literário usado por Eurípides para criar tensão desde a abertura[295].

> Outrora ele foi da casa de Piteu
> para assistir e celebrar os mistérios,
> na terra de Pandíon, a nobre esposa de seu pai,
> Fedra, viu-o e ficou possuída em seu coração,
> pelos meus desígnios, por uma terrível paixão.
> (Eurípides, *Hip*, vv. 24-28)

Engendrar terríveis paixões é a capacidade mais aterradora de Afrodite e da qual ela lança mão em várias oportunidades para punir aqueles que a desafiam, para se vingar ou até mesmo apenas para ter algum tipo de prazer em afirmar o poder de sua ação. A nobreza de Fedra não é o bastante para que a deusa possa poupá-la:

> E Fedra, apesar de honrada, morrerá,
> pois não me preocuparei com o seu mal,
> não deixarei de fornecer aos meus inimigos
> uma punição de maneira que me satisfaça
> (Eurípides, *Hip*, vv. 47-50).

Na balança da deusa pesa mais o menosprezo que a veneração; entre derrubar alguém que a menosprezou e respeitar alguém que a venera, para usar os mesmos termos que se lê nos versos 05 e 06, ela não apenas opta pelo primeiro como, mais que isso, não se furta a usar o segundo como instrumento para a sua vingança. Fedra, adiante, já tendo optado pelo suicídio para não morrer como uma mulher desonrada, exclama: "Eu agradarei a Cípris, a qual me aniquila" (V. 725) Os gemidos de Fedra não comovem a deusa que, tampouco parece respeitá-la ao se referir a ela com desdém:

[295] Ragusa assim conclui: "Muito se questionou a im portância desse monólogo, uma vez que Afrodite conta o que se vai passar no Hipólito. Porém, é preciso atentar para um fato essencial: a deusa não diz com precisão com o o am or de Fedra por Hipólito será a ruína de ambos, nem diz o que será de Teseu e com o ele tomará ciência de tudo, e tampouco menciona a Ama, o ponto de ligação dos acontecimentos. Ao omitir tais informações, o monólogo, ao contrário do que possa parecer, intensifica o suspense, o mistério, servindo, pois, para aumentar a tensão da platéia e do leitor" (Ragusa, 2002/2003, p. 93).

Então Fedra geme por ter sido abatida
pelo aguilhão do amor; a miserável perecia
em silêncio, nenhum dos servos sabia da doença
(Eurípides, *Hip*, vv. 38-40).

Afrodite não aceita o silêncio mortificador de Fedra e articula um plano para que sua vingança seja concluída. Sem dar detalhes, ela conta que fará que Teseu descubra a paixão de sua esposa pelo filho e coloque fim à sua vida, fazendo uso de um privilégio que Posídon, o deus do mar, que em uma tradição era seu pai, havia lhe garantido:

Mas não é assim que esta paixão deve terminar,
mostrarei a Teseu os fatos e os revelarei à luz do dia.
E o nosso jovem inimigo,
o pai o matará pelas imprecações as quais o senhor
do mar, Posídon, concedeu a Teseu, como dádiva,
invocar, não em vão, o deus por três vezes
(Eurípides, *Hip*, vv. 41-46).

O discurso de Afrodite termina ao avisar o jovem Hipólito, acompanhado de seu séquito, a entoar hinos para Ártemis ao voltarem de uma caça. Ela demonstra seu desdém mais uma vez, ao apontar que a alegria do jovem, a quem em versos anteriores se referiu como "inimigo", é apenas por ignorar o destino que ela lhe havia preparado.

Todavia, vejo o filho de Teseu, Hipólito,
avançando ao abandonar a labuta da caça,
eu sairei destes lugares.
E um numeroso cortejo de servidores com ele
proclama um canto, honrando a deusa Ártemis
com hinos. Não sabe que foram abertas as portas
do Hades, e ele está olhando a luz derradeira
(Eurípides, *Hip*, vv. 51-57).

Adornado com uma coroa de flores[296], Hipólito surge em cena tecendo um hino laudatório a Ártemis. A beleza de suas palavras para a protetora da pureza viriginal, no entanto, contrasta com o desgosto com o qual se refere à deusa do amor quando é inquirido por um servo as razões pelas quais não demonstrou o mesmo respeito à sua estátua. Primeiro ele diz: "De longe a saúdo, porque sou puro" (V. 102). Depois complementa: "Nenhum dos deuses que é admirado à noite me agrada" (V. 106). Ainda argumenta que tinha direito de preteri-la, como se venerá-la não fosse uma questão de obrigação e sim de vontade: "Cada homem e cada deus possuem os seus gostos" (V. 104). Diante da insistência do servo, ironiza: "À tua Cípris, eu lhe digo um bom-dia!" (V. 113). Estupefato, o servo se dirige à deusa, intercedendo pelo príncipe:

> E nós não devemos imitar os jovens
> quando pensam assim; como é decente aos escravos falar,
> imploramos às tuas estátuas,
> senhora Cípris. E é preciso perdoar;
> se alguém, com o coração violento, por sua juventude,
> diz tolices, não julgue ouvi-lo.
> É preciso que os deuses sejam mais sábios que os mortais
> (Eurípides, *Hip*, vv. 114-120).

A intercessão, é claro, não seria atendida. Hipólito era reincidente em suas blasfêmias por se considerar acima da deusa por não ser afeito aos assuntos da noite. Igual é seu desprezo pelas mulheres, a quem profere insultos ao saber da paixão de Fedra por ele por meio da aia. Mais uma vez, ele desafia a ordem da natureza ao afirmar que as mulheres não deveriam existir e serem úteis à procriação da espécie. As sementes das crianças deveriam ser compradas, como qualquer outra mercadoria, e assim os homens seriam livres de suas presenças.

> Ó Zeus, por que estabeleceste um flagelo terrível
> aos homens como as mulheres à luz do sol?
> Se desejavas propagar a raça humana,
> não devias procurar isso nas mulheres,

[296] Barbara Goff interpreta alguns signos envoltos no personagem Hipólito como indícios de uma paródia feminina, a começar pela sua morte, estrangulado pelas rédeas dos cavalos – o enforcamento, segundo ela, é uma morte especificamete feminina na cultura grega. O prado e a coroa de flores seriam outros desses signos. Cf. Goff, 1996, pp. 65-67.

contudo os mortais, ao depositarem, nos teus templos,
bronze, ferro ou o peso do ouro,
comprariam a descendência das crianças pelo valor
digno de cada uma, e nas casas,
habitem, livres, sem as fêmeas
(Eurípides, *Hip*, vv. 616-624).

Mesmo tendo esse discurso sido proferido em um momento de profundo espanto com a revelação feita pela aia a respeito do amor de Fedra, ele é coerente com as atitudes de Hipólito, que evitava qualquer contato com as mulheres e cujo único princípio feminino que valorizava era o presente da deusa Ártemis. Semelhante discurso Eurípides coloca na boca de Jasão, em *Medeia*[297]: "Se aliás ocorre algo relativo ao leito,/ as melhores e as mais belas se tornam/ as mais hostis. Deviam ter os mortais/ filhos de algures, e não ser mulheres,/ e assim os homens não teriam mal" (*Med,* vv. 573-575). No caso de Jasão, sua fala estava relacionada aos seus embates com a esposa que havia traído ao se enamorar da filha de Creonte; no caso de Hipólito, não há no texto nenhuma indicação do motivo da repulsa que ele sente pelas mulheres, repulsa mais evidente nos versos seguintes:

Entretanto eu odeio a sábia! Que uma não esteja na minha casa
que pense mais do que deve a uma mulher.
A vilania, Cípris produz mais
nas sábias. Todavia a mulher inábil,
pela razão limitada, é privada da loucura.
Deveria a serva não se aproximar da mulher,
e elas habitarem, com animais vorazes, mudos,
para que nem lhes dirijam a palavra,
nem algum som recebam novamente daqueles
(Eurípides, *Hip*, vv. 640-648).

Aqui fica evidente a razão pelo qual transfere sua repulsa das mulheres à deusa Afrodite: ela produz, nas mulheres sábias, a vilania e a loucura que, seriam, nesse contexto, a capacidade

[297] Tradução de Jaa Torrano em Eurípides. Teatro Completo. Volume 1. São Paulo: Iluminuras, 2015.

de tramar eventos, à revelia dos maridos, como Fedra parecia tramar com a aia à revelia de Teseu. As mulheres, sentencia Hipólito, deveriam ser destituídas de qualquer palavra, já que existem, e habitar com os animais, com quem compartilham a natureza voraz. O silêncio deveria ser a punição para as mulheres: suas palavras jamais deveriam ser ouvidas, mas tampouco elas poderiam haurir a honra que seria escutar as palavras dos homens. A mulher tola é apenas inútil, mas não representa grande perigo e grande mal por não poder ser instrumento de Afrodite. Com efeito, a forma como o jovem se dirige à aia e se refere à madrasta denota que ele pressentia que havia ali a influência nefasta da deusa do amor:

> Mas agora de dentro, as perversas inventam pérfidas
> resoluções que as servas conduzem para fora.
> Como tu, ó rosto repugnante, ao leito incorruptível
> do meu pai, vieste para me unir.
> E eu, na água corrente, purificar-me-ei das tuas propostas,
> lavando os ouvidos. Como poderia ser perverso,
> que nem puro mais já pareço ao ouvir tais palavras?
> (Eurípides, *Hip*, vv. 649-655)

Hipólito está consciente da trama em que fora envolvido e sente sua castidade, da qual tanto se orgulhava, manchada apenas de escutar a mensagem da aia. Se a madrasta era perversa e agia sob influência de Afrodite, a serva, ao agir como intermediária de sua senhora, era igualmente um instrumento da deusa e merecia também sua repulsa. De fato, sem a ação da aia, o plano da deusa não teria sido cumprido, pois Fedra estava resoluta em calar seus desejos adúlteros. A ação das três faz com que o jovem reitere sua aversão em relação a todas as mulheres, até que não haja mais motivos para não as desprezar:

> Pereçam! Jamais me saciarei em odiar
> as mulheres, nem se alguém me disser que sempre falo delas.
> Elas são sempre, de qualquer maneira, perversas.
> Ou alguém as ensine a ser ponderadas,
> ou permitam a mim injuriá-las sempre
> (Eurípides, *Hip*, vv. 664-668).

Apesar de todo esse ódio e ter se percebido envolvido em uma trama, Hipólito não quebra seu juramento de não denunciar a madrasta nem diante da carta que ela escreve para incriminá-lo. Diante das acusações, ele apenas reafirma sua castidade: "Vês esta luz e/ a terra. Nelas não existe um homem,/ nem que tu o negues, que foi mais casto do que eu" (vv. 993-995). A seguir, reafirma que conhece o sexo apenas de discursos e pinturas, mas que mesmo diante deles mantém a alma virgem[298]: "Até este dia, o meu corpo é casto quanto ao sexo./ Não conheço esta prática exceto ao ouvir um discurso/ e contemplar pinturas. Nem isto examino/ com disposição, pois tenho a alma virgem" (vv. 1003-1006). Por uma espécie de ironia, a natureza da qual se divorciara ao evitar os impulsos sexuais que garantem a procriação e se julgar acima dos homens e – de alguns deuses – pela própria virtude é o instrumento que o conduz à morte. Sua arrogância é expressa por seu pai, Teseu: "Praticaste mais a venerar a ti mesmo/ do que ser justo ao agir piedosamente com quem te gerou" (vv. 1080-1081). Não se pode querer ser como um deus, a tragédia parece dizer, embora Hipólito possa ter sido cultuado pelas gerações futuras[299].

Teseu não o sentenciou à morte, mas ao exílio, por esse ser um destino ainda mais impiedoso para um homem grego – Sócrates, não por acaso, diante das opções que lhe foram propostas, optou por tomar cicuta a ser um homem sem sua pólis. A solução encontrada por Teseu, a de não apenas livrar o filho da morte como delegar a ação a Posídon, faz com que ele se livre da pecha do filicídio. Embora tenha sido a solicitar a punição ao deus, não havia, de fato, ordenado a sua morte. Versos que demonstram como o filicídio poderia ser desonroso são os que Ártemis dirige a Teseu:

> Teseu, por que infeliz te alegras com tais fatos,
> mataste o teu filho de um modo sacrílego,
> foi persuadido por falsas e incertas palavras da tua esposa?
> É visível a tua ruína.

[298] Em um nível mais simbólico, Barbara Goff considera que Hipólito também é relegado à posição feminina de silêncio. Ele próprio refere a si mesmo como uma "alma virgem", usando o termo *parthenos* que é empregado para mulheres virgens (v. 1006). Outros termos que usa para si mesmo é "sem casa" e "sem cidade", ou seja, destituído de dois importantes marcadores de masculinidade naquela cultura (v. 1029). Além disso, há uma série de palavras que Teseu usa para se referir ao filho que pertencem ao léxico feminino. Cf. Goff, 1996, pp. 65-67.

[299] Segundo Grimal, Hipólito foi identificado com o deus Vírbio, companheiro da deusa Diana, deusa romana identificada com Ártemis, em seu santuário em Arícia. Isso teria acontecido depois da morte do jovem, provocada pelos seus cavalos, e de sua ressurreição operada pelo médico Asclépio. Ela o teria levado para a Itália e o escondido no santuário de Arícia sob o novo nome, que pode significar "aquele que viveu duas vezes" (cf. Grimal, 2005, pp. 181, 233). Além desse aspeto, note o que Ragusa traz, citando Barrett: "Barrett afirma, ainda, que o mito ateniense de Hipólito advém do mito de Trezena. Comparando-os, ele observa que, na versão ateniense, Teseu mantém os laços com Trezena, sua terra natal, e, quando adulto, descobre-se filho de Egeu, rei de Atenas, e não de Posídon, rei de Trezena, seu pai na outra versão. Dada a força cultural de Atenas, sua versão prevaleceu na tragédia, em que Teseu figura com o seu lendário rei (Barrett, 1992, p. 2). (...) Em Trezena, cidade situada do outro lado do golfo Sarônico, diante de Atenas, Hipólito é um deus, e, perto do seu, há um templo de Afrodite. Essa proximidade se repete em Atenas, onde havia um a tumba de Hipólito perto de um templo de 'Afrodite sobre o Hipólito' (Barrett, 1992)" (Ragusa, 2002/2003, p. 88).

Como não te escondes debaixo da terra no Tártaro,
envergonhado pelo teu corpo,
ou mudas a vida às alturas, como um pássaro,
para que suportes a tua calamidade?
Entre os bons homens, tu não
possuis a parte que te cabe da vida
(Eurípides, *Hip*, vv. 1286-1295).

A desonra do filicídio também pode ser vista no discurso de Teseu ao ouvir todo o relato do acidente que deixara seu filho à beira da morte: "Graças ao ódio por este homem que tudo isso padeceu,/ agradaram-me tais palavras. Contudo, respeitando/ os deuses e a ele, pois nasceu de mim,/ nem me alegro nem me incomodo com esses males (vv. 1257-1260). Se o deus do mar havia decidido agir dessa forma é porque seu pedido deveria ter sido justo: "Ó deuses! Posídon! Então és o meu pai,/ seguramente, pois ouviste as minhas imprecações! (vv. 1169-1170). Além desse aspeto, de relegar a responsabilidade da morte do filho, como a maldição seria executada por Posídon, o trajeto de Hipólito ao seu exílio deveria se encontrar com o mar, por isso ele precisa seguir a costa. O caminho comum de Trezena a Argos, seu destino, passava pelo interior e tocava a região epidáurica[300]. A proximidade com o mar também permite a atuação de Afrodite, ainda que sutil. Fedra, durante seus lamentos, também evoca a deusa a partir desse vínculo: "ó soberana Cípris do mar" (V. 215). Hesíodo havia estabelecido esse pertencimento marítimo e o usa para a explicação da primeira metade do nome da deusa: ἀφρὸν, ἀfròn, espuma. É justamente uma espuma, designada com a mesma palavra, que surge na frente de Hipólito para que ele perca o controle das éguas que o conduzem.

Depois, a espuma intumescia e, ao redor de tudo, 1210
havia muita ebulição no mar borbulhante,
e veio à margem na qual estava a quadriga.

[300] Peter Roth, nos cometários à sua tradução da tragédia para ao alemão, faz a seguinte observação: "Euripides läßt Hippolytos der Küste folgen, weil der Fluch sich nur am Meer erfüllen kann. Der gewöhnliche Weg von Trozen nach Argos, seinem Ziel, führte durchs Binnenland und berührte epidaurisches Gebiet. Etwa 10 km westlich der Lagune liegt im unbesiedelten gebirgigen Grenzland zwischen Trozen und Epidauros (der an der Küste liegenden Stadt, nicht dem Heiligtum) das heutige Kap Nisiza (Akra Nisiza), das die Bucht von Methana zum Saronischen Golf hin abschließt. Da die folgende Steilküste die Weiterreise am Strand nicht erlaubte und Hippolytos wohl auch nicht nach Epidauros wollte, musste er spätestens hier ins Landesinnere abbiegen. Von der Küste bei Nisiza aus sind im Norden auf der anderen Seite des Saronischen Golfs die etwa 45 km entfernten Skironischen Klippen zu sehen. Der uns unbekannte Felsen des Asklepios lag vermutlich bei Epidauros und war wohl vom Kap aus sichtbar. Der Isthmos von Korinth allerdings wird von einer vorgelagerten bergigen Halbinsel verdeckt; nur wenn der Bote die gesamte Landenge zwischen Megara und Korinth meinte, entspräche die Angabe den wirklichen Verhältnissen. Doch auf absoluten Realismus kommt es dem Dichter bei der Schilderung der Szenerie nicht an" (Roth, 2015, p. 307).

Graças ao movimento das ondas, uma vaga enorme
expeliu um touro, besta monstruosa
(Eurípides, *Hip*, vv. 1210-1214).

É importante notar, no desfecho de Hipólito, que ele perde o domínio dos animais, os quais alimentava e treinava com orgulho, como se vê ainda no prólogo. Que as éguas tenham se assustado diante do touro enviado por Posídon e que ele não tenha sabido administrar as rédeas é mais um sinal de que ele não estava sob a proteção de Ártemis, a deusa que, entre outras habilidades, tinha excelência em domar feras. O agravo à Afrodite com suas blasfêmias era um agravo a todos os deuses, conforme se pode perceber quando ele recorre a Zeus, acreditando que ele agiria em seu favor, por se considerar muito virtuoso: "Zeus, que eu morra, se sou um perverso!/ Que o meu pai perceba como me desonrou,/ quer eu esteja morto quer eu contemple a luz do dia!" (vv. 1191-1193). A resposta do deus não foi em seu benefício: "Dali saiu um estrondo subterrâneo, como o trovão de Zeus,/ libertou um forte fragor, horrível para se ouvir" (vv. 1201-1202). Então, o jovem é arrastado pelas éguas ameaçadas pelo tétrico espetáculo exibido pelos deuses, já que não havia sido, como Fedra, arrastado pelos próprios desejos.

Apesar da resolução terrível, o coro exalta a deusa no quarto estásimo:

Tu levas o coração inflexível dos deuses e dos mortais,
Cípris, e, com
as asas salpicadas, envolve-os
com as suas plumas ligeiras.
Ele voa sobre a terra e sobre o ressonante
mar salgado.
Eros encanta aquele que possui o coração enlouquecido;
ataca, alado e brilhante como ouro,
e os filhotes selvagens das montanhas e do mar,
tudo o que a terra nutre
e o sol fulgurante contempla
e também os homens. Sobre todos, a dignidade
real, Cípris, és a única que exerces
(Eurípides, *Hip*, vv. 1268-1282).

A presença de Eros já havia sido evocada pelo coro no primeiro estásimo, o filho de Zeus submisso à deusa Afrodite, tratado como seu agente para causar infortúnios, apesar de ter um lado doce, o soberano entre seus homens, capaz de agravar todas as desgraças quando está desmedido, como agrava a potência destruitora da deusa.

> Eros, Eros, que, pelos meus olhos,
> destilas o desejo, introduzindo um doce
> prazer na alma dos que o combatem,
> não me surjas como algo funesto,
> nem venhas desmedido.
> Nem o dardo do fogo nem o dos astros é superior 530
> ao de Afrodite cujo filho de Zeus,
> Eros, lançou de suas mãos.
> (...)
> e Eros, o soberano
> dos homens, de Afrodite
> guardião das chaves do tálamo mais amável, não veneremos
> o que devasta e o que lança todas as desgraças
> quando ele vem aos mortais
> (Eurípides, *Hip*, vv. 525-534).

Depois do louvor a Eros, Afrodite é retratada em sua onipotência, mas uma onipotência que extermina ou causa males irreparáveis aos inimigos, uma face que pouco se evoca comumente ao se pensar na deusa do amor – o amor, como todas as forças da natureza, os gregos antigos sabiam bem, pode ser doce e sangrento ao mesmo tempo e em mesma desmedida. O trabalho conjunto dos deuses é para estabelecer o domínio erótico da Cípris sobre o mundo inteiro, que Eros alado sobrevoa, vigilante, a irradiar seu poder sobre todos os seres vivos – "os filhotes selvagens das montanhas e do mar,/ tudo o que a terra nutre/ e o sol fulgurante contempla/ e também os homens" (vv. 1279-1281).

A ordem estava quase restabelecida. Para restituir a honra a Hipólito e a Fedra, a deusa Ártemis se apresenta a Teseu e revela que tudo o que ocorreu foi por obra "da deusa que é a mais

hostil" (V. 1301), a quem Fedra tentou vencer pela razão, mas foi vencida pelas maquinações da aia[301]. A virtude de Hipólito, ao não quebrar o juramento de silêncio que fizera aos deuses, é reconhecida: "E ele, como era justo, não atendeu/ às suas palavras; nem quando foi maltratado por ti/ quebrou a fé dos juramentos, pois era piedoso" (vv. 307-309). Se ela restaura a honra de Hipólito e, de certo modo, até atenua a ação de Fedra, movida por desespero de ser considerada desonrada, parece ser especialmente dura com Teseu, que agiu movido pela ira e não esperou, sequer, consultar os oráculos antes de amaldiçoar o filho. Apesar disso, a ignorância de Teseu aliviaria as consequências dos seus atos. Por meio de Ártemis, pai e filho se reconciliam, ela promete honrar Hipólito e Fedra por suas virtudes – "A malvada Cípris tramou isto" (V. 1400).

Essa imagem de Afrodite, mais violenta, ainda é evocada por Eurípides em outra tragédia, *As Troianas*[302]. A principal porta-voz do poeta é Hécuba, a mãe enlutada, que contempla os estragos provocados pela Guerra de Tróia, recém finda, enquanto vislumbra uma Helena arrogante, infiel ao marido e à pátria, descrita com predicados que a tornam um paralelo da deusa do amor, principalmente no tocante à beleza e sua capacidade de sedução. Quando Helena é interpelada, defende-se: seu adultério teria sido provocado por Afrodite, que oferecera a ela a Páris como recompensa caso ele a consagrasse como a mais bela entre as deusas Atena e Hera.

> Ele julgou triplo jugo de três Deusas;
> e a dádiva de Palas a Alexandre seria 925
> devastar a Grécia com exército frígio;
> Hera propôs, se Páris a elegesse, ser
> o rei da Ásia e dos lindes da Europa;
> Cípris, admirada de minha formosura,
> prometeu dá-la, se superasse as Deusas
> em beleza. Observa como é daí a fala!
> Cípris vence as Deusas, minhas núpcias
> valeram à Grécia: insubmissa a bárbaros,

[301] Ártemis, conhecedora das relações que Afrodite tinha com humanos, promete se vingar da morte daquele a quem mais amava matando também o preferido de Afrodite, que estudiosos como Barrett e Mills alegam se tratar de Adônis. Veja os apontamentos de Cyrino: "With her words, Artemis acknowledges Aphrodite's frequent and familiar relationships with humans, as she vows to attack the one among them whom "she loves most" (1421). Most scholars agree the human victim Artemis is referring to in this speech can be none other than Adonis, the beautiful mortal lover of Aphrodite, who is fatally wounded during a boar hunt (e.g. Barrett 1964; Mills 2002; Svarlien 2007); in this they are following the ancient version of the tale that says it was Artemis who sent the boar to kill Adonis to avenge the death of Hippolytus (as in Apollodorus, The Library 3.14.4). While the conflict between the goddesses continues unresolved, the mortals whom they love are fatally touched by their close bonds with the divine" (Cyrino, 2010, p. 102).

[302] Será seguida a tradução de Jaa Torrano em: Eurípides. Teatro Completo, v. 2. Tradução Jaa Torrano, segundo texto de J. Diggle. São Paulo: Iluminuras, 2016.

não abatida por lança, nem sob tirania.
Grécia teve boa sorte, eu fui destruída,
traficada pela beleza e sou vituperada
por quem devia coroar minha cabeça
(*Tro,* vv. 924-937).

A grande beleza de Helena é referenciada por diversas lendas; uma delas, inclusive, conta que gregos que pretendiam atacá-la, ao se depararem com ela, deixaram cair as pedras de suas mãos (cf. Grimal, 2005, p. 199). Na peça *Andrômaca*, algo semelhante sucede com Menelau, ao ver a esposa seminua, conforme o acusa Peleu:

Ao pilhares Troia (até lá irei contigo),
não mataste a mulher ao tê-la à mão,
mas soltaste a faca ao ver seus seios,
beijaste e afagaste a cadela traidora,
vencido por Cípris, ó tu, o mais vil
(*And,* vv. 627-631).

No entanto, é essa beleza que atrai para ela a atenção de Afrodite que resolve oferecê-la com recompensa para ser considerada a mais bela entre as deusas. Dá para se entender aqui algo próximo a uma punição – sua *hýbris* teria sido ter nascido com beleza incomum aos mortais. Ao contrário de Fedra, que resiste aos encantamentos depositados pela deusa em um jovem rapaz, Helena sucumbe de amor diante de Páris ao vê-lo adentrar seu quarto – Afrodite estava com ele. Como poderia ela ter resistido? Caso Menelau quisesse punir alguém, ela desafia, que puna a deusa a quem até Zeus se submete:

Junto com a não pequena Deusa, veio
o Nume ilatente, Alexandre, ou ainda
Páris, se queres chamá-lo pelo nome;
tu, ó perverso, deixaste-o em tua casa
e partiste de Esparta ao solo de Creta.
Seja!

Pergunto ainda não a ti, mas a mim,
com que intenção saí de casa, segui
o estrangeiro e traí a pátria e a casa?
Coíbe a Deusa e sê maior que Zeus,
que tem o poder dos outros Numes
mas é servente dela; a mim, perdão
(*Tro,* vv. 940-950).

Hécuba rebate a esses argumentos: a grandeza das três deusas serve de contra-prova, pois como Atena, que recebera o direito de se manter virgem por não estar interessada em contrair núpcias, Hera, a boa esposa casada com o maior deus do Olimpo e Afrodite, a quem todos os homens e deuses reverenciavam, poderiam estar tão interessadas no julgamento de um mortal ao ponto de oferecer em permuta grandes prêmios? O que teria seduzido Helena teria sido a própria beleza de Páris, pela qual ele também era reconhecido – e talvez por isso ela tenha pensado ter visto nele o rosto de Afrodite. As loucuras feitas por amor, parece dizer, não são tão distintas daquelas provocadas pela deusa, mas nem por isso deveriam ser todas tributadas a ela. Então, ela apresenta uma etimologia para o nome de Afrodite a partir da palavra *ἀφροσύνης*, *aphrosúnē*, insensatez, loucura.

Meu filho era conspícuo pela beleza,
ao vê-lo, tua mente se tornou Cípris.
Toda lascívia de mortais é Afrodite
e o nome da Deusa certo diz demência.
Ao vê-lo brilhante nas vestes bárbaras
e no ouro, o teu espírito ficou louco
(*Tro* vv. 987-993).

Não apenas ardilosa, com Eurípides Afrodite se torna a deusa da loucura. Importante notar que a palavra *ἀφροσύνης* aparece também nos versos do poeta Teógnis de Mégara, que, por sua vez, ressoam provérbios de Sólon, em um contexto em que o desenvolvimento da racionalidade grega parece entrelaçado ao desenvolvimento da noção de que se era necessário gerir as riquezas. Vernant interpreta que, segundo esse pensamento, a riqueza é marcada pela

desmedida e engendra ainda outras mais, torna-se *aphrosúnē*[303]. Não parece casal, portanto, que os versos seguintes de Hécuba façam menção aos adornos em ouro que Páris carregava em suas vestes, que teriam deslumbrado a bela grega ao ponto de se decidir a ir com ele. A loucura de Helena estaria relacionada com sua grande ambição, que Hécuba descreve em outros momentos. Talvez o poeta tenha pretendido ao associar a palavra ao duplo humano de Afrodite e ao próprio nome da deusa, atribuir a ela também a ambição excessiva.

Eurípides se reconcilia com Afrodite ao mencioná-la de forma positiva em outras peças. Na tragédia *Os Heráclidas*[304], a deusa é mencionada pelo coro, no quarto estásimo, com imagens que denotam suavidade e alegria:

> Doce é o coro, se sonora
> graça de flauta esplende,
> doce é a bela graça de
> Afrodite, é um prazer
> ver boa sorte de amigos,
> que antes não pareciam.
> (*Her*, vv. 892-897)

Também é com alegria que Héracles invoca o nome da deusa na tragédia *Alceste*, peça que trata da morte voluntária de uma esposa, que dá título à obra, em troca de anos a mais de vida do marido Admeto. Héracles, ao saber do ocorrido, decide coagir os deuses do submundo para restituírem a vida de tão nobre senhora. Antes disso, porém, ao chegar à cidade, ébrio, e se deparar com as pessoas entristecidas, faz um belo louvor à Afrodite:

> Tendo ouvido e aprendido isso comigo,
> alegra-te, bebe, e considera tua a vida

[303] Doravante, é o dinheiro que conta, o dinheiro que faz o homem. Ora, contrariamente a todos os outros 'poderes', a riqueza não comporta nenhum limite: nada há nela que possa marcar seu termo, limitá-la, realizá-la totalmente. A essência da riqueza é o descomedimento; ela é a própria figura que a hybris toma no mundo. Tal é o tema que volta, de maneira obsedante, no pensamento moral do século VI. Às fórmulas de Sólon passadas a provérbios: 'Não há termo para a riqueza. Koros, a saciedade, engendra hybris', fazem eco as palavras de Teógnis: 'Os que hoje têm mais ambicionam o dobro. A riqueza *ta chrémata*, torna-se no homem loucura, *aphrosyne*'. Quem possui quer mais ainda. A riqueza acaba por já não ter outro objeto senão a si própria; feita para satisfazer as necessidades da vida, simples meio de subsistência, torna-se seu próprio fim, coloca-se como necessidade universal, insaciável, ilimitada, que nada poderá jamais saciar. (...) Em contraste com a hybris do rico, delineia-se o ideal da *sophrosyne*. É feito de temperança, de proporção, de justa medida, de justo meio. 'Nada em excesso', tal é a fórmula da nova sabedoria"(Vernant, 2002, pp. 88-89).

[304] As citações das tragédias Os Heráclidas, Andrômaca, Medeia e Alceste seguem a tradução de Jaa Torrano presentes em: Eurípides. Teatro Completo. Volume 1. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2015.

de cada dia, tudo o mais é fortuito.
Honra ainda a mais doce das Deusas
aos mortais, Cípris, benévola Deusa.
Deixa tudo o mais e confia em minhas
palavras, se te pareço dizer a verdade.
(*Alc,*vv. 787-793)

Devido ao contexto, o louvor parece uma ironia. Apenas um ébrio poderia dizer que a única divindade a quem se deveria recorrer para tornar a vida feliz seria justamente aquela que pode tornar a vida, também, tão terrível, conforme se viu com Fedra. Na tragédia *Medeia*, Cípris é mencionada por Jasão, ao argumentar que se a esposa se arriscara para salvá-lo, o fez apenas por ter sido inspirada pela deusa, então era apenas a ela a quem devia gratidão:

Eu, já que alças demais teu favor,
penso que entre Deuses e mortais
só Cípris salvou a minha viagem.
Tua mente é sutil, mas é abscôndita
fala explicar que Amor te forçou
com inevitáveis setas a me salvar
(*Med,* vv 526-531).

Embora o contexto não seja ameno, pois se trata de um embate caloroso entre Jasão e sua esposa preterida, e que a gratidão à deusa seja apenas um recurso para humilhá-la um pouco mais, negando a Medeia até mesmo o reconhecimento de sua heróica atitude, o mesmo não se pode afirmar das belas imagens trazidas pelo coro:

Nas águas do belo riacho Cefiso
celebra-se que a Cípris haurindo
sopra médias auras de suave hálito
de ventos locais, e sempre envoltos
os cabelos em olente coroa de rosas,
envia os Amores sócios da ciência,

auxiliares de todas as virtudes.
(*Med,* vv. 834-840).

No primeiro estásimo, porém, o mesmo coro, ainda que em palavras laudatórias, demonstra o medo da ação da deusa:

Amores excessivos não dão bom nome
aos varões, nem valor. Se suficiente
Cípris, não outra Deusa tão boa graça!
Ó rainha, não me dispares do áureo arco
a inevitável seta untada de anseio!
(*Med,* vv. 629-635).

A advertência é clara: a deusa pode inspirar tanto amores suaves como amores excessivos. É preciso rogar que ela nunca dispare a seta untada de anseio, por inevitável que isso pareça. Se nem construir um templo dedicado à deusa foi o suficiente para salvar Fedra de ser usada como instrumento de vingança contra o jovem Hipólito, talvez preces e louvores sejam ainda menos eficientes. É preciso se recordar do conselho da aia à Fedra, de que o amor, quanto mais se tenta evitar, mais irrompe indestrutível:

Cípris é irresistível, se irrompe forte.
Ela segue serena junto ao que cede.
A quem descobre superior e soberbo,
ao agarrá-lo, ultraja, como imaginas
(*Hip,* vv. 443-446)

3.7. A poeta Safo

3.7.1. Uma biografia disputada

Foi com a poeta Safo que Afrodite foi adorada de forma íntima, o que não ocorreu outra vez com a mesma expressividade na literatura grega. Pouco se sabe sobre a poeta, no entanto,

apesar de uma extensa bibliografia que tentou recompor sua vida a partir da sua poesia e da forma como ela era representada em peças escritas muito depois de sua morte. O que é incontestável, da mesma forma que a presença de Enheduanna na Mesopotâmia, é que por existir seu nome é possível saber que havia mulheres letradas na Grécia Antiga. Também é possível, por meio de sua poesia, ter acesso às palavras que uma mulher grega dizia de si mesma. Por mais tocantes e intensos que sejam os discursos de personagens femininos em Homero e em Eurípides, por exemplo, ainda são palavras de homens transplantadas para seus lábios. Um transplante que, como qualquer outro, abriga o risco de não ser bem-sucedido pelo estranhamento do corpo que o recebe.

Por mais tentador que seja ver nas mulheres trágicas uma capacidade de agir que indicaria que a Grécia convivia bem com a existência de mulheres excecionais, um exame mais profundo revelará que elas cumprem sua função tradicional de boas esposas ou são punidas por isso – ou são punidas mesmo quando são aquilo que se espera delas, como Hécuba. Claude Mossé analisa brevemente as obras dos três mais famosos poetas trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, sob o viés da representação feminina a fim de derrubar qualquer tentativa de ver nesses autores algum indício de proto-feminismo ou de pensamento progressista. As filhas de Dânaos fogem de casamentos forçados, mas a recusa só é permita no contexto da tragédia *As Suplicantes* porque Ésquilo torna um homem, o pai delas, o motivador da rebelião. Dânaos, então, continua a tutelar as filhas, que não podem ter existência fora da casa do pai ou do marido. Antígona, a personagem da tragédia homônima de Sófocles, desafia o Estado e o rei, Creonte, para enterrar o corpo do irmão, tornando-se porta-voz dos ideais democráticos de Péricles contra a tirania. Na verdade, quem defende tais ideais, mesmo que seja motivado por suas ações, é seu noivo Hêmon, filho de Creonte. Por saber que será condenada à morte, Antígona se lamenta de não ter se casado e tido filhos, a punição por ter agido contra as leis da cidade, o que para Mossé indica que Sófocles, assim, reforçava que era esse o lugar que as mulheres deveriam ocupar na cidade e não o de se inserir no debate político – quando faz isso, inclusive, Creonte diz que ela age como homem. Eurípides, apesar de colocar mulheres como protagonistas de todas as suas obras e até de reabilitar Helena como esposa fiel em uma das três versões que escreve sobre sua fuga ou rapto, tampouco consegue admitir uma posição sobre as mulheres que não fosse coerente com o pensamento de seu tempo. Os discursos de Hipólito e de Jasão demonstram isso. Mesmo a terrível Medeia, em sua fala, envergonha-se de ter perdido o posto de esposa. Então, Mossé conclui que

para ele a mulher ainda era representada como um ser menor de idade, dependente de um homem para, além de protegê-la, dar sentido à sua existência (cf. Mossé, 1990, pp. 118-129).

Ainda que o teatro grego possa ser um espelho em que se veja imagens de mulheres, conforme a própria Mossé define, a poesia de Safo é um manifesto da paixão e do desejo de uma mulher em suas próprias palavras. Uma biografia registrada em um papiro da cidade de Oxirrinco, no Egito, redigido no século -IV, mais de dois séculos após a sua morte, informa que a poeta era de Mitilene, cidade de Lesbos, filha de Escamandrônimo, irmã de três homens e mãe de uma filha, Ciéis, homônima de sua mãe. Nessa biografia já se informa que ela tinha a reputação de ser "desordenada" e "apaixonada por mulheres", reputação essa que é reforçada pelo testemunho de outros autores, mas também por suas poesias de amor dedicadas a mulheres. Apesar de seus versos apaixonados por outras mulheres desafiarem a visão tradicional do papel da mulher naquela sociedade, sabe-se que ela se casou, teve uma filha e compunha cânticos nupciais, epitalâmios. O grande interesse em sublinhar sua homoafetividade transcendeu a Grécia Antiga e chegou à contemporaneidade, sem o viés detrator, no entanto. O foco recai invariavelmente sobre ela porque, ao contrário das relações entre homens, as relações entre mulheres não são bem documentadas nem nas letras, nem nas artes plásticas.

Reação adversa a esses trabalhos, de qualidades variáveis, mais ou menos especulativos, são pesquisas que visam limar qualquer aspeto homoerótico da poesia de Safo. Nunca é excessivo sublinhar que os teóricos, tradutores e críticos também pertencem a uma cultura, a um momento histórico, a uma tradição de pensamento e que nem sempre conseguem fazer uma leitura isenta dos documentos – e isso talvez nem fosse desejável, pois o que enriquece o debate é a singularidade que cada pesquisador traz. Exemplo de um trabalho aprofundado sobre Safo que recusa a leitura a partir da lente biográfica é o livro de Giuliana Ragusa, derivado de sua dissertação de mestrado. Seu principal argumento é o de que a poeta não deve ser identificada com sua persona lírica e que o facto de os poemas serem escritos na primeira pessoa do singular – e alguns levarem seu nome entre os versos –, não é um atestado de uma intenção autobiográfica. Em seu favor, a pesquisadora cita o helenista Odysseus Tsagarakis e seu livro "*Self-expression in early Greek lyric elegiac and iambic poetry*", publicado em 1977. Tsagarakis argumenta a partir da oposição entre "experiência poética" e "experiência real", esta de importância secundária no tocante à apreciação de um poema. Não há garantias de que uma experiência descrita em um poema seja uma experiência real do poeta que o escreveu ou, se for, que seja uma correspondência exata (Ragusa, 2005, pp. 41-43).

A pesquisadora insiste nessa diferenciação em outros momentos do livro para reafirmar que a biografia de Safo não é necessária para a apreciação crítica dos poemas e esse destaque exacerbado ofuscaria a lírica sáfica. Não é difícil concordar a esse respeito, não apenas em relação a Safo, mas em relação a qualquer poeta. Na impossibilidade de negar, diante da evidência textual, que há uma intenção homoerótica, ela sugere a existência de uma persona literária "Safo" que seria distinta da poeta em questão:

> No poema, há uma persona nomeada 'Safo' e Afrodite, que, ao falar de uma lei geral dos relacionamentos, se refere a uma 'ela', expressa na forma verbal do verso 24. Esse dado é textual e não se pode pretender negá-lo. Igualmente, é inegável que o poema insere a persona e a 'ela' da fala da deusa na esfera erótica. Mas dizer que estaríamos diante de uma relação 'homossexual', 'homoerótica' ou lésbica entre 'ela' e Safo, a poeta, é imprudente e questionável (Ragusa, 2005, pp. 311-312).

No entanto, não parece haver uma justificativa artística plausível para a poeta escrever o próprio nome em uma situação erótica envolvendo outra mulher, mesmo com a ressalva de que não se deve conceber o narrador de um poema como idêntico ao poeta. Ela poderia ter optado por não se incluir como persona lírica e então a relação homoerótica se apagaria. Ao se incluir no poema, ela parece reforçar essa interpretação, para que não fosse entendido que a persona lírica fosse um homem, por exemplo. Voltando à argumentação de Tsagarakis, a experiência narrada não ter sido "real" não invalida uma interpretação homoerótica, pois real ou não, tendo acontecido da forma como se apresenta ou não, há uma Safo a demonstrar desejo por uma "ela". A poeta, ao colocar o próprio nome, não parecia se incomodar que essa interpretação fosse feita, como de facto foi, mesmo que ela não tenha sequer experimentado em si o desejo da persona lírica. Não obstante, da mesma forma que é inadequado supor qualquer facto a partir de um poema, também não se pode calar o que ele próprio diz. Se não é de interesse literário um escrutínio na privacidade de um poeta, menos ainda quando não há documentação que o suporte, a possibilidade interpretativa dos versos deve permanecer aberta. O anacronismo de se tentar entender a sexualidade da Grécia arcaica com um olhar de hoje é tão equivocado quanto o de presumir que os seres humanos antigos eram tão distintos dos contemporâneos ao ponto de se negar a eventual experiência de afetos e desejos sexuais por pessoas do mesmo género.

Muitos estudiosos da Antiguidade caem nesse vão diante de evidências, que já são raras, e optam por interpretar qualquer afetividade, sexualidade e identidade distintas do binômio homem e mulher como algo estrito ao campo do culto, do ritual, do metafórico. Se há excessos cometidos na reconstrução de uma biografia de Safo, em que ela aparece, inclusive, como iniciadora sexual de jovens mulheres, eles não devem ser combatidos apagando sem críticas uma relação que ela própria estabeleceu consigo ao se inserir como persona lírica no poema. Colocar o próprio nome entre os versos é algo distinto de uma voz poética anônima pois esta, ainda que em primeira pessoa, não pode ser igualada à primeira pessoa biográfica do autor, como Ragusa defende. A pesquisadora enfileira estudiosos que se propuseram a interpretar a lírica grega, para criticar os que apresentam o que ela chamou de tendência "romântico-biografista", como o inglês Cecil M. Bowra e os alemães Bruno Snell e Herman Fränkel, entre outros. Para amparar sua visão, ela traz os nomes de Calame, Diskin Clay, Slings, entre outros[305]. A crítica à coincidência entre poeta e persona do poema é bastante fundamentada. No entanto, o mesmo não se pode dizer da opção da poeta em usar o próprio nome. Resolver o problema com um apelo à Antiguidade e à complexidade da matéria faz com que a questão "por que Safo colocou o próprio nome nos poemas?" permaneça aberta. A poeta poderia escolher, inclusive, um nome feminino distinto do seu, se fosse de seu interesse impedir tal interpretação. Ao que parece, alguns críticos contemporâneos estão mais ofendidos com esse viés interpretativo do que a poeta estava em sua época.

3.7.2 A Safo do século XVII

[305] Veja algumas das citações que ela faz desses três: "(...) a despeito disso, vale destacar sua busca [de Calame] pela distinção entre poeta e persona do poema: 'Nunca é demais enfatizar que a posição do narrador/falante correspondente, na lírica grega arcaica, ao uso do pronome Eu é apenas uma simulação: refere-se somente de modo bastante indireto à pessoa biográfica, intradiscursiva, do autor' (p. 25). Diskin Clay, em 'The theory of the literary persona in Antiquity' (1998), comenta os antigos críticos da poesia, gregos e romanos, observando que aquilo que os leitores modernos, marcados pelo Romantismo, não souberam separar — o poeta e a primeira pessoa do singular do poema — também era confundido pelos antigos, sobretudo porque a épica e, ainda mais, a lírica eram tomadas como documentos histórico-biográficos — os únicos acessíveis para o conhecimento da Grécia arcaica. Pensando o mesmo problema, Slings (1990, p. 2) afirma que 'gradualmente, apenas, os estudiosos começaram a admitir que uma total subjetividade não é para ser esperada de um poeta grego arcaico [...]'. E considerando a questão do 'eu' na lírica grega, o helenista a recoloca em outra chave. As modernas teorias sobre a poesia lírica pressupõem a leitura, enquanto aquela poesia se destinava à performance, à audição, a ser recitada perante uma audiência numa dada situação que se relacionava até mesmo ao gênero e subgênero do poema apresentado. Assim, o poeta grego arcaico, 'precisamente porque é o causador de uma experiência estética, é, em certa medida, despersonalizado' (p. 11): 'Se olharmos para o problema desse ângulo, tornar-se-á claro, imediatamente, que a oposição Eu ficcional x Eu biográfico é, na verdade, uma simplificação irresponsável. O Eu é o Eu do performer, que se move através de um continuum no qual o Eu biográfico e o Eu ficcional são os dois extremos: na maior parte do tempo, ele não é nenhum deles' (pp. 11-12). Considerados os problemas aqui levantados em torno da lírica grega arcaica, fica claro que estudar essa poesia é uma tarefa que envolve uma série de dificuldades" (Ragusa, 2005, pp. 36-37). Vale notar ainda que Ragusa usa em sua obra o termo "homossexualismo", que ocorre oito vezes. Embora sua obra seja de 2005, o termo é problematizado desde a década de 80, pelo uso do sufixo que vincula a sexualidade à doença ou à ideologia. Com a retirada do termo "homossexualismo" da categoria de doenças pela Organização Mundial da Saúde, em 1990, e a manifestação concordante, no Brasil, do Conselho Federal de Psicologia, em 1999, o termo passou a ser considerado inadequado e soluções a ele, como "homossexualidade", "homoerotismo" e "homoafetividade" foram propostas já na década de 90. Trabalhos como o do psiquiatra e psicanalista Jurandir Freire Costa, "A inocência e o vício: estudos sobre o homoerotismo", de 1992, e da filósofa norte-americana Judith Butler, "Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity", de 1990, e "Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'", de 1993, trouxeram à luz esse e outros debates que a pesquisadora poderia ter conhecido se tivesse algum interesse por aquilo que ela se refere como "gay studies e women studies" (Ragusa, 2005, p. 42) e "gender/women/gay studies" (Ragusa, 2005, p. 72).

As duas tendências predominantes ao se traçar uma biografia de Safo são a de considerá-la uma mestra sexual e a de apagar sua sexualidade, ambas inadequadas, ou pelo exagero ou pelo silenciamento. Essa duplicidade da receção da pessoa e da persona lírica se observa desde a Antiguidade grega, quando a poeta se torna uma personagem recorrente em comédias, interesse que é herdado pelos romanos, como Horácio, Catulo e Ovídio, chega ao século XVII com renovado fôlego e desembarca na contemporaneidade que, de igual forma, tende a tratá-la a partir de um desses dois paradigmas. Afinal, como Michel Foucault sublinhou em seus trabalhos, o poder se ocupou da sexualidade em uma tentativa de controlar algo que perturba justamente por exceder a qualquer controle. A reprodução é sempre lembrada como a função da sexualidade, como se o ser humano não tivesse um espírito que anseia por algo além da perpetuação da espécie e que, por essa razão, criou as artes, as ciências, as técnicas e as tecnologias. Usar a função biológica do sexo para reprimir os desejos e os afetos considerados desviantes é ignorar que o ser humano não se move apenas por aquilo que é funcional ao corpo, mas também por aquilo que lhe garante prazer – do qual não pode ser mutilado sem consequências, como a psicanálise tem estudado há quase dois séculos.

Annalisa Paradiso escreve um artigo sobre Safo em um livro organizado pela historiadora francesa Nicole Loreaux, em 1993, sobre algumas mulheres da Grécia Antiga. Diante da dificuldade de se construir uma biografia para Safo, pela ausência de dados e pela multiplicidade de interpretações, Paradiso escolheu se debruçar sobre uma biografia elaborada no final do século XVII por Pierre Bayle como parte de seu *Dictionnaire Historique et Critique*, uma resposta ao *Grand Dictionnaire Historique*, de Louis Moréri, na tentativa de corrigir os erros que ele detetara. No entanto, as fontes de Bayle para a escrita de seu verbete são arbitrárias e deixam de lado uma bibliografia mais sólida e completa que já estava disponível em sua época. O resultado que apresenta é, na definição de Paradiso, semierudito e é assim em virtude de sua seleção de fontes orientada pela sexualidade de Safo, interpretada pelas breves notas biográficas escritas por Tanneguy Le Fèvre, um intelectual protestante, em 1660, depois por sua filha Anne Le Fèvre – que se tornaria, após o segundo casamento, Anne Dacier, nome pelo qual é reconhecida pelo seu trabalho de tradução do grego e do latim para o francês –, e, por fim, a nota biográfica que Hilaire-Bernard de Requeleyne, barão de Longepierre, escreveu para acompanhar sua tradução dos poemas de Safo e Anacreonte. Cada uma dessas três fontes traz problemas distintos.

Le Fèvre assume a homossexualidade de Safo, mas não sem julgamento sobre o comportamento da poeta, que considera uma mulher perdida – o Fragmento 31, de Safo, no

entanto, considera maravilhoso, o mais elegante, claro e belo que já existiu. Em uma obra posterior, Le Fèvre assim o define: "hino de dezesseis versos dirigido a uma mulher por quem se apaixonou" e, depois, na mesma obra, diz que à poeta "não lhe bastava o que outras mulheres encontravam na companhia dos homens, mas também queria ter mulheres como amantes" (apud Paradiso, 1993, pp. 58-59). Anne Le Fèvre corrige esse elemento que perturbou o pai evocando um fragmento de Menandro (Fr. 285), em que Safo se apaixona por um jovem chamado Fáon, é rejeitada por ele e se suicida em seguida, imagem também evocada por Ovídio. Safo se torna, assim, mais próxima do que eles eram capazes de aceitar. Longepierre, ao contrário dos Le Fèvre, aceita as paixões de Safo por mulheres e, também, pelos homens. Na verdade, segundo Longepierre, ela teria se entregado aos prazeres sexuais de forma desmedida, o que havia manchado sua imagem, apesar dos elogios merecidos por sua obra (Paradiso, 1993, p. 60).

Pierre Bayle, depois de descrever essas interpretações, assume sua posição, que é semelhante à de Longepierre, no tocante ao desregramento da sexualidade, mas entende Safo como homossexual, baseando-se no Fragmento 31 e nas criações sobre ela feitas por Ovídio e Horácio. Um dado interessante na biografia escrita por Bayle, segundo Paradiso, é a ausência de qualquer interpretação da obra poética de Safo – o mais próximo disso é o que ele faz ao interpretar no Fragmento 31 uma prova da homossexualidade, abstendo-se de comentar a obra literária que ele, de fato, pouco conhecia (Paradiso, 1993, pp. 50-51). Bayle não endossa, mas se refer ao importante documento chamado *Suda*, do século X, considerado a primeira enciclopédia do mundo, com 30 mil verbetes que, entre as informações erradas, testemunha a existência de autores e de obras que, sem ele, teriam sido completamente apagados da história. Na enciclopédia *Suda* há não apenas uma, mas duas mulheres chamadas de Safo, e assim se resolve a dicotomia que ainda perturba os contemporâneos: uma seria a amante de outras mulheres, a outra, a célebre poeta de Mitilene, enamorada de Fáon, suicida. Moréri, em seu dicionário, refere-se a Ateneu como fonte para reforçar a existência da homônima da poeta. A Bayle parece uma tentativa de reabilitar a poeta da sua sexualidade perturbadora, que não deveria ser enaltecida nem comentada, para aqueles que não podiam deixar de reconhecer o valor de sua obra, como o próprio Le Fèvre, que tinha o propósito de nunca mais citá-la pois aprovar uma implicaria em aprovar a outra[306]. Assim, percebe-se que a tentativa de apagar a sexualidade de Safo é um projeto antigo que é sempre defendido sob o manto da irrelevância que esse aspeto teria para se interpretar a sua obra. Se

[306] Paradiso afirma que, na tradução de Le Fèvre para Do Sublime, de Longino, há o seguinte comentário do autor: "Ho deciso di non scrivere più nulla su questa mirabile ode 31. C 'è stato un tempo in cui amavo Saffo, ma quella donna perduta per poco non mi ha rovinato. Non sperare quindi che io dica nulla, né su di lei, né sulla sua opera, in segno di approvazione" (LE Fèvre apud Paradiso, 1993, p. 58).

houve quem tentou criar um duplo homônimo a quem pudessem reputar com todos os aspetos desviantes da poeta, há quem também tente, ainda hoje, cindi-la em duas, a poeta e a persona lírica – esta, embora homônima, não pode oferecer nenhuma informação sobre a sexualidade, pois é apenas uma abstração, uma criação etérea e assexual, que apenas reproduz a manifestação do desejo por mulheres em imitação aos poetas homens da mesma época. Se a sexualidade de Safo não é tão relevante, é preciso levantar a questão: por qual razão insistem tão veementemente em apagá-la?

3.7.3. A Afrodite de Safo

A obra de Safo foi compilada pelos alexandrinos em uma coletânea que deve ter tido entre oito e nove volumes, um deles com 1320 versos. No entanto, dela restou apenas um poema que está quase na íntegra, o célebre *Ode à Afrodite*, graças à presença dele na obra *Sobre o arranjo das palavras* de Dionísio de Halicarnasso, além de pouco mais de duas centenas de fragmentos. A razão do desaparecimento da obra de tão relevante poeta da Antiguidade é algo que causa muitas especulações, tal como sua sexualidade, especulações que convergem em uma destruição voluntária, cuja razão seria justamente a expressão do desejo entre mulheres. Com efeito, na época do Papa Gregório VII, em que muitas obras foram destruídas a mando da igreja católica, e na época do reinado de Teodósio, o Grande, em que a homossexualidade foi considerada crime passível de morte no Império Romano, muito do que Safo escreveu já deveria ter sido obliterado, pela dificuldade de interpretação do grego eólico em que os versos eram escritos. Infelizmente, por descaso, falta de conhecimento ou por ordem, o facto é que se tem um único poema que apresenta apenas um problema de legibilidade.

No poema se tem uma Afrodite distinta daquela vista por Homero, Hesíodo e Eurípides[307]. Apesar de igualmente sedutora e multifacetada, capaz de tramar ardis, a deusa é convocada pela persona poética com intimidade para pedir uma intervenção em sua vida amorosa. Giuliana Ragusa o considera, pela forma e conteúdo, como um hino *clético*. "Um dos traços convencionais das preces poéticas, encontrado nesses versos", ela afirma, "diz respeito à maneira-padrão pela qual o deus é invocado: a voz suplicante chama-o pelo nome, ao qual associa um ou mais epítetos – tudo no vocativo" (Ragusa, 2005, p. 264). Os epítetos usados no hino, sublinha a pesquisadora,

[307] Ragusa segue a edição de Eva-Maria Voigt, Sappho et Alcaeus: fragmenta (1971). Como aqui será acompanhada a tradução que a pesquisadora brasileira apresenta como anexo ao seu livro, será utilizada a mesma nomenclatura. A opção de Ragusa é por traduzir os poemas em versos livres e brancos, o que parece bastante acertado para se alcançar a fidelidade ao texto.

não têm parentesco com aqueles encontrados em contexto cultual, o que reforça o caráter estritamente literário do poema. Uma das especulações mais difundidas sobre a vida de Safo, mesmo sem nenhuma evidência, conforme foi demonstrado, é a de que ela seria uma sacerdotisa durante seus trabalhos de adoração – entre os quais, claro, estariam suas atividades sexuais iniciáticas com jovens mulheres, pois o culto e o rito são, para alguns estudiosos, as melhores explicações da atividade sexual que não serve para a procriação.

Assim se inicia o Hino[308]:

De flóreo manto furta-cor, ó imortal Afrodite,
filha de Zeus, tecelã de ardis, suplico-te:
não me domes com angústias e náuseas,
veneranda, o coração,
mas para cá vem, se já outrora —
a minha voz ouvindo de longe — me
atendeste, e de teu pai deixando a casa
áurea a carruagem
atrelando vieste.

Os epítetos reforçam a imagem da deusa. O *manto flóreo* reforça o domínio sobre a esfera da sexualidade, pois as flores a evocam, pela função que possuem na natureza, de precederem o fruto. Mas o manto, além de flóreo, é furta-cor: a cada olhar, de uma forma se revela – e isso traz a faceta múltipla de Afrodite como também a faceta múltipla do amor e do desejo, que podem ter cores diferentes a depender da perceção do sujeito, sendo motivo de paz ou tormento e ainda de ambos ao mesmo tempo. Convém ressaltar que, em grego, a palavra é *Poikilóthron'*, cuja segunda metade é traduzida tradicionalmente como "trono", por remeter a *thrónos*. Então, Afrodite estaria em um trono furta-cor, o que é uma imagem de poder que convém a uma deusa. Ragusa opta pela tradução por "manto flóreo", *thróna*, na esteira da argumentação feita por Lillian B. Lawler em 1948, no trabalho "On certain Homeric epithets" que a insere em uma tradição poética: no canto XXII da Ilíada, Andrômaca borda em um manto *thróna poikil'*, flores furta-cor; no fragmento

[308] O poema conhecido como *Ode à Afrodite* ou *Hino à Afrodite* está traduzido por Giuliana Ragusa na obra citada entre as páginas 425 e 426, seguindo a edição de Voigt em cotejo com outras fontes.

6 dos *Cantos Cíprios*[309], as vestes de Afrodite são descritas em seu aspeto floral[310]. Completa Ragusa que a palavra "flóreo" abriga em si a ideia da multiplicidade da deusa, pois não se trata apenas de uma flor e sim de muitas, indistintas, o que está de acordo com o fragmento dos *Cantos Cíprios* em que várias flores são listadas (Ragusa, 2005, p. 262). Além disso, não é impossível que o gênio inventivo da poeta poderia ter tido a intenção de fazer um jogo com as duas possibilidades, uma vez que as poesias eram declamadas e acompanhadas de instrumentos, então, a sonoridade era, além de relevante para o conjunto da apreciação estética pretendida pela criadora, o veículo das palavras, tornando-as mais fugidias do que quando fixadas na escrita.

Os dois epítetos seguintes, "imortal" e "filha de Zeus" dialogam ao criar uma imagem inegavelmente olímpica da deusa. Este último, em especial, dialoga com a genealogia presente na *Ilíada*, em que Afrodite é filha de Zeus e de uma deidade chamada Dione, esta de genelogia diversa que a insere como filha de Urano e Geia, mas também como filha de Oceano e Tétis e, ainda, como filha de Atlas (Grimal, 2005, p. 121). É do Olimpo, casa de Zeus, que Afrodite parte, em uma áurea carruagem, para atender ao clamor da voz poética em uma ocasião anterior. Isso também ressalta a familiaridade entre a voz poética e a deusa, pois em pelo menos outra ocasião elas se encontraram e a deusa lhe foi favorável, razão pela qual recorre a ela mais uma vez. Entre esses epítetos de imagem gloriosa, como "veneranda" e também o adjetivo "venturosa" que aparece no décimo terceiro verso, há um epíteto que traz uma imagem menos positiva, "tecelã de ardis", *dolóploke*, em grego. Apesar de o comportamento ardiloso estar presente em várias narrativas a respeito de Afrodite, talvez os gregos antigos não entendessem esse adjetivo de forma tão positiva, pois ele só ocorre outras três vezes – em Simônides, em Teógnis e em um poeta anônimo – e, em todas, referindo-se à deusa do amor e da sedução[311]. Isso seria mais uma evidência léxica do caráter literário e não cultual do hino, pois é próprio do contexto cultual que

[309] Trata-se de um poema citado por várias fontes da Antiguidade, com autoria incerta. "Segundo François Jouan, em Euripide et les légendes des Chants cypriens (1966, pp. 6-7), essa composição se insere no conjunto 'ao mesmo tempo o mais rico e o mais popular' da saga de Tróia e narra os antecedentes da guerra retratada na Ilíada. Jouan ressalta, ainda, que o poema, tendo 11 livros, 'era a mais longa epopéia troiana depois da Ilíada e da Odisséia' (p. 15), mas não foi poupado pela sorte, lembra o helenista: 'Os Cantos cíprios foram citados nominalmente por 30 vezes na Antiguidade e dele restam 26 fragmentos, dos quais o mais longo não excede doze versos' (p. 21). Burn assim resume o assunto do épico: 'Iniciava-se nos primórdios da saga troiana, com as núpcias de Tétis e o Pomo da Discórdia, e continuava pelos primeiros nove anos do cerco ao início da Ilíada, de Homero, quando parava; pertence, assim, claramente, ao desenvolvimento pós-homérico do ciclo épico' (1960, p. 63). Jouan também crê que o 'poema é seguramente posterior à Ilíada, da qual ele retoma e desenvolve vários temas' (p. 25), mas anterior ao Catálogo hesiódico e ao Hino homérico V, a Afrodite (pp. 26-27). Daí por que se aceita o século VII a.C. por data do poema. Subjaz a essa cronologia a idéia recorrente, mas contestada por alguns, de que os poemas do ciclo épico são dependentes da Ilíada e da Odisséia. (...) E a questão da autoria dos Cantos cíprios? É incerta: foi atribuída a Homero por uma tradição, a Estásino, poeta cíprio, por outra – adotada na maioria das fontes antigas, o que não seria de espantar, nota Jouan, dado o 'papel de Chipre, conservatório das tradições acaias no mundo grego após as invasões dóricas [...]' (1966, p. 24). E quanto ao título, que parece remeter ao nome da ilha? Parece que ninguém conseguiu responder satisfatoriamente tal pergunta. Burkert, por exemplo, recusa uma ligação direta entre o nome do poema, Cantos cíprios, e o outro nome de Afrodite, 'Cípris' (1992, p. 207), presente na épica, na lírica e na tragédia" (Ragusa, 2005, pp. 93-94).

[310] A argumentação de Ragusa a respeito de sua opção ao traduzir a palavra *Poikilóthron'*, motivo de debate entre os helenistas, preenche algumas páginas, então convém ir à obra dela para um melhor entendimento. Cf. Ragusa, 2005, pp. 153-172.

[311] Quem traz essa informação é Ragusa, 2005, p. 162.

haja repetição de palavras para se referir a uma divindade. Fosse o poema de Safo uma peça de culto, essa palavra teria ocorrido outras vezes após ela.

A sedução tem um aspeto de enganação, de encobrimento, de jogo de luz e sombras[312]. Há inúmeros episódios na literatura grega, seja nos poemas épicos, nos hinos, nas comédias e nas tragédias em que Afrodite usa de ardis para cumprir um propósito erótico, como no caso do Hino Homérico V em que ela se apresenta como uma virgem mortal, encobrindo sua beleza divina, e cria um discurso mentiroso, mas verossímil, para seduzir o mortal Anquises por quem se apaixonara. Não só Afrodite é capaz de enganar. Como foi visto, na *Odisséia,* seu marido Hefesto trama um ardil para surpreendê-la em seu adultério. Em uma tradição, ela própria nasce de um ardil elaborado por Gaia com Crono para matar Urano, como se viu na *Teogonia*. Nas águas do mar, ondulantes, perigosas e insondáveis, o esperma do pênis decepado de Urano encontra o substrato necessário para criar uma deusa que herda do líquido em que fora concebida – não apenas água, mas água do mar, frisa-se – sua natureza adaptável, escorregadia, sombria e temível. Assim como a água do mar é capaz de deformar rochas e recifes contra os quais colide, a deusa do amor é capaz de moldar até o mais empedernido coração em favor de quem suplica seu auxílio, mesmo que para isso seja preciso uma dose de engano e de astúcia.

Embora, como se viu, a expressão "tecelã de ardis" não seja tomada no poema com um sentido negativo – apenas como uma justa menção a um atributo não apenas da deusa, mas de tudo o que envolve os jogos amorosos, campo de sua atuação – seguindo a ela, a voz poética faz um clamor para que a deusa não permita que o amor lhe seja causa de angústias e náuseas. O verbo utilizado pela poeta é *damnáō* em sua forma conjugada, um verbo empregado em contextos de caça que, esporte amado pelos gregos, como se viu anteriormente, estava muito vinculada ao contexto erótico para eles. A ideia do amor como domínio sobre o ser amado está presente em muitos autores, como o próprio Homero, que a expressam pelo uso de verbos que carregam a mensagem de confronto[313]. O apelo da voz poética, então, é para que ela não seja dominada pelo

---

[312] Diz Ragusa sobre a palavra *dolóploke*: "Nesse âmbito também se define a *poikilía* e, portanto, o adjetivo *poikílos*. Dizem os helenistas que 'este designa o desenho colorido de um tecido, o cintilar de uma arma, o vestido salpicado de brilhos [...]. Essa mistura de cores variadas, esse embaralhamento de formas, ambos produzem um efeito de luzes cambiantes, de ondulamento, um jogo de reflexos que o grego percebe como uma vibração incessante da luz' (pp. 25-26). Por sua vez, *dólos* designa o engano, recurso da mētis que pressupõe, para sua eficácia, a surpresa" (Ragusa, 2005, p. 169).

[313] A respeito de Teógnis, Pilar Hualde Páscual diz o seguinte: "Dentro del mismo marco conceptual que percibe la pasión como lucha cabe destacar la presencia de los complementarios φεύγω / διώκω, más algún otro verbo referido al ámbito semántico de la guerra o de la caza, como τιτρώσκω, para hacer explícito el proceso amoroso como una persecución EL Amor ES Persecución/Caza, Eleg. 2. 1356 ἢν δὲ διώκων μὴ τελέσηι, πάντων τοῦτ' ἀνιηρότατον «pero si, aunque se persiga (el amor), no se realiza, esta es la cosa más penosa». A partir de la misma realidad conceptual aparecen las metáforas literarias que describen poéticamente el cortejo amoroso en los mismos términos, así Eleg. 2.1286-1287 νικήσας γὰρ ἔχεις τὸ πλέον ἐξοπίσω. ἀλλά σ' ἐγὼ τρώσω φεύγοντά με, «pues me has vencido, llevas ventaja en adelante; pero yo te heriré cuando me huyas...», Eleg. 2.1299-1300 Ὦ παῖ, μέχρι τίνος με προφεύξεαι; ὥς σε διώκων δίζημ': «muchacho ¿hasta dónde vas a huir de mí? Y yo persiguiéndote, cómo te busco...». Elaborada sobre la idea primigenia del amor como dominio aparece la metáfora EL Amor ES

amor, essa força externa que a todos subjuga, mas também pode sugerir um apelo para que não seja dominada pela amante – no feminino, como se verá. Dentro da dinâmica em que os amantes são a presa e quem a persegue, como se viu ao se falar da pederastia, a voz poética parece indicar o papel que prefere desempenhar – e não é o da vítima, que padece diante do caçador assim como a pessoa enamorada sofre de angústias e náuseas. Ragusa entende na menção a esses malefícios que havia, na conceção grega de amor erótico, o vínculo entre o sentimento e males físicos (Ragusa, 2005, p. 268). Esse vínculo entre sentimentos e males físicos, presente na poesia de Safo, seria debatido pela psicanálise muitos séculos depois, como se sabe. A deusa atende ao apelo prontamente:

> E belos te conduziram
> velozes pardais em torno da terra negra —
> rápidas asas turbilhonando céu abaixo e
> pelo meio do éter.
> De pronto chegaram. E tu, ó venturosa,
> sorrindo em tua imortal face,
> indagaste por que de novo sofro e por que
> de novo te invoco,
> e o que mais quero que me aconteça em meu
> desvairado coração.

As imagens arroladas pela poeta, de grande força poética e riqueza de detalhes, reforçam a majestade olímpica da deusa, mas também sua leveza, ao ser conduzida por pardais e não cavalos, sua independência, ao estar sozinha nessa jornada, dispensando a presença de um condutor, a rapidez com que ela atende ao chamado da voz que lhe suplica em sofrimento e a sua magnificência, ao chegar com um sorriso – não o sorriso sedutor que lhe valera o epíteto "amante dos sorrisos", *philommeidês*, mas um compassivo e interessado em escutar as razões pelas quais fora invocada. O termo *philommeidês* é usado não apenas no contexto erótico, embora seja essa a ocorrência mais comum[314]. Safo associa o sorriso da deusa aos adjetivos "venturosa"

Atadura que oprime a aquél que ha sido sometido a la acción del sentimiento, imagen ya parcialmente implicada en la metáfora literaria del yugo, y que triunfará tanto en términos cognitivos como literarios" (Hualde Páscual, 2016, pp. 38-39).

[314] Ragusa cita alguns exemplos, dentro da Ilíada e da Odisseia e, também, dos Cantos Cíprios, da Teogonia de Hesíodo e do Hino Homérico X. Na Ilíada, o epíteto ocorre em três momentos sem erotismo, mas nas outras obras, não. De qualquer forma, apesar de incomum, há o entendimento, na esteira do que afirma também Deborah Boedeker, em *Aphrodite's entry into Greek epic*, de 1974, de que o sorriso de Afrodite não é limitado à sua atuação no campo erótico. Cf. Ragusa, 2005, pp. 278-281.

e “imortal face”; se a tradição perpetua a imagem de uma Afrodite que exerce suas ações sedutoras e ardilosas com sorrisos, Safo parece acrescentar uma camada ao contexto do poema, que é marcadamente erótico. O sorriso da deusa tanto precede sua ação sobre a pessoa por quem a voz poética está enamorada, sinal de que sua prece foi atendida, tanto para apaziguar seu “desvairado coração”, enlouquecido de desejo. O sorriso etéreo da deusa, com efeito apaziguador, torna a relação entre ela e a suplicante mais íntima do que se testemunha em outras peças literárias. Talvez por isso tenha sido tentador interpretar o poema como um documento religioso, pois seria uma forma de justificar uma aproximação tão pessoal com a deusa que a poeta fosse, na verdade, uma sacerdotisa oficiando um culto. A deusa, então, fala:

> “Quem de novo devo persuadir
> (?) ao teu amor? Quem, ó
> Safo, te maltrata?
> Pois se ela foge, logo perseguirá;
> e se presentes não aceita, em troca os dará;
> e se não ama, logo amará,
> mesmo que não queira”.

O discurso direto da deusa, que chama a voz poética pelo nome, é marcado pela expressão “de novo”, que indica a familiaridade da relação entre elas, pois não é a primeira vez que é invocada para tal empresa. Os versos seguintes são uma mensagem de conforto: a deusa lembra que sua ação é irresistível e que a mulher amada – agora se sabe, pelo uso de “ela” – cederá ao sentimento pela persona poética, “mesmo que não queira”. Em vez de a expressão “de novo” denotar uma impaciência confirmada por um tom de deboche das perguntas que se seguem, conforme interpretou Denys Page em *Sappho and Alcaeus*, de 1955[315], a expressão parece denotar atenção e o tom das perguntas ser de conforto e não e deboche, o que é coerente com o sorriso divino que contrasta com o coração que, de sofrer, está enlouquecido. Que a deusa tenha se movido da casa de Zeus em sua carruagem guiada por pardais velozes e se apresentado diante da pessoa que suplica por sua ajuda para troçar de seu sofrimento não parece coerente. Tal esforço e tal senso de urgência, motivo pelo qual talvez tenha optado por usar pardais e não cavalos, animais que também se vinculam a ela, não parecem condizentes com alguém que está

[315] Os argumentos de Page são analisados em Ragusa, 2005, pp. 283-284.

impaciente por um pedido feito reiteradas vezes. Afrodite, mais do que ninguém, saberia se compadecer por um coração que enlouquece de amor por inúmeros objetos de desejo.

Do contrário, talvez essa espécie de predisposição da voz poética pelos amores seja o elo que estabelece essa conexão tão íntima com a deusa, apesar de ela estar distante, no recôndito de sua imortalidade que a separa dos humanos. A repetição da expressão "de novo" também aumenta o senso de angústia da voz poética, por passar a ideia de que seu padecimento era recorrente – um novo rosto como uma máscara para o mesmo sentimento, o prazer angustiado pela caça que se esvai quando se abate a presa. De novo, um novo: e assim se marca a presença consistente de Afrodite na vida de sua protegida. A mensagem de conforto que vem depois reforça esse aspeto: ela sempre estará presente para dar fim à angústia de não se ter o objeto de desejo, mas essa saciedade faz com que o amor se esvaia, reiniciando o ciclo.

Nesses versos há os dois termos que geraram tanto debate entre os helenistas: o nome "Safo" e uma pessoa indicada por "ela". O indício homoerótico desses versos é negado de diversas formas e muitas vezes a negativa se dá em resposta àqueles que excedem a interpretação para a esfera biográfica e especulam, com grande convicção de que a poeta era a líder de um culto de mulheres, ou de uma escola de mulheres. A ideia de fuga e perseguição e a inversão dos papéis amorosos poderia remeter à pederastia, conceção que há muito foi entendida apenas no contexto ritual, motivo pelo qual alegava-se, inclusive, que não haveria contato sexual entre os homens, apenas uma atração mental e, no máximo, contemplativa. A inserção de um contexto que não pode ser presumido pelos versos nem pelas informações que se tem da época arcaica, a respeito da sexualidade e da literacia de mulheres, apazigua a ideia de que uma mulher poderia ter sentido desejo por outra e documentado isso em um poema, mas inquieta os mais conservadores que, assim como Le Fèvre, no século XVII, reagem à possibilidade de homoerotismo – se bem que, em defesa do tradutor francês, ele era capaz de admiti-la.

Ao problema perturbador de uma indicação homoerótica nos versos, a resposta é diluir o nome "Safo" e a indicação de um "quem" feminino em hipóteses interpretativas, algumas bastante sofisticadas. Como não se pode apagar o nome da poeta, o que se faz é um esforço, que parece legítimo, de desvincular sua pessoa da persona poética. Isso é uma resposta a todas as tentativas de se construir uma biografia para ela com os fragmentos conservados de sua obra, preenchendo as lacunas com indícios que não existem. Ao se ler o Fragmento 130 V, por exemplo, a partir de dois nomes femininos, Andrômeda e Átis, criou-se uma escola de mulheres para Safo, uma para a Andrômeda e uma rivalidade entre elas, uma disputa pela aluna Átis – inferências que

extrapolam em muito o conteúdo dos versos: "ó Átis, mas a ti tornou-se odioso meu/ pensamento, e para Andrômeda alças vôo[316]..." A explicação mais simples e mais coerente seria a de que a voz poética havia perdido uma amante para uma mulher chamada Andrômeda. A interpretação cultual, rica em detalhes e tecida com argumentos convincentes é muito mais fascinante. Uma pessoa se queixando de um amor perdido é uma imagem muito menos atrativa do que duas feiticeiras em disputa por suas aprendizes. Mas o que fazer quando o nome da poeta aparece nos versos? Se não dá para reconstruir sua biografia a partir da poesia, deveria ser permitido pelo menos conjeturar de que as perturbações de amor moviam igualmente seu espírito. "Não estamos diante de uma poeta a falar dos seus amores pessoais, mas de sua persona, de sua máscara, de seu sujeito lírico", afirma Ragusa (2005, p. 304). Seu argumento visa combater a tradição romântica que vincula a lírica ao autor e que entende a literatura como autobiografia:

> Mas essa "Safo" não é o sujeito empírico da poeta. Aqueles que não observam essa diferença — válida, se não por mais nada, pelo fato de esta "Safo" estar inserida em uma criação da linguagem — acabam por tratar essa persona como a pessoa e, aliando dados pseudobiográficos, terminam por articular considerações que pouco contribuem para a leitura do texto. (...) As alterações discursivas e de enunciação contribuem, na verdade, para a universalização do poema, e não para sua personalização. Não estamos diante dos tormentos pessoais de um indivíduo empírico, mas de tormentos que são passíveis de serem sentidos por qualquer ser humano, uma vez que advêm da experiência amorosa, que, muito embora seja cultural e historicamente percebida de variadas formas, é universal (Ragusa, 2005, p. 305).

De fato, não é possível reconstruir a biografia de Safo a partir do que restou de sua obra – e, talvez, nem fosse possível se algum dia fosse encontrada uma cópia preservada dos volumes alexandrinos. No entanto, rechaçar a possibilidade de que eram questões que estavam presentes, de algum modo, no espírito da poeta não parece verossímil. Menos ainda quando não se é apresentado nenhuma hipótese para que ela tenha escolhido, entre tantas possibilidades, a de escrever o seu nome entre os versos, quando poderia ser outro nome, um nome masculino e, até mesmo, nenhum nome – o que seria mais coerente com essa interpretação de um ímpeto universalista, que também parece ser efeito de um olhar treinado pela crítica contemporânea e

[316] A tradução é de Ragusa (2005, p. 445).

não uma preocupação dos poetas arcaicos que escreviam para recitais em suas comunidades e sequer vislumbrariam que suas palavras atravessariam gerações e culturas. Deve haver um meio-termo entre a confusão entre pessoa e persona poética o completo divórcio entre elas. O poema não é um relatório de um indivíduo empírico a respeito de seus amores vividos, e sim a transfiguração de sentimentos em criação artística, que pode resultar em algo completamente distinto do que a motivação inicial inspirara, mas nem por isso está separado de seu espírito. Se é preciso reconhecer a intencionalidade de cada palavra escolhida pela poeta, por que é difícil reconhecer que seu nome não está ali por mera casualidade, como se não houvesse alternativa a não ser escrevê-lo? A razão da escolha está encoberta, pelo tempo, pela linguagem usada, um dialeto muito específico, pela condição fragmentária da obra que impede um olhar mais amplo para o todo e, sobretudo, pela vontade da poeta, que poderia ter optado por uma maior clareza – se houver opção mais clara do que inserir o próprio nome em um contexto (homo)erótico. Por tudo isso, não é uma questão a qual se possa responder de forma definitiva – o que não significa, é claro, criar hipóteses como uma escola de jovens feiticeiras que mantinham relações com suas mestras assim como os *erómenos* mantinham com os *erastés.*

Devido à fragilidade do argumento de se considerar o nome "Safo" presente no poema como um indicativo de um discurso social[317], busca-se, então, demonstrar que o mesmo princípio rege a escolha de "ela". Ragusa se baseia na leitura de Anne Carson, "The justice of Aphrodite in Sappho 1", de 1996. Segundo ela, o acerto de Carson é manter a ausência de um objeto para os quatro verbos que têm um sujeito em terceira pessoa do singular feminina. Há uma "ela" que foge, mas não se determina "de quem" ela foge. Há uma "ela" que perseguirá, mas não se sabe "a quem" ela perseguirá. Presumir que a "Safo" do poema é o objeto dos versos das estrofes 21 a 23 seria, para Ragusa, extrapolar o que oferece o texto grego, erro cometido, segundo ela, por muitos helenistas. Em vez de *corrigir* a sintaxe, a pesquisadora defende que deva ser mantida a ausência de objeto porque isso amplia o campo de atuação de Afrodite, desloca a sua ação de uma esfera íntima para se aplicar a todos os seres do planeta, uma verdade universal que rege todas as relações amorosas, a de que, em algum momento, por mais relutante que seja uma

[317] Ragusa cita Marilyn B. Skinner, em "Woman and language in archaic Greece, or, Why is Sappho a woman?": "dada a função normal do poeta grego arcaico como um falante-representante indicado por sua — dele ou dela — comunidade, é bem mais provável que a auto-estilização de Safo enquanto o sujeito (ego) que deseja, junto com seu extenso estoque de temas, formas de versos e melodias, tropos e imagens, fosse largamente tradicional, um produto de muitas gerações de um esforço criativo local. [...] Abordando as canções de Safo como discursos sociais, evitamos os difíceis problemas de representação envolvidos no tratamento do texto como um espelho fiel da subjetividade única de um autor" (Skinner, 1996, p. 183 *apud* Ragusa, 2005, p. 306). A seguir, no entanto, critica Skinner por ela se centrar muito na questão do género o que, de acordo com ela, é inadequado.

pessoa, ela não escapará das doces garras de Eros. Diante desse quadro, em que se é pintada a lei universal da justiça amorosa, Ragusa conclui:

> (...) é irrelevante que se nomeie a terceira pessoa dos verbos. Mesmo porque se isso acontecesse e se o objeto dos verbos dos versos 21 a 23 fosse expresso, a declaração de Afrodite seria restrita a um caso particular. Não é isso o que faz a linguagem do poema. Antes, ela omite ambos os dados. O nome do sujeito não é dito, nem este parece ser o mesmo referido indiretamente nas perguntas de Afrodite (vv. 15-20). Conforme sublinhei, na sexta estrofe a deusa não está mais voltada para "Safo" apenas, mas para os caminhos de seu poder. Nesse sentido, não nomear o sujeito é conferir à sua fala uma amplitude maior, embora a revelação do sexo da terceira pessoa do singular estimule leituras centradas na questão do homossexualismo feminino, acerca do qual pouquíssimo sabemos (Ragusa, 2005, p. 312).

O que fica sem explicação é que, apesar de todos os requintados recursos estilísticos que Safo utiliza no poema e que a própria pesquisadora sintetiza, é que para justificar uma leitura alegadamente neutra, é preciso pressupor que a ocorrência da tereceira pessoa do singular é escrita no feminino por mero acaso, assim como o nome de Safo para nomear a voz poética, interlocutora da deusa. Para reforçar a interpretação, é preciso considerar que a deusa não fala mais com a suplicante, a mesma que a motivou se mover da casa de Zeus mais de uma vez. Também seria forçoso admitir que usar a terceira pessoa do singular no feminino para se referir a um coletivo é algo comum na lírica grega ou então encontrar uma justificativa pela qual a poeta optou por fazê-lo. Essa manobra argumentativa, para qual muitos pressupostos são exigidos, apaga não apenas o vínculo entre a "Safo-literária" e a "Safo-empírica", mas também o homoerotismo estabelecido intencionalmente pela poeta ao escolher um nome feminino – por acaso, o seu – e a terceira pessoa do singular escrita no feminino. Não há necessidade de se explicitar o objeto dos verbos porque, pelo uso do nome como vocativo, está evidente de que se trata da interlocutora da deusa. Ela pergunta: "Quem, ó Safo, te maltrata?" para imediatamente a seguir dizer "Pois se ela foge, logo perseguirá;/ e se presentes não aceita, em troca os dará". Uma extrapolação maior que inferir o objeto, que está presumido pela própria sequência em que os versos estão dispostos, seria interpretar que, após fazer uma pergunta direta à suplicante, chamando-a pelo nome, a deusa se voltasse para todo o género humano, a quem se referiria por

"ela". O próprio contexto particular, privado e íntimo que é estabelecido no poema descarta isso. Conferir ao discurso de Afrodite uma amplitude maior, além de desnecessário, retiraria a deusa de forma abrupta do cenário íntimo que fora construído. Algo a se perguntar é se, caso o nome chamado por Afrodite fosse um nome masculino e não Safo, ou se em vez de "ela" a deusa tivesse dito "ele", esses seriam dados considerados irrelevantes – ou se são irrelevantes apenas por levar a uma interpretação homoerótica, interpretação descredibilizada como sendo algo que deturpa a pureza do poema, que o corrompe, que o excede, mesmo quando o inverso é feito impunemente para reforçar uma interpretação que se alega neutra. Se um autor homem dissesse um nome feminino em seus poemas, por exemplo, ninguém se empenharia tanto para dizer que seu desejo não seria, de fato, desejo. Aquilo que se pretende defender como neutralidade é apenas uma sofisticada tentativa de apagamento.

A última estrofe do poema retorna a palavra para a voz poética, um encerramento da recordação da aparição da deusa no passado, a quem ainda se dirige com intimidade, usando a segunda pessoa do singular, *sù* (tu). Os pedidos finais intensificam os que já haviam sido apresentados no poema. Em vez de pedir para não deixar os males de amor a abaterem duramente, a voz poética pede que seja liberta definitivamente deles; se a deusa perguntara, em discurso indireto, o que ela deseja em seu coração, a resposta agora é que tudo o que puder ser feito em seu favor, ela deseja que seja. A intimidade ainda é reforçada pela expressão *aúta* ("mesma"), depois de "tu", que estabelece que ela não quer a ação de outro deus ou de intermediários, ela confia inteiramente na deusa, que ela, mais do que qualquer outra divindade, é conhece seus duros pesares e pode agir contra eles. A expressão final, devolve à Afrodite o aspeto bélico, mas em contexto erótico e sentimental: "sê minha aliada de lutas", a voz poética suplica.

> Vem até mim também agora, e liberta-me dos
> duros pesares, e tudo o que cumprir meu
> coração deseja, cumpre; e, tu mesma,
> sê minha aliada de lutas.

O termo "aliada de lutas" (*súmmakhos*), apesar de raro na literatura grega, não está em desacordo com a imagem da deusa, conforme já foi analisado. Trazer suas habilidades guerreiras para o campo da atuação erótica talvez tenha sido mais uma inovação poética de Safo – embora

haja, na obra de Pausânias escrita no século +II, o atestado de um templo para Afrodite *Summakhías*, não há nenhuma ocorrência literária do termo. Imagens de Afrodite associada à guerra não são abundantes, mas existem, e a atuação da deusa em campos de batalha em Homero e Hesíodo, por exemplo, não são o que se chamaria de uma atuação bem-sucedida – em um dos casos, inclusive, sai ferida –, mas são o suficiente para atestar que não era uma associação impensável. Nas atividades amorosas e bélicas, além da fisicalidade envolvida as aproxima também um intenso trabalho mental, para se pensar estratégias, para iludir o oponente, para atraí-lo, para emboscá-lo. Se todos os deuses são capazes de enganar, Afrodite é aquela que engana até o próprio Zeus. Como se viu na tragédia *Hipólito*, sua ira também é implacável e ninguém se atreve a tentar contê-la. No entanto, o que a poeta Safo faz é trazer essa virtude do combate para um campo íntimo, pois além de ser um contexto erótico, a voz poética não pede que a deusa a defenda ou destrua seus inimigos, prece bastante recorrente em muitas culturas: ela se coloca em relação de amizade com a deusa, a convida para ser sua companheira no campo de batalha, alguém para lutar não por ela, mas ao seu lado. Além de firmar uma proximidade maior com Afrodite, a voz poética também se mostra corajosa e responsável por lutar pelos próprios objetivos, não se coloca como uma vítima indefesa, mas como alguém que sabe que, com a ajuda certa – a da deusa do amor – , é capaz de combater os próprios combates. Safo traz uma face de Afrodite distinta, uma deusa solícita, ainda que implacável, magnífica, mas capaz de descer da casa do pai para atender ao pedido de uma suplicante com quem tem amizade.

3.8. Um breve comentário sobre a escrita feminina em Roma

A receção e a influência de Safo de Lesbos no cenário da poesia clássica constituem um dos fenômenos mais complexos da história literária antiga. Aclamada como a décima Musa e erguida como o paradigma supremo da autoria feminina, a figura sáfica transita entre a consagração estética de seu virtuosismo lírico e a constante vigilância moral de sua sexualidade, servindo como uma lente através da qual tem se analisado as fronteiras de género, desejo e agência poética no Mundo Antigo. No contexto expandido da poesia antiga, a herança de Safo reverbera tanto como uma poética alternativa da mutualidade quanto como um espaço de disputa intertextual controlado pela autoria masculina.

Na tradição literária romana, comparar uma escritora a Safo representava o ápice do elogio artístico, estabelecendo um paralelo direto entre a virtuosa de Lesbos e os grandes mestres

do género lírico. No entanto, essa equiparação trazia consigo uma profunda ambivalência. Se, por um lado, o estilo sáfico era reverenciado, por outro, a sensibilidade erótica de seus versos e sua receção posterior na comédia grega geraram retratos associados à promiscuidade e à licenciosidade. Essa dualidade forçava os poetas romanos a uma cuidadosa operação de saneamento moral ao aplicarem o elogio a matronas respeitáveis da elite.

Como detalha a historiadora **Emily A. Hemelrijk (2004)** ao analisar o impacto da comparação sáfica na receção de autoras e patronas romanas:

> However, the comparison to Sappho also had a dubious side. Already in fourth-century Greek comedy the sensuality of Sappho's poetry had given rise to jokes about her alleged promiscuity, and her reputation for licentiousness continued in Rome side by side with her fame as a great poet. This made the compliment rather awkward for respectable upper-class women. Therefore, when applying it to a woman they knew and respected, Roman poets took care to stress her chastity Ovid, when praising 'Perilla's' poetry with a variation of the now habitual compliment: 'only the Lesbian poetess will surpass your work', mentions her 'chaste ways' and the constant presence of her mother (Hemelrijk, 2004, p. 179).

Essa necessidade de conciliar a *doctrina* com a *pudicitia* revela as restrições que circundavam o fazer poético feminino em Roma. A escrita, ao projetar a mulher no domínio do *otium* letrado e da publicação, ameaçava a sua respeitabilidade doméstica. Assim, as evocações de Safo por Marcial e Ovídio eram estrategicamente acompanhadas de asseverações de castidade, demonstrando que a influência sáfica, embora inestimável do ponto de vista técnico, precisava ser domada para não subverter os códigos morais da *matrona* romana.

Para além de sua inserção no catálogo de elogios masculinos, a poesia de Safo legou ao mundo clássico uma linguagem inteiramente original para a expressão do desejo. Diferentemente do modelo pederástico grego hegemônico, estruturado sobre uma assimetria rígida de papéis ativos e passivos, a lírica sáfica inaugurou uma práxis erótica baseada na reciprocidade e na igualdade de sentimentos entre mulheres. O eu lírico sáfico afasta-se da lógica da dominação ou subjugação para focar na mutualidade e na memória compartilhada como instâncias de beleza suprema. Ao examinar a especificidade dessa voz lírica no âmbito do homoerotismo feminino antigo, a filóloga Maria Fernanda Brasete (2009) observa:

> Marilyn B. Skinner sinalizou, na lírica de Safo, uma praxis diferenciada do relacionamento homoerótico feminino, contrária aos modelos masculinos de perseguição e de dominação, porque inspirada por um ideal de mutualidade, passível de se concretizar em vivências eróticas igualitárias e recíprocas. A essencialidade desse eros manifestava-se na tessitura de uma poética original, onde transparece uma consciência de alteridade feminina, particularmente sensível a um amor romântico, que através da linguagem procura uma nitidez que pode alcançar-se até na própria ausência do sujeito amado (Brasete, 2009, p. 320).

A apropriação de tópicos da tradição homérica por Safo serve para legitimar a perspetiva subjetiva feminina. Ao reconfigurar figuras míticas como Helena como agentes ativas de suas próprias paixões — e não como meras vítimas passivas do desejo masculino —, Safo desafiou a hierarquia patriarcal que organizava os discursos poéticos de seu tempo, estabelecendo uma dissidência estética duradoura que influenciou poetas posteriores.

A importância de Safo é igualmente testada e ressignificada quando submetida ao crivo da reescrita masculina, especificamente no contexto da elegia amorosa romana. Na famosa *Heroida 15* de Ovídio, a poetisa histórica é retirada de seu ambiente lírico original e forçada a transitar para o metro elegíaco — o metro do lamento, das lágrimas e do sofrimento provocado pelo abandono. Nessa transição de género, a soberania e a independência artística de Safo são profundamente abaladas ao ser representada como uma amante desesperada e dependente de Fáon, o que tensiona sua própria identidade de autora.

Ao analisar as complexas implicações dessa operação intertextual levada a cabo por Ovídio, a pesquisadora Bailey Sloan (2020) assevera:

> Yet again, Sappho's case is more complicated. As mentioned previously, Sappho is an author. Therefore, authorship cannot do for Sappho what it does for Penelope and Hero. Instead of showing what authorship can provide for a woman, Sappho's letter shows what happens to a female author when her ability to write is taken away. From the very beginning of this letter, her theme was change. She changed meters, gender preference, and emotions. Now, another change has come in the form of the removal of her poetic voice (Sloan, 2020, p. 54-55).

A transição para a elegia, portanto, rebaixa a poetisa à condição de amante desamparada, cujas forças criativas dependem inteiramente da presença e do favor de um homem. A destituição de sua voz lírica clássica para dar lugar ao lamento elegíaco exemplifica como a autoria masculina romana, embora concedendo uma plataforma de visibilidade às vozes femininas, muitas vezes o fazia por meio de uma domesticação estética que reafirmava as assimetrias de poder e os estereótipos de fraqueza e instabilidade emocional atribuídos às mulheres pela cultura dominante.

A história das mulheres e o desenvolvimento de suas expressões escritas na Antiguidade Clássica estão imbricados em discursos de autoria masculina, os quais caracterizaram e regularam a atuação social feminina durante séculos. O desenvolvimento da escrita feminina e a sobrevivência de suas vozes estiveram associadas ao desenvolvimento de práticas de leitura no mundo clássico. Houve uma transição marcante entre o modelo coletivo e oral da Grécia Antiga e as práticas individualizadas de leitura que caracterizaram o período imperial romano.

Na antiga Roma, a divisão estrita de atividades entre os sexos, estruturada por modelos jurídicos, religiosos e políticos precisos, consignou as mulheres das classes dominantes prioritariamente ao espaço doméstico e familiar. Nesse contexto, o conceito de *otium* — o ócio ou tempo livre dedicado às atividades intelectuais, à escrita e à contemplação — possuía uma conotação diferenciada por género: enquanto para os homens da elite a educação e a literatura serviam como instrumentos de diferenciação de classe, prestígio e preparação para a carreira pública, para as mulheres o estudo era tolerado apenas nos limites da privacidade doméstica, sob a supervisão do pai ou do marido. Desse modo, a emergência da escrita feminina em Roma Antiga ocorreu em constante tensão entre o desejo de autodefinição intelectual e as severas normas morais que prescreviam valores como a *pudicitia* (pudor), a *castitas* (castidade) e a reticência como as principais virtudes da *matrona* romana.

A exclusão das mulheres das funções públicas, jurídicas e políticas impediu que as mulheres romanas tivessem acesso direto a experiências práticas que lhes permitissem atuar nos géneros literários mais prestigiados da tradição clássica. Sem vivência direta na retórica forense, nas campanhas militares ou nas deliberações do Senado, as mulheres viram sua produção restringir-se a géneros considerados secundários, menores ou, por vezes, não literários. Como pontua detalhadamente a historiadora Emily A. Hemelrijk (2004) ao analisar as condições sociais e políticas que circunscreveram a autoria feminina no mundo romano:

> In summary, the most striking feature of women's writing in Rome is their restriction as regards genre: epigram, elegy, letters and memoirs seem to be the only genres in which they wrote, though it cannot be ruled out (the evidence being too scarce) that some women may also have contributed to other genres. In the traditional hierarchy of literary genres these four were the minor ones, letter-writing and memoirs even being rated as sub-literary. Women's restriction as to genre seems, at least partly, due to the circumstances under which they lived: their exclusion from public functions, and thus from first-hand experience in political, juridical and military life, may have barred them from writing history, oratory, epic and other major genres (Hemelrijk, 2004, p. 183).

Essa delimitação de géneros — que incluía epigramas, elegias, cartas e memórias — demonstra como o ambiente social e doméstico das mulheres moldou sua escrita, voltada essencialmente para questões de foro privado, experiências familiares e sentimentos pessoais. Embora raros fragmentos de prosa tenham sobrevivido, sabemos que figuras políticas proeminentes, como a imperatriz Agripina Menor, chegaram a redigir e publicar suas próprias memórias (*commentarii*), abordando as vicissitudes de sua dinastia familiar sob uma perspetiva única que mesclava o político e o doméstico.

Da mesma forma, a troca epistolar era frequente entre as romanas letradas. O exemplo mais notório desse género na República são as cartas atribuídas a Cornélia, a respeitada mãe dos irmãos Graco e filha de Cícero Africano, cujos escritos foram amplamente elogiados por Cícero e Quintiliano devido à pureza e elegância de seu estilo de escrita em latim, o qual reproduzia o refinamento dos círculos intelectuais da República. Convém sublinhar que a autenticidade de seus fragmentos preservados por Cornélio Nepos permaneça sob debate filológico Mais tarde, cartas cotidianas preservadas arqueologicamente, como os tabletes de madeira de Vindolanda trocadas entre Cláudia Severa e Sulpícia Lepidina na fronteira da Britânia romana, mostram que a alfabetização e o desejo de comunicação pessoal por escrito estavam consolidados até mesmo fora da capital.

No campo da poesia, a figura de Sulpícia, que viveu no período de Augusto (século I a.C.), desponta como a única poetisa de língua latina cujo trabalho literário sobreviveu um pouco mais substancialmente por meio de manuscritos. Sobrinha e protegida do proeminente patrono Messala Corvino, Sulpícia compôs seis elegias curtas que foram preservadas dentro do *Corpus Tibullianum*. Em suas composições, Sulpícia inverte de maneira sofisticada os tropos convencionais da elegia

erótica romana. Em vez de se submeter ao papel tradicional de musa silenciosa e passiva, ela assume a voz do amante ativo (*amator*), convertendo seu amado, Cerinto, no objeto de seu desejo e de sua escrita. A escrita de Sulpícia lida de forma direta com o conflito entre a exigência social de proteger sua reputação moral e o orgulho de viver e revelar publicamente seus desejos.

Durante muito tempo, a crítica filológica tradicional buscou desqualificar ou desvalorizar a produção literária de Sulpícia, classificando-a como amadora, simples ou fruto de uma suposta sintaxe tipicamente feminina. Contudo, revisões críticas contemporâneas têm demonstrado o rigor técnico e o refinamento intencional de sua lírica. Conforme argumenta Sol Argüello Scriba (2010), ao discutir a densidade artística e a autonomia do eu lírico da autora:

> La elegía I es tan solo una muestra de la belleza de expresión, de la capacidad de sugerir, por tales motivos, su poesía no puede ser calificada de "oscura", ni Sulpicia es el pseudónimo de un Ovidio joven, o como algunos críticos la han definido como la poeta agusteana con una sintaxis poco "clásica" y para compararla con los outros poetas varones con una "sintaxis femenina", aspectos que no se entienden a la luz de la lingüística moderna y la concepción de la creatividad en el mundo moderno. Lo que sí se puede afirmar, por encima de todo punto de vista, es que estos poemas son la expresión lírica de una joven poeta en el mundo romano de un siglo I, un momento histórico, en el que a pesar de las restricciones sociais a la mujer, Sulpicia la joven poeta es capaz de apropiarse de la palabra, derecho exclusivamente masculino, y acercarnos al mundo interior del amor desde la visión de mujer (Scriba, 2010, p. 37).

Essa capacidade de apropriar-se da palavra escrita permitiu a Sulpícia expor sua subjetividade e seu corpo sob uma perspetiva feminina, o que confrontou os padrões moralizantes impostos às mulheres de sua estirpe. Ao analisar a linguagem ousada de Sulpícia na Elegia I, na qual ela discute abertamente a realização de seu amor físico e a rejeição de uma reputação hipócrita, Scriba ressalta o caráter subversivo e transgressor do uso do verbo *nudasse* por um eu lírico feminino:

> El verbo en infinitivo nudasse expresa una serie de diferentes connotaciones, no solo el desnudarse para el acto amoroso, sino con el sentido de que el yo lírico al escribir sobre su amor se desnuda socialmente, sin temor la poeta crea un poema confesional, con el cual expresa lo que significa amar apasionadamente como mujer, no idealmente. Su amor

> puede significar el desnudarse ante las miradas de los otros que pueden juzgar con envidia, tal como se lee versos después. Ningún autor masculino, presenta la realización del amor como perder el pudor, el estar desnudo ante la crítica social. Para el poeta varón la confesión del amor no implica la censura social porque para el hombre, en la sociedad "idealizada" de Augusto, no requiere ocultar sus amores, en cambio la mujer no goza de la libertad de expresar sus deseos y pasiones amorosas, debe ocultarlas bajo la máscara del pudor (Scriba, 2010, p. 34).

A capacidade de autodefinição poética rompeu com a prática convencional de idealização da mulher pelos poetas masculinos, inserindo a perspetiva corporal e afetiva da própria mulher como sujeito de sua criação artística. Tal postura singular é caracterizada nos seguintes termos:

"Os poemas de Sulpícia são únicos entre as elegias de amor latinas por causa de seu ponto de vista consistentemente feminino. Embora trabalhando dentro da tradição elegíaca e empregando os mesmos temas e emoções que os poetas masculinos, ela também se desvia dessa tradição pela inversão dos papéis de género elegíacos e pelo uso das noções 'femininas' de fofoca e reputação, em vez da terminologia masculina usual de uma carreira militar ou política. Os três papéis que Sulpícia adota (o da jovem de classe alta, o de elegíaca *puella* e o de poeta-amante) explicam em parte a complexidade e a originalidade de sua poesia." (Hemelrijk, 2004, p. 154)

Além de Sulpícia, a elegista, outras poetisas como Cornifícia, do período neotérico, elogiada por seus epigramas, e Sulpícia Caleni, do período flaviano, também deixaram marcas na literatura romana, embora de suas obras tenham restado apenas registros de terceiros ou fragmentos isolado Sulpícia Caleni, a propósito, foi elogiada por Marcial devido à franqueza erótica com que retratava sua relação conjugal com o marido Caleno. Embora sua produção tenha se perdido quase por completo, os testemunhos de Marcial e as menções tardias de Ausônio e Sidônio Apolinário enfatizam como Sulpícia Caleni conseguiu conciliar a expressão literária de paixão física com o ideal moral da *univira* casta e fiel.

A história da escrita feminina romana, portanto, revela uma constante negociação com as fronteiras de género estabelecidas. Para ingressarem no espaço letrado sem comprometer sua respeitabilidade, as autoras romanas frequentemente recorriam à conformidade externa com as virtudes domésticas tradicionais, utilizando géneros menores e o ambiente privado do lar para legitimar suas vozes literárias.

A consolidação da escrita feminina na Roma Antiga deve ser pensada à luz da constituição de um público leitor de mulheres. Bailey Sloan discute essa complexa relação de autoria, receção e apropriação de vozes femininas no contexto literário romano:

> It is no surprise that, based on the records that we have today, the literary field of Ancient Rome consisted almost solely of men. However, one female author survives, hidden within the Tibullan corpus. In six short elegies, Sulpicia presents herself in the roles of both the author and the authored, the lover and the beloved. The voices of female authors also appear within the Ovidian corpus, this time authored by Ovid himself in the letters of mythical and historical heroines to their absent lovers in his Heroides (Sloan, 2020, p. 1).

Essa mudança na receção dos livros por parte das mulheres na Antiguidade possibilitou a consolidação de um público leitor específico. No que tange a esse processo histórico de transição cultural, Joana Abranches Portela sintetiza:

> Assim, concluímos que é possível identificar duas fases distintas na história da leitura no universo feminino da Antiguidade Clássica: a primeira, correspondente aos tempos da Grécia Antiga, em que não existe ainda um público feminino autónomo para os livros; a segunda, a partir do império romano, em que as mulheres que leem deixam de ser uma realidade indiferenciada e externa ao livro para serem trazidas para o interior do próprio texto, deixando perceber que havia uma certa especificidade e diferenciação de público leitor, quer em termos de género, quer em termos de classe social. Os rolos das mulheres na Antiguidade Clássica inauguram, assim, o caminho para conceitos editoriais da actualidade (Portela, 2012, p. 164).

As evidências arqueológicas, como os frescos de Pompeia retratando jovens com rolos e tabuinhas de cera em momentos de reflexão individual e silenciosa, corroboram essa perceção de que a leitura e a escrita se tornaram elementos integrados à identidade de parcela considerável das mulheres da elite e da subelite urbana no Império Romano

A transição para um público leitor feminino estruturado motivou poetas como Ovídio e Marcial a dedicarem livros inteiros a esse segmento. De fato, a existência de obras como o livro III da *Ars Amatoria*, voltado especificamente para as leitoras romanas, demonstra que a escrita e a

leitura de textos literários já não eram privilégios exclusivos dos homens, mas sim parte da sociabilidade e do prestígio das mulheres da aristocracia e de um extrato da elite urbana, as quais buscavam equiparar-se culturalmente aos homens de sua classe.

Na Roma Antiga houve uma audaciosa incursão das mulheres no domínio intelectual da cultura letrada. Embora vigesse sobre elas a exigência permanente de manterem-se sob o véu da tradicional reticência e domesticidade, autoras como Cornélia, Agripina, Cornifícia e as duas Sulpícias souberam utilizar as cartas, as memórias e os epigramas para registrar suas próprias vivências, paixões e subjetividades. Ao mascarar suas produções intelectuais sob os papéis socialmente aceitáveis de filhas, esposas e mães dedicadas, essas mulheres construíram um legado literário que, apesar das imensas perdas materiais provocadas pelas agruras da transmissão manuscrita, atesta a profunda complexidade e a inegável vivacidade de suas vozes no mundo clássico.

Nesse contexto restrito, a escrita epistolar representou um canal de expressão fundamental para as mulheres da aristocracia. Embora nenhuma carta escrita por mulheres tenha sido preservada nas coleções epistolares de Cícero ou Fronto, a correspondência ativa dessas mulheres desempenhou papel crucial na administração familiar, financeira e política, como revelam as referências masculinas contemporâneas. A perda sistemática da prosa feminina romana é atribuída não à falta de produção, mas às convenções sociais que desaconselhavam a publicação de escritos privados femininos, vistos como potenciais ofensas à modéstia e ao recato exigidos das matronas.

A despeito das limitações impostas à sua atuação pública, a educação das mulheres nas classes dominantes romanas era tolerada — e por vezes incentivada — sob a justificativa de prepará-las para os papéis tradicionais de esposas virtuosas e mães capazes de guiar a formação moral e linguística de seus filhos. Matronas célebres como Cornélia, tornaram-se modelos paradigmáticos desse ideal, combinando uma refinada cultura helenística com a severidade doméstica. A formação dessas mulheres no ambiente doméstico exercia influência direta sobre seus descendentes, conforme aponta Patricia Irigoyen Troconis ao traduzir o clássico testemunho de Tácito sobre a pedagogia familiar republicana (Irigoyen Troconis, 2016, p. 14) No entanto, essa instrumentalização da cultura feminina para fins puramente domésticos gerava uma ambivalência: as mulheres letradas deveriam demonstrar erudição (*doctrina*), mas sem ultrapassar o limite que as fizesse parecer arrogantes ou ameaçadoras à autoridade masculina de seus maridos.

O desaparecimento quase absoluto da produção literária e epistolar feminina na Antiguidade Clássica constitui um dos fenômenos mais complexos da história da transmissão textual. Longe de ser um reflexo de uma suposta inabilidade ou ausência de iniciativa intelectual por parte das mulheres, a perda de suas obras é o resultado de uma intrincada rede de fatores estruturais, sociais e materiais que sistematicamente desfavoreceram a preservação dos escritos de autoria feminina. O primeiro grande obstáculo para o estudo da escrita feminina reside na natureza das fontes sobreviventes. Como a quase totalidade dos registros históricos foi mediada, copiada e selecionada por agentes masculinos, a voz direta das escritoras foi frequentemente abafada ou reconstruída sob os moldes de expectativas sociais de género. A reconstituição desse cenário cultural impõe ao pesquisador uma cautela metodológica constante quanto à parcialidade e à filtragem dos discursos que moldam a nossa compreensão da realidade histórica. Ao teorizar sobre essa mediação constitutiva e os desafios hermenêuticos decorrentes da escassez de fontes diretas, Portela (2012**)** observa:

> Ao considerar as fontes históricas para a reconstrução do universo cultural feminino na Antiguidade Clássica, o investigador depara-se frequentemente com dois problemas: por um lado, a escassez de informações concretas sobre a vida das mulheres; por outro, a quase inexistência de testemunhos femininos directos, já que os registos que nos chegou, quer nas fontes escritas, quer nas iconográficas, são quase sempre filtrados pela subjectividade do olhar masculino. Assim, ao escrever a história das mulheres, ao reconstituir o seu modo de vida, é necessário ter em mente esta cautela: o olhar dos homens sobre o universo feminino imprime a sua marca nas fontes históricas e o seu discurso condiciona a nossa percepção da realidade (Portela, 2012, pp. 132-133).

Como a produção literária na Roma Antiga estava profundamente associada à participação em círculos intelectuais (*coteries*), recitações públicas e redes de clientela, enquanto as convenções sociais romanas prescreviam a reclusão e o recolhimento doméstico como virtudes cardeais da *matrona*, a presença de mulheres respeitáveis em grupos literários masculinos era tida como uma transgressão intolerável (Hemelrijk, 2004, p. 171). Desse modo, as escritoras encontravam-se isoladas dos principais canais de circulação, crítica e divulgação de suas obras.

A publicação e a eventual sobrevivência de um escrito feminino dependiam quase inteiramente do incentivo, do prestígio e das conexões de parentes masculinos influentes. Sulpícia,

por exemplo, pôde ter suas elegias preservadas apenas porque pertencia ao círculo de seu tio e tutor, Messala Corvino, sendo seus poemas incorporados a um manuscrito coletivo de Tibulo (Sloan, 2020, p. 4). Mulheres talentosas que não dispunham de tais salvaguardas familiares e de redes de patrocínio estavam fadadas ao isolamento e à perda inevitável de suas produções após a morte, uma vez que suas obras permaneciam restritas ao arquivo doméstico da família (Hemelrijk, 2004, p. 171).

A produção poética feminina costumava ser pequena em volume, consistindo em poemas curtos ou epigramas dispersos que eram insuficientes para preencher um rolo de papiro (*volumen*) completo (Hemelrijk, 2004, p. 171). A inexistência de um *corpus* substancial individualizado impedia que essas obras fossem preservadas de forma autônoma. Diferentemente da tradição grega, na qual as produções de poetisas como Néctis e Érina foram preservadas pela inclusão na *Antologia Palatina*, a tradição latina não contava com uma antologia sistemática de epigramas que pudesse abrigar e salvar os escritos de Cornifícia, Sulpícia Caleni ou Perila (Hemelrijk, 2004, p. 171).

Para que uma obra literária sobrevivesse na Antiguidade e na Idade Média, era fundamental que ela fosse copiada repetidamente ao longo das gerações. Dois fatores principais garantiam esse processo de duplicação constante: a inclusão nas bibliotecas públicas e a adoção dos textos no currículo escolar como modelos de ensino. Estratégia semelhante foi o que possibilitou que conhecêssemos a obra de Enheduanna no presente.

As bibliotecas públicas romanas, que serviam como repositórios oficiais e centros de estudos de onde os copistas extraíam manuscritos para transcrição, eram espaços marcadamente masculinos dos quais as mulheres e suas obras estavam praticamente excluídas (Hemelrijk, 2004, p. 53). Com exceção das elegias de Sulpícia — conservadas como parte integrante do *Corpus Tibullianum* —, não há qualquer indício de que escritos femininos tenham ingressado nos catálogos das bibliotecas públicas de Roma. Do mesmo modo, nenhuma autora foi adotada pelos gramáticos e retóricos no sistema educacional romano, eliminando a principal demanda por novas cópias manuscritas (Hemelrijk, 2004, p. 171).

O momento de maior perda material da literatura clássica ocorreu na transição do rolo de papiro para o códice (*codex*) de pergaminho, entre os séculos II e IV d.C. Devido ao alto custo do pergaminho, apenas as obras consideradas mais valiosas, populares ou didáticas foram selecionadas para transcrição (Hemelrijk, 2004, p. 171). Os pequenos volumes de poesia feminina

e as cartas íntimas, desprovidos de utilidade escolar ou utilidade litúrgica na Antiguidade Tardia, foram sumariamente descartados e abandonados à deterioração física nos papiros originais.

No âmbito da prosa, a perda foi ainda mais severa. As correspondências epistolares de mulheres romanas, embora abundantes na prática cotidiana, lidavam essencialmente com assuntos domésticos, familiares e privados. A publicação de cartas íntimas femininas era desaconselhada por razões de decoro e preservação da reputação de recato exigida das matronas (Hemelrijk, 2004, p. 197). A exclusão sistemática das mulheres da vida política e da administração estatal reduzia o interesse público subsequente por suas correspondências, levando os destinatários masculinos a descartarem tais cartas após a leitura (Hemelrijk, 2004, p. 197).

Ao analisar as causas combinadas que resultaram no desaparecimento quase absoluto de correspondências e cartas de autoria feminina, Emily A. Hemelrijk (2004) conclui:

> To summarize, we have found that the loss of nearly all letters written by women seems due to a combination of causes, all directly or indirectly connected with gender. The mainly private sphere of women's lives and their restriction in respect of male addressees limited the scope of their letters: they probably dealt mainly, though not exclusively, with private matters, and these were probably considered too trivial to be of wider interest. The unwillingness to publish private letters of women, for reasons of propriety, further reduced their chance of survival. As, by tradition, women were excluded from political life, it was unlikely that their letters, no matter how well written or erudite they might be, were preserved by the recipients and posthumously published—the political involvement and public reputation of Cornelia makes her a telling exception to this rule. Discarded by recipients and excluded from published collections, the letters of women are irretrievably lost." (Hemelrijk, 2004, p. 197)

A perda sistemática das obras literárias e epistolares das mulheres na Antiguidade não decorreu de um ato isolado de destruição, mas de uma exclusão institucionalizada que limitou suas oportunidades de publicação, restringiu sua escrita a géneros marginalizados e as manteve distantes dos mecanismos educacionais, materiais e de arquivamento público que garantiram a sobrevivência dos grandes clássicos de autoria masculina.

PARTE 2: CABO VERDE

A transição epistemológica e ontológica da análise do Mundo Antigo para a formação literária de Cabo Verde fundamenta-se na continuidade de uma investigação genealógica sobre a escrita na condição de tecnologia de poder e de constituição de subjetividades femininas. Trata-se de compreender de que modo a autoria de mulheres se articula em contraponto à interdição da palavra pública e à ameaça de apagamento histórico, rastreando homologias estruturais entre diferentes tempos históricos e culturais sem estabelecer relações mecânicas de causa e consequência. A metodologia da Filosofia da Literatura, ao operar na fronteira entre a exegese estética e a arqueologia dos conceitos, legitima esse movimento trans-histórico ao focar o texto literário na qualidade de acontecimento autônomo de pensamento e tecnologia de poder. O elo que unifica esses dois extremos da investigação reside na presença de homologias estruturais em que a palavra escrita e a disputa pela memória oficial funcionam na condição de um autêntico campo de batalha existencial.

Enquanto a investigação do Mundo Antigo concentrou-se na teologia política de Enheduanna na Mesopotâmia, na autoria monumental de Hatshepsut no Egito Faraônico e na subversão lírica de Safo na Grécia Arcaica, a abordagem das letras de Cabo Verde desloca-se para as dinâmicas de resistência ao epistemicídio colonial. Sob a ótica da metodologia da Filosofia da Literatura, a escrita poética e ficcional não é compreendida apenas por seu valor estético, mas como um ato performativo e uma ferramenta de contra-memória capaz de intervir ativamente na realidade histórica.

A ligação que podemos estabelecer entre os dois contextos repousa no manuseio do mito e na apropriação dos discursos de legitimação de poder. Na Antiguidade, as autoras recorriam à relação direta com as divindades (Inanna, Hathor, Afrodite) para sustentar suas vozes. No cenário pós-colonial de Cabo Verde, as escritoras confrontam mitologias políticas consolidadas por lentes interpretativas androcêntricas e pelo discurso imperial português. Entre essas formulações, destacam-se o mito hesperitano — apropriação clássica formulada a partir das letras de Camões que idealizava as ilhas de Cabo Verde como o Jardim das Hespérides — e, posteriormente, o lusotropicalismo de Gilberto Freyre.

Diante desse legado colonial, autoras como Antónia Gertrudes Pusich, Orlanda Amarílis e Vera Duarte empregam a escrita para desconstruir essas representações. Em vez de se reportarem ao sobrenatural de modo intocado, as escritoras cabo-verdianas reinventam os símbolos clássicos:

Vera Duarte atualiza e africaniza a Vénus clássica, enquanto Orlanda Amarílis reintroduz o sobrenatural em sua ficção. Essa dinâmica é categorizada na pesquisa por meio do conceito de *Realismo Animista*, uma matriz subjetiva estruturante que dissolve a fronteira racionalista entre a vida e a morte, integrando a convivência corrente com os espíritos e os antepassados no plano cotidiano da experiência.

Essa reconfiguração da realidade está intimamente atrelada à preservação da memória cultural e à passagem do oral para o escrito. Se o *logos* grego instituiu-se formalmente em oposição ao *mythos*, a literatura cabo-verdiana contemporânea resgata a legitimidade da história oral. Portanto, a análise de Cabo Verde não pretende estabelecer uma relação de causalidade e sim de demonstrar pontos de contato e rutura em relação à Antiguidade. Em ambos os horizontes, a apropriação dos códigos estéticos e a escrita funcionam como recursos estratégicos para desafiar estruturas hegemônicas, permitindo que sujeitos marginalizados negociem seu direito à existência e instaurem uma soberania sobre as próprias narrativas.

O primeiro ponto de contato que justifica esta análise assenta-se na tensão estrutural entre o arquivo escrito masculino e o patrimônio oral gerido pelas mulheres. No Mundo Antigo, a emergência da tecnologia da escrita marcou a perda do domínio comum sobre os discursos e instituiu o monopólio de uma elite de escribas de gênero masculino. Na história social de Cabo Verde, vemos o sistema literário como um domínio de hegemonia masculina que relegou as mulheres à margem passiva da representação e do cânone oficial.

Contudo, em ambos os polos temporais da tese, as mulheres assumem o papel de transmissoras da memória por meio da palavra falada e, depois, da palavra escrita. Na Mesopotâmia e na Grécia, as mulheres exerciam o protagonismo litúrgico nos lamentos fúnebres e nos rituais cíclicos de fertilidade; em Cabo Verde, são as *botadeiras de estórias* na *boka noti* e as cantadeiras do *tchôro* fúnebre que combatem a desintegração social e garantem a continuidade cultural do povo contra as forças da dispersão e do esquecimento colonial. A apropriação da palavra escrita pelas mulheres, portanto, define-se em ambos os contextos como uma tática de subversão de um arquivo masculino para nele inscrever a sua própria presença soberana.

O segundo elo analítico reside no modo pelo qual as escritoras subvertem os códigos estéticos, teológicos e políticos dominantes para renegociarem a sua existência. Na Antiguidade, Enheduanna, Hatshepsut e Safo recusaram a mudez e a passividade; em vez disso, apropriaram-se, cada uma a seu modo, de símbolos sagrados masculinos para neles fundar a sua autoridade. Enheduanna elevou a deusa Inanna ao topo do panteão e registrou a primeira afirmação de

subjetividade autoral da história ("Eu, Enheduanna"). Hatshepsut confiscou a iconografia e a titulatura de Rei e declarou-se filha carnal do deus Amon-Rá para anular a necessidade da patrilinearidade na sucessão dinástica. Safo retirou a deusa Afrodite do âmbito da violência e da vingança das epopeias masculinas para transformá-la em sua parceira e aliada no campo de batalha do desejo.

Engenharia de insubmissão análoga aparece também na literatura cabo-verdiana contemporânea de autoria feminina. Vera Duarte realiza um gesto homólogo ao confiscar o mito ocidental e patriarcal de Vénus — ápice da representação e codificação estética europeia sobre o corpo feminino — para convertê-lo na "Vénus Crioula", a personificação da ação social ativa voltada para a libertação e a promoção civil das mulheres do arquipélago. Do mesmo modo, Orlanda Amarílis utiliza o estilo realista da narrativa moderna para nele injetar o "realismo animista" de matriz africana. Ao tratar o sobrenatural não como um prodígio fantástico que exige hesitação, mas na qualidade de uma extensão cotidiana e naturalizada da própria realidade, a prosa de Amarílis subverte a divisão positivista ocidental entre mito e razão técnica que deu suporte ao epistemicídio colonial.

O terceiro ponto de contato fundamenta-se na resistência ativa perante as técnicas de silenciamento e apagamento da memória das mulheres. No plano do poder colonial e patriarcal, os saberes e as cosmologias dos sujeitos subalternizados sofrem uma operação sistemática de desvalorização e reclassificação sob a rubrica de "superstição", "lenda" ou "folclore". Tanto no Egito, com o desmonte de monumentos e o apagamento do nome de Hatshepsut nos cartuchos reais, quanto em Cabo Verde, com e a criação de narrativas heroicas de “descobrimento” e, depois, a valorização da mitologia política do lusotropicalismo de Gilberto Freyre, a escrita oficial funcionou na condição de um dispositivo de controle, homogeneização e dominação da história.

A produção literária de autoria feminina insurge-se contra essa violência epistêmica ao atuar na condição de *contra-memória*, isto é, um espaço de desobediência no qual a palavra escrita se converte em antídoto contra a morte social, o esquecimento e a invisibilidade colonial. Ao registrar o trauma individual e coletivo do cativeiro, da opressão doméstica e da dispersão diaspórica, as autoras cabo-verdianas reinscrevem a sua própria origem, resgatam a dignidade das experiências marginalizadas e demonstram que a escrita literária e monumental, uma vez gravada na pedra, no papiro ou no papel, preserva uma força de permanência que desafia qualquer tentativa de apagá-las.

4. A tensão entre mito e realismo nas letras de Cabo Verde

4.1. Os estudos sobre o achamento de Cabo Verde no decurso da História

Para a história oficial[318], o início do descobrimento de Cabo Verde ocorreu em 1º de Maio de 1460. No entanto, há um problema assinalado em seu duplo aspeto em 1939 por Fontoura da Costa em *Cartas das ilhas de Cabo Verde de Valentin Fernandes (1506-1508)*: quem foi o descobridor e qual foi a real data do descobrimento. Segundo as *Cartas de doação* elaboradas pelo rei D. Afonso V ao infante D. Fernando[319], o descobrimento das ilhas Brava, São Nicolau, Santa Luzia, Santo Antão, São Vicente e dos ilhéus Raso e Branco ocorreu entre os anos de 1461 a 1462 decorrente da viagem de um português, contador da Ilha da Madeira e escudeiro do Infante D. Fernando, Diogo Afonso, nome mencionado pela primeira vez por Christiano José de Senna Barcellos (1899, p. 17), citando carta de doação de 29 de outubro de 1462. António da Noli e Alvise de Cadamosto, italianos, e o português Diogo Gomes[320] disputam a honra do achamento das outras ilhas – Fogo, Santiago, Maio, Boa Vista e Sal.

Fontoura da Costa foi um dos muitos autores que se debruçaram sobre o problema do descobrimento[321]. A *Notícia Corográphica e Chronológica do Bispado de Cabo Verde*, em 1784, atestou que Antônio Da Noli, Vicente de Lagos e Luís de Cadamosto avistaram as ilhas de Boavista, Maio, Santiago e São Filipe (ou do Fogo) em primeiro de maio de 1445. Manuel Roiz Lucas de Sena, em 1818, afirmou sem referenciar fonte, o ano de 1449 como sendo o ano do achamento e do povoamento. Em 1841, José Conrado Carlos de Chelmicki atribuiu o feito aos mesmos três homens nomeados pela Notícia Corográphica, mas fixa a data do achamento em 1446 e a do povoamento em 1460. Em 1841, o *Índice Chronológico das Navegações, Viagens, Descobrimentos e Conquistas dos Portuguezes nos Paizes Ultramarinos*, fixou a data em julho de 1446, mas retirou o nome de Vicente de Lagos e a ilha de Maio da sua relação, incluindo o da ilha de São Cristóvão, que se chamaria Sal. Em 1842, o Visconde de Santarém publica um estudo que questiona a primazia portuguesa, trabalho que serviria de base para a dissertação que José

[318] Destacam-se a Carta Régia de 1466 e a Carta Régia de 1472. Nas cartas constam que o início do povoamento se deu a partir de 1462. As cartas serão examinadas no tópico sobre o povoamento.

[319] Julio Monteiro Junior se refere, em especial, às cartas datadas de 19 de setembro e 29 de outubro de 1462. Monteiro Júnior, Júlio. *A descoberta das ilhas de Cabo Verde é ainda um problema.* In: Boletim geral das colónias. - Ano 23°, n° 261 (Março de 1947), pp. 30-44

[320] "A eles veio juntar-se depois o [nome] de João Vaz Corte Real e, com a descoberta, no século passado, de um importante documento _ a célebra carta ou mapa de Andrea Bianco, de 1448 – surge o nome de mais um navegador também português: Vicente Dias, natural de Lagos" (Monteiro Junior, 1947., p. 33.)

[321] O pesquisador Victor Barros faz um compêndio e uma análise mais aprofundada de todos esses estudos em artigo de 2017. O levantamento feito por ele foi seguido durante este parágrafo.

Joaquim Lopes de Lima publicaria em 1844, autor considerado por Víctor Barros como "o primeiro ou um dos primeiros estudiosos a trazer para a arena do debate historiográfico o problema da 'descoberta' daquele território insular oeste-africano" (Barros, 2017, p. 83). Lopes de Lima considerou Antônio Da Noli como o primeiro descobridor e fixou a data em 1 de maio de 1460. Em 1850, José Maria de Souza Monteiro, no *Diccionário Geográphico das Províncias e Possessões Portuguezas no Ultramar* estabelece duas opiniões que, segundo ele, eram as mais correntes, ambas tendo início no dia 1 de Maio, mas com distinção entre os anos: uma que dizia que o descobrimento teria ocorrido em 1445 – e que contemplava as ilhas de Boa Vista, Maio, Santiago e Fogo – e outra em 1460 – e que contemplava apenas as três últimas.

Richard Henry Major em 1868 recuperou os relatos de viagem do português Diogo Gomes, publicados pela primeira vez em 1847 inserido em um conjunto de textos sobre os descobrimentos reunidos pelo alemão Valentim Fernandes e que foram publicados em Portugal apenas em 1850, nos quais Gomes se afirmava o primeiro a chegar às ilhas e fixou a data em 1460. Os argumentos de Major em favor do português seriam refutados por Emiliano Augusto de Bettencourt, em 1881-1882, com base em Lopes de Lima. O oficial da armada e historiador Christiano José de Senna Barcellos publicou, então, em 1899, uma defesa original que combinava esses dois argumentos: apesar de reconhecer Da Noli como descobridor, pois era difícil contestar a carta régia que assim o intitulava, defendia a veracidade e a autenticidade das memórias de Diogo Gomes. No entanto, apontou uma importante lacuna que ele deixou em seus registros:

> Referindo-se Diogo Gomes à ilha de S. Thiago diz: *que foi descoberta no dia do santo*, porém não cita o nome das outras que viu, e que apparecem mencionadas nos documentos já reproduzidos; e nem indicado o dia, dá isso margem a grandes discussões, se o dia santo é o que se comemora em 1 de maio ou se a 25 de julho. No primeiro é S. Filippe e S. Thiago e no segundo é S. Thiago e S. Christovam (Barcellos, 1899, p. 16).

Além da defesa de Diogo Gomes e de apresentar o nome do navegante Diogo Afonso pela primeira vez, Senna Barcellos também fez conjeturas a respeito das datas de descoberta das outras ilhas, associando-as às datas das festividades dos santos que homenageiam: "no mez de dezembro, a 6 e 13, são os dias de S. Nicolau e S.tª Luzia (...) e em janeiro, a 17 e 22, são os dias de S.tº Antão e S. Vicente. Temos, portanto, que se a descoberta de S. Nicolau e S.tª Luzia se fez em dezembro de 1461, as de S.tº Antão e S. Vicente foram em janeiro de 1462" (Barcellos,

1889, p. 19). Ao passo que parece habilitar a figura de Diogo Gomes como um descobridor, baseado apenas nas memórias escritas por ele, na esteira do que fizera Lopes de Lima, Senna Barcellos rejeita as memórias de Cadamosto. Entre os argumentos de Lopes de Lima, dois são os mais fortes: o de que deveria haver na Torre do Tombo pelo menos um documento que mencionasse Cabo Verde e de que, se já tivesse havido o achamento das ilhas, elas não ficariam desabitadas por tantos anos[322]. Somam-se a eles análises das incoerências da narrativa acompanhadas por Barcellos. A principal delas é a de que a ilha que Cadamosto alega ter nomeado de Boavista era referida como São Christovam em dois documentos, a carta de doação de D. Afonso V ao infante D. Fernando em 3 de dezembro de 1460, transcrita por Barcellos, e em documento de 1462 presente no *Livro das Escripturas* e que menciona as cinco ilhas doadas ao infante D. Fernando. "Só no reinado de D. João II", alega Barcellos, "é que essa ilha se passou a denominar da Boavista" – e acrescenta, com ironia: "pelos anos de 1490 já era assim conhecida, e, cousa notoria, só em 1507 é que sahia a lume a narrativa de Cadamosto!" (1889, p. 12). Lopes de Lima, em nota de rodapé, escreve: "Trinta e três annos depois da segunda navegação de Cadamosto não havia ainda no Archipelago de Cabo Verde uma Ilha conhecida pelo nome de *Boavista* que elle nos diz ter dado á primeira que topou... Sabe Deos aonde ella era!..." (1844, p. 8).

4.1.1 A rejeição a Cadamosto pela história oficial

Dos navegadores italianos, Cadamosto foi o único a registrar os próprios feitos, da mesma forma que Diogo Gomes foi o único entre os portugueses. Se o português enfrentou críticas, como as informadas por Barcellos, o italiano enfrentou um escrutínio ainda maior e sobre ele foi levantada, inclusive, a hipótese de que, somados aos seus, tenha inserido em suas memórias feitos alheios dos quais se apropriara. O historiador inglês Edgard Prestage[323] faz saber que Luiz,

[322] "Dando pois por averiguado já agora, á vista do irrecusavel testemunho de Azurara, e segundo a bem fundada opinião de Zurla, que a segunda Navegação de Cadamosto só veio a effectuar-se no ano de 1456, resta-me ainda provar, que não foi elle, quem descobrio as Ilhas de Cabo Verde. Começarei pelo testemunho já citado de João de Barros, tão valioso para nós como o de Damião de Goes, e pelo que escreveu, ainda que com pouco critério, mais modernamente Candido Lusitano: ajuntarei depois as considerações seguintes – 1ª – Que na Torre do Tombo, rica em documentos dessa época, se não encontra um só com referência às Ilhas de Cabo Verde anterior a Dezembro de 1460 (2) – 2º – Que não era provavel em um tempo de tantas emprezas, e sob os auspicios de um Principe tão colonisador como D. Henrique, que estas Ilhas ficassem esquecidas por cinco annos, e sem se mandarem a ellas povoadores, os quaes desde 1461 concorreram logo tão asinha, e as povoaram com tanta rapidez – 3ª – Que o Cap. 1º da segunda navegação de Cadamosto é um episódio tão farto de erros, contradicções, e incoherencias, que por elle só se demonstra – que Luiz de Cadamosto nunca viu as Ilhas de Cabo Verde, nem sabia como ellas eram, nem como estavam arrumadas no Mappa" Lopes DE Lima, J. J. Ensaios sobre a Statistica das Possessões Portuguezas na África Occidental e Oriental; na Ásia Occidental; na China, e na Oceania. Livro I, Das Ilhas de Cabo Verde e suas Dependências. Segunda Parte, pp. 4-5. Lisboa, Imprensa Nacional, 1844.

[323] Citado em: Monteiro Junior, Julio. Op. Cit. p. 33. O Dr. Júlio Monteiro Junior se reporta a Fontoura da Costa para afirmar que quando este escrevera sua monografia não localizou em arquivos nacionais qualquer menção a Cadamosto.

Aluizio ou Alvise de Cadamosto[324] descendia de família patrícia de Veneza, banida em 1453 pelo envolvimento do pai com atividades ilícitas. Para reconstruir a fortuna, Cadamosto passou a empreender viagens comerciais a outros países e acabou por conhecer o Infante D. Henrique em uma delas, quando contava a idade de vinte e dois anos. Após obter licença para entrar nas expedições, Cadamosto fez duas viagens à África. Suas narrativas tiveram grande publicidade, nota Senna Barcellos: a primeira publicação foi em 1507, em Vicenza. Em 1508, em Milão, foi publicada uma tradução latina, mesma versão publicada em 1532 na coleção de viagens de *Simões Grineo*, *Novus Orbis*, em 1550 na coleção *Navigatione e Viaggi* por *João Baptista Ramuzio*. A tradução portuguesa foi publicada somente em 1812 na *Collecção de Notícias para a História e Geographia das Nações Ultramarinas*[325].

Para Marie-Pierre Laurent du Tertre (1987), em apresentação à tradução francesa, as relações das duas navegações de Cadamosto pela costa ocidental da África são únicas para o género da época e uma fonte preciosa pela sua riqueza de informações. O navegador elaborou, sem recorrer à ajuda de um redator, a relação de suas viagens, assegura que o fez com sua própria pena e a partir das próprias memórias sem se orientar por notas ou um plano de trabalho. Laurent du Tertre sobreleva a diferença estilística da redação das duas viagens: as descrições que constam no segundo relato são mais repetitivas, embora o navegador tenha dedicado a ela menos páginas, vinte e nove; o primeiro relato, de oitenta e uma páginas, é permeado de anedotas e informações sobre o comportamento humano, de costumes religiosos às estruturas de poder. Se há uma unidade de estilo ela se dá pela preocupação do autor em inventariar as condições de viagem e de transcrever os nomes próprios como se fossem nomes italianos. Outro ponto em comum é associação das experiências que o autor teve de facto aos relatos de terceiros, seja quando os distingue – e para isso se reporta aos "homens dignos de fé" que lhe confiaram tal informação –, seja quando os incorpora à própria memória para escrever mesmo sobre lugares onde não estivera e sobre assuntos sobre os quais não poderia ter sabido senão por outrem[326].

[324] O acadêmico Sebastião Francisco Mendo Trigoso, primeiro tradutor da narrativa de Cadamosto do italiano para o português informa em nota que "Cadamosto" seria a abreviação de "Casa da Mosto", este sim o sobrenome da família.

[325] C.f.: Barcellos, Christianno Jose Senna, *Subsídios para a História de Cabo Verde e Guiné*. Lisboa, Vol. I, p. 09.

[326] Marie-Pierre Laurent-Du Tertre qualifica as informações presentes nas cartas de Cadamosto em três "rangs". O primeiro "rang", que se refere às experiências diretas do navegador nos lugares onde esteve; o segundo, às informações recebidas por vizinhos ou moradores das regiões onde não esteve, dos quais guarda anonimato por meio de referências generalizantes – "on dit", "on répond"; o terceiro "rang". Sobre as informações do terceiro "rang", Tertre (1987, p. 8) diz: "Enfin, l'information que nous qualifierons de «troisième rang», concerne une information recueillie, en quelque sorte, «en chambre, c'est à dire auprès d'un cercle d'interlocuteurs plus restreints — Portugais ou Gênois —, plus localisés également — au Portugal ou sur les lieux où les Portugais sont bien implantés comme les Canaries, Madère ou Arguin —. Nous ne pouvons exclure le fait, par ailleurs, que Da Mosto ait eu accès aux auteurs arabes ou/et à des cartes et des archives de chancellerie, pour compléter ses informations. Ce type d'informateurs nourrit la longue et minutieuse description du commerce transsaharien avec lequel Da Mosto n'a pourtant jamais été en contact direct".

Entre os estudiosos que encontraram indícios de intervenções ficcionais nas cartas do jovem de Veneza podem ser citados Edgar Prestage, Armando Cortesão[327] e Richard Henry Major. Segundo Júlio Monteiro Junior, Armando Cortesão declara com veemência "as falsidades, inexactidões e má fé" das narrativas de Cadamosto e coloca em dúvida que o navegador italiano tenha estado em Cabo Verde. Richard Henry Major, biógrafo do Infante D. Henrique, acusa Cadamosto de falta de escrúpulos. O historiador inglês Edgar Prestage, autor de *The Portuguese Pioneers*, ressalta que Cadamosto era um observador perspicaz e que ofereceu maiores informações a respeito dos africanos do que outro escritor, mas que apesar disso, reivindica para si a honra de descobrimentos que não fez. No entanto, Prestage prefere não se posicionar em relação à autoria dos descobrimentos, alegando falta de documentos[328]. Senna Barcellos sustenta sua posição com argumentos concernentes à cronologia e aos aspetos geográficos – chuvas, rumo dos ventos e topografia. Germano Almeida (2003), embora não afirme uma posição, parece favorável às dúvidas levantadas sobre o relato da Segunda Navegação. Luís Albuquerque (1991) admite a possibilidade das narrativas serem verdadeiras e atribui as imprecisões às traduções e cópias que sobreviveram ao tempo, posteriores à morte do autor:

> Assim, e como não se conhece o relato original do veneziano, torna-se possível supor (mas em princípio repugna aceitá-lo) que ele não tenha estado no arquipélago cabo-verdiano, e que a referência a este, nas várias versões que até nós chegaram do texto que corre com o seu nome, sejam interpolações tardias dos copistas, que teriam tomado conhecimento de explorações posteriores, e possivelmente da levada a bom termo por Da Noli e Diogo Gomes (Albuquerque, 1991, p. 38).

As imprecisões ainda são agravadas, na opinião dos mais críticos, pelo estilo da escrita. Ao contar sobre o início da viagem, Cadamosto[329] passa pelas condições objetivas com a preocupação de registrar condições subjetivas que a permearam. Ao leitor são informados pormenores com os quais pode compor um quadro amplo e se envolve na narrativa, um

[327] Sobre Armando Cortesão, a presente pesquisa deter-se-á no tópico referente a Diogo Gomes.

[328] Monteiro Junior, que faz o levantamento dos autores citados no parágrafo, não indica as páginas e as obras nas quais encontrou tais afirmações. Monteiro Júnior, J. A descoberta das ilhas de Cabo Verde é ainda um problema. In: Boletim geral das colónias. - Ano 23°, n° 261 (Março de 1947), p. 39.

[329] Seguir-se-á aqui o texto em italiano e a tradução portuguesa do Dr. Giuseppe Carlo Rossi, publicada pelo Instituto Para a Alta Cultura, Lisboa, 1944. A versão em francês, publicada por M. Charles Schefer sob o título "Relation des voyages à la côte occidentale d'Afrique d'Alvise de Ca' da Mosto, 1445-1457" foi consultada online: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1048998 [acesso em 24/01/2012]. Senna Barcellos (1899), o doutor Monteiro Junior (1947) e Luís de Albuquerque (1991) oferecem resumos da narrativa de Cadamosto, também foram consultados. A referência será feita com base na data da publicação da tradução.

envolvimento que estaria comprometido se a narrativa se concentrasse em aspetos técnicos. Contudo, entre esses pormenores que tornam a leitura mais próxima do leitor estão os primeiros objetos de contestação por parte de Senna Barcellos: a data de início da expedição e a direção dos ventos.

> Portanto no ano seguinte, o dito gentil-homem genovês[330] e eu, outra vez de acôrdo, armámos duas caravelas para buscar êste rio[331]; e ouvindo dizer o dito Senhor Infante (sem cuja licença não podíamos ir) que nós tínhamos tomado esta resolução, muito lhe agradou, e quis armar uma sua caravela, que viesse em nossa companhia. E providos de todo o necessário, saímos do lugar chamado Lagos, que fica perto do Cabo de S. Vicente, no princípio do mês de Maio, com vento próspero, e pusemos o rumo para as Canárias, onde em poucos dias chegámos. Sendo o tempo favorável, não nos preocupámos de tocar nas ditas ilhas, mas navegámos em seguida para o sul e com a corrente da água, que impetuosamente seguia para sudoeste, andámos muito. Chegámos finalmente ao Cabo Branco, e tendo vista dele, fizemo-nos um pouco ao mar, e na noite seguinte assaltou-nos um temporal de sudoeste com vento forte, pelo que, para não voltar para trás, fizemo-nos para oes-noroeste, salvo erro, para costear e defendermo-nos do tempo, duas noites e três dias (1944, p. 71).

Não poderia Cadamosto ter iniciado sua viagem em princípio de Maio e ter chegado às ilhas no dia de São Filipe e São Tiago, pois a festa dos santos é comemorada no dia primeiro de Maio. A esse equívoco cronológico, Senna Barcellos não se detém, por considerá-lo um descuido de redação: "Parece que houve engano de datas ou pouco rigor na leitura do manuscrito, e por isso não insistiremos n'este ponto" (1899, p. 10). Cortesão (1975), ao contrário, considera o facto relevante para atestar que o italiano sequer empreendera a segunda viagem[332]. Luís Albuquerque (1991, p. 33) responde a essa objeção resgatando o manuscrito mais antigo no qual se lê "marzo" em vez de "maggio". Completa com a observação consoante com a opinião de Senna Barcellos: um redator falsário, não incorreria em erro tão facilmente desmascarado. Sobre a direção dos ventos, Senna Barcellos (1899, p. 10) e Cortesão (1975, p. 36) concordam que há uma

[330] Pode se tratar de Antoniotto Usodimare. Monteiro Junior (1947, p. 37) destaca que alguns escritores o confundiram com António da Noli, confusão que começou a ser dissolvida quando Rinaldo Caddeo forneceu a biografia de Usodimare.
[331] Trata-se do rio de Gâmbia.
[332] Armando Cortesão tece um comentário irônico: "Não reparou o Veneziano que o dia de São Filipe e Santiago caía exactamente no dia 1° de Maio e por isso, para ser verdade o que dizia, preciso lhe fora que tivesse chegado antes de ter partido" (1975, p. 36).

imprecisão geográfica que denuncia o desconhecimento da localização das ilhas: os ventos do Sudoeste não poderiam ter arrastado suas caravelas ao sul, onde estava o arquipélago, e sim ao norte, o que o teria afastado mais do seu objetivo. Por fim, os estudiosos duvidam que, assaltadas pelo vento, as caravelas teriam ancorado em Boa Vista ao terceiro dia[333]. "A caravela tinha a velocidade de um raio, ou então os tripulantes amarraram algum santo ao mastro, obrigando-o a fazer esse milagre", ironiza Senna Barcellos (1899, p. 10).

> Ao terceiro dia tivemos vista de terra, gritando todos *terra, terra,* e muito nos admirámos porque não sabíamos de naquelas paragens haver terra. Mandámos subir ao mastro dois homens, que descobriram duas grandes ilhas; o que, sabido de nós, demos graças a nosso Senhor Deus, que nos levava a ver coisas novas, pois bem sabíamos que destas ilhas não havia notícia alguma em Portugal (Cadamosto, 1944, p. 71).

O avistar da terra é narrado com recurso às reações da tripulação – "gritando todos *terra, terra*"; "e muito nos admiramos" – e com isso participa o leitor das adversidades e das alegrias da viagem de forma que ele possa se situar na narrativa por meio dos personagens, como se tratasse de uma ficção. O autor escreve a si mesmo, indiretamente, com traços de grandiosidade heroica quando indica um sentido de predestinação: eles estavam em tal lugar porque Deus os levara, por força dos ventos do sudoeste, "a ver coisas novas" – as coisas novas: duas ilhas. Das duas expedições ao interior da ilha a fim de verificar se era habitada por algum grupo humano, o autor assume que delas não fez parte. Da ausência de vestígio de humanidade soube pela palavra dos homens que enviara; ao retornarem com pombos que se deixavam capturar com facilidade, Cadamosto interpreta o facto como indício de que os pombos não sabiam o que fosse o homem, o que corroboraria a versão transmitida a ele pelos outros viajantes. Entretanto, quando fala sobre a ilha de Boa Vista e alude às contradições apontadas a respeito do navegador veneziano, Germano Almeida acrescenta: "essa história dos pombos ele já a tinha contado relativamente à Madeira" (2003, p. 97).

> (...) deitámos a lancha fora e enviámo-la a terra, bem armada, para ver se havia ali gente ou vestígio de habitação. Foram e buscaram muito, mas não encontraram nem estradas

[333] Para que Cadamosto conseguisse realizar o feito do qual se assume autor, Fontoura da Costa acredita que "seria necessário que os navios fossem arrastados por uma corrente de cerca de 300 milhas actuais, ao sudoeste, justamente no sentido oposto ao vento da violenta tempestade – em 60 horas de navegação, ou seja, à velocidade horária de 5 mil milhas" (*apud* Monteiro Junior, 1947, p. 38).

> nem vestígios pelos quais se pudesse entender que fosse habitada. Recebido este relato deles, na manhã seguinte, para me elucidar completamente, enviei dez homens bem providos de armas e bestas, que subissem à dita ilha por uma parte onde era montuosa e alta, para ver se achavam alguma coisa, ou se viam outras ilhas. Foram, e nada mais acharam senão que era desabitada, e havia imensa quantidade de pombos, que se podiam apanhar à mão, não sabendo o que fosse o homem (Cadamosto, 1944, p. 72).

Os elementos emocionais mobilizados direcionam o olhar do leitor pelas intenções e decisões de Cadamosto que interferiram no seu entendimento do arquipélago. Os elementos geográficos solicitados pela linguagem reforçam a decisão do navegador de continuar a viagem por ter julgado as ilhas como desabitadas. Sílvio Correa (2002, p. 125), em nota sobre a importância de Cabo Verde para as atividades comerciais desenvolvidas posteriormente por Portugal, sugere que, não obstante sua localização privilegiada, o arquipélago não foi significativo para Cadamosto; a hipótese de Correa é que ao veneziano não interessavam regiões despovoadas, pela impossibilidade de intercâmbio cultural e comercial. Luís de Albuquerque encontra no desinteresse imediato do jovem de Veneza pelas ilhas o motivo pelo qual não comunicou aquilo que se refere como sua descoberta ao rei, Dom Manuel, que designou na carta régia de 8 de abril de 1497 que o descobridor havia sido Antonio Da Noli. Embora diga que seu feito foi de grande divulgação, conforme se lê abaixo, tanto que os navegadores que depois chegaram a elas e catalogaram as outras seis o fizeram por terem sabido que elas existiam, o facto é que Da Noli foi declarado oficialmente o autor do descobrimento das cinco ilhas de Cabo Verde em 1462 (Albuquerque, 1991, p. 38).

> No alto da montanha tiveram vista de três outras grandes ilhas de que não tínhamos dado conta, porque uma nos ficava a sotavento da parte do norte, e as outras duas estavam na mesma linha, do lado oposto, da parte do sul, também na nossa derrota, e todas à vista umas das outras. Pareceu-lhes ver mais ilhas pelo poente, muito pelo mar dentro. Todavia, não se viam bem, pela distância, e não cuidei de ir lá, quer para não perder tempo e seguir a minha viagem, quer por julgar que estivessem desabitadas e selvagens, corno eram estas outras; mas depois, pela fama destas quatro ilhas que eu tinha descoberto,

> chegados outros aqui, foram reconhecê-las e descobriram que eram dez ilhas, entre grandes e pequenas, desabitadas (...) (Cadamosto, 1944, p. 72).

A natureza exuberante que aparece nas linhas desperta a atenção de Armando Cortesão: "Ora, em qualquer das Ilhas de Cabo Verde não há uma só ribeira em que possa navegar sequer uma canoa" (1975, p. 35). Sobre isso, Albuquerque responde à luz da possibilidade de transformação geográfica da ilha. Sua hipótese é a de que o rio, cuja nascente ainda existe, poderia ser caudaloso no passado embora "hoje reduzido quase sempre ao leito seco de uma levada" (1991, p. 34). A confirmação de sua hipótese, Albuquerque a tem na tradução italiana de Gian Battista Ramusio para a *Navegação de Lisboa à ilha de São Tomé escrita por um piloto português* na qual consta: "Esta ilha de Santiago tem (...) um bom porto chamado Ribeira Grande, porque está situada sobre dois montes altos, e passa-lhe pelo meio um rio caudaloso de água doce que nasce duas léguas acima" (apud Albuquerque, 1991, p. 34).

> (...) partimos desta ilha e, seguindo nossa viagem, chegámos à vista das outras duas onde, correndo ao longo da costa duma delas, que nos parecia abundante de árvores, descobrimos a bôca dum rio que dela saía; e julgando que fôsse de boa água aproximámo-nos da margem para nos prover dela (Cadamosto, 1944, pp. 72-73).

A riqueza de detalhes do relato se estende aos sabores: das tartarugas – as quais para o paladar do navegador italiano remetem à vitela de carne branca – e dos peixes, grandes, de formas desconhecidas e de bom gosto. Sílvio Correa (2002) expõe que uma das contribuições das cartas de Cadamosto foi o registro do seu contato não reprovador com as culturas africanas, perceptível em suas descrições das vestimentas e dos hábitos alimentares dos povos, por exemplo. Com isso, tem-se acesso ao primeiro retrato moderno dos povos africanos, em todo distinto da lente civilizatória da qual os cronistas da época se serviam para retratar os povos africanos como uma massa homogênea exótica a fim de contrastá-los com o modo de vida europeu. Correa utiliza o termo "experimentalismo etnológico" (2002, p. 115) para os comentários sobre a alimentação dos povos africanos do viajante de Veneza. Se a alimentação era tratada por outros navegadores como medida de civilização dos habitantes do território onde ancoraram, Cadamosto degusta as

refeições locais e forma um juízo independente das tradições europeia e cristã[334]. Apesar de não haver população nativa no arquipélago, é possível perceber uma descrição positiva orientada pela neutralidade.

> (...) E digo que encontrámos aqui grande quantidade de tartarugas, ou seja, "gajandre" à nossa maneira, das quais tomámos algumas, cujas conchas eram maiores que boas adargas; e aqueles marinheiros mataram muitas e fizeram muitas comidas, dizendo que de outras vezes tinham comido delas no Golfo de Arguim, onde também apareciam, mas não tão grandes; e digo que para experimentar mais coisas, também comi delas e pareceram-me boas, quase tanto como carne branca de vitela, tão bom cheiro e sabor tinham; de forma que salgaram muitas delas, que em parte nos foram boa munição na viagem. Também pescámos na embocadura deste rio, e dentro dele, e achámos tanta quantidade de peixe, que é incrível de se dizer; muitos nunca os tínhamos visto, mas eram grandes e de bom gosto (Cadamosto, 1944, p. 73).

Cadamosto relaciona, por fim, o nome que deu às ilhas nas quais desembarcara e a data, de forma indireta, pela menção aos santos celebrados.

> (...) e noto que à primeira ilha onde desembarcámos, demos o nome de Ilha de Boa Vista, por ter sido a primeira vista de terra naquelas partes; e a esta outra, que nos parecia a maior das quatro, demos o nome de Ilha de Sant'Iago, porque fomos lançar âncora nela no dia de S. Filipe [e] Sant'Iago (Cadamosto, 1944, pp. 73-74).

4.1.2 A habilitação de Diogo Gomes como descobridor na história oficial

Nenhum outro autor da época reitera a autoria que Cadamosto reivindica para si das ilhas orientais de Cabo Verde e não se sabe que ele tenha informado ao rei ou ao infante na altura em que regressou, nem quando o genovês Da Noli foi declarado como descobridor por diploma real. Por essa razão, a conclusão de Albuquerque é a de que este último tenha sido o "descobridor verdadeiro" pois, embora esteja convencido de que o jovem veneziano não tenha mentido em seus

[334] Diz Correa (2002): "Para a tradição europeia cristã, a alimentação acusava não apenas o grau de civilização de cada população (com a domesticação de plantas e animais), como também a sua religião. Desde os primeiros contatos euro-asiáticos e euro-africanos da Idade Moderna, os viajantes cristãos consideravam, por exemplo, o vinho e o pão como indicadores de civilização e, não por último, do cristianismo" (p. 115).

relatos, sua viagem foi esporádica e não teve consequências (1991, pp.37-38). Albuquerque também pretere o português Diogo Gomes, cujo feito não encontra amparo em documento oficial e apenas no relato que ele próprio teria ditado, quando já era idoso, ao alemão Martim Berhaim que o teria registrado em um mau latim[335]. Segundo Diogo Gomes, ele e Antonio Da Noli, que o acompanhava em outra caravela em uma viagem de dois dias e uma noite quando avistaram a ilha de Santiago. No entanto, dada a característica de sua embarcação, Gomes afirma ter chegado primeiro. Ao retornarem, o genovês aguardou ventos favoráveis na Madeira e, aproveitando-se de que o outro ainda viajava – um vento contrário o teria levado aos Açores –, reclamou para si o descobrimento e obteve do rei a capitania da ilha, que conservou até morrer. O facto de não ter requerido o título ao qual acreditava ter direito parece suspeito, a menos que o tenha feito em documento desconhecido, como levanta Monteiro Junior (1947, p. 41). Isso não intimidou os historiadores Senna Barcellos, Armando Cortesão, Fontoura da Costa – entre outros que defenderam seu pioneirismo. Cortesão, inclusive, responde à suspeita de Gomes não ter requerido a capitania da ilha ao rei por ser detentor de uma grande modéstia. Albuquerque objeta à alegada modéstia e aventa que o navegador português não reclamou a capitania por ser cavaleiro da Casa Real e por exercer os cargos de almoxarife de Sintra e de vedor do Paço Real da cidade (1991, p. 37). Embora os cargos e possam não estar relacionados à abnegação do título, poderiam ser mais vantajosos economicamente do que ser capitão de uma ilha desabitada, como defendeu em 1956 Frazão de Vasconcelos[336], mesmo que o próprio Albuquerque desmonte esse argumento ao afirmar que, a exemplo das ilhas da Madeira e dos Açores, era possível retirar lucro, independente de um lugar ser povoado ou não (1991, p. 36).

Habilitar Diogo Gomes como descobridor respondeu a uma necessidade de afirmação da primazia portuguesa em resposta aos italianos que, a partir da publicação da exposição bibliográfica, documental e cartográfica de Tullia Gasparrini Leporace, em 1956, defenderam Cadamosto como descobridor de Cabo Verde com mais ênfase. Se Armando Cortesão, em 1931, Augusto Casimiro, em 1935, Franco Machado, em 1937, e Manuel Múrias, em 1939, já haviam se levantado a favor do navegador de Sintra, com a exposição de Leporace, outras vozes, como as de Antônio Brásio, Marques de Oliveira e Félix Monteiro, em 1960, levantaram-se para personalizar na figura de Diogo Gomes, todos os discursos a respeito do pioneirismo português. A

[335] Aires Nascimento, autor da crítica da edição de 2002 das memórias de Diogo Gomes, defende que foi ele próprio quem as escreveu. C.f.: Diogo Gomes de Sintra, Descobrimento Primeiro da Guiné, ed. Crítica de Aires A. Nascimento, Lisboa, Edições Colibri, 2002.
[336] A obra de Frazão de Vasconcelos referida no texto de Albuquerque se trata de *Diogo Gomes: Caravelista do Infante e Descobridor da Ilha de Sant'Iago de Cabo Verde*, Lisboa, 1956.

figura do navegador também foi eternizada em estátua de bronze instalada em Santiago[337] oferecida pelo presidente Craveiro Lopes, em 1958. Marques de Oliveira, Félix Monteiro e Antônio Brásio dotaram a versão, para qual a única prova era o relato ditado pelo nauta de Sintra, de um caráter oficial, por pronunciarem suas interpretações em eventos políticos: o primeiro, na abertura das Comemorações Henriquinas, sediadas na Câmara Municipal da Praia a 4 de março; o segundo, no mesmo lugar, no primeiro dia das comemorações do achamento; o terceiro, em duas ocasiões: uma na ilha de Santiago, a 25 de maio, outra na ilha de São Vicente, a 6 de julho, também por conta das comemorações. Todas essas conferências seriam publicadas em *Cabo Verde – Boletim de Propaganda e Informação*, veículo criado pela administração política da colônia, publicado mensalmente entre 1949 e 1962, sem interrupção na cidade da Praia e que, entre literatura, ensaios de ciências e entrevistas nem sempre favoráveis ao regime, defendia o projeto colonial e o governo[338].

Victor Barros conclui que as palavras dos três autores desempenharam um papel propedêutico-doutrinário para a instituição da narrativa histórica que determinava Diogo Gomes como descobridor. Mais do que uma oposição às reivindicações italianas, afirma o pesquisador, os autores firmaram na própria colônia a versão que, a partir de então, seria difundida e repetida. Glorificar o achamento a partir de uma memória oficial construída nas brechas das indeterminações históricas, teve o efeito também de criar um mito de fundação, a despeito das cartas régias que documentaram somente os nomes de Antônio Da Noli e de Diogo Afonso (Barros, 2017, pp. 108-109). Apesar de não se negar o pioneirismo do genovês, acrescentou-se ao seu nome de Gomes como seu companheiro, baseando-se somente em seu relato, género de documento que foi rejeitado quando se tratou de Cadamosto. No entanto, ao se tratar de Gomes,

---

[337] Lourenço Conceição Gomes em sua tese de doutorado, defendida em 2008, afirma que o monumento tem 5.15 metros de altura e só a estátua tem 3.30 metros. Assim ele o descreve: "O monumento acima exibido, concebido em ferro fundido é um exemplar da escultura monumental cuja execução pertence ao escultor Português Joaquim Correia e é datado de 1956, tal como aprece indicado na própria obra. Trata-se de um exemplar da escultura monumental com forte sentido decorativo impregnado de idealismo e alguma palpitação anímica como uma das marcas do estilo do mestre em apreço, espelhado no queixo levantado, no traje nobre, um olhar contemplativo do horizonte e do mar infinito. Este monumento tem valor intangível pelo seu interesse histórico - cultural que visa idealmente evidenciar a ligação entre Diogo Gomes e o empreendimento que proporcionou o achamento do arquipélago de Cabo Verde, como vimos na primeira parte deste trabalho. Um outro pormenor curioso na figura 5 a abaixo apresentada, relacionada com esta obra escultórica e que revela o espírito idealista do autor é a representação do alma guerreira e atributo de um verdadeiro comandante expressos na espada que trás na mão esquerda e a figuração daquilo que pode ser tomado como livro de bordo, a mostrar que estamos perante um navegante e explorador que tem o cuidado de anotar as ocorrências da viagem. (...) Os pormenores acima evidenciados, ligados à postura do queixo levantado mais evidente nesta imagem revelam uma personalidade firme e decidida de um homem convicto de ter conseguido alcançar os seus propósitos" Gomes, Lourenço. 2008, pp. 157-159.

[338] O texto de Marques de Oliveira, que recebeu o título *Cabo Verde na Obra do Infante*, foi publicado no volume de número 128 em 1 de maio de 1960. O texto de Félix Monteiro, *O achamento de Cabo Verde*, encontra-se dividido em mais de uma parte, tendo a introdução no volume de número 129, publicado em 1 de junho de 1960 e a conclusão no volume de número 130, publicado em 1 de julho de 1960. O texto do padre António Brásio foi primeiramente publicado no periódico Studia, em 1962, com o título *Descobrimento/Povoamento/Evangelização do Arquipélago de Cabo Verde.* Uma versão do texto, no entanto, também foi publicada em 1963 no *Boletim Documental de Cultura*, nome pelo qual o Cabo-Verde – Boletim de Propaganda e Informação era conhecido na altura. A publicação, dirigida por Bento Levy, era propriedade do Centro de Informação e Turismo. Antes de mudar o nome, publicou de forma independente seu conteúdo literário no *Suplemento Cultural.* Depois de mudar de nome, a publicação deixou de ser regular até seu encerramento em 1964. Cf: Oliveira, João Nobre de. A Imprensa Cabo-Verdiana (1820-1975), 1998, pp. 527-531.

seu relato foi fundamental para legitimá-lo, pois nem Da Noli e nem Diogo Afonso deixaram, ao que se sabe no presente, nenhum documento escrito. Essa talvez seja a principal razão para que Afonso não tenha sido escolhido como o protagonista a ser celebrado, apesar de constar na carta de doação assinada pelo rei. Embora ainda os descobridores reputados assim pelas cartas régias não sejam completamente apagados da história, não se ergueu estátuas em homenagem a eles nas ilhas. Afonso ainda tem seu nome omitido, ou por confundirem-no com seu homônimo ou pela opção de se resumir a querela. Opta-se também, em alguns casos, por se referir a *navegadores portugueses*, sem os nomear e sem considerar que um deles era, mesmo que em missão pela coroa portuguesa, nascido em Gênova. A despeito das reivindicações posteriores feitas por Diogo Gomes e Cadamosto, Antônio Da Noli e Diogo Afonso se instalaram em Santiago no ano de 1462 e formaram as primeiras capitanias: Da Noli foi incumbido da capitania situada a Sul, com sede na Ribeira Grande; Diogo Afonso foi incumbido da capitania situada a Norte, com sede na Cidade da Praia. Assim, deu-se início ao povoamento.

4.2. Uma sociedade começa a ser escrita[339]

4.2.1 O povoamento

As linhas que começam a definir a ideia de lusitanidade dos cabo-verdianos são as condições em que se deu o povoamento das ilhas e os interesses em torno de tal empresa. Ilídio Cabral Baleno (1991, pp. 125-127) pormenoriza as origens da teoria de uma população negra, de origem jalofa, presente na ilha de Santiago antes da chegada dos europeus. A evidência mais antiga é um documento anônimo, escrito possivelmente em 1784, que relata a fuga de um rei jalofo e sua família e cuja embarcação foi conduzida à ilha ao acaso, pelo ímpeto dos ventos[340]. Outro autor, Joaquim Feijó, na mesma época, relata semelhante contato com uma população jalofa, motivada por uma perseguição sofrida pelos Felupes. Antônio Pusich é outro que corrobora a presença jalofa na ilha de Santiago, em um documento anterior, e nas ilhas de Santiago e Fogo,

[339] Este tópico seguirá principalmente as interpretações e dados referendados por Ilídio Cabral Baleno no capítulo que escreve para o primeiro volume de História Geral de Cabo Verde. Cf. Baleno, I. Povoamento e Formação da Sociedade, In: Albuquerque, L. e Santos, E. História Geral de Cabo Verde, pp. 125-177.

[340] O seguinte trecho é citado por Baleno, assim como fora transcrito por António Carreira em sua obra de 1972, *Cabo Verde: Formação e Extinção de uma Sociedade Escravocrata (1460-1878)*, consultada em sua segunda edição, de 1983: "Esta ilha se achou já habitada de muitos homens pretos, que por tradição se dizia ter procedido de um rei jalofo, que, por causa de uma sublevação, tinha fugido do seu país com toda a sua família a buscar refúgio, em uma canoa (...) mas porque foi acometido de uma veemente tempestade (...) o ímpeto dos ventos fez aportar a canoa nesta ilha" (Carreira, 1983, pp. 309-310 *apud* Baleno, 1991, p. 125).

em documento posterior. Lopes de Lima, em 1844, é quem diz, com veemência, que não passa de uma fábula. António Carreira, a fonte em que Baleno se baseia apesar de fazer ressalva sobre sua postura reservada e ambígua, considera a opinião de Lopes de Lima radical e justifica a plausibilidade da teoria sobre a presença anterior à chegada dos europeus com o episódio do príncipe jalofo Bemoim, que solicitou auxílio do rei D. João II por volta de 1488. A empreitada do príncipe não teve um bom desfecho: ele foi assassinado em Senegal por Pêro Vaz, que fora enviado pelo rei com uma armada para prestar a ajuda solicitada. A comitiva de Pêro Vaz retornou a Portugal, mas apenas Lemos Coelho em 1684, dois séculos depois dos acontecimentos e baseado em uma documentação que não lhe oferecia os subsídios necessários, escreveu o destino da comitiva do príncipe jalofo: mulheres e fidalgos que iam com ele teriam aportado na ilha de Santiago. Por envolver um assassinato mal explicado, Baleno predica como *ousado* o argumento de Carreira contra a classificação de *fábula* feita por Lopes de Lima. A ausência de comprovação documental concernente ao destino da comitiva de Bemoim, não informado pela fonte de Lemos Coelho, depõe contra o argumento, pois o flagra em sua insolidez. Se fossem desconsiderados esses dois fatores, como o episódio ocorreu em 1488, mesmo se fosse verdade o destino da comitiva jalofa, isso ter-se-ia dado pelo menos duas décadas depois do início do povoamento – que, segundo a *carta régia* de 1466 teria se iniciado quatro anos antes, em 1462. O historiador encerra sua análise com ironia: "a travessia em canoas por mares tão revoltos e por uma distância de aproximadamente 500 km (da costa do Senegal até às ilhas de Cabo Verde", diz ele, "não será, em absoluto, um acontecimento inverosímil (milagres ocorrem sempre), mas, até em prova em contrário, temos de admitir que o arquipélago de Cabo Verde permaneceu despovoado até à chegada dos Portugueses" (Baleno, 1991, p. 127).

Dois padres franciscanos, Frei Rogério e Fra Mauro, viajaram a Santiago no ano da assinatura da carta régia e informam, em documento transcrito por Senna Barcellos, que embora houvesse população, ela se restringia a alguns genoveses que cultivavam algodão. A privilegiada posição geográfica da ilha de Santiago, pela proximidade com a costa da Guiné, o principal motivo pelo qual a Coroa portuguesa desejava incentivar o povoamento, não parecia o bastante para atrair habitantes. Beneficiaria o reino que a ilha pudesse servir de ponto de escala, fundamental para a segurança dos contatos comerciais nem sempre pacíficos, e de base para exploradores, mas as pessoas precisariam de incentivos maiores para que enfrentassem a distância de suas famílias, as condições climáticas e a hostilidade da natureza, que não provia recursos com grande abundância. Muitos foram aqueles que reclamaram das situações encontradas: Valentim

Fernandes, no início de 1500 e João Jorge, em 1510, afirmaram que as terras eram doentias – o primeiro, levantava a hipótese de contágio pelos negros resgatados na costa da Guiné, o segundo, serve-se do seu diagnóstico para reivindicar mais vantagens por ali permanecer. As doenças tropicais e as infeções não eram, de fato, o principal motivo da desistência dos europeus: as condições ecológicas eram um impedimento para a obtenção de lucro fácil, não havia minérios para serem extraídos, nem terrenos propícios para a produção agrícola, com exceção de plantações menos exigentes, como a de algodão. Autores quinhentistas como Duarte Pacheco Pereira[341] (cerca de 1510), um piloto anônimo (cerca de 1550) e o padre Gaspar Frutuoso, que viveu em Ribeira Grande como vigário de 1565 até o fim de sua vida, em 1591, atestam a esterilidade do solo, pela falta de chuva, que apenas aparecia durante três ou quatro meses. Documenta Frutuoso:

> Nestas ilhas do Cabo Verde não chove em todo ano mais que em quatro meses, Junho, Julho, Agosto, Setembro, e em todo o mais tempo do ano de nenhuma maneira há chuva, em tanto que, se puserem uma folha de papel ao sereno, não a molhará, nem humedecerá, e poderão escrever nele, e em todos os oito meses, tirando os quatro ditos, se se deita alguém no campo a dormir de noite, não há sereno nem orvalho que lhe faça nojo, porque o não há aí (Frutuoso, 2005, p.170).

A agricultura e a pecuária, apesar de poderem se tornar atividades lucrativas, impunham a necessidade de um investimento, para a aquisição de grandes áreas, ferramentas e mãos de obra assalariadas ou escravizadas, do qual nem todos poderiam dispor. Por essas razões, houve a necessidade de uma intervenção da Coroa garantindo privilégios, também pela carta régia de 1466, aos que aceitassem habitar o arquipélago, como o privilégio das relações comerciais com a costa da Guiné. Em 1471, a ilha de Santiago já tem um almoxarifado e, no fim do século, teria duas povoações, Ribeira Grande e Alcatrazes. A ilha do Fogo também passa a ser povoada, o que atesta que o empreendimento colonizador estava bem-sucedido. Baleno vê outra evidência do sucesso: as medidas incentivadoras da Coroa foram retiradas com uma carta régia assinada em 1472. Por meio dela, ficava estabelecido que o comércio com a Guiné deveria se restringir aos produtos originários da ilha de Santiago, sob pena de perderem navios, mercadoria e resgate. Tais

[341] Assim descreve Duarte Pacheco Pereira: "e estas ilhas são esteireis porque são vizinhas ao trópico de câncer e têm muito pouco arvoredo por causa de nelas não chover mais dos ditos 3 meses; são terras altas e fragosas e serão más d'andar" (Duarte Pachedo Pereira, Esmeraldo de Situ Orbis, Joaquim Barradas de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991).

medidas restritivas foram para evitar o risco de os moradores de Santiago se tornarem concorrentes no comércio pela vantagem estratégica de estarem mais próximos aos portos. As severas sanções – que passaram a incluir a pena de morte em documento de 1514, assinado por D. Manuel – para aqueles que desobedecessem a legislação não foram o bastante para inibi-los, contudo. Em alvará de 8 de janeiro de 1518, D. Manuel proibiu qualquer comércio na região e, em documento do mesmo ano, sugeriu que instigaria os reis negros a assassinarem todos aqueles que fossem à Guiné.

A primeira ilha a ser habitada foi a ilha de Santiago, a maior em extensão, com presença de nascentes de água doce e de um porto em torno do qual se articulariam a vida de todos a partir de então. Pela importância que desempenha no comércio internacional da época, Portugal investe em uma infraestrutura que beneficiaria os moradores com a movimentação de produtos, bens e serviços. O aspeto negativo da centralidade do comércio para os moradores da Ribeira Grande é que, quando a atividade comercial sofria alguma restrição por parte da Coroa, o impacto era fortemente sentido como ocorreu, por exemplo, quando um alvará de 1512 estipulou que as pessoas escravizadas deveriam ser levadas diretamente a Lisboa e quando, em 1513, um alvará proibiu que os numerosos marinheiros estrangeiros residentes em Santiago navegassem até a Guiné. Em 1466, a ilha já estava dotada de uma câmara, de um almoxarifado, de um hospital e de uma igreja, referida em documento, de 1493, que noticiava o envio de objetos de culto para igrejas em Santiago e no Fogo. Esses dados indicam a Baleno que havia uma vida social mais bem organizada do que alegaram Frei Rogério e Fra Mauro, pois embora os documentos sejam escassos e não haja referência ao número de moradores, a ilha estava equipada com instituições de poder, de fiscalização e de assistência social e religiosa. O desenvolvimento econômico da Ribeira Grande é atestado em um relato de André Rodrigues em 1549, um contador que afirma que ela rendia mais do que duas cidades do Reino juntas. O Frei Gaspar da Silveira também comunica a riqueza da terra que, apesar do período da seca, não condenou seus moradores à fome como ocorreria sistematicamente a partir dos fins do século em diante. Baleno interpreta que, se não havia fome, isso é mais um efeito da atividade comercial que acabava por atenuar os efeitos da seca do que um efeito de um equilíbrio entre produção e população. Além dos relatos, a arquitetura da Sé Catedral, do Paço Episcopal e da Igreja da Misericórdia, rica em azulejos, mármores e cantarias e também a presença de piratas franceses sugere para o historiador a riqueza que a Ribeira tinha naquele período (cf. Baleno, 1991, pp. 130-138).

4.2.2 As linhas da estrutura social: os personagens do mito da mestiçagem perfeita

Os interesses comerciais suscitados nos europeus pela carta de 12 de junho de 1466 para que habitassem o arquipélago entraram em conflito com as restrições que surgiram depois, pela carta de 8 de fevereiro de 1472. Entre os privilégios assegurados pela Carta de 1466 estavam o de estabelecer negócios com toda a costa de Guiné, com exceção de Arguim, que permaneceria sob o monopólio da Coroa, e o privilégio de vender suas mercadorias, com exceção de armas, ferramentas, navios e equipamentos. Outro privilégio, de grande importância para que Cabo Verde se configurasse como entreposto comercial, foi a isenção de pagamento do dízimo de entrada em Portugal para os mercadores que tivessem comprado suas mercadorias em Santiago. Mercadores europeus sentiram-se atraídos pela possibilidade de enriquecimento fácil e rápido, pois os moradores de Santiago tinham quase o completo monopólio do comércio.

Mais do que o facto de que as pessoas atraídas pelas vantagens prometidas não estarem interessadas em criar raízes no arquipélago, as restrições, ainda que impelissem à residência definitiva para se obter as vantagens, foram impostas por uma colisão de interesses que resultou de uma mudança decisiva no cenário político. Com a morte do Infante D. Henrique, o rei D. Afonso V arrendou em 1469 ao comerciante Fernão Gomes o direito de estabelecer tratos e resgates com a Guiné. Deste arrendamento, Maria F. Torrão (1991) assegura não ter encontrado o documento e baseia sua análise na obra do cronista João de Barros; é o cronista quem informa que o valor pago por Gomes era de 200 mil por ano, período durante o qual teria a obrigação de descobrir 100 léguas da costa ocidental africana para o sul da Serra Leoa (Torrão, 1991, p. 238, nota 3). Ocorre que, como não se precisava na Carta de 1466 quais as áreas seriam livres para os moradores de Santiago, além da exceção de Arguim, eles entendiam como suas áreas sobre as quais o arrendatário lisboeta considerava ter direito adquirido. A Carta de 1472 é escrita com a razão, então, de dirimir essas imprecisões que, inclusive, já haviam causado desavenças e confrontos. Dos privilégios, permaneceu inalterada apenas a isenção na entrada em Portugal de mercadorias. A área de atuação, da qual antes se excetuava apenas Arguim, foi restrita a áreas já visitadas antes de 1466; os navios deveriam ser armados na ilha, que deveria também ser o único local de partida e capitaneados apenas por moradores, sendo proibidas até mesmo parcerias com estrangeiros[342].

[342] Cf. Torrão, 1991, pp. 239-240.

Duas cláusulas da nova Carta, em especial, alteraram a paisagem humana e física: a proibição de levar para as negociações aquilo que não fosse produzido no arquipélago e a de exportar as pessoas que haviam trazido da Costa para serem escravizadas. Plantar, colher e criar animais, a partir desse conflito, precisaram ser habilidades desenvolvidas por aqueles que apenas haviam se dedicado às habilidades necessárias às negociações, pois para negociar, era necessário antes produzir a base do intercâmbio. No trabalho com a terra árida da ilha, as pessoas, que agora poderiam ser escravizadas apenas para *uso próprio* dos moradores e não mais exportadas para a América e para a Europa, tiveram o seu destino. A Coroa, por sua vez, mantinha os lucros de Fernão Gomes – e os seus, por consequência, principalmente após o vencimento do contrato de arrendamento, em 1474 –, além de inibir o crescimento econômico daqueles que obtiveram vantagens com a obrigação tácita de investir na terra, de semeá-la e de aumentar sua população, mas que não tinham o intento de fazê-lo. Em vez disso, contribuíam para o enriquecimento de estrangeiros com quem firmavam parcerias lucrativas para ambos, mas não para o Reino. Outra história começa a ser escrita, para além do espaço cosmopolita e estimulante dos portos, com os personagens que lá se encontravam: europeus e africanos.

Os incentivos fiscais atraíram os comerciantes europeus, em especial os portugueses, que logo se viram obrigados à produção agrícola, pelas restrições impostas. Para o cultivo da terra, no entanto, era necessário um investimento que nem todos tinham a capacidade de fazer: a mão-de-obra escrava. A carta de 1466 asseverava o direito aos residentes em Santiago de fazerem a ponte entre os vendedores de homens e mulheres escravizados na Senegâmbia e a Europa, mas nem todos teriam condição de adquiri-los para si mesmos. Não eram apenas comerciantes e agricultores de ocasião que formavam o contingente português. Funcionários administrativos foram também atraídos pelos cargos que surgiam à medida que a cidade de Ribeira Grande tomava maiores dimensões. Proibidos de gozarem dos privilégios comerciais cedidos aos moradores, não foram raros os casos, no entanto, de indivíduos que foram seduzidos pela possibilidade de enriquecimento e pela vantagem que o cargo administrativo os conferia no trato com as demais pessoas e mercadorias. Faziam parte da população também aqueles que foram levados por terem cometidos crimes – a ilha, para eles, era um degredo. Por fim, há a categoria identificada como *os estantes*: habitantes *flutuantes*, como marinheiros e mercadores, que não haviam residido por quatro anos na ilha e, por isso, não gozavam dos privilégios. Eram eles que abasteciam os moradores com os bens de consumo necessários para a sua sobrevivência e também cumpriam funções urgentes que surgiam para o manuseio e manutenção dos navios,

mas também para a carga e descarga de mercadorias. Genoveses, provavelmente descendentes de Da Noli, e castelhanos formam o contingente europeu mais expressivo depois dos portugueses, como moradores e estantes. Burlavam as restrições feitas pela Coroa de estabelecerem comércio com a região, por serem estrangeiros, e conseguiam ter boa fortuna ao serem contratados como tripulação pelos moradores-armadores, descumprindo os acordos entre Portugal e Espanha. Além desses indivíduos, haviam aqueles que iam à Santiago apenas para a aquisição de homens e mulheres que haviam sido escravizados. A vantagem de comprá-los ali era, além de não desobedecer a Coroa, a de não precisarem entrar em contato com as populações da Costa da Guiné, que nem sempre eram pacíficas. O contingente branco é formado ainda por judeus que, embora tenham sido proibidos de ali se fixarem em documento de 08 de maio de 1515, a grande aptidão comercial faria deles, em 1546, os maiores detentores de poder, com cargos importantes na Alfândega, conforme registrado no Livro de Denúncias da Inquisição de Évora[343].

No tocante à população branca feminina, há uma dificuldade de estimá-la por os documentos apenas se referirem aos chefes de família, embora seja possível que muitos deles não tenham se deslocado com toda a família pelos custos que sustentá-la representaria. Segundo Iva Cabral (2013, p. 44, nota 89), para adquirir o título de vizinho de Santiago, com todos os privilégios que apenas vizinhos hauriam, era preciso ter nascido no lugar, desempenhar nele alguma função oficial ou eclesiástica, ter sido nele liberto ou perfilhado, ter se casado com uma mulher da terra ou habitar na terra com sua família e esposa por quatro anos. É o descumprimento dessa última condição que faz com que, em 1588, o corregedor Amador Gomes Raposo tenha sido incumbido pelo rei de remeter de volta a Portugal aqueles que haviam, além de não terem levado suas mulheres consigo, parado de provê-las (Baleno, 1991, p. 153). Iva Cabral (2011), em uma pesquisa sobre as mulheres da elite cabo-verdiana dos séculos XVI a XVIII – pois sobre as mulheres das classes sociais mais baixas, às quais pertenciam escravizadas e forras, as fontes são ainda mais raras –, traz alguns elementos importantes para se pensar a presença feminina na ilha. A mulher era considerada um sujeito pela letra oficial do documento, com direito a ter seu nome próprio registrado, principalmente em sua relação com um homem: "Quando procedia como testa-de-ferro do marido ou do pai; Quando era herdeira dos bens ou ofícios paternos, transmitindo-os em dote ao seu conjugue; Ou, em casos excecionais, nas cartas de perdão, nos testamentos, na instituição de capelas e morgadios, etc." (Cabral, 2011, p. 3). O nome próprio, pelo qual suas existências ficaram registradas, é quase a única coisa que se sabe a respeito de mulheres como

[343] Baleno, 1991, pp. 148-151.

Guiomar Gonçalves e Maria Lopes, exemplos do primeiro caso; Dona Leonor Cardoso e D. Joana Ribeiro, mãe e filha, exemplos do segundo caso em que apenas serviram de transmissoras do cargo de Almoxarife da Ilha de Santiago, ofício de Diogo Cardoso – pai da primeira, avô da segunda – para seus maridos; Maria e Isabel Duarte, exemplos do terceiro caso, duas filhas de ex-escravizadas e reconhecidas como herdeiras pelo pai Duarte Rodrigues, em testamento, desde que se casassem com homens brancos (Cabral, 2011, pp. 04-06).

Essa invisibilidade documental das mulheres na gênese social do arquipélago prefigura a longa exclusão que elas sofreram no sistema literário posterior. Sob o peso de uma organização social patriarcal, a atividade intelectual e a produção escrita em Cabo Verde consolidaram-se como um domínio quase de forma exclusiva masculino, obstáculo histórico que exigirá, séculos mais tarde, um esforço deliberado de reconstrução historiográfica para conferir agência e visibilidade às vozes femininas. Há nos documentos, no entanto, mulheres que são referidas sem estarem vinculadas a homens, como Catarina Sequeira (1514-529), Bárbara Correia (1514-1527) e Violante Fernandes (1528), que atuavam como armadoras, proprietárias rurais e exportadoras de escravos e outras mercadorias. Sem o vínculo a um homem, não é possível saber qual o estado civil dessas mulheres, mas independente do estado civil, eram independentes para gerir suas finanças, negócios e interesses. Outro nome retirado dos documentos por Iva Cabral é o de Dona Brígida de Gouveia, também referida como "Brízida do Cabo Verde" e "Dama do Cabo Verde" – que, segundo a leitura de Cabral, seria um indício de que era ou uma filha da terra ou alguém que morava há muitos anos na ilha. Embora casada com o fidalgo armador Fernão de Melo, as negociações de Dona Brígida não estavam vinculadas aos interesses do marido, tendo ela mesma uma grande propriedade independente dela e referida com uma das maiores armadoras da ilha. Tal grau de independência, somado ao sobrenome distinto, aos epítetos a ela atribuídos e, por fim, ao registro de um António Vaz, casado com Guiomar Gonçalves, enteada de Fernão de Melo, são os indícios que levam Cabral a suspeitar de que Dona Brígida era viúva quando se casou com o marido mencionado no documento (Cabral, 2011, pp. 09-10).

O contingente africano, no entanto, formava a maior parte da população. Pessoas negras que não haviam sido mutiladas da condição livre na qual todos os humanos nascem migravam para a ilha por livre vontade, embora os documentos registrem não muitos exemplos, talvez – e essa é a hipótese de Baleno (1991, pp. 155-156) – pelo risco de serem ali escravizadas. Por essa razão, quando os documentos aludem à presença de pessoas negras livres, como é o caso do escrito de André Álvares de Almada, elas estão acompanhadas de moradores de Santiago. Dentre

os africanos, predominavam os que chegaram à ilha por terem sido escravizados e, por essa razão, não há menção aos grupos étnicos variados aos quais pertenciam. Violados em sua humanidade e igualados em condição a qualquer produto, foi assim que suas vidas foram registradas nos documentos: a partir de uma descrição esquartejada, a partir do valor que tinham por possuir bons dentes, braços fortes e pernas ágeis. É aceito de forma pacífica entre os estudiosos que, embora não se tenha registros precisos dos grupos étnicos dos quais esses homens e mulheres foram raptados, eles deveriam ser oriundos da região onde os moradores de Santiago estavam autorizados a travar relações comerciais, ou seja, deveriam viver entre a margem sul do rio Senegal ao limite norte da Serra Leoa, marcado pelo rio Orange. Um recorte é proposto por Baleno: a área em que o algodão, principal mercadoria que os moradores de Santiago podiam usar em suas negociações, era mais requisitado. Baseado em documentos de Valentim Fernandes, André Álvares de Almada e Francisco de Andrade, o historiador propõe delimitar a área de proveniência entre aquelas próximas ao rio Casamansa, no extremo sul do atual Senegal, e aos rios Grande e de S. Domingos, na atual Guiné-Bissau. Assim, ele delimita as possibilidades aventadas por António Carreira, que havia afirmado em seu estudo que entraram em Cabo Verde indivíduos que pertenciam, antes de serem raptados, a vinte e sete grupos distintos, dentre os quais alguns ainda podiam estar subdivididos em grupos menores[344].

Discordante de Carreira é Baleno em um ponto: a conclusão de que apenas a menor parte dos homens e mulheres que entravam em Cabo Verde era destinada à exportação. O argumento contrário que o historiador cabo-verdiano propõe é concernente ao número de pessoas negras registradas por Francisco de Andrade, então sargento-mor, 120 anos depois do início do povoamento: 13.700 pessoas. O número deveria ser maior caso não fossem destinados à exportação. Reforçam seu argumento o registro de que entre 1513 e 1516 entravam em médio 1350 indivíduos escravizados por ano e ao facto de que, antes de 1472 não haver a necessidade de mão de obra por não haver cultivo expressivo na ilha, situação que mudaria apenas após a publicação da carta-régia[345]. No entanto, depois dessa data, a maioria dos homens brancos livres possuíam pelo menos um escravo, mesmo sem aqueles que não contavam com propriedades rurais para serem cultivadas. Alimentava esse mercado interno a presença de pessoas negras que, reduzidas à condição de mercadoria e por não atenderem aos padrões do comércio internacional, como a capacidade de suportar longas viagens, ficavam na ilha e eram leiloados por preços baixos,

[344] A referência a Carreira foi feita por Baleno (1991, p. 154), aqui acompanhado como fonte principal.
[345] Cf. Baleno, 1991, pp. 156-157.

motivo pelo qual podiam ser adquiridas por moradores de diferentes classes sociais, classes estas formadas em espelho à divisão social que já existia no reino. Embora houvesse distinção social entre os brancos, todos eles tinham privilégios em relação aos negros, mesmo os que haviam sido alforriados, mas sobretudo em relação aos que escravizavam. A esses, referidos nos documentos como *bestas*[346], era negado qualquer direito e dependiam do seu senhor para poderem desfrutar de uma condição menos desumana. Não havia estratificação entre eles, apenas diferença do trabalho ao qual seriam destinados, rural ou doméstico – referidos pelas fontes a partir do vínculo com o proprietário e, se urbanos, poderiam desempenhar funções como a de artesãos e vendedores – e do tratamento a eles dispensado. A diferença no tratamento podia ser considerável, como no caso exposto por Cabral (1995, p. 256) de Fernão Fiel Lugo, que se referiu aos rurais como "machos e fêmeas boçais novos" e aos domésticos pelo nome ou pela função: "uma moça de casa por nome Catarina e outra Ines e outra que se chama Catarina Vaqueira (...) outra que se chama Maria Fiel e assi um mestre açúcares escravo seu que se chama Bastião" (*apud* Cabral, 1995, p. 257). Como o *status* privilegiado não era garantido por algum documento oficial, o privilégio flutuava e as condições de vida menos terríveis poderiam ser revogadas a qualquer instante e eles continuavam sendo mercadorias. Até mesmo a alforria poderia ser revogada caso o ex-escravo não cumprisse obrigações que variavam de orações a montantes, como é o caso de Margarida que, depois de ser liberta pelo italiano João Paulo Pramsar, foi reivindicada por ele em 1605 por ter sido ingrata. Aqueles que tinham um ofício, ensinado pelo seu proprietário, valiam mais que os outros, mas continuavam tendo um valor de mercado como se não fossem pessoas. Esse é o caso de um escravo cozinheiro comprado por Diogo Ximenes em 1619 pelo preço de 45 mil reais, quando o valor médio era de 30 mil[347].

Entre as profissões dos escravos urbanos, uma foi bastante curiosa: a de representar o proprietário como mercador na Guiné e estabelecer em seu nome trocas comerciais, inclusive a aquisições de novos escravos, como é o caso de Duarte que, em 1513, adquiriu 14 escravos para o seu senhor, o armador João Vaz[348]. É provável que, apesar dos casos de sucesso, em que a cooperação entre escravo e senhor se dava de forma misteriosamente positiva, deve ter havido aqueles que se aproveitaram da viagem para a terra de onde haviam sido arrancados para fugir da condição em que foram postos. As razões pelos quais os outros não o fizeram é que podem soar intrigantes para um leitor contemporâneo, mas como eram tratados como mercadorias e

[346] Cf. Cabral, 1995, p. 256.
[347] Os dois documentos foram citados a partir da leitura de Iva Cabral (1995), o primeiro transcrito por ela nas páginas 257 e 258 e o segundo nas páginas 259 e 260.
[348] Cf. Cabral, 1995, p. 260.

haviam separado dos seus, talvez não tivessem mais vínculos emocionais com a terra de origem ou constituído novos laços e até mesmo famílias com pessoas que moravam em Ribeira Grande. Além disso, se eram confiáveis o bastante para serem enviados como representantes comerciais autônomos para compras e recebimento de dívidas, é certo que gozavam de algum conforto, mesmo cativos. A segurança de que teriam o que comer e o que vestir também poderiam ser fatores impeditivos da fuga. Em relação àqueles nascidos em Santiago, é mais compreensível que não tenham fugido: se fossem filhos de seus proprietários, como não era raro, talvez ansiassem pela legitimação e herança; os que não eram, tinham que ao menos lidar com a indecibilidade entre permanecerem escravos na terra natal, onde haviam construído uma rede de afetos, e se tornarem estrangeiros na terra onde seriam livres, mas onde também talvez passassem fome. Uma situação existencial de todo conflituosa, portanto. Não faltam exemplos, no entanto, de pessoas escravizadas que fugiram para as serras no interior da ilha. Com as fugas, criou-se o cargo de meirinho da serra da ilha, ao qual foi nomeado Tomé Falcão, em 1540, cuja função seria recapturar aqueles que se escondiam, temendo revoltas, assaltos, invasões e ondas de violência[349].

Germano Almeida delineia as condições específicas que a escravidão adquiriu diante das características geográficas do arquipélago, segundo suas palavras "completamente ausente de recursos naturais necessários a uma normal sobrevivência do homem" (Almeida, 2003, p. 43). O clima árido e a irregularidade das chuvas são grandes entraves no desenvolvimento da atividade agrária, sendo as ilhas de Santiago, Fogo, Brava, Santo Antão e São Nicolau as mais propícias e por isso referidas no século XVII como ilhas agrícolas. Tal designação, no entanto, fazia sentido apenas quando essas ilhas eram comparadas com as ilhas designadas como salinas – de Sal, Boa Vista e Maio – e com as ilhas designadas como desertas – São Vicente, Santa Luzia e os ilhéus Branco e Raso. A pobreza de recursos naturais a serem explorados criou uma elite que era, apesar de alguns privilégios em relação aos outros habitantes, pobre se comparada com as elites das demais colônias. Disso, Almeida infere que as diferenças sociais entre senhores e escravos não eram tão abismais quanto foram no Brasil, por exemplo, pois estavam ambos à mercê da fome e das epidemias. A aquisição de escravos, ainda seguindo a hipótese de Almeida, embora fosse um distintivo econômico, na prática era um fator de empobrecimento, pois um escravo era, além de uma mão de obra, um ser vivo que precisava ser alimentado e vestido e que, na contrapartida, não tinha muito o que contribuir para o aumento da renda do senhor com seu

[349] Cf. Cabral, 1995, pp. 261-262. Sobre o tema das fugas, conferir também o capítulo "Dinâmicas de Decomposição e Recomposição de Espaços e Sociedades", de António Leão Correia e Silva, capítulo de abertura do terceiro volume da História Geral de Cabo Verde (2002, pp. 01-66).

trabalho, pois não havia trabalho a ser feito. Como eram um peso na economia familiar, os escravos eram ocasionalmente alforriados pelos seus senhores, como ocorreu nas crises ocasionadas por secas em 1580 e 1610. No entanto, por mais singular que tenha sido a prática da escravização em Cabo Verde, ela não pode ser entendida como dissociada ao panorama que se desenhou entre o século XV e o século XIX, de extrema exploração e desumanização dos homens e mulheres capturados e vendidos como se não fossem seres livres. Almeida elenca duas vozes que se levantaram contra a prática: Frei Pedro Brandão, em 1600, Tomás Mercado, em 1659, ambos clérigos. O primeiro, em carta ao rei de Portugal, denunciou as condições no cativeiro, a ilegalidade na obtenção de escravos e encerrou pedindo que o rei libertasse aqueles que se convertessem ao cristianismo. O segundo, em sua obra *Summa de tratos y contratos*, dedicou um capítulo a Cabo Verde. Nele, defendia que a escravidão seria legítima em três casos: a captura em guerra justa, a punição por delitos graves e a venda pelos pais em caso de necessidade. No entanto, ele próprio acusa a fragilidade dessa legitimidade ao afirmar que a maioria das guerras são injustas, que a punição por delitos poderia ser usada como recurso para que poderosos corruptos se livrassem de adversários políticos e que os pais poderiam vender seus filhos para castigá-los. Com isso, conclui que muitos escravos em Cabo Verde estavam em uma dessas condições injustas. Em vez de apelar a uma autoridade humana, como fizera Frei Pedro Brandão – este, ele próprio um rico comerciante de escravos –, Mercado apelou à autoridade divina e à consciência cristã de seus leitores: quem não quisesse cometer pecado, não deveria adquirir escravos provenientes de Cabo Verde e da Costa da Guiné. A igreja católica tomaria posição contra a escravatura apenas em 1856, quando libertou seus escravos, e apenas em 1890 se escuta a denúncia do papa Leão XIII contra a grande afronta à condição humana que o comércio de pessoas negras representava (cf. Almeida, 2003, pp. 38-45).

Se a mulher não era vista como um sujeito de direito e tinha sua vida disposta pelos desígnios masculinos, a violência a qual as mulheres negras escravizadas eram submetidas não é difícil de se supor. Compreendidas como objetos adquiridos, não deveriam ser muitos os senhores que sentiam qualquer impedimento ético para violá-las. Malgrado a plausibilidade de ter havido ligações por desejo mútuo entre senhores e suas escravas, há nessa assimetria de poder entre os dois vértices, um sendo detentor da liberdade do outro, um inegável componente de violência – se não sexual, emocional – por uma das partes não estar na mesma posição de direitos do outro. Essas relações, ilícitas ou não, foram a fonte de outro substrato humano que povoaria a ilha: os mestiços. Em muitos estudos, a mestiçagem, embora seja inserida em uma estrutura

social bastante complexa, é explicada de forma resumida e simplificada, como se houvesse para ela uma só causa e que essa causa seja a ausência de mulheres brancas no arquipélago. Tal interpretação, mesmo que não tenha sido o propósito dos autores, abranda o comportamento masculino, registrando-o como algo quase inevitável, e a assimetria de poder, como se fosse nula. A ideia, que continua presente nas sociedades contemporâneas em distintos graus, de que o homem não é capaz de reprimir seus impulsos sexuais e que, por isso, tem o direito irrestrito de dar vazão a eles parece tão naturalizada que a explicação baseada nela é aceita sem maiores problematizações – afinal, para que problematizar algo que parece incontornável? Fosse a ausência de mulheres brancas a *causa* da miscigenação, os homens casados que levavam consigo suas esposas e os padres, que haviam feito voto de celibato, não teriam mantido relações com mais de uma de suas escravas. Mesmo se houvesse tal impulso sexual irreprimível, como se os homens adultos fossem ainda bebês que não possuem total domínio de seu corpo e de suas necessidades fisiológicas, isso poderia justificar que mantivessem relações com uma mulher, não com muitas, como aparece documentado. A um padre de nome Nicolau se atribui a paternidade de nada menos que 54 filhos (cf. Carreira, 1984, p. 146). João Lopes Filho (1996, p. 69) oferece outros exemplos, como o Desembargador Dr. José da Costa Ribeiro (1725) que teve seis filhas de suas escravas, Manuel Barbosa Aranha, Manuel de Pina, Manuel Gomes, Martinho Tavares, respetivamente com dois, quatro, cinco e seis filhos, cada um com uma mãe diferente. No entanto, como é possível ler em uma carta anônima de 1784 transcrita por Carreira, são as mulheres negras quem são sexualizadas e, portanto, estigmatizadas pelo exercício de suas sexualidades, mesmo em cenários em que eram violentadas: "Porém o que mais admira é não se envergonharem as mulheres pretas desta ilha (Santiago) do exercício deste vicio horrendo [o da sensualidade] nem de se deshonestarem e tratarem com homens que não são os seus legítimos maridos..." (*apud* Carreira, 1977, 24). Outro exemplo de estigmatização das mulheres, ainda mais pernicioso por jogar com a aparência de autonomia feminina, vê-se em Correia e Silva (2001, pp. 327-328) que defende que muitas escravizadas, a fim de ascenderem socialmente, manipulavam os seus senhores. Com isso, o autor pretende tirar a mulher escravizada da posição de vítima de violência, mas com isso a insere na linhagem das sedutoras cruéis, a qual pertencem Pandora e Eva. Embora a presença da mulher na história deva ser pensada para além da sujeição e da obediência, não se deve ignorar a violência simbólica, física, emocional e sexual que pautava as relações entre escravocratas e suas escravas. Se é possível que tenha havido mulheres que subverteram essa ordem em seu próprio proveito, dentro daquela configuração social e política é

mais prudente admiti-las como casos excecionais, não como paradigma. Ainda é possível questionar o que poderia significar a ascensão social que elas obteriam ao se sujeitarem aos escravocratas, se de facto elas enriqueceram e passaram a ter autonomia econômica, se eram alforriadas ou se apenas passaram a ter privilégios pontuais em relação aos outros escravizados.

Almeida traz a descrição, que classifica como *pitoresca*, do mercador florentino Francisco Carletti em 1594: o mercador, ao relatar que encontrou mais de cinquenta casas de portugueses, assinala que apenas alguns eram casados com mulheres do seu país; a maioria preferia se casar com mulheres negras e mulatas e, os que não podiam se casar, como os governadores que já eram casados e os clérigos impedidos pelo celibato[350], as tinham como concubinas. Outro registro que o autor faz é o do juiz José da Costa Ribeiro a quem, pela fortuna acumulada e pelos gastos irrestritos em relação às mulheres, era conhecido pelo epíteto *Rei da Guiné*. Quando o juiz retorna a Lisboa, levou com ele todas as seis moças que tinha como escravas, apesar de lá morar sua esposa e seu filho (Almeida, 2003, pp. 50-51). A certeza que se tem é a de que, violentas ou não, essas relações entre senhores e escravas – com a possibilidade de terem ocorrido também relações entre mulheres brancas e homens negros e mulatos – deram origem a uma população mestiça e isso traria algumas consequências políticas. Baleno (1991, pp. 161-163) discorda de uma interpretação corrente de um estatuto superior que os mestiços tinham perante os negros livres naquela sociedade e, em seu favor, traz um documento de 1546 em que mestiços e negros reivindicavam perante ao rei o direito de assumirem cargos no concelho, ao qual haviam sido impedidos. Assim como o tratamento aos escravizados era distinto a depender da vontade do senhor e das circunstâncias laborais às quais eram obrigados, não havia nenhum precedente legal e oficial que garantisse qualquer vantagem aos mestiços. Assim, se eram filhos de homens mais influentes, tinham maior possibilidade de terem algum privilégio, mas ainda assim era preciso que fossem legitimados por seus progenitores, o que nem sempre sucedia. Por isso, a ascensão social dos mestiços não pode ser, segundo Baleno, considerada um facto generalizado.

São muitas as formas de se interpretar o fenômeno da mestiçagem no desenvolvimento da sociedade cabo-verdiana. De um lado se tem a formação paulatina de uma elite endógena. De outro, se tem o incentivo ao branqueamento por parte da Coroa, inclusive com degredo de

[350] O celibato impedia o matrimônio, mas, por certo, não impedia o concubinato, como no caso do já mencionado padre Nicolau, pai de pelo menos 54 filhos. Sobre esse assunto, Almeida oferece um relato: "Por isso mesmo, desesperado com a concubinagem do seu pessoal de que todos os dias ouvia relatos, e no intuito de pelo menos o diminuir, o bispo D. Frei Vitoriano Portuense, que esteve em Santiago por volta de 1690, ia todas as noites pessoalmente tirar as mancebas, não só das casas dos clérigos, mas também das de alguns seculares. E não querendo ou não podendo punir os lascivos homens, castigava as meninas com crueldade, mandando as que fossem escravas para o Rio de Janeiro e as que fossem forras para a ilha de Santo Antão" (Almeida, 2003, p. 52). O relato, do qual não há mencionada a fonte utilizada por opção do autor em não fazer um livro de história acadêmico e sim algo mais próximo da literatura de viagem, reforça a culpabilização e até penalização das mulheres por atitudes tomadas pelos homens, que ficavam impunes.

mulheres brancas para as ilhas em 1620 para que pudessem contribuir para esse fim[351]. O reino queria que a população de Cabo Verde fosse branca como as populações da Madeira e dos Açores e desde o reinado de Manuel I, com sua ordem de destruir a vila de Alcatrazes, para extinguir a população mulata, e a de enviar todas as mulheres brancas degredadas apenas para Cabo Verde, com o intuito expresso de limitar as relações com mulheres negras. A interpretação de Almeida para que tal estratégia não tenha funcionado se baseia em três hipóteses[352]: os homens brancos livres continuaram a preferir as mulheres negras e mulatas, por serem mais jovens e mais inocentes[353] que aquelas que haviam sido degredadas; as mulheres brancas, por sua vez, viam maior vantagem econômica ao se relacionarem com homens negros e mulatos, que estavam mais dispostos a gastar com elas; os homens brancos degredados também preteriam as compatriotas também por uma questão econômica e se juntavam às negras e mulatas que fossem mais ricas (Almeida, 2003, pp. 52-23). Com o fracasso da empreitada, seja por essas hipóteses elencadas ou por outras, a Coroa, agora representada por D. Maria I, resolveu investir nas ilhas do Norte do arquipélago ainda não povoadas: para esculpirem um rosto branco, levaram para as ilhas de Barlavento apenas casais de agricultores do interior do Reino e dos Açores. Levados primeiramente a Santiago, para se acostumarem ao clima em condições menos inóspitas do que aquelas que encontrariam nas ilhas desabitadas, os portugueses preferiram continuar ali e o projeto de um Cabo Verde branco foi mais uma vez arruinado (Almeida, 2003, p. 54).

4.3. A tessitura da sociedade mestiça cabo-verdiana em *O Escravo:* ritos e livros

No século XIX, o contingente europeu da população cabo-verdiana, que não era muito expressivo desde os primórdios do povoamento e composto majoritariamente de imigrantes forçados, estava ainda mais diminuto. A tessitura da sociedade de Cabo Verde nessa época era composta de uma minoria de pessoas brancas nascidas na Europa, livres e exilados, pessoas brancas nascidas nas ilhas, um número expressivo de pessoas mestiças, dentre as quais muitas

[351] Isso é o que documenta Senna Barcellos: "Por carta d"El-rei de 20 de outubro (collecção da Universidade, tom. V, pag. 37) se mandou que para Cabo Verde se degradassem (sic) as mulheres, que se costumam degredar para o Brazil, a fim de que se extinga, quanto possível a raça de mulatos" (1899, parte I, p. 210).

[352] Almeida, ainda de acordo com sua opção estética e narrativa, menciona que está a se referir a um autor, mas não indica seu nome, identificando-o apenas como "o cronista" (cf. Almeida, 2003, p. 53).

[353] Almeida usa para as degredadas a expressão "desenvoltura" e opõe a elas "as virtudes, graça e inocência das pretas e mulatas" (2003, p. 52). Parece indicar aqui, então, que o que estava em jogo era a maior experiência sexual das brancas em relação à pureza das negras. Também parece indicar que as brancas eram mais velhas que as negras e mulatas que os senhores brancos preferiam como esposas e concubinas.

haviam ascendido economicamente, e de uma maioria de pessoas negras, muitas delas livres[354]. Tal traço distintivo é um componente fundamental do romance *O Escravo* (1856) do português José Evaristo D'Almeida cujos personagens principais são a jovem Maria, mestiça de família rica e João, um homem escravizado pela sua família desde a infância. O romance, considerado por Manuel Ferreira como romance fundador da ficção cabo-verdiana e com grande importância para os cinco países africanos onde se fala a língua portuguesa, foi publicado pela primeira vez em Lisboa e teve publicação em Cabo Verde sessenta anos depois, de forma seriada, entre os números 244 e 294 do periódico *A Voz de Cabo Verde*. A segunda edição, em livro, foi preparada por Manuel Ferreira em 1989 a partir de um único exemplar obtido com seus herdeiros, os poetas Silvestre e Amiro Faria, que não puderam oferecer, contudo, dados biográficos mais consistentes sobre o autor, além de que nascera em Portugal e que falecera em Guiné-Bissau e que estivera radicado por muitos anos em Cabo Verde, país onde nasceram e viveram seus descendentes[355].

A trama, com forte marca do romantismo, é conduzida por João, negro escravizado, e sua senhora, Maria, filha de dois mestiços, Claudio e Mariana Pimentel. Dois elementos desestabilizadores aparecem: Senhor Lopes, nascido na ilha, mas branco, de ascendência portuguesa, e Luiza, uma jovem escravizada que mora na casa. Júlia, uma senhora negra considerada feiticeira, é a personagem a quem converge todas as outras, por meio da memória. O primeiro capítulo define o perfil de João: na infância, sofreu uma série de maus-tratos nas mãos de seu primeiro dono, também criança e que viria a falecer ainda na infância, por doenças de nascença, aos oito anos. João, até então tratado como um escravo comum, embora não tivesse uma constituição física adequada para o trabalho na lavoura, ganha uma nova existência quando Maria impede que seja vendido pelo pai. Dentro da casa, agora, João se separa daqueles que lhes eram mais semelhantes. A diferença aumenta quando Maria passa a educá-lo. A proximidade com a senhora não será impune, é claro: a gratidão logo se converte em amor e a erudição o fará perceber o abismo que havia entre ele e sua senhora, por ter sua liberdade negada. Maria também é caracterizada, como uma donzela de virtudes celestiais, rodeada de flores, anda como uma gazela e se choca com a violência contra uma borboleta. Movida pela compaixão pelos seres que lhe são inferiores, assume a tarefa de instruir o jovem que está ao seu dispor. A pureza de Maria, que contrasta com as personagens negras, é sublinhada em outros momentos do livro: "Cláudio é bom e humano, e sua filha é um anjo, cujos dotes de alma marcham de perfeito acordo com as

[354] Para ler mais sobre isso, recomenda-se a obra de António Carreira, *Cabo Verde: Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)*, de 1972, em especial as páginas 304-362.

[355] As informações foram retiradas dos textos de Ferreira presentes na edição do livro consultada, respectivamente em *Notícia* e *Dados Bibliográficos*. Cf. Ferreira, 1989, pp. 7-9.

graças de seu corpo" (D'almeida, 1989, p. 118); "(...) ele fechou os olhos para demorar-se quanto possível na contemplação do anjo, cuja presença ele tomava como filha de um formoso ideal" (D'almeida, 1989, p. 149).

O ano em que se transcorre a ação principal do romance é o ano de 1835, um ano marcado por duas revoltas populares na ilha, a Revolta do Batalhão Açoriano, organizada por militares em março, e a Revolta de Monte Agarro, organizada por escravizados em dezembro. A primeira foi consequência da decisão do conselheiro Manuel António Martins, ao se tornar prefeito de Cabo Verde, em 1833, de extinguir os cargos milicianos que, até então, eram atribuídos a pessoas de alto prestígio, como forma de reafirmá-lo. Ao mesmo tempo, o conselheiro traz uma tropa de 225 homens, na maioria açorianos, que desembarca no mês de fevereiro de 1835. A 23 de março, então, esses homens, descontentes com a perda de prestígio e com a situação política, assassinaram oficiais e, com a facilitação do prefeito sob ameaças, saquearam a cidade, depois partiram para a ilha Brava e foram para a América do Norte (cf. Carreira, 1972, p. 367; Senna Barcellos, 1910, p. 49). Em dezembro, houve a revolta dos escravizados, em Monte Agarro, com objetivo de tomarem o quartel, assassinar os proprietários de escravos e embarcarem para o continente africano. No entanto, a empresa não é bem-sucedida e dois de seus idealizadores acabam assassinados (cf. Carreira, 1972, p. 367; Filho, 2006, p. 84). Esses dois marcos históricos são unificados, no romance, em uma única revolta de soldados[356], para se demonstrar a instabilidade política da região[357] e a oposição entre brancos e negros.

Na ficção, os soldados são liderados pelo Sr. Lopes no dia 21 de março de 1835. Ainda que a revolta ficcional tenha contado com a colaboração da feiticeira Júlia para convencer os escravos a não intervirem, eles não têm uma ação efetiva, como tiveram na revolta histórica que aconteceu em dezembro de 1835. Não é apenas a perda de prestígio que faz com Lopes organize a revolta: ao chegar à casa de Cláudio Pimentel, ausente por ter partido em missão para Guiné, o oficial rebaixado se encanta por Maria, que o rejeita com uma veemência que contrasta com a

[356] Cláudia Almeida, em sua dissertação de mestrado, em que analisa a obra, aponta: "Os rebeldes do romance são soldados açorianos, mas algumas locações ali citadas são palco, de fato, da Revolta dos Escravos. Por exemplo: no local onde, no romance, teriam sido assassinados os oficiais pelos soldados rebeldes, chamado 'Fonte Ana', perto da Vila da Praia, ocorreu o embate entre os negros rebelados e os brancos, na Revolta do mês de dezembro do referido ano. É ali que acontece uma emboscada aos negros, organizada pelos brancos que, com antecedência, haviam sido prevenidos por um escravo traidor. Portanto, o escritor mesclou, em seu romance, distintos episódios da história local, amalgamando ficção e realidade" (Almeida, 2009, pp. 67-68).

[357] Simone Caputo Gomes elenca, no seu artigo *Olhares Transversais da escrita literária sobre a cultura identitária do arquipélago: do dilema do "primeiro" romance cabo-verdiano à produção contemporânea* (2008) outros marcos históricos para contextualizar a situação política mundial nos anos de 1800, como a Revolta dos Engenhos, de 1822, as ocorrências de Santo Antão de 1886. Alguns marcos históricos são explícitos na própria narrativa, como a revolta na ilha de São Domingos que culminou na abolição da escravatura e na independência do Haiti, em 1794 e 1804, respetivamente: "Numa ocasião reparei com a história da revolta de São Domingos. Ah! Essa noite foi para mim de um prazer indefinível! A narração das proezas daqueles negros despertou em meu peito sensações, até então, para mim desconhecidas. A ambição da glória entrou no meu espírito; esqueci o que era: julguei-me livre!... Oh! e tão livre, que ao meu lado prendia uma espada...o delírio apossou-se do meu cérebro...e eu corria...corria com o fim de libertar meus irmãos do cativeiro" (D'Almeida, 1989, p. 29).

imagem quase infantil que havia sido feita dela, a chorar por rosas desfolhadas e nunca ter sido tocada por grandes perturbações de espírito. Inclusive, foi por ver João a cobrir suas flores com uma bolha de bananeira para protegê-las de uma tempestade, que Maria passa a ter por ele algum afeto. A descrição de Maria, no início do livro, é a seguinte:

> Maria, dotada de uma compreensão fácil — de uma penetração de causar inveja aos mais talentosos — possuía — além dos lisonjeiros dotes físicos — um coração de têmpera sumamente delicada. Dera-lhe a natureza uma daquelas almas, fortes na dor, sensíveis na compaixão, modestas na alegria. Dores, não as tinha ela experimentado depois da morte de seu irmão, a qual sucedeu sendo ela ainda bem jovem; — pesares, não os havia ela sofrido, a não ser os que lhe motivara o achar desfolhada no seu canteiro algum a das rosas que destinava a sua mãe. A ingenuidade da sua alma levava-a a acreditar nas flores uma sensibilidade igual à sua; e por isso sentia um a perfeita alegria, quando — à custa de assíduos cuidados — conseguia dar vida a algum a das suas plantas, que — por muito nova — ameaçava sucumbir ao ardor do sol (D'Almeida, 1989, p. 34).

Quando confrontada com o galanteio ostensivo de Sr. Lopes, ela o responde:

> — Basta senhor — disse — semelhante linguagem no começo — não da nossa amizade, como dissestes — mas sim do nosso conhecimento, depõe muito pouco em vosso favor. Julgastes que a mulata se sentiria orgulhosa por merecer as finezas de um branco. Entendestes que bastava uma palavra de amor, uma manifestação, um indício de estima, para que ela caísse rendida a vossos pés, agradecendo-vos, talvez, a honra que lhe fazíeis de descer até ela. Enganastes-vos: nas veias da mulata gira um sangue mais nobre, mais puro que o vosso; e seu coração — hoje dominado unicamente pelo amor filial — não entrará jamais afeição que não seja inspirada por quem possua o alvor das acções — embora o rosto seja retinto (D'Almeida, 1989, p. 46).

A resposta de Maria demonstra sua singularidade entre outras personagens de obras do romantismo que se deslumbram com as primeiras promessas de casamento. A representação feita por D'Almeida de sua personagem central soa como uma tentativa de marcar, por meio dela, a força de caráter de todas as pessoas mestiças. Os mestiços são os personagens mais positivos

do livro, enquanto os brancos, representados por Lopes, pelo pai de Cláudio, Jerônimo Pimentel e outros tantos envolvidos nas violências contra Júlia, são as figuras que se lhes opõe. A caracterização dos personagens negros oscila a partir do quanto se aproximam dos valores, aqui considerados mestiços, como a educação, a elegância, a ausência de sexualidade, a incapacidade de terem sentimentos ruins, como o ódio e o desejo de vingança. A opção do autor, ao se deter em Maria e colocar nela as virtudes da heroína romântica combinadas com a capacidade de desafiar um interlocutor homem com força e perspicácia também serve para sublinhar a visão dos homens brancos sobre as mulheres mestiças, como se fossem uma *espécie* de menor valor, a qual não se é preciso dedicar o mínimo de cuidado com as palavras. Esse entendimento de Sr. Lopes a respeito de Maria potencializa seu sentimento de rejeição, como se fosse uma injustiça sofrida, como se ela, por não ser branca, não tivesse o direito de recusar as suas investidas[358]. Promete vingança de uma forma cifrada, por estar perto de João:

> — Ora pois, orgulhosa Rebecca, encontrareis em mim um outro Bois-Gilbert.
> A brisa levou esta ameaça aos ouvidos não de Maria —que essa já ia longe — mas aos de João, que, sem ter podido ouvir nada da conversação que referimos, havia contudo notado a animação com que Maria ultimamente se expressara. A frase de Lopes revelou-lhe tudo. Ele tinha lido Ivanhoe; conhecia a história de Rebecca, e por isso pôde avaliar todo o alcance da ameaça que ouvira (D'Almeida, 1989, p. 46).

Em outro vértice dessa complexa relação entre João e Maria está Luiza, outra escravizada pela família Pimentel. Apaixonada por João desde os quinze anos, ela promete facilitar a sua entrada no quarto da senhora por quem ele nutre tanto afeto se ele concordasse, em contrapartida, a participar de uma sessão de *batuko*. Se João estava separado de sua amada pela ausência de liberdade, Luiza estava separado de seu amado por ele, embora consciente do facto de que não era livre, pouco conhecia dos costumes e dos sofrimentos vividos por outras pessoas escravizadas, como se vê em sua fala: "É verdade: porém tu, João, não estás nesse caso; tu não és infeliz. Não gozas tu da confiança de teus senhores? Não te preferem, não te tratam eles de modo a despertar a inveja em teus companheiros?" (D'Almeida, 1989, p. 51). Os ciúmes que sente, a princípio, ao perceber que ele estava apaixonado por outra mulher, desaparecem quando ela percebe que o

[358] É o que ele expressa em páginas seguintes: "Exactamente: prendeu-me uma mulatinha, que tem tanta soberba quanta pode possuir uma rainha de alva beleza" (D'Almeida, 1989, p. 83).

amor, para ele, tinha um peso ainda maior: nunca tivera afeto de pai e mãe, por não os ter sequer conhecido, então se apegara à cordialidade com que Maria o tratava. Luiza encontra nesse sofrimento uma forma de se aproximar de João, apenas para ficar perto dele, mesmo que fosse para escutar confidências de outro amor. No diálogo do capítulo quarto, ela, no entanto, segundo o narrador com fins terapêuticos, diz a João que Maria nunca sequer perceberia o seu amor, por não ser capaz de imaginar que um ser inferior teria a ousadia de amá-la. Tomado do desespero de constatar que seu sentimento nunca seria correspondido, João faz um pungente discurso contra a escravidão:

> Maldição! oh! maldição sobre os brancos, que primeiro vieram devassar nossos climas; que chamaram selvagens a nossos costumes; e que — despertando a ambição em nossos pais — os levaram a sacrificar seus filhos à posse de vis europeus! Ah! maldição sobre aqueles que vêm escravizar-nos, chamando-se humanos, porque — dizem eles — nos livram da morte quando em nossas guerras caímos prisioneiros — sendo aliás certo que essa morte fora o paraíso, e m relação ao inferno que eles nos reservam! Chamam-se humanos, e suas mãos mandam o chicote retalhar nossas carnes, com o se o sangue que delas corre não fosse igual a o deles! Chamam-se humanos, e ordenam que pesadas algemas venham torturar nossos pés! Deixem-nos livres seguir nossos instintos; ou então eduquem-nos e verão que nossos génios podem ombrear com os seus. A cor é um atributo do corpo, e não da alma; a cor é um indício do país, e não do espírito; a cor não obsta a que a nossa pele seja tão acetinada como a deles — nem a que possuam nossas mulheres olhos e dentes tão belos como os seus mais belos. Mas eles em vez de cultivarem a nossa inteligência — o que lhes tornara mais útil o serviço do escravo — tratam de estultificar-nos o espírito, impondo-nos a obediência passiva — de embrutecer-nos o entendimento pelo excesso de trabalho — tudo porque temem que nós pugnemos por uma liberdade, que é nada em comparação da que eles querem para si (D'Almeida, 1989, p. 57).

É quando João está submerso na consciência de sua própria escravidão, da qual escapava por receber um tratamento distinto, inclusive alimentando o medo de que Maria acabasse por ceder ao Sr. Lopes, que Luiza lhe faz a proposta de facilitar sua entrada no quarto da senhora, para que ele tivesse ao menos o prazer de contemplá-la. Ao dizer que lhe contaria os planos na

sessão de batuque da noite seguinte, Luiza pretende não apenas o seduzir pelos movimentos do corpo durante a dança, como já havia feito diversas vezes sem que João lhe prestasse atenção, absorto em sua devoção impossível. O que ela pretende parece ser, antes de tudo, o de fazê-lo recobrar, depois de tomar a consciência incontornável da própria escravidão, que o seu lugar de pertencimento não era a casa de seus senhores, por mais que ele assim o desejasse[359]. É na reunião de escravos que João escuta duas histórias. A primeira, recitada pelo velho Domingos, conta a história de uma jovem chamada sedutora chamada Margarida, filha de um rico lavrador chamado Miguel Gomes, que se casa, por arranjo paterno, com Manuel Dias Annes, filho do sargento Mor. No entanto, Annes, embora apaixonado, não cumpriu o costume de dar tiros ao alto ao constatar a virgindade da esposa na noite de núpcias, motivo pelo qual Miguel o persegue e o mata no monte que viria a ter o nome dos dois, Gomeseanne. O sedutor que tirara a virgindade da filha, no entanto, nunca foi descoberto, também pelo facto de Margarida, a única testemunha, ter desaparecido (D'Almeida, 1989, pp. 63-67).

Ao ser interrogado por Cacilda, a dona da festa, qual teria sido o destino de Margarida, Domingos diz que, pelo tempo decorrido desde que acontecera o fato, seu destino poderia ser informado apenas por alguma feiticeira. Assim se introduz a personagem Júlia, ainda não nomeada, a senhora que tinha, pelas deformidades, pela velhice e pelo comportamento, adquirido a fama de ser ela mesma feiticeira. Em vez de contar a história de Margarida, no entanto, ela se dispõe a contar uma história. Antes, contudo, ao ver a presença de Lopes, sentencia: "Se há por aí algum branco, que se retire — disse a velha — pois o previno de que não gostará de ouvir-me" (D'Almeida, 1989, p. 68). Ele, no entanto, permanece. A história de Júlia ocupa o oitavo capítulo e narra toda uma sorte de violências sexuais, físicas e psicológicas que ela havia sofrido nas mãos de seu senhor, Jerônimo Pimentel, desde os treze anos. Depois de ter um filho do senhor, retirado de seus seios, Júlia foi poupada por quatorze anos, por ter se tornado pouco atraente devido à gravidez precoce que lhe adoecera. No entanto, aos vinte e oito, recuperara a beleza que havia despertado o interesse do seu senhor. A essa altura, ela se relacionava com um homem escravizado chamado Luís, que não a perdoa e a abandona quando ela lhe confessa ter tido um filho de Pimentel e que esse a havia tornado a violentá-la. Júlia tem um segundo filho que nasce preto e desperta, por isso, o ódio de Pimentel, que julgava que a escrava lhe daria um novo herdeiro. O ódio o faz exigir que Júlia delatasse o nome de seu amante e, como ela se nega e

[359] Isso pode ser visto páginas à frente, quando ela lhe diz: "Ah não! a afeição exagerada de um senhor não faz a felicidade da escrava: — essa afeição caprichosa, tirânica e efémera, quase sempre encontra vítimas em lugar de amantes. Recorda a história da feiticeira; lembra-te do que experimentou a infeliz Júlia, e lastima a nossa sorte!" (D'Almeida, 1989, p. 108).

demonstra não ter medo de qualquer tortura, Pimentel então abre no peito do menino que acabara de nascer, uma ferida com a ameaça de tirar-lhe a vida. Depois que Júlia, por medo do que poderia acontecer à criança, revela o nome do amante, Pimentel a amarra em uma cama e ordenou que os demais escravos a violentassem. Luís, capturado, se suicida antes de ser torturado e Júlia só mantêm a vida pela intervenção do Bispo, tio de Pimentel, que também exige que ela seja alforriada. O menino, no entanto, deveria permanecer escravo para expiar o pecado do pai suicida.

A história de Júlia tem dois efeitos práticos: ao terminar, em aparente delírio, sua narrativa com os gritos "Vingança! vingança! — bradou ela. — Morte, maldição sobre os brancos!" (D'Almeida, 1989, p. 75) e ser acompanhada pelos escravos presentes com os mesmos gritos[360], ela atrai a atenção de Lopes, ao perceber que ela era capaz de mobilizá-los pela influência. É o que ele próprio ressalta algumas páginas à frente:

> Esta sede de sangue, que despertar a nos escravos a tristíssima história d a velha, veio segurar em meu cérebro os projectos de revolta que estavam abalados pelo receio de que, resistindo aqueles, ela pudesse ser sufocada. (...) Um pensamento acudiu à minha perplexidade: na velha feiticeira, a vingança era a ideia única que neste mundo ainda lhe sorria: eu vira a nos paroxismos da loucura manejar uma linguagem profética, cheia de quanto entusiástico furor pode criar um a imaginação escandecida. Considerei pois que essa preta — que eu adivinhei ser a própria heroína da sua história — estava no caso não só de arraigar no coração dos escravos sentimentos de rancor contra os brancos, mas ainda de desenvolver-lhes na ocasião precisa u m furor de canibais, que muito podia concorrer par ao bom êxito da minha empresa. Entendi que ela abraçaria qualquer projecto — um a vez que est e lhe provesse aos meios de vingar-se (D'Almeida, 1989, pp. 84-85).

O segundo efeito prático é que João, ao ouvir sobre a cicatriz no peito da criança, reconhece a si mesmo e percebe que a senhora da história era sua mãe. Quando isso ocorre João já havia entrado no quarto de Maria e a despertado no meio da noite ao beijar a sua mão. Depois de lhe confessar o amor, a sua senhora o alforria, contra a sua vontade, e o proíbe de tentar entrar em sua casa. Desesperado e maldizendo Luiza pela sua sorte, ele se lembra da velha e vai até o

[360] "Este brado de vingança ecoou — por tanto — na maior parte dos corações, a quem muito havia contristado a história da infeliz Júlia. Não havia ali escravo, que — por melhores que fossem seus senhores — não tivesse experimentado os golpes do açoute; as dores do castigo lembram sempre, em quanto que facilmente se esquece a justiça que muitas vezes presidiu a esse mesmo castigo; não deve pois admirar, que os escravos respondessem às palavras da louca com um grito uníssono, imenso e horrível, que clamava vingança! vingança!" (D'Almeida, 1989, p. 75).

Monte Vermelho, onde ela morava, para pedir notícias de sua mãe, a protagonista do relato, sem ter sido capaz, como Lopes, de entender que a narradora e a personagem eram a mesma pessoa. A feiticeira, ao falar do filho retirado dos braços de Júlia e marcado com uma faca no peito pelo avô de Maria, Jerônimo Pimentel, faz com que João se reconheça no relato, por meio da cicatriz que carrega no peito sem que qualquer pessoa pudesse lhe contar a origem. O resgate da identidade a partir de uma cicatriz evoca o canto XIX de *A Odisseia,* em que Ulisses, disfarçado como um velho andarilho, é reconhecido pela escrava Euricleia ao lavar os seus pés e notar em sua perna uma mordida feita por um javali quando o herói era jovem. Em ambas as narrativas, distintas em suas motivações, ações descritas e personagens, nota-se a força da palavra e a importância da narração para transmitir a memória dos que vieram antes e que, sem a qual, a memória de si nunca será completada.

O reencontro com a mãe, que se apresenta logo que ele diz ser a criança do relato, tem um início doce, mas logo se perturba quando Júlia afirma seu desejo de vingança contra Cláudio e sua família, por renegá-lo como filho, por ser filho de seu agressor e por ter, em sua convicção, herdado o caráter do pai. O desejo de proteger Cláudio Pimentel – e, principalmente, Maria – faz com João ameace a renegar a sua mãe, que o impede dizendo que desistirá, por amor a ele, de se vingar. Após contar a segunda parte de sua história, marcada por diversos sofrimentos, talvez a fim de sensibilizar o filho sobre quão justo era sua vingança, ela afirma a ele que não voltará atrás em sua palavra e que convencerá os escravos a não intervirem em favor de seus senhores. Ao descobrir o plano de Lopes, João é impedido por sua mãe de tentar frustrar seus objetivos – que, ele bem sabe, culminariam com o rapto de Maria. No ímpeto de se soltar da mãe, ambos acabam rolando pelo monte abaixo, o que termina na morte de Júlia e com João desfalecido, a receber cuidados de Luiza, que o havia encontrado por acaso, ao se dirigir ao Monte Vermelho para escutar da feiticeira algo sobre o que o futuro lhe reservava. Assim que recupera parte das forças, João vai atrás de salvar Maria e acaba morto, por Lopes, ao receber dela o último beijo. Luiza morre por acidente, no cemitério, e Maria e sua mãe vão se encontrar com Cláudio em Bissau.

A morte, ao final, de todos os personagens negros – as mortes da escrava alforriada Julia e de Luiza, nota-se, gratuitas em termos narrativos, sem nenhuma necessidade para o desenvolvimento da ação – pode ser lida como um embranquecimento simbólico da sociedade. Da mesma forma, a opção de João ao se livrar da mãe para partir em defesa de Maria pode ser lida como uma opção pelo mundo civilizado, oposto ao mundo dos escravos, retratados com algo

de exotismo, de reprovação e até mesmo de fetiche, como ao associar o crioulo falado pelos personagens à sexualidade:

> O crioulo passado por femininos lábios tom a um a expressão doce, agradável, terna e própria a revelar o mimo, a ingenuidade e a meiguice da alma; porém, nas bocas masculinas, ela — não só perde toda a graça — senão que torna-se ridícula, se acaso — com a afectação — o homem busca dar-lhe um a suavidade, que, ainda assim, ele não pode prestar-lhe (D'Almeida, 1989, pp. 62-63).

Isso também pode ser visto na descrição que é feita sobre a sessão de *batuko*:

> Os sons pouco harmoniosos de três guitarras _ que estavam em completo desacordo entre si _ foram serenar aquelas almas, cujas molas _ gastas e enfraquecidas pelo hábito de sofrer - não podiam dar impulso a pensamentos de força (...). Forma-se a roda: trinta ou mais bocas femininas se abrem e dão liberdade às vozes, que elas possuem de uma extensão a causar inveja ao mais abalizado barítono; _ mas a música! A música era infernal! Sem cadência, sem harmonia e sem gosto (...). os sons das guitarras não podiam ouvir-se; mas à falta desse, um outro acompanhamento mais positivo, mais igual e mais conforme ao canto, vinha casar-se a este, de maneira a torná-lo mais alegre _ mais estrepitoso _(..) Este acompanhamento compunha-se do bater das mãos sobre os panos, que cada uma passara por sobre as coxas, amarrara junto às curvas, e, com a separação dos joelhos, esticara qual pele em afinado tambor. E esse bater tinha uma cadência toda sua, uma toada para a qual não achamos comparação que a explique: em quanto que uma das mãos caía com regularidade _ extraindo do pano sons compassados e secos, a outra fazia ouvir um tremido, uma espécie de rufo, que é onde está toda a delicadeza do xabeta (D'Almeida, 1989, p. 78).

Evaristo D'Almeida não transpõe para a literatura a sociedade da ilha de Santiago, onde transcorrem os eventos do romance, como se fosse permeada de elementos exóticos: estes são restritos ao mundo dos escravos. A opção do autor não é casual: de acordo com as teorias raciais que interpretavam a mestiçagem como algo positivo por *melhorar* com a branquitude a influência recebida pelos genes negros, o autor separa o exotismo da elite mestiça, aproximada do

racionalismo e da erudição europeus, para confiná-lo nos personagens mais próximos, pela cor ou condição social, dos elementos culturais africanos. João, o homem escravizado, mas refinado pelo contato com a literatura europeia, é o personagem que transita entre esses dois mundos e não pertence a nenhum deles. No entanto, deseja aquele mundo que é habitado por Maria Pimentel, sua senhora que, embora mestiça, é retratada como as personagens femininas brancas do romantismo. Luiza, a jovem escravizada que nutre sentimentos por João, coabita com seu amado no espaço doméstico europeizado, mas não se mistura a ele, não deseja pertencimento. Pelo contrário, ela age para levar João a entrar contato com os elementos culturais do próprio mundo – uma sessão de batuque –, não apenas para seduzi-lo com os movimentos do seu corpo dançante e altamente lascivo, que o narrador insiste em sublinhar, e sim para descortinar diante dele a perversidade da família Pimentel com pessoas como eles. Durante o batuque, a narrativa que uma feiticeira faz de uma jovem chamada Júlia, torturada desde os treze anos, ameaçada e violentada pelo avô de Maria, contribui não apenas para que João reavivasse a perceção de uma violência que conhecia por meio dos livros e das lembranças, amenizadas pelo tempo, de seu primeiro dono, na infância, e sim para que ele resgatasse a sua ancestralidade[361].

4.4. O Lusotropicalismo e o mito hesperitano na literatura de Cabo Verde

4.4.1 A adesão à teoria de Gilberto Freyre

Se o navegador André Álvares de Almada é, possivelmente, o primeiro cabo-verdiano a ter uma obra publicada, em 1594, e que a ele tenham seguido nomes como Antónia Gertrudes Pusich (1875-1924), Henrique de Vasconcelos (1875-1924), José Evaristo de Almeida (c. 1820-c. 1857) e Guilherme Dantas (1848-1888), tem-se privilegiado, ao tratar da história da literatura cabo-verdiana, a publicação da Revista Claridade (1935) como marco inaugural de uma literatura

[361] Apesar da visão colonialista do autor, há muitos elementos importantes na obra para a representação da caboverdianidade. Simone Caputo Gomes elenca alguns deles: "A intriga urdida por Almeida tece-se de fios da cabo-verdianidade nascente, não somente pelo cenário político, cultural, geográfico e racial em que se insere (a colonização, a língua crioula, os costumes, a flora, a toponímia, o confronto de raças e a mestiçagem), mas também pelos costumes tradicionais afro-negros a que dá visibilidade, sobretudo o Batuque, manifestação de resistência na ilha berço da cabo-verdianidade, Santiago, sufocada e silenciada pelo colonizador, mas revitalizada no pós-independência como ritual identitário. (...) Além de retratar os costumes dos negros "fugidos" (vadius, fugidos para o interior de Santiago, localizando seus funcos nos longínquos cumes) e de seus descendentes, as paisagens (a seca das Achadas, a aridez da Vila da Praia, as férteis ribeiras da ilha de Santiago o pico da Antónia, Santa Catarina), a produção agrícola (as laranjeiras, bananeiras, tamarindos, palmeiras, a purgueira e o azeite dela extraído-, a cana e a aguardente de cana, o grogue), os cinqüenta pilões cutchindo milho para a festa, as velhas que contam histórias são referências que não deixam dúvidas quanto ao enquadramento geográfico, além de histórico, da ação na Ilha de Santiago. A relação senhor/escravo, o relacionamento negro-branco-mestiço, as manifestações tradicionais ligadas ao batuque, os instrumentos musicais típicos, a culinária (cachupa, cuscus) funcionam ainda como amostra significativa do ambiente da ilha-berço e do futuro 'triunfo do mestiço', tese de Gabriel Mariano (1998), em terras crioulas" (Gomes, 2008, pp. 2-3).

autêntica. Desde a instalação da imprensa no arquipélago, em 1842, floresceu um interesse pela produção literária sob a influência do Romantismo, muito em voga entre os séculos XVIII e XIX. O *Boletim Oficial do Governo de Cabo Verde* foi publicado ainda em 1842 e recebeu em suas páginas entre 1847 e 1850, duas narrativas folhetinescas de Sévulo de Paula Medina e Vasconcelos, o que fugia ao escopo legislativo de publicações do género (Garmes, 1999, pp. 282-289). Muitos periódicos foram publicados entre 1884 e 1925, a maioria com poucas edições. Entre eles, destacam-se o *Independente*, publicado em 1878, *O Correio de Cabo Verde*, em 1879, o *Eco de Cabo Verde*, em 1880, *A Imprensa* em 1881, o *Almach Luso-Africano*, em 1894 e a *Revista de Cabo Verde*[362], em 1899, todos eles com espaço para a publicação de textos literários. Nas duas primeiras décadas de 1900 surgem periódicos como *O Progresso*, em 1912, *O Mindelense*, *O Futuro de Cabo Verde* e *A Defesa*, em 1913, *O Manduco*, em 1923, e *Vasco da Gama*, em 1924.

Germano Almeida (2003) ressaltou a importância dos poetas hesperitanos – com o acréscimo do nome de Loff de Vasconcelos – para a denúncia das condições sociais de vida em Cabo Verde e apresentou uma análise sobre o fundamento político de tal *cissiparidade pátria*: entre os autores dessa geração pré-claridade, apenas Pedro Cardoso não era descendente direto de portugueses e, por isso, mantinham a noção de que, embora nascidos em Cabo Verde, eram igualmente cidadãos de Portugal. Por essa razão, sequer eram capazes de pensar em independência política e ficaram terrificados quando se propalou a ideia de que Portugal venderia Cabo Verde, assim como Espanha havia feito com Cuba, Porto Rico e Filipinas, para pagar dívidas de Estado (Almeida, 2003, pp. 68-69). No entanto, a ideia da venda das ilhas teria feito, segundo Almeida, com que os intelectuais manifestassem o sentimento de ligação com a terra. Não foi essa, contudo, a interpretação do intelectual português José Osório de Oliveira: Oliveira (1944, pp. 13-14) acusou a formação greco-romana recebida no liceu de São Nicolau como uma das responsáveis para a transmutação poética da geografia hostil de Cabo Verde no Jardim das Hespérides que os poetas operaram. Apenas as obras forjadas no caldeirão cultural do arquipélago e que carregavam seus matizes característicos poderiam ser consideradas como cabo-verdianas. A crítica de Osório de Oliveira não pode ser interpretada sem se considerar seu interesse pela literatura brasileira, adquirido nos anos vividos no Brasil, e pelo seu entendimento do processo colonizador português, cristalizado com sua amizade e correspondência com Gilberto Freyre,

[362] A Revista de Cabo Verde era uma publicação inicialmente mensal, mas que depois passou a ter a periodicidade quinzenal, dirigida por Luís Loff de Vasconcelos, com sede na ilha de São Vicente, mas impressa na Imprensa de Libânio da Silva, em Lisboa. Teve dezessete números entre janeiro e dezembro de 1889. É a essa publicação, a primeira de caráter cultural, que Helder Garmes dedica o artigo *O pioneirismo político e literário da Revista de Cabo Verde (*2006, pp. 15-24), pela importância que a revista desempenhou na formação da identidade política e cultural dos cabo-verdianos. Além disso, tinha um teor político que, embora não declarado, tocava em pontos importantes das condições sociais das ilhas e criticava a administração colonial.

sociólogo brasileiro que cunhou o termo *lusotropicalismo.* Foi por meio de uma resenha de Osório à obra *Casa Grande & Senzala*, na qual destacava, de forma laudatória, a novidade freyreana de valorizar a presença africana como elemento constituinte da sociedade brasileira, que o pensamento de Freyre passou a ser difundido em Portugal. Contra as correntes de pensamento político que valorizavam de forma extrema, na década de 30, o conceito de pureza racial, Osório destaca na obra resenhada também a miscigenação como fator chave para que a colonização nos trópicos tivesse sido bem-sucedida. Isso poderia ser notado, segundo ele, em uma visita ao Brasil – que, assim, tornava-se o mito da colônia perfeita, concretização da excelência portuguesa em seu papel colonizador.

Entre as várias estratégias de propaganda do *Estado Novo*, é possível incluir a apropriação pelo Estado Novo do lusotropicalismo de Gilberto Freyre. A Agência Geral das Colónias, departamento criado em 30 de setembro de 1924 com intuito propagandista, é continuado pelo Estado Novo. De conferências e exposições a documentários, uma série de estratégias era adotada pela Agência para aquilo que Armando Cortesão, que tomou posse como Agente Geral das Colónias em outubro de 1924, se referiu como "propaganda das nacionalidades[363]", uma valorização das riquezas das possessões ultramarinas e da ideologia colonial. Havia uma seção da Agência dedicada a essas atividades, a 3ª Secção, que, no tocante à propaganda cinematográfica, formou três equipes técnicos para captura de imagens das colônias e contratou a empresa francesa Gaumont para a distribuição dessas imagens nos cinemas de Portugal e de países aos quais era interessante divulgar o Império. A 3ª Secção também responsável pela Biblioteca e pela Sala de Leitura, nas quais se encontravam livros e periódicos, voltados para a temática colonial, escritos por portugueses e estrangeiros. A incumbência de maior relevo da 3ª Secção era a publicação do Boletim, instrumento pelo qual Portugal transmitiria seus feitos e interesses. O tenente coronel Júlio Garcez de Lencastre assume a Agência em 4 de abril de 1932 – um militar nomeado para um cargo civil, portanto – e expressa, desde o início o intento de investir mais nas áreas da propaganda, expurgar da instituição de vícios administrativos e centralizar sua administração. Lencastre muito contribuiu, como Agente-Geral, para fortalecer a imagem de Portugal como Império. Foi ele quem organizou, por exemplo, em agosto de 1932, a Exposição Industrial de Lisboa, na qual incluiu uma aldeia no centro do evento na qual o público – pagante, a propósito –, poderia ter contato com as danças tradicionais da Guiné. Também foi

[363] Armando Zuzarte Cortesão, «O Boletim da Agência Geral das Colónias» in Boletim da Agência Geral das Colónias, Ano I, Julho de 1925, n.º 1, p. 5.

sob sua gestão que foi realizada a Exposição Colonial do Porto, entre julho e agosto de 1934. Ainda no ano de 1934, Júlio Cayolla assume o posto de Agente-Geral interino, cargo deixado vago por Lencastre ao assumir como governador provincial de Luanda. Foi em 1940 que Cayolla organizou a Exposição Histórica do Mundo Português, inaugurada a 13 de julho de 1940, de grande importância para a aceitação do regime pelos portugueses.

Foi com a obra *O mundo que o português criou*, de 1940, que Freyre expandiu sua análise para fora da realidade brasileira e observou a África com a mesma leitura psicocultural alicerçada na hipótese da singularidade da colonização portuguesa que tornara célebre sua obra *Casa Grande & Senzala*, de 1933. O caráter distintivo do colonizador português era fragmentado em três especificidades de igual valor: a *Mobilidade, a Miscibilidade e a Aclimatabilidade*. A predisposição à mobilidade e miscibilidade, Freyre explica com a origem do povo português, povo que era ele mesmo mestiço de semitas e mouros. Apesar de habitarem a Península Ibérica, os portugueses combinavam as características, tanto físicas, quanto intelectuais, dos dois povos: o elemento móvel dos semitas e a sexualidade aflorada dos mouros. Isso justificava a ausência de preconceito de cor dos portugueses em contato com estrangeiros: a consciência de que eram, também, mestiços. Defende Freyre:

> Vários antecedentes dentro desse de ordem geral – bicontinentalidade, ou antes, dualismo de cultura e de raça – impõem-se à nossa atenção em particular: um dos quais a presença, entre os elementos que se juntaram para formar a nação portuguesa, dos de origem ou estoque semita, gente de uma mobilidade, de uma plasticidade, de uma adaptabilidade tanto social como física que facilmente se surpreendem no português navegador e cosmopolita do século XV. Hereditariamente predisposto à vida nos trópicos por um longo habitai tropical, o elemento semita, móvel e adaptável como nenhum outro, terá dado ao colonizador português do Brasil algumas das suas principais condições físicas e psíquicas de êxito e de resistência. Entre outras, o realismo econômico que desde cedo corrigiu os excessos de espírito militar e religioso na formação brasileira. A mobilidade foi um dos segredos da vitória portuguesa; sem ela não se explicaria ter um Portugal quase sem gente, um pessoalzinho ralo, insignificante em número - sobejo de quanta epidemia, fome e sobretudo guerra afligiu a Península na Idade Média - conseguido salpicar virilmente do seu resto de sangue e de cultura populações tão diversas e a tão grandes distâncias umas das outras: na Ásia, na África, na América, em numerosas ilhas

> e arquipélagos. A escassez de capital-homem, supriram-na os portugueses com extremos de mobilidade e miscibilidade: dominando espaços enormes e onde quer que pousassem, na África ou na América, emprenhando mulheres e fazendo filhos, em uma atividade genésica que tanto tinha de violentamente instintiva da parte do indivíduo quanto de política, de calculada, de estimulada por evidentes razões econômicas e políticas da parte do Estado (Freire, 2003, p. 70).

Sobre a aclimatibilidade:

> Nas condições físicas de solo e de temperatura, Portugal é antes África do que Europa. O chamado 'clima português' de Martone, único na Europa, é um clima aproximado do africano. Estava assim o português predisposto pela sua mesma mesologia ao contato vitorioso com os trópicos: seu deslocamento para as regiões quentes da América não traria as graves perturbações da adaptação nem as profundas dificuldades de aclimatação experimentadas pelos colonizadores vindos de países de clima frio. (...) Ao contrário da aparente incapacidade dos nórdicos, é que os portugueses têm revelado tão notável aptidão para se aclimatarem em regiões tropicais. É certo que através de muito maior miscibilidade que os outros europeus: as sociedades coloniais de formação portuguesa têm sido todas híbridas, umas mais, outras menos. (...) De qualquer modo o certo é que os portugueses triunfaram onde outros europeus falharam: de formação portuguesa é a primeira sociedade moderna constituída nos trópicos com característicos nacionais e qualidades de permanência. Qualidades que no Brasil madrugaram, em vez de se retardarem como nas possessões tropicais de ingleses, franceses e holandeses. Outros europeus, estes brancos, puros, dólico-louros habitantes de clima frio, ao primeiro contato com a América equatorial sucumbiriam ou perderiam a energia colonizadora, a tensão moral, a própria saúde física, mesmo a mais rija, como os puritanos colonizadores de Old Providence; os quais, da mesma fibra que os pioneiros da Nova Inglaterra, na ilha tropical se deixaram espapaçar em uns dissolutos e moleirões (Freyre, 2001, pp. 85-86).

Reunidas, essas três subdivisões pintavam o retrato de um povo desejoso de empreender viagens a lugares desconhecidos e, uma vez que entrava em contato com as culturas estrangeiras, convivia pacificamente com elas ao ponto de estabelecer relações sexuais sem preconceito e sem

que o clima das regiões tropicais apresentasse algum desafio insuperável. O *cristianismo português*, nesse contexto, surge como um agregador das diferenças que poderiam haver entre os diferentes povos. Esse conceito ecoará nas conferências que o autor proferiu em 1937 nas universidades de Londres, de Lisboa, de Porto e de Coimbra, agregadas na obra *O mundo que o português criou*, e nas seis conferências proferidas na Universidade de Indiana em 1944 e editadas em 1945 com o título *Brazil: an interpretation.* Se o sociólogo reforça a ideia de que o Brasil é um exemplo de tolerância – religiosa, étnica e social – e de democracia racial, isso só ocorre pelas bases oferecidas pelo catolicismo português que imbuiu a todos do espírito de fraternidade, espírito que os moveu a amar uns aos outros, apesar das diferenças de cor de pele. Não fosse o cristianismo fraterno dos portugueses, a miscigenação[364], meio pelo qual os conflitos eram superados, não ocorreria, pois seriam incapazes de amar pessoas de outras raças e culturas. Eis o que Freyre afirma em *O Mundo que o Português criou:*

> A expressão lusotropical para adjetivar sociologicamente o complexo de cultura marcado pela presença em terras quentes, menos do homem com valor étnico que da cultura de origem principalmente portuguesa, de que homens etnicamente diversos, mas sociologicamente semelhantes, vêm sendo portadores, deformadores e recriadores, são, é claro, estudos experimentais. Da cultura que seria objeto de tais estudos já sugeri que se tem revelado menos etnocêntrica do que cristocêntrica, não pelo facto de se ter manifestado mais cristã do que as outras, mas pela circunstância do seu apoio sociológico ter sido, nos dias decisivos da expansão do português nos trópicos, antes a condição psicossocial ou psicocultural de cristão do mesmo português que a sua situação biossocial de europeu ou de branco (Freyre, 2010a, p. 33).

Em *O Luso e o Trópico,* lê-se:

> [o português] consciente de uma missão cristã não apenas de boca e de sinal da cruz ou de dia de domingo, mas prática, cotidiana, recorrente. E como já tem sido destacado por mais deum observador, franciscana: sociologicamente franciscana. Consciente, portanto, de que essa missão não significava subjugar culturas, valores e populações tropicais para

[364] "O humano, e até certo ponto o cristão reagiram contra o rigidamente económico, através do dissolvente formidável que foi a mestiçagem. A mestiçagem impôs-se entre nós como uma fôrça física, diremos melhor biológica, e como uma força psicológica, ou, mais particularmente, sentimental, contra as quais nenhum outro elemento pôde prevalecer" (Freyre, 1940, p. 41.)

> sobre eles reinarem, pelo menos superficialmente, homens, valores, e culturas imperial e exclusivamente europeias, mas importava em obras muito mais complexa de acomodação, de contemporização, de transigência, de ajustamento. De interpretação de valores ou de culturas, ao lado da miscigenação quase sempre praticada (Freyre, 1961, p. 34).

As relações sexuais que os conquistadores estabeleciam com as mulheres africanas, ameríndias e asiáticas foram, na pena do sociólogo brasileiro, aglutinadas ao conceito de amor cristão e operou o apagamento do caráter muitas vezes violento com que essas relações foram estabelecidas. Com isso, o autor reforça a compreensão de que o projeto expansionista português estava alicerçado na ideia de que o cristianismo[365] era aquilo que tornaria iguais todos os seres humanos, pois era por ele que se tornava factível o enlace amoroso que culminaria em descendentes mestiços. Estes, a materialização de que os portugueses haviam incorporado os valores dos povos colonizados – afinal, haveria prova maior de tolerância do que a união dos genes? Integração e não subjugação, referia-se assim o sociólogo à colonização que deu origem à civilização lusotropical; exemplo disso seria a política de casamentos mistos promovida na Índia pelo vice-rei Afonso de Albuquerque[366].

A mitificação de Portugal, elevado quase ao papel de um deus civilizador, como Osíris na mitologia Egípcia, não foi o bastante para que as ideias de Freyre fossem de pronto aceitas pelos políticos e intelectuais portugueses. Suspeitavam os líderes do partido único do regime salazarista, a *União Nacional*, que a valorização da mestiçagem de Freyre chocava com a convicção da superioridade portuguesa em relação às outras raças. Tal superioridade era o que legitimava todo o trabalho pedagógico e catequizador que operavam nas colônias, a fim de salvar os povos que Deus havia confiado à sua tutela, da ignorância primitiva e pagã na qual estavam lançados, como os homens presos na caverna, da alegoria platônica. Eram superiores e, por isso, tinham o dever de elevar os povos colonizados quanto fosse possível, mas não ao ponto de considerá-los iguais. Pensar africanos, ameríndios e asiáticos em termos de igualdade parecia um absurdo e apenas aventá-la era recebido como uma ofensa. Aquilo que o sociólogo brasileiro compreendia como um

[365] O expansionismo era percebido como projeto religiosamente orientado em sua gênese, como atesta a bula papal *Inter Cetera*, de Calisto III, que dotava em 1456 a Ordem de Cristo com a autoridade espiritual sobre as terras africanas. Ora, o Infante D. Henrique, o maior impulsionador da empreitada de Portugal ao mar, tinha interesse, ainda mais notório depois da tomada de Ceuta em 1415, em enfrentar os infiéis e havia se tornado Grão-Mestre da Ordem de Cristo em 1420. Cf. Correa, Sílvio Marcus de Souza, A imagem do negro no relato de viagem de Alvise Cadamosto (1455-1456), 2002, pp. 100-101.

[366] Cf. Freyre, Gilberto, Integração portuguesa nos trópicos, 1958, pp. 57-58.

processo de reciprocidade cultural era rejeitado pelos ideólogos do salazarismo como uma forma de degradação[367]. Enquanto desconsideravam esses traços problemáticos da obra freyreana, alguns comentários que versavam sobre a idealização de uma colonização cristã e fraterna poderiam ser úteis para o argumento, reforçado pela letra oficial do regime salazarista em 1951, de que Portugal não possuía colônias: tratavam-se de *províncias ultramarinas.* Com isso, satisfazia-se ao princípio da Organização das Nações Unidas, criada no final da Segunda Guerra, de que os povos devem ser livres para determinarem sua condição política e perseguirem seu desenvolvimento econômico, social e cultural sem que precisassem, efetivamente, abdicar do exercício do poder no continente africano. O colonialismo era um conceito que, como atesta o movimento intelectual e político em torno do qual se propôs e se ratificou a Carta das Nações Unidas, havia perdido o prestígio e tratado a partir de sua face destrutiva, sem o romantismo do herói conquistador com o qual ela havia sido encoberta durante muitos séculos. Para se adaptar aos discursos libertários, mais audíveis naquela conjuntura, o conceito de uma nação lusotropical, de um Estado constituído por diversas províncias em outros continentes, foi bastante propício ao governo português para projetar uma imagem positiva aos ares da política internacional assim como projetara veleiros aos mares nos séculos XVI e XVII. Gilberto Freyre foi então convidado, pelo ministro do Ultramar Sarmento Rodrigues, para viajar pelas terras lusitanas situadas no além-mar, para que o sociólogo brasileiro pensasse sobre os lugares que visitaria a partir de sua base conceitual própria. Assim, com o conceito de lusotropical, Freyre arrematou suas conclusões sobre a especificidade da colonização portuguesa. Com essa teoria, o Estado Novo podia driblar as exigências da Onu e se afirmar como nação pluricontinental diante das acusações de que mantinha colônias.

Punha-se termo ao *Acto Colonial*, assinado por Salazar em 1933 no ímpeto de retomar a glória da época das Grandes Navegações, convencido de que havia uma *Mística Imperial* portuguesa. António de Oliveira Salazar, figura política proeminente desde os primórdios da

[367] Vicente Ferreira, no trabalho *Colonização étnica da África portuguesa, apresentado no II Congresso da União Nacional*, a título de ilustração do pensamento dos salazaristas, define a mestiçagem como produtora de "degenerescências dos caracteres psíquicos e, porventura, também dos caracteres somáticos" (Ferreira, 1944, p. 39). Por isso, ainda segundo ele, todos os mestiços são "impulsivos, indolentes, em regra pouco inteligentes, pouco dóceis e pouco morais" (Ferreira, 1944, p. 40). Outras definições, que obedecem ao mesmo esquema das citadas, percorrem seu texto.

ditadura militar, em 1926[368], assina o *Acto Colonial*[369] em 1930, incorporado à Constituição de 1933, no ímpeto de retomar a glória da época das Grandes Navegações, convencido de que havia uma *Mística Imperial* portuguesa. A ideia era a de que as colônias na África teriam grande importância para superar a crise econômica instalada em Portugal por diversos fatores, incluindo a política de descentralização na administração das colônias e a quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929. Com a incorporação das colônias em um sistema econômico único, acreditava-se que a metrópole poderia alcançar uma autossuficiência em relação às potências externas, como Alemanha, França, Bélgica e Inglaterra[370]. A despeito da complexidade de se efetivar uma política de atuação nas colônias, devido às questões econômicas e políticas, Portugal passou a se valer de discursos que asseguravam uma missão colonizadora, uma herança sagrada, de levar o cristianismo e a civilização aos povos bárbaros, razão pela qual teriam mais astúcia na exploração do ultramar.

A identidade nacional portuguesa consolidou-se sobre o mito da grandeza imperial, um mecanismo de compensação face à sua condição periférica na Europa e à comparação com potências como França e Inglaterra. A fixação no passado colonial, interpretado como destino, no entanto, paralisou a memória histórica e a autoimagem do país. Isso se nota na retomada desses discursos, que tiveram grande expressão pelas letras de Armindo Monteiro, Ministro das Colônias entre 1931 e 1935, que pretendiam avivar o sentimento de amor pela pátria portuguesa, dos

[368] "A revolução de 28 de maio de 1926, que pôs fim à República Democrática, foi, superficialmente, uma rebelião de todos os partidos contra a supremacia do Partido Democrático, enquistado no poder. Analisada em profundidade, contudo, foi muito mais do que isso: foi um autêntico movimento de reação antiurbana, a resposta da maioria conservadora das províncias à maioria radical das cidades-capitais. À semelhança da revolução republicana de 1910, o 28 de maio foi uma coligação de elementos heterogêneos, definida antes pelo que não queria do que pelo que queria. Ao contrário dela, foi um movimento majoritário da estabilização, que triunfou, porque soube utilizar as camadas inertes, subjacentes, da população, as interpretou no seu conservadorismo e as representou na defesa dos chamados valores tradicionais: a Religião, o Exército, a Nação, a Família, a Ordem, a Terra. À semelhança do que aconteceu com os vários movimentos conservadores ocorridos por toda a Europa pela mesma época, a situação política portuguesa oriunda do 28 de maio foi provavelmente apoiada pela maioria da Nação" (Marques, 2000, p. 296). Sobre a transição que culminaria no governo de Salazar, João Medina sintetiza: "O culto da ditadura e o louvor da espada como solução tornaram-se comuns, ao mesmo tempo que proliferavam as tentativas de derrube do regime parlamentar, o que seria finalmente conseguido durante o segundo mandato do catastrófico Bernadino Machado na Presidência da República, em maio de 1926. O Exército estava finalmente no poder, os militares iriam procurar estabelecer uma ditadura, e só faltava o ditador – o que levaria pelo menos dois anos a achar, depois de se apresentarem alguns candidatos canhestros ao cargo (Gomes da Costa, Sinel de Cordes, João de Almeida, Filomeno da Câmara, Vicente de Freitas). Paradoxalmente – ou, muito ao invés, com bastante lógica e, de algum modo, simbolicamente também –, a liderança resultante do golpe de espadas de 1926 acabaria por ser confinada a um civil aliás de cepa clerical, já que o Ministro das Finanças finalmente chamado pelos militares em 1928, após alguns meses de catastrófica conduta da nau do Estado, Antônio de Oliveira Salazar (nascido em 1889, no mesmo ano em que Charlot, Heidegger e Hitler vieram ao mundo) – freqüentara o seminário e recebera mesmo ordens menores, mas optara afinal pela carreira acadêmica, entrando em Coimbra pouco depois da revolução republicana ter eclodido. Em suma, as durindanas engendraram um ditador glacial vindo do campo católico, chamado como mero técnico financeiro, como se tratasse apenas de consertar uma cadeira estragada e não de fundar um novo tipo de trono para o poder, de governação – e de ditadura" (Medina, 2000, p. 312).

[369] Leia-se os artigos 2°, 3°, 5° e 6° do Acto Colonial: "2°: É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações que neles se compreendam, exercendo também a influência moral que lhe é adstrita pelo Padroado do Oriente; 3° Os domínios ultramarinos de Portugal denomina-se colônias e constituem o Império Colonial Português; 5.° O Império Colonial Português é solidário nas suas partes componentes com a metrópole; 6.° A solidariedade do Império Colonial Português abrange especialmente a obrigação de contribuir de forma adequada para que sejam assegurados os fins de todos os seus membros e a integridade e defesa da Nação" (Acto Colonial, 1945. In: Colectânea de Legislação Colonial. Lisboa: Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colônias, 1948).

[370] Cf. Valentim Alexandre, Portugal em África (1825-1974): Uma Perspectiva Global. In: Revista Penelope: Fazer e Desfazer a História. n° 11, Lisboa, 1993.

portugueses e dos nascidos nas colônias: os primeiros, partícipes da herança sagrada de educar e evangelizar, deveriam ser convencidos da importância de se manter os territórios coloniais; os segundos, deveriam ser convencidos de que haviam sido agraciados pela colonização portuguesa e que permanecerem vinculados à metrópole era o melhor a ser feito. Para o melhor resultado, a propaganda. A própria designação do regime, *Estado Novo*, era em si um slogan que prometia novidade em relação aos sistemas políticos que o antecederam, mas cuja novidade residia em seu aspeto negativo: a negação da democracia. Para a propaganda positiva cumprisse seu propósito, também houve a institucionalização do silêncio político por meio de dois decretos, promulgados ainda em 1926, que impediam a liberdade de imprensa para que nada fosse dito contra o regime e que estimulasse revoltas (cf. Paulo, 1994, p. 30). Um ano depois de Salazar constituir governo, António Ferro torna-se o primeiro dirigente do Secretariado de Propaganda Nacional que pretendia, por meio de ações e discursos, a criação de uma memória heroica e a invenção de uma essencialidade portuguesa, com uma grande ênfase na valorização do patrimônio cultural e dos antepassados ilustres (Lira, 2004, p. 99). Além das inúmeras obras públicas, o maior objeto de atenção da propaganda difundida entre os anos de 30 e 40 foram as esculturas de heróis portugueses, desde os navegadores, espalhadas pelo território português e pelas colônias. Afinado a esse projeto de *Política do Espírito*[371], pelo qual se pretendia fixar no espaço físico a mensagem nacionalista e a grandeza de Portugal, está a habilitação de Diogo Gomes, navegador português nascido em Sintra, como descobridor de Cabo Verde.

4.4.2 A proscrição do mito: o caso de José Lopes e de Pedro Cardoso

O escritor Germano Almeida, em seu livro *Cabo Verde: Viagem pela história das ilhas* (2003) narra duas lendas às quais o povo cabo-verdiano, em suas palavras, recorreu "para justificar seu aparecimento na História" (2003, p. 23). O verbo "justificar" sublinha a improbabilidade de haver vida entre "as sedentas rochas castanhas de Cabo Verde" (2003, p. 17) se não fosse o trabalho de povoamento exercido por Portugal. Ao contrário da história de outros países, nos quais a vida surgiu e se nutriu com a desobrigação de travar uma luta para se manter contra as próprias forças da natureza, esta foi "diabolicamente madrasta" (2003, p. 21) com o arquipélago e um dos maiores obstáculos para que sua história fosse escrita. Almeida introduz

[371] O termo é utilizado por Maria Bartez. Cf. Bartez, Maria. O Culminar da Política do Espírito, de António Ferro, University of California, Los Angeles, 2009.

uma lenda, "maldosa, mas terrivelmente verdadeira" (2003, p. 21): após distribuir peixes aos mares, chuvas, petróleo, florestas e toda a sorte de riquezas, Deus percebeu que havia restado em suas mãos pequenas porções de massa. Como já estava decidido a descansar no sétimo dia, sacudiu as mãos para se livrar daquilo da massa que havia sobrado entre elas. Seus ajudantes perceberam a criação involuntária: as dez ilhas do arquipélago que ficariam vazias por não haver mais nada para colocar sobre elas. Para a *asneira de Deus*, como o escritor se refere, não havia solução e o criador teria reconhecido a falha – "até os deuses erram" (2003, p. 21). Reconhecimento que não trouxe nenhuma preocupação, pois estava convencido de que os humanos nunca se reproduziriam a ponto de preencherem a superfície da boa terra que ele também criara e precisassem habitar "essas rochas que por culpa do acaso vão ficar para sempre escalavradas" (2003, p. 21). A lenda da criação ao acaso[372] é refutada por outra, uma que atribui ao povo a condição de *eleito*. Ao serem criadas, as ilhas teriam sido verdejantes e férteis, como todo paraíso deve ser, com animais e água. Para atestar o passado que redime um possível erro de Deus, existem as vinhas da Chã das Caldeiras da ilha do Fogo com as quais foi produzido o vinho tinto que chamaram de *Manecom.* As vinhas, com a força pela qual sobreviveram à extração do Marquês de Pombal, às lavas do vulcão e outras adversidades, atestam linhagem mítica: Baco, deus do vinho e visitante recorrente de Cabo Verde, teria plantado ali as primeiras cepas.

Se o povo atribuía a si mesmo origens míticas variadas, dois autores reportaram-se ao mito hesperitano em suas obras: José Lopes (1872-1962) e Pedro Cardoso (1890-1942). O primeiro publicou em 1929 o título *Jardim das Hespérides (sonetos do livro Hesperitanas)* e quatro anos depois o título *Hesperitanas*. O segundo publicou em 1926 o livro *Jardim das Hespérides* e quatro anos depois o livro *Hespéridas (fragmento de um poema perdido em triste e miserando naufrágio)*. As Hespérides, conhecidas como as Ninfas do Poente, apresentam uma genealogia variável nas fontes mitográficas. Na *Teogonia*, de Hesíodo, são descritas como progênie da Noite

[372] Almeida reconta essa lenda em *Estórias Contadas* acrescentando uma consequência: a mestiçagem, sublinhada desde o primeiro parágrafo, em que fala sobre uma distribuição geográfica de pessoas com peles de cor diferente ao último, em que conclui que Cabo Verde havia sido um laboratório de Deus para reunir em um só povo todos os outros que havia criado. Diz Almeida: "Conta-se que Deus já tinha acabado de fazer o mundo e distribuído as riquezas que deveriam alimentar os seus filhos que nele ia colocando, negros na África, brancos na Europa, amarelos nas Ásias e Américas, quando reparou nas suas mãos, ainda sujas de restos de barro. Sacudiu-se ao acaso no espaço, mas, pouco depois, viu pequenas ilhas brotando algures perto da África. Ah!, disseram-lhe os seus ajudantes, você já criou por aí mais umas terras, só que já não tem nem mais riquezas nem mais gente com que as dotar e é muito natural que no futuro venha a questionar-se sobre o seu sentido de equidade. Deus não tinha pensado nisso, não tinha sido sua intenção criar mais nada, aquilo tinha sido um gesto distraído, mas nem por isso se atrapalhou: «Não tem qualquer importância», terá respondido. 'Com tanta terra que já espalhei por aí, por mais empenho e vigor que os meus filhos venham a meter no rigoroso cumprimento da minha ordem de crescerem e se multiplicarem até encher a terra, ninguém vai ter necessidade de habitar essas ilhas.' Bem, desconhecendo ou mesmo propositadamente desobedecendo ao comando Superior, os portugueses transformaram Cabo Verde num entreposto de escravos, de onde os distribuíam para as Américas e a Europa. Quando a escravatura deixou de ser um negócio rendoso, entregaram as ilhas a donatários, depois de nelas meterem negros de diferentes etnias e brancos europeus na maioria portugueses. E depois 'esqueceram-se' delas, esquecimento que, diga-se francamente e em boa verdade, se entroncava directamente na divina distracção: não havia riquezas a explorar! Mas também é muito natural que Deus tivesse tido em vista um outro projecto bem mais complexo e que de imediato não quis revelar aos seus colaboradores: criar um laboratório experimental de miscigenação de raças e culturas e ver o que dessa miscelânea poderia sair. E saiu o homem cabo-verdiano " (Almeida,1998, pp. 11-12).

(Nyx). Contudo, tradições posteriores atribuem sua filiação a diferentes pares divinos, como Zeus e Témis, Fórcis e Ceto, ou ainda ao titã Atlas. O consenso sobre seu número também é inexistente, embora a tradição mais recorrente aponte para três ninfas: Egle, Erítia e Hesperaretusa. O nome desta última é, por vezes, desmembrado para designar duas figuras distintas, Hespéria e Aretusa. Seu lar era situado no Extremo Ocidente, nas margens do Oceano, próximo à Ilha dos Bem-Aventurados. Com a expansão do conhecimento geográfico do mundo antigo, essa localização foi progressivamente associada às imediações do Monte Atlas. A função primordial das Hespérides consistia na custódia do jardim divino, onde cresciam as maçãs de ouro. Estes frutos foram um presente de Gaia (a Terra) a Hera por ocasião de seu casamento com Zeus. Nessa tarefa, eram auxiliadas por um dragão, cuja ascendência é igualmente disputada, sendo atribuída a Fórcis e Ceto ou a Tífon e Equidna. As ninfas são também descritas como cantoras que entoavam em coro junto a fontes de ambrósia. Sua principal inserção nos ciclos heroicos ocorre através do trabalho de Héracles, cuja busca pelas maçãs de ouro representa uma demanda pela imortalidade e prefigura sua futura apoteose (Grimal, 2005, p. 226).

Na antologia de 1926, Cardoso se exprime com os seguintes versos:

> As antigas Hespérides sagradas
> São hoje as cabo-verdeanas ilhas
> Mansões deliciosas e encantadas
> De sereias gentis – de Héspero filhas
> Guardam no seio, oculto, o pomo de oiro
> Em luzente metal rico tesouro.
> (Cardoso, 1926, s.p.)

No livro de 1930, desde o primeiro verso – "Referem lendas antigas" – está marcado que, embora o eu lírico se insira em uma tradição antiga, a antiguidade opera não para dar veracidade ao relato e sim para contribuir para que o leitor, à partida, crie uma atmosfera atemporal, como o recurso de se iniciar narrativas para crianças com a expressão *Era uma vez*. O tempo das fábulas, o tempo antes do tempo, em que o maravilhoso e o extraordinário eram visíveis, em que a beleza da natureza era incomparável e quase divina – afinal, por entre os jardins passeavam deuses –, em que os animais também tinham uma centelha de divino e, por isso, poderiam ser quase

indestrutíveis, como os dragões. Todos esses elementos fantásticos são mobilizados por Cardoso em seu poema e, mesmo quando aparecem cidades históricas, como Tebas e Babilônia, elas estão transfiguradas pela própria glória, glória que as dotava, já entre os seus contemporâneos, de um caráter mítico:

> Referem lendas antigas
> Que lá nos confins do mar
> As Hespérides ficavam
> E o seu formoso pomar.
> Paraíso de ventura
> Que de encantos lá havia.
> Era a terra mais donosa
> Que a rosa do sol cobria.
> (...)
> Nem Tebas, nem Babilónia
> No auge dos seus esplendores
> Comparar-se-lhe podiam
> Em glória, fama e primores!
> (...)
> Tinha por defesa torres
> Como jamais se verão,
> E, aos jardins com pomos de oiro,
> De guarda um feroz dragão.
> (Cardoso, 1989, pp.160-161).

Os mesmos elementos estão em *Minha Terra*, presente na obra *Hesperitanas*, de José Lopes: a antiguidade, marcada pelos versos "Foi... só Deus sabe, há que milhares de anos!..." e "Segundo as mais remotas tradições"; as figuras mitológicas – Poseidon, as ninfas Erythea e Héspera, Héspero e suas três filhas, o dragão e os pomos de ouro; as figuras históricas tomadas em um aspeto mítico – Diodoro da Sicília, o cabo Arsinário de Ptolomeu, os papiros do Egito. O Egito, como se verá adiante, também foi evocado por Cardoso, como forma de relembrar uma África grandiosa em feitos, epicentro cultural, intelectual e político do Mundo Antigo da qual muitos,

em seu tempo e talvez ainda hoje, parecem ter se esquecido. Em um dos versos, Lopes faz de forma explícita a ponte entre *a antiga tradição* e o presente que já se podia antever com o título e o subtítulo: as ilhas chamadas Hesperitanas ou Arsinárias eram as ilhas cabo-verdianas.

Minha Terra!
(Saudação às Ilhas de Cabo-Verde)
Foi... só Deus sabe, há que milhares de anos!...
De Poseidón a Ilha ou Continente,
Maravilha dos priscos Oceanos,
Erguia sobre o Ponto do Ocidente

Os topos dos seus montes soberanos.
Era imensa, formosa, viridente...
Mundo vasto, fantástico, lendário,
Segundo as mais remotas tradições,
Povoavam-na, enchiam-na milhões,
A crermos Diodoro de Sicília
Via-a de longe a Terra do Arsinário.
Era ali o Jardim dos pomos de ouro
(Dizem os papiros primordiais do Egipto)
(...) Cinco ninfas, entre elas Erythea
e Héspera, guardavam noite e dia
O Jardim, com o auxílio de um dragão
(...)
As Hespérides, de Héspero as três filhas,
Por essa mesma antiga tradição,
Deram o nome às nossas, com razão
Chamadas, pois, Ilhas Hesperitanas.
Também se denominam Arsinárias
Pelo cabo Arsinário dos Antigos,
Nesse mudado em Caboverdeanas.
Desde que as lusas velas legendárias,

Zombando das procelas, dos perigos,
Davam o nome Verde ao mesmo cabo
Que assim perdia o lhe déra Strabo
(...)
É esta, pois, Irmãos Caboverdeanos!
A história original da nossa terra,
Que esse segredo do Passado encerra...
(Lopes, 1933, pp. 24-27).

O mito hesperitano que aparece nas obras de Pedro Cardoso e José Lopes não foi retomado diretamente das letras gregas. Havia uma tradição que os antecedia: Gaspar Frutuoso (1522-1591) também documenta o parentesco entre as ilhas e os mitos antigos, conforme atesta no livro primeiro de sua obra Saudades da Terra:

> Quatrocentos e quarenta anos antes da vinda do Salvador do Mundo a ele, um Hanom, capitão cartaginense, partiu de Andaluzia com sua armada contra a costa d'África e Guiné, e dizem que este foi o primeiro que neste caminho e jornada descobriu as ilhas Bem Afortunadas, que agora chamamos Canárias, e, além delas, 65 outras, que dizem Dórcadas, Hespérias e as Gorganas, que se agora chamam do Cabo Verde, mas não ficaram suas, porque não teve mais que de passada a vista delas (Frutuoso, 2005, pp. 64-65).

Duarte P. Pereira, a quem Camões intitulara *Achilles Lusitano*, já o havia feito:

> (...) pois já temos escrito do Cabo Verde, e como se antigamente se chamou aspérido promontório, assim devemos escrever das ilhas que cem léguas em mar dele estão, as quais também naquela antiguidade foram chamadas aspérida, segundo Plínio na natural história no seu sexto livro, capitulo trinta e um, e agora a principal delas chamamos ilha de São Tiago; as quais ilhas são dez e mais dous grandes ilhéos; e por se isto melhor entender, pusémos aqui sua pintura e feição e como se correm com o dito cabo Verde e assi umas com as outras, e as rotas que cada uma tem" (Pereira, c. 1508, 1991, L. I, Cap. 28).

Por fim, a referência aparece no canto V de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões:

Passámos o limite aonde chega
O sol, que para o Norte os carros guia,
Onde jazem os povos a quem nega
O filho de Climene a cor do dia.
Aqui gentes estranhas lava e rega
Do negro Sanagá a corrente fria,
Onde o cabo Arsinário o nome perde,
Chamando-se dos nossos Cabo Verde

Passadas tendo já as Canárias ilhas,
Que tiveram por nome Fortunadas,
Entrámos, navegando, pelas filhas
Do velho Hespério, Hespéridas chamadas,
Terras por onde novas maravilhas
Andaram vendo já nossas armadas.
Ali tomámos porto com bom vento,
Por tomarmos da terra mantimento
(Camões, 1972, V, 7-8).

O mito de Atlântida também aparece na obra poética de Lopes:

Tal foi a Atlântida... Hoje o seu mistério
Sonho eterno do sábio e do romântico
Dorme no fundo do profundo Atlântico
Das vastas extensões assim submersas
Então ficaram essas nossas ilhas
E as outras suas célebres irmãs
(...)
Chamadas, pois, ilhas hesperitanas.

Já pois, vistes, Irmãos Caboverdeanos
Que as nossas lindas e queridas Ilhas
Contam as histórias dos remotos anos
Da Atlântida, da qual elas são filhas.
Nós pisamos, nós filhos e habitantes,
Talvez a mesma terra que o Atlantes
(Lopes, 1933, p. 29).

A fonte para o mito de Atlântida é o filósofo Platão, que o atribui a um relato escutado no Egito pelo político e poeta Sólon. O relato sobre Atlântida, transmitido pela personagem Crítias, inicia com a distribuição de regiões da Terra entre os deuses (109b-c, p. 221). A parte que coube a Posídon, a Ilha de Atlântida, com uma planície bela e fértil, foi povoada pelos seus filhos com uma mulher, Clito, depois de separá-la dos outros homens. O deus dividiu a ilha em dez partes e a distribuiu entre seus filhos, cinco pares de gêmeos, que se tornaram governantes sob o comando do filho mais velho, Atlas, a quem coube a residência materna. Cada um dos dez reis detinha poder absoluto em sua região, e isso foi mantido com o passar das gerações, com a obediência de todos às determinações de Posídon e de suas leis escritas em uma estela de oricalco, uma substância que seria mais valiosa que o ouro. A estela era posta no centro da ilha, lugar onde os reis se reuniam em períodos que variavam entre cinco e seis anos para deliberarem sobre assuntos de interesse comum e julgarem uns aos outros quanto ao desvio das normas estabelecidas (119e, p. 242). Entre as normas estava a interdição de disputas entre eles e colaborarem entre si caso houvesse um entre eles que tentasse destituir a família real de uma cidade (120d, p. 244). A grande abundância de recursos naturais e as construções – físicas, mas também sociais e administrativas – realizadas pelos seus habitantes garantiram a amizade, a delicadeza e a prudência no trato entre eles. No entanto, à medida que se reproduziam com mortais, a condição divina dos governantes foi degenerada e eles se tornaram mais suscetíveis à corrupção quanto maior sua parcela humana (121b, p. 245). Zeus, o deus dos deuses, percebe a arrogância e a sede por poder disfarçada sob a aparência de felicidade e reúne os demais deuses a fim de aplicar uma correção aos governantes. Assim a narrativa se encerra. Sabe-se, desde os momentos iniciais da fala de Crítias, que houve uma guerra entre os primeiros atenienses e os reis de Atlântida, que no presente do diálogo se encontrava submersa de forma definitiva pelos tremores da terra (109a, p. 220). Maiores detalhes são oferecidos no dialogo *Timeu*: os reis de Atlântida tentaram escravizar

a região da Atenas primeva. O exército grego foi superior ao da potência atlante, mas foi engolido por um abalo sísmico; a ilha de Atlântida, após um dilúvio, foi engolida pelo mar (25b-d, p. 89).

A obra camoniana e a obra de Platão podem ter sido ensinadas, pela importância que têm, no Seminário Eclesiástico da Diocese de Cabo Verde: instalado na ilha de São Nicolau, na vila da Ribeira Brava, o Seminário foi responsável por formar grande parte dos intelectuais daquela geração e, por esse motivo, foi uma constante vincular à formação clássica ofertada por ele a referência ao mito grego nas obras dos dois poetas, que foram seus alunos[373]. Embora inserido na motivação catequética da igreja católica, pela qual havia sido criado por meio do Decreto de 3 de setembro de 1866, o Seminário Eclesiástico da Diocese de Cabo Verde reservava uma das classes a alunos que não tinham a intenção de seguir a carreira sacerdotal. No artigo terceiro do Decreto estipula as disciplinas a serem ensinadas no curso geral de estudos preparatórios: Língua Latina e Francesa, Filosofia racional e moral, Princípios de Direito Natural, Retórica, Geografia, Cronologia e História, Matemática Elementar e Princípios de Ciências Físicas e Histórico-naturais. No artigo quarto, estipula-se as disciplinas constituintes do curso teológico: História Sagrada e Eclesiástica, Teologia Sacramental e Teologia Dogmática[374]. Pelo nome das disciplinas, não se infere com quais obras os dois poetas entraram em contato, mas não é impossível que tenham conhecido, além de Camões, a obra de Duarte Pacheco Pereira e de Gaspar Frutuoso, a quem poderiam conhecer, inclusive, fora dos domínios do liceu e em idade adulta. Em todo caso, não parece ser uma consequência óbvia a opção estética dos autores a partir do conhecimento adquirido. Sem terem conhecido os clássicos, não teriam como seguir seus traços, mas nas décadas de 20 e de 30, quando publicaram suas obras, Lopes e Cardoso, sem dúvida, também tiveram contato com as literaturas contemporâneas, que tanto inspiraram os poetas da Claridade e da Certeza. A opção estética dos autores e o recurso ao mito não podem ser simplificadas em uma linha argumentativa de causa e consequência, sendo a causa terem tido acesso às obras em uma formação privilegiada.

Contar a própria origem de forma grandiosa foi estratégia usada por muitos povos para se afirmarem como descendentes de divindades, para legitimarem os governantes ou para afirmarem sua superioridade em relação aos outros. Não poderia ser esse o intento de Lopes e de Cardoso, o de reconstruir a história a partir de uma linhagem divina. No entanto, qual tenha sido o intento,

[373] Esse vínculo aparece, por exemplo, na obra de Gerald M. Moser em *Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro:* "Pertenciam a uma geração batizada, num jogo de palavras, de 'escola clássica' por Guilherme Rocheteau, a causa da erudição clássica visível na sua língua e versificação. A seguir, Norman Araújo, historiador da literatura cabo-verdiana, chamou àquela época de 'período clássico da literatura cabo-verdiana'" (Moser, 1993, p. 23).

[374] O referido Diploma-Decreto foi consultado em sua reprodução como anexo da tese de doutoramento "O liceu em Cabo Verde: um imperativo de cidadania 1917-1975" defendida por Maria Adriana Sousa Carvalho em 2009 (Carvalho, 2009, anexo 10, p. 597).

o certo é que ficou eclipsado pelo estilo de suas escritas e por terem precedido autores que, inspirados pelo Modernismo brasileiro e outras literaturas que rompiam com os modelos até então estabelecidos, desenvolveram escritas próximas da realidade local, em tema e em forma, com experimentações variadas na distribuição de versos, rimas e sílabas. José Lopes, ao contrário desses poetas, alguns seus contemporâneos, escreveu a partir de uma estrutura bem definida desde Petrarca – sonetos com versos decassílabos, com rima interpolada nos quartetos e, nos tercetos, ocorrendo entre o primeiro e o segundo verso de cada estrofe e entre os terceiros versos das duas estrofes –, conforme pode-se examinar no poema *Tributo Final*:

> Ilhas de Cabo-Verde ! — No meu verso
> Eu quisera elevar-vos tanto, tanto,
> Que transmitir pudesse no meu canto
> Vossos nomes a todo o Universo!...
>
> Terra da minha pátria! onde disperso
> Fica o meu ser, em átomos de pranto,
> Amor e sofrimento!... Meu encanto,
> Mesmo na dor o coração imerso!...
>
> Eu te saúdo! Teu obscuro filho,
> Se não te posso dar, do génio o brilho,
> Contudo a um grande amor podes sorrir!
>
> Recebe o coração do teu poeta.
> Possa na morte, em lágrima discreta,
> Levar n'alma a visão do teu porvir!...
> (Lopes, 2016, p. 135)

Métrica clássica, por certo, mas o tema era a própria terra, terra que o eu lírico alega querer elevar em seus versos para que assim ela seja mais conhecida. O domínio das normas cultas da língua portuguesa e das técnicas poéticas, que Lopes defenderia com veemência, serviria como um fator de um *enobrecimento*, como se a elegância da linguagem e do bom emprego da

métrica pudesse advogar em favor da terra diante daqueles que a presumiam inculta. A primeira estrofe é quase um manifesto de que nas ilhas de Cabo Verde, como se poderia perceber pelo primor dos veros, também se cultivavam espíritos. Isso é um indício de como o poeta pensava a cultura, pensamento diverso ao daqueles, inclusive Cardoso e Tavares, que fariam da língua falada em suas ilhas e dos seus costumes, matéria pela qual queriam ser conhecidos. "Terra da minha Pátria!", exclama na segunda estrofe, antes de mostrar um profundo vínculo existencial com ela: é o seu Ser, são seus átomos, são seus sentimentos que foram forjados ali. Por isso, a dor de se separar dela é grande o bastante para inundar o coração, mas não o suficiente para apagar o encanto que sente ao contemplá-la, mesmo na memória, e de desejar revê-la antes de morrer. Por um lado, a lágrima discreta do eu lírico ao reencontrar sua terra, de quem se diz filho, no momento da morte; por outro, o sorriso da terra por saber nele um grande amor. Entendida de forma indireta em *Tributo Final*, a filiação de Lopes aos gregos, latinos e a Camões é expressa em um poema a este dedicado, no qual a ele se referia como o *maior poeta*, inclusive entre Homero e Virgílio, e o equiparava aos profetas, pois a comparação com outro poeta seria insuficiente:

Entre os maiores poetas,
És o poeta maior
Igualavas os profetas,
Sabias sentir amor!
Tu és a ave da serra
Que além das nuvens desferra
Seus voos, longe da Terra.
Tu és a águia, o condor!

Cale-se a fama de Homero
E de Vergílio o cantar!
Camões, mais alto e sincero,
Tinha mais doce o trovar!
Era um poeta inspirado,
Tinha um génio sublimado,
Ninguém lhe foi comparado
Ninguém o pode igualar!

(Lopes, 1933, p. 215).

Sobre o poeta lusitano, Cardoso também deixou um poema, *A Camões* (1926, p. 16) e escreveu um artigo, *Camões Perante o Mundo Culto* (1934), no qual listou as homenagens feitas em diversos países no ano de 1924 pelo quarto centenário do nascimento do *imortal cantor dos Lusíadas*. Ao mundo culto, do título, aquele que reconheceu a importância camoniana, Cardoso opõe em seu artigo os povos bárbaros – muitos entre os cultos, na verdade, haviam sido, em suas palavras, "povos que arrancamos às trevas da barbaria" (Cardoso, 1934, p. 17). O ínclito Infante D. Henrique – a quem iguala ao poeta como sendo "os dois expoentes máximos da radiosa alma Lusíada" deveria também ser louvado: "foi tam somente a genial conceção do intemerato Sonhador de Sagres, que favoreceu a eclosão da hegemonia euro-cristã e a firmou tão longa e indisputável" (Cardoso, 1934, p. 17). Antes disso, referindo-se a Portugal como "nossa querida Pátria", havia afirmado que eram justas as calorosas homenagens "pelo reconhecimento e exaltação das benemerências do nosso não igualado esforço em prol da Civilização" – uma afinidade com o pensamento lusotropical que seria forjado anos depois por Gilberto Freyre. Ao fim do artigo, arremata aos elogios tecidos por intelectuais de diversos países nas páginas anteriores com a frase: "Glorifiquemos em Camões, o maior dos Lusíadas, o génio representativo da Raça!" (Cardoso, 1934, p. 23). Além do constante tributo aos poetas gregos e latinos – e, mais do que a eles, como visto, uma quase reverência a Camões – e da referência ao mito das Hespérides, José Lopes concordava com Pedro Cardoso a respeito de um elevado estatuto das formas clássicas: Pedro Cardoso se manifestou sobre o tema em dois textos, *Panorama da Literatura Brasileira*, presente em seu livro *Folclore Caboverdeano*, e em *Profissão de Fé*, prefácio à sua obra *Sonetos e Redondilhas*. No primeiro, ao elencar autores como o árcade Tomás António Gonzaga e o parnasiano Olavo Bilac, enalteceu a pureza da linguagem e a correção do verso; no segundo, valorizou aquilo que se referiu como os *preceitos clássicos* em detrimento das vanguardas. José Lopes, em 1952, em resposta a uma crítica feita por Guilherme Rocheteau a um artigo seu em que tentava reabilitar os poetas anteriores e os de sua geração, publica no *Boletim de Propaganda e Informação* o artigo "*Ainda os nossos poetas"*, em que defendia, em favor do classicismo de que era acusado, os padrões rítmicos clássicos como a única possibilidade poética.

O recurso ao mito, ao contrário do que acontecia com os povos antigos, contribuiu para tornar os dois poetas desprestigiados entre os seus pares; foram acusados de, alheios às questões políticas, tentarem imitar a estética de Portugal e de preterirem a emancipação cultural e

intelectual, preocupação que estava na ordem do dia. O mito hesperitano tornou-se a síntese, o símbolo, a materialização de toda a divergência que tinham com eles nas esferas cultural e política: recorrer a um passado mitológico, buscar uma filiação, ainda que metafórica, na Grécia, foi entendido como uma recusa às questões da própria gente e do próprio tempo – Alberto Carvalho chamou esse gesto, por isso, de anacrônico[375] –, um evasionismo que era agravado por se considerarem portugueses e por considerarem Portugal como Pátria. Pedro Cardoso recebeu alguma consideração pelo seu envolvimento com a Revista Claridade e pelo seu empenho em difundir a tradição oral de sua ilha de origem e em valorizar a produção literária em Língua Cabo-verdiana. José Lopes, no entanto, não teve o mesmo tratamento e, inclusive, teve seu nome ignorado por Manuel Ferreira, intelectual português célebre por seus estudos de literaturas africanas, na antologia *No Reino do Caliban* organizada por ele em 1975[376]. No artigo *Breves notas sobre a literatura cabo-verdiana,* publicado no periódico Vértice em 1947, Ferreira já havia declarado, em concordância com o pensamento de Osório de Oliveira, que não se poderia falar de literatura cabo-verdiana antes do aparecimento do primeiro número da revista Claridade, por não haver nos trabalhos dos *antecessores* – e cita nominalmente José Lopes e Januário Leite –, "nada do sabor da terra ou do sabor do mar" (Ferreira, 1947, p. 493). Os temas dos autores, por serem, em sua definição, *extracrioulos*, eram distantes dos dramas locais, que não lhes pareciam ser motivo para suas poéticas, definidas pelas formas da academia. Depois, em prefácio a uma coletânea das edições da Revista Claridade, Ferreira os classificou, juntamente a Eugénio Tavares e António Pedro, como *geração da ambiguidade* (1986, p. XIV) por estarem intelectual, cultural e politicamente divididos entre Portugal e Cabo Verde. Tal duplicidade pode ser detectada nos seguintes versos de José Lopes, um em honra a Portugal, outro à sua ilha de nascimento, ambas reunidas na coletânea de 1929. Sobre Cabo Verde, o poeta assim se expressa:

> Pátria minha! Na sua curva celeste
> Quando o sol tristemente agoniza,
> Eu te envio, do amôr que me deste,
> Mil saudades nas asas da brisa.

[375] Cf. Alberto Carvalho, *Sobre o culto de Camões, convidado das Ilhas Crioulas*, In Românica - Revista de Literatura, Nº 4, Departamento de Literaturas Românicas/Flul, Lisboa, Cosmos, 1966, pp. 23-42.

[376] Os autores cabo-verdianos citados na antologia de Manuel Ferreira foram: Jorge Barbosa, Manuel Lopes, Osvaldo Alcântara, Pedro Corsino Azevedo, António Nunes, Arnaldo França, Guilherme Rocheteau, Nuno De Miranda, Tomaz Martins, Aguinaldo Fonseca, Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Onésimo Silveira, Terêncio Anahory, Yolanda Morazzo, Corsino Fortes, Arménio Vieira, Jorge Miranda Alfama, Mário Fonseca, Oswaldo Osório, Rolando Vera-Cruz, Jorge Pedro Barbosa, Virgílio Pires, Armando Lima Jr., Dante Mariao, Sukrato, Tacalhe, António Mendes Cardoso, Daniel Filipe, João Vário, Luís Romano, Teobaldo Virgínio, Eugénio Tavares, Pedro Cardoso, Sérgio Frusoni e Artur Vieira.

Pátria minha! Exilado, na ausência,
Eu te tenho no meu pensamento;
Farás parte da minha existência
Até o meu derradeiro momento.
(Lopes, 1929, pp. 191-192)

Sobre Portugal, os versos de Lopes também são laudatórios:

Portugal! Pátria Caríssima!
A ti, pois, as minhas trovas,
Sentidas e ardentes provas
De filial afeição!
Salve, pois, Pátria Lendária,
A que voto amor profundo!
Tu és, das nações do mundo,
A mais ilustre nação.
(Lopes, 1929, p. 35

Não fosse pela indicação no início do primeiro verso do segundo poema, seria impossível a qualquer leitor(a) identificar qual das duas havia sido escrito sobre São Nicolau. O duplo pertencimento é tal que o amor registrado em ambas pelo eu lírico não se difere em estatura. A diferença é que, pela ilha da infância, marcados estão os sentimentos de saudade, de exílio e de ausência enquanto que pela pátria lusitana, os sentimentos são de devoção e admiração. Se as letras escritas para Portugal parecem mais *ardentes*, para usar uma palavra entre elas presente, é porque a motivação é laudatória, enquanto na outra se observa uma motivação melancólica e que, por isso, utiliza expressões mais amenas – "curva celeste", "asas da brisa" –. A amenidade é um recurso para criar em que lê a atmosfera nostálgica em que o eu lírico está imerso. Em todo caso, no verso "quando o sol tristemente agoniza" quem está a agonizar é o eu lírico que, não com menos intensidade com que declara o amor a Portugal, declara à ilha de sua infância: "Farás parte da minha existência/ Até o meu derradeiro momento".

A mesma duplicidade pátria pode ser encontrada nas palavras de Pedro Cardoso no prefácio de sua obra *Sonetos e Redondilhas*, de 1934, e em uma conferência do mesmo ano:

"Sim, seja entendido, de uma vez para todo o sempre, que Cabo Verde é tão Portugal como o Minho ou a Madeira" (*apud* Ferreira, 1986, p. Lxx); "[os direitos de se declarar português] legitimamente adquiridos não os cêdo, não os demito de mim, a não ser levando-me com eles aos pedaços, morto. Confere-mos o nascimento, sanciona-mos a consciência e garante-mos o Estatuto Basilar da Nação Portuguesa, que é a minha Pátria" (Cardoso, 1934, p. 8). Também, sobre a biancestralidade, escreve em *Algas e Corais:*

> *Nasci na Ilha do Fogo,*
> *Sou, pois, caboverdeano,*
> *E disso tanto me ufano*
> *Que por nada dera tal.*
> *Ser filho de Cabo Verde,*
> *Assevero – fronte erguida –*
> *Que me é honra a mais subida*
> *Ser neto de Portugal.*
> (Cardoso, 1928, p. 5.)

A convicção do duplo pertencimento não pode ser deslocada do cenário político – a proclamação da República em Portugal, em 1910 – e que é presente nas letras dos intelectuais dessa geração, se não em José Lopes, evidente em Eugénio Tavares e Pedro Cardoso. Este, sob o pseudônimo *Afro*, priorizou a tessitura de uma crítica às contradições do novo regime que, apesar do discurso inclusivo, não incluíra, de fato, as colônias africanas em suas preocupações imediatas e nem conferia igualdade aos cabo-verdiano s em questões práticas, como o acesso a cargos administrativos e públicos. Assim ele escreve no artigo *Funccionários Africanos*, publicado no periódico *A Voz de Cabo Verde* em 15 de janeiro de 1912:

> É aberto concurso documental para preenchimento de um lugar de professor. Apresentam-se 2 candidatos: um habilitado com o 3o ano do liceu de Guimaraes e o outro com o 7o ano do liceu-seminário de Cabo Verde. Pode acontecer mesmo, como várias vezes tem acontecido, que o peregrino do berço da monarquia, nada perceba da poda. Mas apesar de tudo, o provido sabe-se de antemão quem será. Suponhamos agora que os dois concorrentes são nomeados, porque apareceu mais um lugar, pela mesma

portaria. Tornam-se colegas e metem-se a trabalhar... Mas um após 6 anos de serviço pode ir flanar a Lisboa e visitar a família, e o outro não, tendo ambos estado sob o mesmo clima e desempenhando as mesmas funções (vide o decreto de 11 de Agosto de 1900, artigos 1o, 6o e §2o). Porquê? Os leitores conhecem bem a razão da escandalosa desigualdade. Desnecessário pois, fazer sangrar a chaga. (...) Ou direitos iguais, já que os deveres o são – ou nada de concorrência que isto não pode nem deve continuar assim para honra, prestígio e tranquilidade da República" (Cardoso, 1912a, p. 2).

Pedro Cardoso também escreveu um poema extenso chamado *Ode à África*, na obra de 1926, *O jardim das Hespérides*. O poema inicia com uma apóstrofe. A África surge como entidade mítica, berço de civilizações. A referência à Esfinge estabelece um elo com uma ancestralidade africana. O eu lírico constrói um passado de grandeza, poder e liberdade, cuja força militar fez tremer Roma, o centro do poder ocidental. A imagem do baobá, árvore de força e longevidade, funciona como metáfora para essa África primeva, cujos braços alcançam os céus e cujas conquistas se espalham por terras distantes:

África minha, das Esfinges berço,
Já foste grande, poderosa e livre
Já sob os golpes do teu gládio ingente
Tremeu o Tibre!

Como o soberbo baobá frondente,
Os longos braços levantando aos céus,
Ao longe fôste em inberinas pragas
Erguer troféus!

A construção da identidade africana no poema parte de um panteão de glória com base em Egito e Cartago, uma África clássica, reconhecível e respeitável para o cânone europeu, que dialoga com Roma e Grécia. Essa escolha estratégica legitima o passado africano perante o colonizador, mas não contempla a vasta herança cultural da África subsaariana. No entanto, a escolha de se filiar a essa África grandiosa estabelece a paridade civilizacional coma Europa a um só tempo que utiliza as ferramentas estilísticas europeias para celebrar um passado que a narrativa colonial tentava encobrir.

África minha, das Esfinges berço,
Já foste grande, poderosa e livre
Já sob os golpes do teu gládio ingente
Tremeu o Tibre!

Desde a invocação inicial – "África minha" –, o eu lírico estabelece a filiação que desafia a posse colonial. Afinal, não se pode apagar o passado, assim como não se pode apagar as pirâmides, as esfinges e os demais monumentos egípcios. A referência ao rio Tibre evoca as relações da África com o Império Romano, mas de forma a colocar o continente africano como um agente capaz de ameaçar o maior império ocidental.

Do Tigre os vales e da Ibéria os ecos
O nome teu em tempos aprenderam;
E ao teu poder da babilónia os filhos
Valor perderam!

A menção à Ibéria, em um poema dedicado a uma audiência portuguesa, é um lembrete velado de que a própria Península Ibérica tem uma dívida histórica e cultural com o Norte de África. Ele utiliza a língua do colonizador para subverter a sua narrativa de primazia histórica. A expansão geográfica do poder africano continua a ser exaltada. O poema menciona o Tigre, na Mesopotâmia, e a Ibéria, o que alude à presença moura. O poderio africano subjuga a Babilónia, outro império da Antiguidade. A menção aos "ousados barinéis" evoca uma capacidade naval, uma exploração de mares interiores que submete outras forças. A linguagem remete a uma era de domínio, uma inversão da narrativa colonial posterior:

Do Tigre os vales e da Ibéria os ecos
O nome teu em tempos aprenderam;
E ao teu poder da babilónia os filhos
Valor perderam!

Dos teus ousados barinéis ovantes

As ondas bravas do Interior aradas,
Por longos anos de opressão gemeram
Avassaladoras!

Depois, o foco retorna a centros de poder específicos: Cartago e Egito. O eu lírico os nomeia "empórios de poder e fama", centros de comércio e cultura. A queda desses impérios introduz a dialética central do poema: a glória e a ruína. Pelúsio e Zama são nomes de batalhas decisivas, derrotas que marcaram o fim de uma era. O poema reitera a tese da grandeza passada para, em seguida, apresentar o contraste brutal com o presente de impotência e subjugação:

Entre os antigos já Cartago e Egipto
Foram empórios de poder e fama.
Por fim caíram... foram-lhe Calvário,
Pelúzio e Zama.

Sim, fôste grande, dominaste o Mundo;
Mas hoje jazes sem poder, sem nada.
E ao férreo jugo das potências gemes
Manietada.

Sôbre o teu corpo, ó meu lado leão dormente,
Vieram sôfregas nações sentar-se
E, quais harpias truculentas, feras,
Nele cevar-se...

Ó Pátria minha idolatrada e mesta,
Quando nos campos de batalha erguias
Teus estandartes, forte, não sonharas
Tão tristes dias!

A imagem do leão dormente é a metáfora para o continente no presente colonial. A transição para a decadência africana é apresentada não como uma falha intrínseca, mas como o

resultado de uma agressão externa. A força adormecida é o que permitiria que nações estrangeiras, comparadas a harpias – criaturas mitológicas de rapina –, tomassem para si os seus recursos. O lamento poético recorda os estandartes de guerra e a força de outrora, para acentuar a tragédia dos "tristes dias" atuais. No entanto, um leão adormecido não é um leão morto e essa é uma distinção importante, pois guarda uma ameaça de revolta, de um despertar compatível com a sua força. Descrever as nações coloniais como "harpias" – aves de rapina mitológicas com rosto de mulher e seios, raptoras de mulheres e crianças, símbolos de contaminação e apropriação de recursos alheios – contrasta a força vital do leão africano com a potência destrutiva de tais seres. Há uma sutil ironia em usar criaturas nefastas da mitologia grega contra a própria Europa. Segue-se uma conclamação à memória dos heróis, um chamado para que os africanos se inspirem neles e lutem.

E tu, Aníbal, imortal caudilho,
Que a teus pés viste Roma prosternada,
Ergue-te e empunha novamente a lança
Pela Líbia amada!

O chamado à revolta, personificado em Aníbal, o general cartaginês que se tornou o maior inimigo de Roma, é o prenúncio de uma desforra histórica, que Cardoso antecipava. Mesmo que o poema recue dessa posição, ao articular essa possibilidade já está a constituir um ato subversivo, o que também enfraquece as críticas levantadas contra o poeta. A imagem de Roma "prosternada" é o espelho invertido da África "manietada". O poema convoca também figuras da resistência mais recente, como Abdel-Kader, da Argélia, e o Négus, da Etiópia, além dos "filhos dos sertões". O apelo é por uma expulsão violenta dos colonizadores, com o uso de armas tradicionais, numa guerra de libertação:

Cavalheiroso Abdel-Kader e Négus
E vós, valentes filhos dos sertões,
A lanças, chuços, expulsai-me todas
Essas nações!

Parece haver uma súbita inflexão no poema. O eu lírico recua do chamado à guerra ("Mas ¿que digo?"). A violência parece ser rejeitada em favor da paz quando a imagem dos canhões que vomitam metralha cede lugar a uma "paz infinda", como se fosse uma crítica a uma revolta militar. A partir desse ponto, o eu lírico vai assumir um discurso em defesa do colonizador, talvez para encobrir o apelo à revolta que fizera. Em todo caso, a retratação que segue não parece sincera, pelo tom excessivo que adota. Pode-se tratar de uma ironia tão sutil que passou despercebida dos intelectuais que prezavam pelas letras mais incisivas e diretas, sem margem para interpretação contrária, pois a mensagem precisava ser entendida por todos.

Mas ¿que digo? Antes repousai, guerreiros!
Bemvinda seja a paz, seja bemvinda!
Longe canhões a vomitar metralhas,
E paz infinda!

A pergunta "Mas ¿que digo?" é o som que dá início a uma súbita e entusiástica celebração da paz, após um fervoroso chamado às armas. Essa é a paz que deseja o colonizador: a ausência de revoltas, de conflitos, de reivindicações para que possa cumprir seu programa de exploração dos recursos materiais e humanos. A paz da submissão, portanto, que contrasta com as imagens grandiosas do Egito evocadas na primeira parte. O eu lírico adota a voz do colonizador, para mimetizar sua retórica, para expor o seu absurdo:

Por tanto tempo à luz cerraste os olhos,
A doce lei de Cristo desprezando.
Mas eis agora o fim da ignava noite
E o sol raiando!

Após ter estabelecido a África como o berço da civilização que iluminou a Grécia e de celebrar o general inimigo de Roma, a afirmação de que o continente vivia numa "ignava noite" ante da chegada do colonizadores e do cristianismo parece contraditória. Cardoso oferece aos delegados portugueses a narrativa que eles desejam ouvir – a da missão civilizadora –, mas fá-lo sobre a fundação de uma tese que a contradiz por completo. O "sol" que raia não é o da libertação, mas o da doutrinação. A noite da ignorância termina com o raiar do sol do cristianismo. A redenção

do continente passaria, então, pela fusão entre a fé cristã e a lealdade ao império. O poema parece caricaturar o projeto de assimilação colonial. A missão evangelizadora culmina no amor à bandeira portuguesa e na oração na língua do poeta do império, não na própria. Isso é incoerente com a valorização que Cardoso fazia da língua cabo-verdiana. Cardoso expõe a fantasia colonial na sua forma mais pura: a conversão total, na qual a identidade do colonizado se dissolve na do colonizador. O entusiasmo cândido revela a monstruosidade da ideologia colonial.

A natureza cede à evangelização/colonialismo, até o leão ruge em louvor a essa liberdade – afinal, segundo as justificativas para a invasão dos territórios e escravização de seus povos orbitava sempre na passagem do estado selvagem para a civilização, da barbárie para a cristianização. Por isso, o projeto tinha mais uma coluna, a educação. O colonialismo recebeu uma grande contribuição da educação religiosa para ser bem-sucedido.

Curvai os ramos ´té o chão, olaias!
Leões, rugi da vossa soledade,
Saüdando a estrela fulgorosa e linda
Da liberdade!

Deixai, deixai que se derrame prestes
A luz da fé no inóspito sertão,
E, a-par-e-passo, profligando as trevas
A da instrução!

Em vez dos heróis africanos, os agentes da transformação de que o continente precisaria seriam os missionários, elevados a uma categoria superior à dos guerreiros, pois sua única arma é a cruz. A abnegação do missionário é detalhada: ele enfrenta toda sorte de provações em nome de sua missão divina, a tarefa de plantar a árvore da fé na terra africana, descrita como "triste e inditosa".

Missionários mais que heróis ousados,
Sede bemvindos! Nobres mensageiros
Da Boa Nova por Jesus pregada,
Sóis verdadeiros!

Não cobiçais riquezas deslumbrantes,
Não vindes, não, pelo oiro que seduz;
Ferro homicida não vibrais: vossa arma
É uma cruz!

No cumprimento da missão sublime
Tudo afrontais em nome do Senhor:
Golpes, insultos, frio e fome, doenças,
A morte, o horror!

Buscar não vindes, trazer sim, pioneiros!
Da augusta crença a árvore frondosa
Plantai, Apóstolos da paz, na Líbia
Triste e inditosa!

Entre os africanos, "rudes e tisnados filhos", haviam aqueles com "Almas de neve em corpos de carvão". A controversa imagem revela a ideologia colonial que existia desde as Grandes Navegações: havia uma alma pura, branca, aprisionada no corpo negro, e era a isso que tornava possível que os africanos tivessem a redenção junto a Deus, desde que renunciassem às suas crenças. que precisa de redenção. Assim, Deus teria finalmente misericórdia para com a África.

Chamai seus rudes e tisnados filhos
- Almas de neve em corpos de carvão –
Como Jesus outrora às criancinhas
Pelo Jordão!

A amar as lusas quinas ensinais-lhes
E a orar a Deus na língua de Camões!
Breve outros vates ouvireis cantando
Novos varões!

Senhor, que sois tão poderoso e justo,

Olhos volvei todo piedade e amor
Para esta terra miseranda e espúria!
Senhor! Senhor!

O poema termina com duas partes separadas entre si e ambas retornam ao tema da grandeza egípcia. A primeira é um soneto que invoca o Egito da poderosa deusa Ísis, do Nilo, dos Faraós, armados, e de figuras intelectuais como Cleópatra e Hipátia. Apesar da ruína de Tebas, o mistério da Esfinge permanece. O poema conclui com um apelo direto à independência do Egito contra o jugo anglo-otomano, uma exortação política mais explícita que a do corpo principal da ode.

Egipto! berço da Isis lacrimosa,
Do sacro Nilo de caudais enchentes:
Pátria do Faraós armipotentes
E da Hipatia e Cleópatra formosa!

Se hoje a Tebas de portas cem, famosa,
Envolve o manto de areais candentes,
Ninguém ainda os enigmas transcendentes
Desvendar pôde à Esfinge portentosa!

Ergue-te, pois! e o jugo anglo-otomano
Sacudindo, proclama soberano
A tua independência entre as nações!

Que no halo envolto de uma glória infinita,
Do alto dessas pirâmides ainda
Lanças ao mundo rútilos clarões.

A segunda parte é composta de cinco estrofes, com quatro quartetos e um terceto. Nela, apresenta-se uma meditação sobre as pirâmides como um "poema imorredouro", testemunhas da história e da glória dos faraós, em contraste com a transitoriedade dos impérios. As pirâmides

representam a perenidade da grandeza africana, que sobreviveu a milênios e viu a queda de outros impérios, como o de Napoleão. O encerramento exorta cantos às "sempiternas glórias" da Líbia, cujas memórias superam quaisquer outros registros históricos. O verso “cada povo tem a sua Ilíada” é uma declaração final sobre o epistemicídio que o colonialismo promove. Mesmo que o poeta faça a menção ao Jardim das Hespérides no título do seu livro, esse verso é o bastante para se entender que há uma intenção crítica e não de celebração aos monumentos culturais do Ocidente. Nem mesmo Camões, a quem Cardoso chega a dedicar um poema, passa incólume.

Vós sois, vós sois Pirâmides de Menfis
De heróicos feitos poema imorredouro
Em que se gravam dos Menés os nomes
Em letras de ouro!

Sim, ¿quantos séculos tombar já viste? Milhões!...
E não obstante, ei-vos de pé ainda,
Celsos padrões!

Do tempo das iras afrontais impávidas,
Como do Líbano o gigante anoso
Do forte noto triunfante arrosta
O açoite iroso!

Rubras de glória, as Águias napoleónicas
Vistes passar altivas, vencedoras...
¿E hoje, que é delas? Pó e cinzas, trevas
Aterradoras!

Cantai, tem cada povo sua Ilíada!
Cantai da Líbia sempiternas glórias!
¿Que pergaminhos há de tão brilhantes
E altas memórias?!

Ode à África, de Pedro Cardoso, como se notou com o exame detalhado de seus versos, trata-se de um documento que reflete a dificuldade de se interpretar a consciência de um intelectual cabo-verdiano no período colonial – o país se tornaria independente apenas quarenta e cinco anos depois da publicação na qual *Ode à África* consta. A complexidade se dá pela tendência, amparada pela crítica pós-claridosa, de se interpretar que Cardoso intentava construir um discurso próximo ao assimilacionista, com a defesa do projeto colonial. Como tentamos demonstrar, os discursos assimilacionistas são um recurso retórico, uma ironia que talvez não tenha sido captada durante o momento de efervescência política e cultural que antecedeu às independências. Seus críticos contemporâneos e os das gerações mais próximas, muito influenciados pela interpretação de que ele e José Lopes queriam construir um mito de origem para Cabo Verde na Grécia e não na África, optaram pela primeira possibilidade interpretativa, desconsiderando o contexto político em que o poema foi escrito. Essa é uma das razões pelas quais Pedro Cardoso e José Lopes são pouco estudados até hoje – e, quando são mencionados em estudos acadêmicos, o que se segue, predominantemente, são as interpretações como as de Manuel Ferreira. A obra opera através de uma ironia estrutural, onde a aparente submissão serve de máscara para uma profunda afirmação da identidade africana e uma sutil, mas inequívoca, condenação do projeto colonial.

A *Ode à África* é um ato de virtuosismo intelectual e estilístico. Pedro Cardoso não escreve *para* o colonizador, mas *através* dele. Ele apropria-se da linguagem, da forma poética e da retórica do poder colonial para as virar contra si mesmas. A ironia é o mecanismo fundamental que permite ao poema existir e comunicar a sua mensagem subversiva. A obra celebra um passado glorioso para fundamentar um futuro de liberdade, lamenta uma queda para expor a brutalidade da conquista, finge abraçar a missão civilizadora para revelar a sua hipocrisia e, por fim, proclama a inevitabilidade da independência e a permanência da África face à efemeridade dos seus opressores. É um texto que exige uma leitura cúmplice, capaz de ver o "leão dormente" por trás da ovelha pastoreada e de ouvir o rugido da revolta no silêncio da paz imposta.

A rejeição da luta armada e a subsequente celebração da missão evangelizadora podem ser lidas de duas formas. A primeira, literal, vê o poema como um manifesto da ideologia assimilacionista, que propõe a integração cultural e religiosa no império como a única via para a salvação da África. Nessa leitura, o poema seria um testemunho da crença de Cardoso na missão civilizadora de Portugal. A segunda leitura, mais atenta às estratégias discursivas, descortina a descrição hiperbólica dos missionários, a adoção de clichês racistas como "Almas de neve em corpos de carvão" e a apresentação da reverência aos padrões culturais europeus como expressão

da liberdade ("orar na língua de Camões"). Todas essas imagens criam um quadro dissonante que revela o absurdo do projeto colonial, que afirma ter um propósito salvífico – da barbárie, em última instância –, mas o colonizador é uma harpia que devora, rouba e mata. As estrofes finais funcionam como um desmentido da aparente tese assimilacionista. O apelo direto à independência do Egito revela o desejo último do eu lírico: a soberania cultural e política da África, não a submissão cultural. A paz celebrada não é a paz que o colonialismo deseja, uma paz que é sinônimo de não-resistência, mas sim a paz entre nações livres. O poema, portanto, não é uma ode à assimilação, e sim um diagnóstico preciso de seu tempo.

A trajetória que o eu lírico percorre parece pretender agradar à administração colonial e aos delegados portugueses a quem é dedicado ao justificar o colonialismo como um mal necessário para a salvação espiritual e o progresso material de África. Contudo, com uma análise atenta ao subtexto, percebe-se a construção de uma tese: a África possui uma história e uma civilização próprias, anteriores e, em certos aspetos, superiores à europeia. Essa afirmação mina a própria base ideológica do colonialismo, que se fundava na premissa de um continente sem história. A evocação de Aníbal e a chamada às armas cumprem a sua função: a de inscrever a possibilidade da revolta no imaginário do leitor. A retratação e a subsequente adesão ao projeto missionário podem ser interpretadas como uma máscara. A exaltação do missionário e do ensino da "língua de Camões" é feita de tal modo a oferecer ao poder colonial a narrativa que este deseja ouvir, mas fá-lo com um excesso propositado, uma crítica à própria imagem grandiosa que o colonizador fazia de si mesmo. O fim do poema alerta que a África, o "leão dormente", eventualmente despertará e que seu legado sobreviverá aos seus opressores. Pedro Cardoso, portanto, utiliza a linguagem e as formas do colonizador – a ode clássica, as referências greco-romanas, a teologia cristã – para construir seu argumento anticolonial. O poema é um ato de apropriação e subversão, um documento que fala simultaneamente a língua do poder e a da resistência, um testemunho da complexa negociação de identidade e política em Cabo Verde durante o período colonial.

Em *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*, Ferreira explica a alegada ambiguidade dos poetas hesperitanos (1987, p. 33) com um complexo edipiano que só seria superado definitivamente com a geração de escritores do Suplemento Cultural. O mito hesperitano, em sua análise, refletiria também a relação turbulenta com o Pai Portugal, pois embora fiéis à ideologia da metrópole, não queriam buscar nela o elo originário para a construção da identidade (Ferreira, 1987, p. 32). A ambiguidade – que poderia ser traduzida em uma afirmação simultânea da

caboverdianidade e da lusitanidade, sem que isso destituísse Portugal de sua posição de Pátria – adquiriu assim um sentido ao mesmo tempo apolítico, por não considerar o contexto social e político em que os poetas viviam, e político, justamente por sublinhar a alegação de que os poetas estavam desvinculados das motivações africanas. Além disso, a interpretação *edipiana* confina os poetas, mesmo que não tenha sido o propósito de Ferreira, em uma infância intelectual e estética, pois o conceito freudiano se refere "a um conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais" (Laplanche & Pontalis, 1992, p. 77) que é revivido na puberdade[377]. Uma vez que é operada a transferência do conceito psicanalítico para a crítica literária, é possível interpretar que eles, por não terem elaborado o binômio desejo/hostilidade pelo Pai Portugal, não tinham avançado em seu desenvolvimento literário, avanço que, segundo Ferreira, seria bem conseguido pelas gerações posteriores – como se o desenvolvimento literário fosse uma linha ascendente em direção ao ápice e, no caso, um ápice bem específico: um realismo com motivação social e política. O mito hesperitano, nessa análise, teria sido utilizado pelos poetas para preencher o vazio que surgia nessa dupla instabilidade filial – pois o não se decidir por um representaria a perda de ambos; também teria sido utilizado como forma de vencer, simbolicamente, esse Pai opressor, recriando uma ancestralidade independente da presença dos portugueses e da qual poderiam se orgulhar; por fim, o *hesperitanismo* teria sido a vitória simbólica contra a Mãe, embora nutriz e acolhedora, também hostil – as secas e as fomes eram substituídas por uma lembrança forjada de um tempo em que se alimentavam com pomos de ouro. Afirma Ferreira:

> "[o mito hesperitano é o] mito que veio preencher um vazio e dar sentido à componente histórica do fundamento pátrio alicerçado nas ilhas e não na Metrópole europeia. O mito que funcionou como corretor do equilíbrio pendular social e psicológico. Ainda mito criador do espaço da felicidade. (...) Todo o investimento na assunção do mito hesperitano (...) é debitário da preocupação de construir um universo defensivo: contra a alienação patriótica e contra o estado extremamente carencial do arquipélago de Cabo Verde, da sua

[377] Confira a citação completa para maior entendimento de como Jean Laplanche e Jean-Bertrand Pontalis definem o conceito de complexo edipiano na obra, clássica nos estudos da área, *Vocabulário de Psicanálise*: "Conjunto organizado de desejos amorosos e hostis que a criança sente em relação aos pais. Sob a sua forma dita positiva, o complexo apresenta-se como na história de Édipo-Rei: desejo da morte do rival que é a personagem do mesmo sexo e desejo sexual pela personagem do sexo oposto. Sob a sua forma negativa, apresenta-se de modo inverso: amor pelo progenitor do mesmo sexo e ódio ciumento ao progenitor do sexo oposto. Na realidade, essas duas formas encontram-se em graus diversos na chamada forma completa do complexo de Édipo. Segundo Freud, o apogeu do complexo de Édipo é vivido entre os três e os cinco anos, durante a fase fálica; o seu declínio marca a entrada no período de latência. É revivido na puberdade e é superado com maior ou menor êxito num tipo especial de escolha de objeto. O complexo de Édipo desempenha papel fundamental na estruturação da personalidade e na orientação do desejo humano. Para os psicanalistas, ele é o principal eixo de referência da psicopatologia" (Laplanche & Pontalis, 1992, p. 77).

> verdadeira pátria. E funciona, por isso, como mecanismo de compensação. Bem vistas as coisas, andava aqui um problema de identidade cultural. Esse 'arquitexto hesperitano' revela a necessidade utópica de, no passado miticamente idealizado e não concretamente historiado, se descobrir e sentir o ponto inicial e encontrar a mansão espiritual. Sem que os seus autores se apercebessem, eles estavam a operar o desvio estético de uma poesia demasiado enfeudada à Europa/Portugal, por força da descoberta de novos temas, de uma visão, e do enriquecimento de sua retórica" (Ferreira, 1989, pp. 193-195).

Variadas interpretações podem ser feitas seguindo a base psicanalítica de Ferreira, mas não são muitas as variantes em trabalhos que a endossam[378]. A convicção de Cardoso – e não apenas dele, como se verá, e sim também de muitos de seus contemporâneos – a respeito de sua lusitanidade/caboverdianidade, mais do que fruto de um complexo edipiano, tinha um respaldo nos artigos da Constituição que asseguravam Cabo Verde como uma extensão do território português (Artigo 1º) e a igualdade entre todos os cidadãos (Artigo 5º). A leitura a partir da chave psicanalítica é uma possibilidade, mas como Ferreira não se aprofunda e não cita nem exemplos concretos nas obras dos autores – a não ser o uso da palavra "mãe" para se referirem a Cabo Verde – nem as fontes de autores da psicanálise e metodologia usadas, não é possível analisar a pertinência de sua interpretação, interpretação que a despeito de parecer descolada das biobibliografias de José Lopes e Pedro Cardoso ficou cristalizada como um dado inquestionável pela própria reputação de Manuel Ferreira como um dos primeiros divulgadores das literaturas africanas de expressão portuguesa. Nem por isso, convém ressaltar, Ferreira está imune a cometer erros, principalmente por ser um homem de sua época e influenciado pelas correntes teóricas e contexto social e político entre os quais se movia, com aguda inteligência na maior parte das vezes.

Na ânsia que o leitor contemporâneo tem de buscar uma resposta que apazigue a inquietude que surge ao se confrontar esses poetas com as questões suscitadas pelo colonialismo, questões que se materializariam na poesia e na prosa de seus compatriotas anos depois, essa via psicanalítica muitas vezes é endossada sem o devido aprofundamento que o distanciamento histórico permite. Nem os poetas e nem seus primeiros críticos que eram isentos de motivações. Contudo, há que se fazer a ressalva: repassar essa leitura adiante, como uma conclusão sólida e

[378] Seria um imenso esforço elencar todos os trabalhos que repetem essa interpretação. A imensa maioria o faz. Uma importante exceção é a tese de doutoramento de Rui Guilherme Figueiredo da Silva, *Exemplo Cosmopolita: João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares* (2013). Na tese de Figueiredo da Silva, há um capítulo de quarenta páginas, o primeiro, dedicado à crítica literária e protagonizado por Manuel Ferreira. O autor da tese, afirma: "esta [de Manuel Ferreira] interpretação instalou-se, como um dado adquirido, na historiografia e na crítica literárias cabo-verdianas. O alcance coletivo próprio de um mito fundador parece ter surgido, neste caso, apenas a jusante da sua erudita e elitista manifestação literária" (Silva, 2013, p. 66).

incontestável, a despeito da importância intelectual de Ferreira, pode atenuar a complexidade do amálgama social, cultural, histórico e político que engendrou as raízes da certeza da lusitanidade não apenas dos intelectuais citados por ele, como também de muitos habitantes das ilhas. Não só os poetas, como também os seus primeiros leitores, entre eles os pioneiros em fazer antologias e ensaios sobre a literatura cabo-verdiana, como Manuel Ferreira, estão inseridos em um contexto social e político que, aprofundado, pode trazer mais informações ao leitor contemporâneo do que a hipótese edipiana tomada como verdade. A certeza da lusitanidade remonta aos complexos processos de descobrimento e de povoamento das ilhas; aos conflitos e revoltas que, durante séculos, moldaram a relação entre Cabo Verde e Portugal; ao cenário político internacional que ressoava na relação entre o Império e suas colônias; à letra da lei, que ora materializava as mudanças políticas, ora camuflava a permanência de uma situação em uma roupagem de mudança; ao imaginário da própria população cabo-verdiana, forjado entre todas essas linhas de força que a atravessavam, sem ter voz no debate restrito à elite intelectual.

Por fim, é importante referir que parece inadequado defender que Pedro Cardoso e José Lopes tenham querido construir uma mitologia de origem europeia para Cabo Verde. Os dois poetas, como vimos, receberam uma formação erudita e manejavam com tranquilidade as referências clássicas. No entanto, o uso que eles fizeram do mito hesperitano, especialmente, não sai do campo da metáfora e do simbólico. Muitos outros autores, cabo-verdianos, inclusive, recorreram aos temas mitológicos em suas obras, sem terem sido por isso proscritos. Além disso, a própria classificação dos dois poetas como "hesperitanos", reduz significativamente a extensão e a temática de suas poemas e de seus artigos. A criação da chamada *Geração Hesperitana*, como se torna evidente nos manuais e trabalhos didáticos a respeito da história da literatura cabo-verdiana, serviu como um contraponto para marcar a inovação trazida pela *Geração da Claridade*.

4.5. Claridade, Certeza e Ponto & Vírgula

O contexto político das literaturas lusófonas não gerou uma tensão entre qualidade estética e propaganda ideológica. A produção literária do período demonstra a coexistência da criatividade estética com o engajamento político. A antologia *Poesia Negra de Expressão Portuguesa* (1953), de Francisco Tenreiro e Mário de Andrade, constitui um marco. A obra, proibida pela censura, consolidou a união entre poetas de diferentes países, então colônias, e articulou a luta lusófona com movimentos internacionais de afirmação da identidade negra. Uma segunda edição, publicada em Paris, ampliou o projeto. A nova coletânea corporizou os ideais da Negritude e do

Pan-Africanismo. Os temas centrais incluíam a unidade africana, a luta anticolonial e a partilha de uma história de opressão, com a intenção de promover a definitiva corrosão dos mitos coloniais. A repetição de temas entre poetas de diferentes lugares reforçava o argumento da opressão comum. A antologia promoveu ideias anticoloniais no espaço lusófono e incentivou a produção literária. Nos anos 40 e 50, a imprensa, através dos seus suplementos literários, foi o principal veículo para a literatura de cariz político. A intelectualidade ocidentalizada e a burguesia mestiça, grupos com privilégios parciais, utilizaram estes meios para difundir o ideal de independência. A afirmação da identidade e da cultura locais, em linha com a Negritude e o Pan-Africanismo, era a sua principal estratégia. Títulos como *A Voz de Moçambique* e *O Brado Africano*, em Moçambique, e *Ressurgimento* ou *Arquipélago*, em Cabo Verde, exemplificam este fenómeno.

O desenrolar político e cultural na Metrópole – e no mundo, como a Segunda Guerra e de movimentos como *Pan-Africanismo, Harlem Renaissance e a Negritude* – ressoava em Cabo Verde e irradiava sobre a produção literária, cada vez mais próxima de traduzir o próprio contexto social, de fomes, migrações e secas. Passaram a compor o rol de leituras dos intelectuais cabo-verdiano s obras de autores brasileiros, principalmente os dos Modernistas e, ainda mais, os que contemplavam a vivência nordestina – como Jorge Amado, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, mas também a Libertinagem (1930), de Manuel Bandeira, A Rosa do Povo (1943-1945), de Carlos Drummond de Andrade e autores como Jorge de Lima (1895-1953) e Ribeiro Couto (1898-1963); obras de autores estadunidenses – como *Tobacco Road* (1932), de Erskine Caldwell e *The Grapes of Wrath* (1939) de John Steinbeck; e de europeus, como *Point Counter Point* (1929), do britânico Aldous Huxley, além de obras dos neorrealistas portugueses Alves Redol (1911-1969), Carlos de Oliveira (1921-1981) e Manuel da Fonseca (1911-1993).

As primeiras publicações de autores cabo-verdianos surgiram no *Almanach de Lembranças*. A produção literária replicava modelos românticos europeus, mas conferiu estatuto literário ao crioulo local. A imprensa, em particular *A Voz de Cabo Verde*, defendeu a modernização do arquipélago. A consciência pós-colonial desenvolveu-se no contexto da rivalidade entre o seminário católico, de formação clássica, e o liceu de S. Vicente, de orientação científica e aberto a influências internacionais. A influência do liceu foi determinante para a modernidade literária.

A rutura com o aspeto formal do Romantismo e Parnasianismo portugueses que serviram como modelos de escrita, a adoção de novas opções estéticas e a orientação do olhar para o próprio espaço podem ser notados em *Arquipélago*, de Jorge Barbosa, coletânea de oito poemas publicada em 1935. Três meses após a publicação de *Arquipélago*, Barbosa juntamente com

Manuel Lopes, João Lopes e Baltasar Lopes lançavam no Mindelo o primeiro número da revista de artes e letras *Claridade*[379], desde a sua origem preocupada em expor as raízes mais profundas do seu povo. O maior contributo dos escritores da *Claridade* para as gerações seguintes foi estabelecer um novo modo de expressão que se fundamentava nos valores cabo-verdiano s, inclusive com a busca do uso literário da língua cabo-verdiana, objeto de repressão nos anos de colonialismo[380]. A fundação do cânone claridoso reitera esse monopólio masculino nas letras cabo-verdianas, ao relegar as personagens femininas à passividade temática. Essa hegemonia masculina começa a sofrer fissuras importantes no pós-independência, mas é a partir da década de 1990 que a promoção da escrita feminina ganha força institucional e teórica. Nesse processo de transição, a prosa de Orlanda Amarílis adquire relevância notável, pois sua escrita retira a mulher da margem social para transformá-la em sujeito ativo de sua própria narrativa. Em 1944, entre as duas fases de publicação da *Claridade,* surgiu um movimento literário em torno da publicação de outro periódico, a revista *Certeza* constituído por um grupo de estudantes, entre os quais estava a escritora Orlanda Amarílis. Testemunhas indiretas da Segunda Guerra Mundial e influenciados pelo neorrealismo português, a nova geração de autores manifesta em suas obras uma forte consciência social que sinaliza para a necessidade de ação e de mudança.

Embora considere que a Claridade tenha dado início a um despertar intelectual dos autores cabo-verdianos, José Carlos Venâncio (1992) afirma que a motivação de seus escritores ficava no âmbito da reivindicação de uma autenticidade literária e cultural e, por mais que a Certeza se propusesse avançar em termos políticos, apenas deu continuidade às motivações do grupo que lhe antecedera. No período que sucedeu a emergência do grupo Certeza, há em Cabo Verde, nas palavras de Venâncio, "um marasmo, se não intelectual, pelo menos de publicações" (1992, p. 22); nessa mesma altura, em Luanda, intelectuais africanos dirigiam seus esforços para vencerem o sistema colonial, o principal obstáculo à afirmação como homens de plenos direitos[381]. Germano Almeida vê uma continuidade ideológica entre as obras escritas antes de 1936 e aquelas publicadas depois no tocante ao que ele se refere como "essa ideia de homem desqualificado e

[379] A circulação da revista, por questões financeiras, teve a duração de um ano e retornou, em 1947, sob a forma de livro e, com uma periodicidade irregular, lançou mais seis números em um espaço de doze anos. Sobre a revista, Manuel Ferreira afirmou: "A ninguém oferece hoje dúvidas que o maior acontecimento de todos os tempos na vida literária e cultural de Cabo Verde foi o aparecimento da revista Claridade, em 1936 [...] com ela se dá um corte abissal, que objectivamente delimita um antes e um depois [...] e ninguém contesta que anteriormente à Claridade o discurso literário cabo-verdiano era quase exclusivamente subsidiário do discurso literário português". (Ferreira, 1989, pp. 150-151)

[380] A esse respeito, Santos (1989, p. 46) destaca: "É significativo que o 1° e 2° números da *Claridade* comecem com um poema em crioulo. No 1° número, '*Lantuna & 2 motivos de finançom',* conjunto que faz parte dos cantares e batuques da ilha de Santiago. No n° 2, uma morna de Xavier da Cruz (conhecido também como Béleza)".

[381] "A emergência dos textos intencionalmente políticos surge na literatura cabo-verdiana, pelo menos, uma década depois do que acontecera em Angola e, como veremos, em São Tomé e no Maputo. Enquanto em Angola tal emergência antecede a luta armada, estabelecendo-se uma relação de causalidade entre literatura e luta armada, em Cabo Verde tal não acontece, i. e., não se pode estabelecer uma relação directa entre fenómeno literário e luta armada" (Venâncio, 1992, p. 34).

preso nas teias das mil impossibilidades da vida" (2003, p. 69). O que diferencia as obras é uma mudança de consciência política: os autores dos períodos anteriores assinavam suas críticas como portugueses nascidos em Cabo Verde; os autores claridosos se percebem como cabo-verdianos nascidos em um país sob domínio colonial, mas ainda sem colocar o sistema em causa (Almeida, 2003, p. 70).

Victor Barros[382], apesar de reconhecer a importância da Revista Claridade para a produção intelectual de Cabo Verde, rejeita a interpretação que a enxerga como um projeto nacionalista – e, alguns, até mesmo um projeto anticolonial *camuflado* por razões de coerção e censura –, pois o que seus autores reivindicavam não era a autonomia em relação à metrópole e sim uma versão do regionalismo português nos trópicos (Barros, 2008, p. 207). Assim como os Hesperitanos, Barros afirma que a Claridade era marcada pela oscilação entre a África e a Europa, o que causava ambivalência nos intelectuais, atados a um discurso binário – inferior/superior – tanto em suas análises a respeito da relação do arquipélago com Portugal, tanto a respeito da relação das ilhas entre si, a partir de sua maior aproximação da África ou da Europa. Por esse critério, o historiador afirma que Santiago era considerada inferior às ilhas do Barlavento, interpretação ancorada em três citações tiradas da revista: uma de João Lopes[383], no primeiro número, em que afirmava que os nascidos em Santiago, não tinham se beneficiado da ação do colonizador português, a saber, a miscigenação e a interpenetração de culturas; uma de Osório de Oliveira[384], no segundo número, em que afirmava que ausência de miscigenação em Santiago tornara os seus habitantes menos desenvolvidos intelectualmente; uma de Baltasar Lopes, no quarto número, em que afirmava que nem nas festas de São João no Barlavento, havia os exotismos encontrados em Santiago[385]. O discurso da Claridade, então, conclui Barros, não era favorável às heranças africanas, o que era característica do pensamento racializado da época, e ainda pressupunha uma hierarquia civilizacional.

Embora os autores da Revista Certeza, leitores de Karl Marx, segundo Ferreira, defendessem, contra o regionalismo e o alegado evasionismo da Claridade, a ligação à África e um explícito antievasionismo, o sistema colonial seria questionado em textos literários apenas em

[382] O autor enumera quatro razões pelas quais rejeita essas hipóteses: 1) "(...) a literatura cabo-verdiana claridosa não se organizou como um projecto nacionalista e anti-colonial"; 2) "em nenhum momento foi questionada a situação colonial do arquipélago numa perspectiva de afirmação emancipatória"; 3) "Não foi contestada a necessidade de correspondência entre a possível unidade cultural da comunidade arquipelágica e uma potencial unidade política"; 4) "E muito menos esta literatura se assemelhava a um movimento ideológico ou doutrina para exaltação e constituição de uma nação, visto que Cabo Verde era simplesmente pensado como sendo uma província metropolitana dos trópicos" (Barros, 2008, p. 208).
[383] Lopes, João. "Apontamento", Claridade, nº 1, São Vicente, Cabo Verde, Março, 1936, p. 9. Apud Barros, 2008, p. 11.
[384] Oliveira, Osório. "Palavras sôbre Cabo Verde para serem lidas no Brasil", Claridade, nº 2, São Vicente, Agosto, 1936, p. 4. Apud Barros, 2008, p. 212.
[385] Lopes, Baltasar. "Uma Experiência Românica nos Trópicos I", Claridade, nº 4, São Vicente, Cabo Verde, Janeiro, 1947, p. 19. Apud Barros, 2008, p. 212.

1958, ano de publicação do primeiro e único volume do *Suplemento Cultural*[386], no qual se percebe traços de uma literatura engajada, com uma posição política pró-independência e que assumia os riscos de se voltar contra o poder da metrópole. Destaca-se o poema *Capitão Ambrósio*, publicado em 1975, no qual Gabriel Mariano oferece um discurso poético menos metafórico e evidencia, a um só tempo, uma combatividade até então desconhecida na literatura cabo-verdiana e certa rutura com as tradições literárias da *Claridade* e da *Certeza.* Gabriel Mariano, e depois Oswaldo Osório em seu poema *Capitão Ambrózio redescoberto*, transformaram Ambrósio, líder da revolta do povo do Mindelo em 07 de junho de 1934 que fora preso e deportado, em mito e herói nacional. O que pretendiam ao transformar o carpinteiro de Ribeira Bote num símbolo da resistência era, em análise mais cuidadosa, mostrar a insatisfação face ao sistema político imposto pela presença portuguesa. Em 1962, a publicação *Sèló*, organizada por Rolando Vera-Cruz Martins, Jorge Miranda Alfema, Oswaldo Osório, Armênio Vieira e Mário Fonseca, traz um discurso mais resistente à situação colonial. Após a independência dos países africanos[387], o caráter político da literatura acentua-se; o descontentamento e a crítica incidem sobre os regimes instituídos na esteira do nacionalismo, por não atenderem às expectativas criadas no período anterior e pela forma como exerceram o poder, conivente à corrupção.

Duas revistas culturais, *Raízes*[388] (1977-1984) e *Ponto & Vírgula* (1983-1987) marcam o aparecimento de uma geração de escritores pós-independência. Na primeira se encontram textos com uma motivação política bastante acentuada e expressa, desde o título, em uma busca por um aprofundamento no chão, mas com um direcionamento cosmopolita. Assim escreve Arnaldo França na nota de abertura:

> De um encontro de intelectuais cabo-verdianos, irmanados pelo ideal da libertação, da independência e do progresso da sua Pátria, e vivificados pela seiva haurida de raízes comuns aprofundadas no seu chão, nasceu a ideia da publicação que hoje se apresenta, limitada pelo condicionalismo do meio, mas aberta pelo espírito generoso dos seus colaboradores, vindos das tendências mais díspares mas unidos pelo ideal comum que

[386] "(...) tal como Aguinaldo Fonseca, se associaram ao Suplemento Cultural (1958): Gabriel Mariano, Ovídio Martins, Terêncio Anahory (...), Yolanda Morazzo e Onésimo Silveira" (Ferreira, 1987, p. 56).

[387] A África independente compõe-se de 48 países. A maioria dos países africanos tornou-se independente nos anos 1960. Gana conheceu a liberdade política no ano de 1957; outros países se tornaram livres mais tardiamente: Cabo-Verde, Angola e Moçambique em 1975; Zimbawe em 1980 e África do Sul em 1994. Cf: Schilling, Voltaire: *África Negra – Colonização, escravidão e independência.* In: Cadernos de História - Memorial do RS. Disponível em: http://www.memorial.rs.gov.br/cadernos/africa.pdf

[388] "Raízes (1977), dirigida por Arnaldo França (...) tem como colaboradores, no ensaio, Mário de Andrade, Arnaldo França e Jaime de Figueiredo; na ficção, Antônio Aurélio Gonçalves, Baltasar Lopes, Osvaldo Alcântara, Ovídio Martins, Corsino Fortes, Mário Fonseca, Tacalhe, Armênio Vieira, Jorge Carlos da Fonseca, Pedro Duarte e Jorge Miranda Alfama" (Ferreira, 1987, p. 86)

> da revista é signo: uma condição cabo-verdiana, africana e de cidadania do Mundo, uma autenticidade nascida da liberdade dessa condição, uma independência assente nas comuns Raízes (França, Arnaldo. Contracapa do n.º 1 de Raízes, ano I, janeiro/abril, 1977).

A segunda, dirigida por Germano Almeida, Leão Lopes e Rui Figueiredo, e da qual a escritora Vera Duarte era uma colaboradora assídua, teve seu nome retirado da Gramática de Tomás de Barros, que assinalava que ponto e vírgula é um sinal que marca uma pausa maior que a vírgula e implica uma parada para repensar as ideias. Isso estava afinado com o propósito de repensar a cultura e a representação cabo-verdiana. Pretendiam, conforme dizem em entrevista a Michel Laban, uma proposta estética e literária mais leves do que aquela já instituída. Embora sem assumir uma defesa política, Rui Figueiredo afirma:

> Parece-me que o Ponto & Vírgula, embora não tenha tomado uma posição política explícita, ficou conotado por muita gente como uma revista subversiva (...) Em certa medida, pelo menos subverteu a ordem: mostrou que era possível fazer uma revista quando muita gente dizia que era impossível (Laban, 1992, p. 626).

A proposta da revista Ponto & Vírgula, embora não fosse o de uma rutura com a Claridade, dela se difere até pelo momento político em que foi concebida, com Cabo Verde já sendo uma República enquanto a primeira foi lançada quando o país ainda era colônia de um Portugal às vésperas do Estado Novo. O tom muda e as preocupações são outras, mas há pelo menos um ponto de continuidade entre as duas revistas, ambas originadas em Mindelo, na ilha de São Vicente: a tentativa de se reconciliar com aquilo que era produzido de mais genuíno no arquipélago, como, por exemplo, a língua, que volta a aparecer com destaque. A revista *Fragmentos* (1987-), por sua vez, constituiu um ponto de encontro para uma geração mais jovem, a "segunda geração" pós-independência. A sua linha editorial caracteriza-se por uma atitude aberta e eclética. Vera Duarte e Dina Salústio figuram entre os seus colaboradores. A divisão geracional não é estanque; escritores de diferentes gerações colaboram entre si.

4.6 A literatura cabo-verdiana escrita por mulheres

A literatura cabo-verdiana experimenta considerável transformação com a emergência das escritoras, cujo papel se configura decisivo na reelaboração das imagens do feminino e do cotidiano insular. Se o cânone literário de Cabo Verde, durante o século XX, privilegiou vozes masculinas que demarcaram a mulher nos limites da casa, da maternidade compulsória e de uma feminilidade idealizada, as autoras inauguram novas formas de narração, sensibilidade e questionamento social. A afirmação de um espaço autoral feminino tensiona e expande as fronteiras literárias do arquipélago enquanto opera uma reconstrução do imaginário social das ilhas a partir das palavras que as mulheres dizem de si mesmas e das mulheres do seu entorno.

A configuração social de Cabo Verde, atravessada pelo legado colonial, revela especificidades relevantes. A introdução precoce da tipografia, desde 1842, possibilita o florescimento de sociedades literárias, revistas e periódicos insulares, num contexto em que a hegemonia branca, embora submetida à lógica imperial, convivia com formas de mestiçagem e o surgimento de uma identidade crioula. Este campo de circulação de impressos abre vias para que mulheres, especialmente oriundas das elites, possam publicar, dialogando, ainda que de modo limitado, com um espaço disciplinado de letras e leitura pública.

Nesse universo, destaca-se o nome de Antónia Gertrudes Pusich (1805-1883), identificada por Manuel Ferreira como precursora da literatura cabo-verdiana e uma das raras mulheres africanas a lograr reconhecimento literário no ambiente lusófono oitocentista. Sua inserção em publicações portuguesas e brasileiras não apenas marca o início de uma tradição de autoria feminina, mas antecipa a recorrência do hibridismo cultural e da oscilação entre o insular e o metropolitano que persiste em gerações posteriores. O gesto de publicação de Pusich assume o signo inaugural do acesso da mulher ao discurso público.

4.6.1 As letras ousadas de Antónia Gertrudes Pusich

4.6.1.1 Contra os deputados, a favor da educação e participação política das mulheres

Além do pioneirismo da atuação de Pusich, destaca-se o caráter paradigmático que seu percurso assume na intersecção entre o campo colonial, o emergente espaço público do feminino e o processo de circulação transatlântica da escrita. Filha de António Pusich, intendente da Marinha de ascendência croata que se tornou governador do arquipélago de Cabo Verde, a autora teve acesso à educação formal e ao ambiente urbano e letrado. Em Portugal, Antónia Gertrudes Pusich tornou-se a primeira mulher a fundar, editar e dirigir um periódico de caráter literário-

instrutivo, *A Assemblea litteraria: jornal de instrucção* (Lisboa, 1849-1851). O feito é expressivo: durante décadas, a imprensa periódica configurou-se como repositório de saberes e palavras masculinos e agora abria-se para a publicação feminina dirigida a um público leitor também feminino. O jornal por ela dirigido destinava-se à formação moral e intelectual do leitor e da leitora, reunindo instrução, literatura e atualidades, uma aposta no processo civilizatório e pedagógico próprio do liberalismo oitocentista, mas, sobretudo, revela a disposição da autora para intervir publicamente em domínios interditos às mulheres. Além desse periódico, Pusich também esteve à frente dos periódicos *A Beneficência* (jornal dedicado à Associação Consoladora dos Aflitos, 1852-1855) e *A Cruzada* (jornal religioso e literário, 1858).

Paralelamente à experiência lisboeta, Pusich publicou em uma variedade de almanaques, como o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, no qual assinou poemas, ensaios e artigos de cunho moral ou de entretenimento. Entre 1854 e 1859, seus textos figuram nessas coleções, que circulavam tanto em Portugal quanto nas então colônias e no Brasil, o que possibilitou uma projeção de sua voz entre leitores de diferentes territórios. A contribuição de Pusich consagra a possibilidade de uma autoria feminina legitimada pelo impresso, antecipando em quase meio século o florescimento das revistas e coletâneas explicitamente voltadas ao público feminino. A receção crítica de sua figura, contudo, oscila, como reflexo do debate sobre seu pertencimento identitário, por sua origem europeia e por seus textos não tematizarem a condição africana ou insular[389].

No plano temático, a produção de Pusich resguarda os limites morais de sua época, orientando-se, em geral, para a exaltação dos valores familiares, da educação, do mérito individual. Há um compromisso assumido com a "missão do escritor público": moralizar, aclarar a sociedade, denunciar abusos, defender os fracos, exaltar a virtude, depor o vício — convicção expressa em manifesto e prática recorrente, onde o valor utilitário, didático e ético da palavra precede o

[389] Ana Patrícia Peixinho Vicente Santos elabora um rol de autoras africanas que publicaram no Almanach e que participaram com 24 textos em prosa e 30 poemas, entre elas mulheres brancas da África do Sul, mas não há menção ao nome de Pusich e há outro nome feminino incluído como sendo o da primeira africana a publicar no periódico: "Embora o Allb comece a ser publicado para o ano de 1851, a presença da primeira senhora com ligação explícita a África ocorre dez anos depois, no ano de 1861. Trata-se de Leonor de Sousa e Almeida, que aí comparece com dois textos em prosa, ambos de assunto africano" (Santos, 2011, p. 204). De Cabo Verde, Santos registra o nome de D. Aurélia Telles e o poema *Uma flôr,* publicado em 1889, os obscuros poemas de uma autora que usa como assinatura apenas Dona ***, de São Vicente, em 1892, um texto em prosa de 1898 assinado pelo pseudônimo Humilde Camponesa. Ricarda Musser identifica doze escritoras cabo-verdianas, apesar de salientar a dificuldade de se determinar a identificação étnica e apenas se conjeturar a respeito da classe social a que pertenciam para terem tido condições de, primeiro, escreverem, depois, publicarem, textos. Musser inclui Pusich em seu catálogo: "A página de Internet com o título *Littérature capverdienne. A la découverte d'une culture encore méconnue* apresenta o nome ou pseudónimo de doze mulheres de Cabo Verde que publicaram neste almanaque: – Africana (Maria Luisa de Sena Barcelos): 1883, 1884, 1885, 1886, 1890, 1890 supl. – Emília dos Mártires Aguiar: 1867 – Humilde Camponesa (Gertrude Ferreira Lima): 1892, 1893, 1894, 1898, 1899 – Uma Desconhecida: 1898, 1899, 1900 – Ida Loff de Fonseca: 1890 – Carlota Lopes: 1891, 1892 – Adele Nobre Martins: 1891, 1892, 1893, 1894, 1896, 1901 – Adelaide Maria das Neves: 1889 supl. – Antónia Gertrudes Pusich: 1854, 1855, 1856, 1857, 1858, 1859, 1895 – Maria Cristina Rocha: 1913, 1914, 1915, 1916, 1918 – Alda Sales: 1902, 1907, 1908 – Aurélia Teles: 1886, 1887, 1888, 1888 supl., 1889, 1889 supl., 1890" (Musser, 2019, p. 27).

puramente artístico (cf. Talan, 2005, p. 164). Na poesia, Pusich oscila entre o lirismo autobiográfico, o religiosismo e o panegirismo, cultivando uma estética romântica equilibrada por resquícios barrocos. Destaca-se, entre suas composições, o poema *Olinda ou a Abadia de Cumnor-Place*, considerado por estudiosos o único verdadeiro romance gótico em verso da literatura portuguesa, com uso intensivo da musicalidade verbal e de elementos avulsos do maravilhoso e do terror. Detalha Talan:

> A sua origem, *Olinda ou a Abadia de Cumnor-Place* deve-a ao facto de D. Antónia ter lido o romance de Walter Scott *Kenilworth* traduzido para português por A. J. Ramalho e Sousa. A "epopeia lírica" de Antónia Pusich é composta de cinco cantos dentro dos quais a autora descreve (através de um discurso tipicamente romântico) o amor e a morte dos protagonistas principais – Eduardo e Olinda, com muitos enlaces e desenlaces, traições, castelos, ruínas, subterrâneos, narcóticos, salteadores, fugas acidentadas, tempestades e outros "ingredientes" típicos dos romances góticos de terror. Para além dos dois arquétipos de todos os tempos, povos e civilizações: eros e thanatos, amor e morte, aqui também aparece o terceiro - o arquétipo do terror. Aparece, porém, em forma de um espectro que não tem "cobertura" adequada na acção da "epopeia" por não estar ligado à(s) família(s) dos protagonistas centrais, ou aos lugares em que estes se encontram, nem se relaciona de maneira alguma com a própria fábula (Talan, 2005, p. 167).

Outra produção lírica relevante é o poemeto *Elegia à memória das infelizes victimas assassinadas por Francisco de Mattos Lobo, na noute de 25 de junho de 1844*, considerado por Manuel Ferreira a primeira obra publicada por um autor africano[390]. Isso contesta, segundo observa Simone Caputo Gomes, o que se transmite nos trabalhos de história das literaturas africanas de língua portuguesa, de que a primeira obra de um autor africano publicada seria *Espontaneidades da minha alma*, do angolano José da Silva Maia Ferreira, em 1849 (Gomes, 2019, p. 77). A prosa de Pusich demonstra igual relevância: seu romance *Dois mistérios* constitui um exercício no qual a autora mescla reflexões sobre a sociedade e ficção. Nas peças teatrais, permanece fiel ao drama moralizante, como em *Constança ou amor maternal*. Além disso, destacam-se a biografia que

[390] Simone Caputo Gomes a esse respeito, acrescenta: "Ressalvamos que Ferreira data o poema de 1844, mas, na verdade, o texto se refere ao crime cometido por Francisco de Mattos Lobo em 25 de julho de 1841, sendo estes o mês e o ano prováveis da publicação da obra de Pusich; o filme realizado por Francisco Manso, 'O último condenado à morte', de 2009, alude à pena sofrida pelo assassino de toda uma família, enforcado a 17 de abril de 1842, drama retratado por Antónia Pusich" (Gomes, 2019, p. 77).

escreveu sobre o pai e o opúsculo de dezasseis páginas *Galeria das Senhoras na Câmara dos Senhores Deputados ou as minhas observações por D. Antônia Gertrudes Pusich*, de 1848, em que fala à assembleia em defesa da atuação política das mulheres em resposta a um artigo do jornal Revolução de Setembro que afirmava que as mulheres não deveriam escrever sobre esses assuntos. A caracterização que faz dos deputados e do ambiente parlamentar de sua época é impiedosa, para afirmar em seguida que a presença das mulheres dignificava aquela casa, "casa de alienados", frequentada por homens grosseiros e que não sabiam se comportar com o decoro que o ambiente exigia, em contraste ao exemplo do parlamento inglês:

> Notámos que alguns srs. deputados da opposição riam de tudo!... Riam conversando, riam oraudo, riam ouvindo; riam até quando o presidente lhes pedia attenção!! riam sempre! (...) Não os quisêramos vêr simillantes a Heraclito que era um chorão, mas também não gostamos de os vér imitando Democrito que de tudo ria ! este era um philusopho, mas um homem político não parece bem a rir! faz uma figura triste, tristíssima! (...)Tomára eu saber se no parlamento inglez, que alguns querem por modelo, se ri tanto? (Pusich, 1848, p. 11).

Foram a hostilidade e a maledicência dirigidas às senhoras que assistiam às sessões que a levaram a tornar públicas reflexões que pretendia reservar à sua obra. Destaca, em sua defesa, a trajetória marcada por perdas pessoais, ruína financeira causada por convulsões políticas e isolamento resultante de sua dedicação integral à família e ao trabalho. Faz essa defesa, no entanto, tendo como destinatários os poucos homens honrados que ocupavam as cadeiras do parlamento. Nas sessões, jamais se afastou dos deveres maternos, organizando sua vida para assistir às sessões parlamentares apenas após garantir o bem-estar dos filhos e a ordem doméstica:

> (...) frequentei as Côrtes sem nunca faltar aos deveres do meo estado de mãi; porque sahia, depois de haver tractado e arranjado a minha pobre choupana, deixando os meos filhinhos entregues ou aos cuidados de sua mestra, ou de uma creada muito capaz; e não tendo eu poupado fadigas nem diligencias, para lhes não faltar... o preciso alimento (Pusich, 1848, p. 5).

Reprova de modo severo a atitude de certos deputados, que enxergavam de forma depreciativa a presença de mulheres nas galerias, reduzindo-as a objeto de malícia e calúnia, em vez de se ocuparem da tarefa para a qual foram investidos: o exercício responsável da vida pública em benefício do país. Identifica, nessas condutas, a persistência de vícios pregressos, independentemente dos títulos e cargos ocupados, reproduzindo práticas indignas no espaço da representação nacional. Ao endereçar a crítica, recusa tanto o insulto de "Maria da Fonte" quanto qualquer tentativa de associá-la à desordem ou à ação violenta:

> (...) repetiram estas palavras, que manifestam claramente, a immoralidade, e nenhum cavalheirismo desses senhores. – Todas aquellas que veem às Côrtes, veem namorar, sejam casadas, viuvas, ou solteiras! – Fóra maldizentes! ...Pois sóis vós, homens indignos do logar que occupais, sois vós que antecipaes a publicação destas observações; que eu tencionava dar ao prélo unidas às minhas reflexões moraes (que tenciono em breve publicar), e não soffrerieis os golpes da minha penna se vos houvésseis conduzido como homens de bem! mas tivesteis a miserável idea de proferir expressões de que eu jurei, e hei-de vingarme! quero, e posso desafrontar-me !... portanto preparai as costas para sofrer os golpes, não dos punhaes que o medo (companheiro inseparável do crime) vos fez senhor! não da foice da Maria da Fonte, como ouzasteis chamar-me; porém de uma arma mil vezes mais terrivel de quantos punhaes, quantas foices, e paz, mão femenil tem manejado, e de que tendes noticia, por ouvir dizer!... (Pusich, 1848, p. 4).

Ao reafirmar sua condição de mulher que valoriza o debate de ideias e a argumentação racional, Pusich exige dos adversários que se manifestem à luz do dia e define como covarde aquele que ataca das sombras. Por conhecer o funcionamento do parlamento, relata episódios que considera indignos: tumulto, agressividade verbal, insultos a colegas ausentes, riso desmedido e gestos teatrais, comportamentos incompatíveis com a gravidade da missão pública. Elogia o presidente da câmara, João Rebello da Costa Cabral, pelo equilíbrio e prudência no cumprimento do cargo, e destaca, entre os ministros e deputados, alguns nomes que deveriam ser poupados dos efeitos de suas palavras, como o duque de Saldanha, Falcão, barão de Ourém e Franzini, evocando suas ações em relação à situação precária das classes inativas, pensionistas e órfãos do Estado. Saúda também Fontes Pereira de Mello, governador de Cabo Verde, de quem ressalta

talento e dedicação, demonstrando afeição pessoal pelo arquipélago, berço de sua família e de sua própria história:

> O sr. Fontes Pereira de Mello, filho do muito benemérito cavalleiro Fontes Pereira de Mello, ministro e secretario d'estado honorário, e actual governador de Cabo Verde fez soar no parlamento longos, e bem ataviados discursos, aonde resplandeceram o seo talento, a sua rasão illustrada, e seos bons desejos de ser util á pátria. Louvamos a escolha que delle fez a província de Cabo Verde; terra que não pode deixar de me ser cara, porque alli VI raiar o primeiro de meos dias; alli meo prezadíssimo pai tanta gloria adquirio; alli ainda tenho um irmão em serviço do estado; e por tantas rasões interessando-me aquelle archipelago, muito estimo que a escolha do seo representante fosse tão acertado (Pusich, 1848, p. 10).

Com essas breves linhas, Pusich nos dá a conhecer sua relação com Cabo Verde que, embora, talvez não fosse de total pertencimento, devido à sua origem e à sua migração precoce para Portugal, era ainda alvo de seu interesse pessoal e político. Na conclusão do seu opúsculo, Antónia Pusich retoma a motivação moral de seu discurso: a necessidade de moralizar a sociedade, conforme recomendação da rainha em sessão solene. Propõe que, diante da insuficiência dos deputados no cumprimento dessa tarefa, os escritores tomem para si a responsabilidade de suprir tal carência, e escrevam para a utilidade pública. Defende a pena como instrumento de luta e autoafirmação, declarando-se pronta para defender sua honra e sua palavra pela via do texto, mesmo quando confrontada pela hostilidade dos que se ocultam.

Afinados a esses ideais são artigos que Pusich publica em diversos periódicos a respeito da educação das mulheres, articulada de modo sistemático ao Estado como sua responsabilidade fundamental. Como exemplo, temos artigos publicados nos números 03 e 04 do periódico Assembléa Litteraria, nos quais Pusich repudia o preconceito histórico que limita a instrução das meninas, denuncia os temores patriarcais sobre leitura e escrita e defende a alfabetização como instrumento para a formação moral e intelectual da coletividade. Sua perspetiva antecipa os debates modernos sobre a emancipação feminina, inscrevendo a educação das mulheres como condição para o progresso social. Introduzido no artigo do número 03, publicado em 18 de agosto de 1849, o tema ganha contornos mais contundentes na edição seguinte. No número seguinte, publicado em 25 de agosto de 1849, Pusich reforça a necessidade de atenção especial do

governo, mas estende a responsabilidade aos "que nutrem sentimentos de humanidade e desejos de ver prosperar a sua pátria". Há também em suas palavras uma distinção de classe relevante: não se discute, no artigo, a educação das filhas da nobreza ou das famílias ricas. Seu foco recai sobre a maioria feminina das classes mais baixas, que forma de facto o corpo da sociedade: "as meninas que nasceram de paes nobres, ou ricos, essas tem por certo uma excellente educação".

Pusich também faz um diagnóstico da cultura portuguesa: "Os nossos antigos e honrados portugueses temiam até ensinar suas filhas a ler e a escrever, receiando que lessem livros perigosos, ou escrevessem a seus amantes". Explicita, assim, o preconceito histórico contra a instrução feminina, sustentado pelo medo da leitura como instância de liberdade, da escrita como via para o indesejado. Para Pusich, negar instrução é mutilar o potencial humano e social: "o sabermos ler dá logar a aprendermos em livros que formem o nosso espirito!". Ela conclama: "Eduquem-se pois, instruam-se convenientemente as meninas, aproveitem-se as excellentes disposições do espírito de nossas jovens compatriotas, e as gerações futuras serão mais felizes que a presente". O futuro da nação depende do investimento educativo conferido às mulheres, fator que determina o progresso moral, intelectual e cívico das gerações vindouras.

4.6.1.2 O romance *Dois Mistérios* e uma narradora que interfere na narrativa

O romance *Dois mistérios*, publicado em partes dos números 03 ao 21 do periódico na revista *A Assembléa Litterária*, é o único que Pusich publicou considerando-o como tal[391]. Na narrativa, de características românticas, dois personagens centrais, Edgard e Irmínia, vivem uma série de situações mediada por uma narradora – no feminino, ressalta-se –, que intervém na narrativa, constituindo-se como mais uma das personagens, uma estratégia discursiva ousada na tradição oitocentista portuguesa. A narradora é, inclusive, uma peça fundamental no entrecho, aproximando os protagonistas e até mesmo mandando buscar à botica um antiespasmódico para despertar Irmínia de um desmaio. Pusich, articula sua tessitura narrativa em torno de um duplo movimento: o da investigação subjetiva — mediada por uma narradora sensível aos personagens, como já foi dito, que participa da trama, que desconhece o engano, no início, tal qual a

[391] Na antologia *Ao raiar da aurora: antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas – Volume 1* (2022), organizada por Eduardo da Cruz e Andreia A. M. de Castro e que é a fonte que consultamos, a narrativa consta entre contos de outras escritoras e sua inclusão é justificada pela sua dimensão – ocupa menos de quarenta páginas. Talan acrescenta que o romance "(...)era tão popular entre os leitores portugueses da época que a autora foi obrigada a reimprimi-lo (com algumas alterações) na sua revista 'A Beneficência' (segunda série: do número 12 até ao número 45 inclusive)" (Talan, 205, p. 174).

protagonista, e promove a descoberta — e o da construção de um enredo misterioso, que gradativamente revela os entrelaçamentos passionais, morais e sociais dos amantes.

A narrativa se inicia com um quadro noturno de Lisboa, fortemente marcado pelo romantismo: uma "sombra amena", "céu maravilhoso" e uma atmosfera de serenidade perfumada, interrompida apenas pelo "canto pungente", que ecoa a mágoa de uma mulher. A noite, espaço da confidência e do sigilo, aparece como alegoria do segredo central: a paixão da "cantora noturna e misteriosa", Irmínia. A estrutura do enredo se desenrola a partir de uma curiosidade: a narradora, fascinada pelo canto e pela dor da desconhecida, toma para si a tarefa de deslindar o mistério. Descobre pouco a pouco tratar-se de Irmínia, uma jovem viúva estrangeira, mãe de dois filhos, marcada por perdas e exílio. Sob a aparência de uma vida isolada e modesta, pulsa um amor interditado, pontuado por versos de exaltação e desesperança:

> Quem será a desgraçada, e extraordinária mulher que assim canta, que assim ama?! Quem será o objeto de tão singular paixão? Ainda há uma que sacrifique o coração a um dever! E que dever poderá subjugar a força de um amor tão poderoso qual em seus versos descanta! Nada sei, e a minha curiosidade pela primeira vez se desenvolveu. Protestei indagar quem era a infeliz que habitava aquela casa. (...) Ergueu-se, fechou a janela, e eu tomando bem sentido na casa, me retirei dizendo a sós: Quem será o objeto de suas afeições? Conhecê-lo-ei? Talvez!... (Pusich, 2022, p. 65).

O primeiro núcleo dramático revolve-se, assim, em torno do segredo amoroso: Irmínia se enamora de um jovem de altas qualidades morais e sente-se presa a um "fado adverso", pois julga amar alguém já comprometido. A virtude e a dignidade esperadas das melhores impõem-lhe o silêncio e a abnegação, impedindo que declare ou mesmo viva completamente tal sentimento. Edgard, por sua vez, surge como jovem melancólico, um tanto retraído, assolado pela dor de uma paixão impossível, por ignorar que Irmínia estava viúva. Os equívocos relativos ao estado civil de ambos – a suposição de que Edgard seria casado, bem como a incerteza sobre a viuvez de Irmínia – prolongam e adensam o desencontro. A amizade interveniente da narradora facilita o desvelamento do segredo:

> Tenho uma grande notícia que dar à minha Irmínia! dizia eu comigo. Este jovem conhece-a, e a meu ver ama-a!... e pelos dados que tenho não receio muito enganar-me supondo

> que é o mesmo que ela ama; porém aí vejo uma só diferença, e é a de ser este solteiro!... Enfim verei se descubro este segredo (Pusich, 2022, p. 77).
>
> Escrevi à Irmínia pedindo-lhe que viesse ver-me domingo, que eu tinha a contar-lhe uma grande aventura: não faltou; e eu contei-lhe parte do que se havia passado, mas ocultei-lhe a circunstância dos versos, e o nome do cavalheiro, porque o meu desejo era surpreendê-la (Pusich, 2022, p. 79).

A verdade vem à tona quando as modinhas cantadas por Irmínia são reconhecidas por Edgard como dedicadas a si, e o engano é revelado: Irmínia descobre que seu amado nunca foi casado – "Oh! eu não a tenho, nunca a tive, e não sei se merecerei a Deus esta ventura...talvez não!... (Pusich, 2022, p. 80) –, mas ele nada faz para dissolver sua dúvida a respeito do estado civil de sua amada, o que gera uma inquietação na atenta narradora:

> Revelou-se o mistério, disse eu comigo, são eles que se amam! Porém como é isto de serem casados? outro mistério, e assim sempre dois mistérios tenho a penetrar! (...) Travava-se este diálogo entre os dois amantes; e eu conheci que da parte de Edgard estava o mistério revelado: foi uma intriga; mas Irmínia era viúva, Edgard nada lhe disse em que mostrasse estar igualmente enganado; e todavia ele me disse que a sua amada era casada! Que significa isto? O tempo o dirá, que eu já não estou para me impacientar com mistérios que se vão multiplicando; e dois mistérios sabe Deus quantos mistérios desenvolverão! (Pusich, 2022, pp. 80-81),

Entretanto, o romance encontra neste momento um novo obstáculo: um homem, que não é nomeado, revela, no momento em que ela se casava com o amado Edgard, que a certidão de óbito entregue a ela por um Major, também não nomeado, era falsa. O marido de Irmínia, dado como morto, na verdade havia ido para o Brasil e depois se estabelecido em Gibraltar, esquecendo a família. O Major, apaixonado por Irmínia, aproveitou a confusão da guerra para convencê-la de que estava viúva, usando a notícia falsa para tentar conquistá-la. Quando percebeu que Irmínia amava Edgard, escreveu ao marido verdadeiro informando sobre o suposto envolvimento da esposa, estimulando sua volta a Lisboa. O marido retorna, apenas para impedir o casamento de Irmínia com Edgard e tentar levar os filhos, mas fracassa em seus intentos e volta para Gibraltar.

Irmínia, por sua vez, permanece mergulhada em tristeza, sem notícias de Edgard, e dedica-se à educação dos filhos, resignada, até receber, enfim, a informação oficial da morte do marido. Augusto, antigo pretendente de Irmínia, que havia tentado também a seduzir por cartas, traz a ela a certidão de óbito do marido interessado apenas pela felicidade da amada. Augusto revela que Edgard enlouquecera de sofrimento e se encontrava isolado, vítima da tristeza e da solidão. Irmínia encontra-o debilitado e confuso, mas com sua presença e cuidados, Edgard recupera progressivamente a razão e a saúde. Assim, finalmente, a força do amor de Irmínia restabelece o equilíbrio e devolve a Edgard a capacidade de viver.

A análise do romance de Antónia Gertrudes Pusich, especialmente à luz das estratégias discursivas de inserção da voz de uma narradora como personagem que intervém diretamente na vida das personagens, oferece bases para refletir sobre a noção de autoria feminina no campo literário oitocentista e, em sentido amplo, na teoria literária. Se considerarmos que a narradora é a presença da voz autoral, pode-se entender que a autora, ao se inscrever no centro da intriga, reivindica para si o direito de emissão – de falar, interpretar, argumentar – num sistema literário que tradicionalmente relegava a mulher à voz indireta, à invisibilidade ou ao mero objeto da escrita do outro. Por esse mecanismo, Pusich transforma a narrativa não apenas em palco para suas preocupações temáticas – educação, direitos, dignidade, sofrimento feminino –, mas sobretudo em laboratório de ocupação simbólica do espaço público, cultural e intelectual. A autoria feminina, aqui, advém não do enunciado isolado, mas do exercício pleno da alteridade possível na literatura: uma mulher que narra, opina e interfere, dá-se a conhecer e impõe valor ao seu saber e percurso subjetivo.

Relevante citar que a narradora, além de seu talento para a investigação, o que demonstra agudeza de raciocínio, era proeminente na sociedade, embora não se tenha muitos detalhes ao seu respeito. Quando é apresentada ao jovem Edgard pelo Padre, dá-se a entender que ela era conhecida: "(...) e o padre, cumprimentando-me, disse ao cavalheiro quem eu era. O jovem perturbou-se, corou, e dirigiu-me uma atenciosa cortesia. Perguntou-lhe o padre se não me conhecia? – De nome, sim, Senhor; respondeu-lhe" (Pusich, 2022, p. 75). Depois, a narradora convida o Padre a entrar em sua casa com o argumento de que queria lhe mostrar uma poesia: "(...) e eu tinha uma linda poesia para mostrar ao sr. padre; este aceitou o convite porque muito gostava das minhas poesias" (Pusich, 2022, p. 75). Ao se juntar aos dois, depois do almoço, o Padre se refere a ambos como poetas: "Ora aí estão os poetas juntos!..." (Pusich, 2022, p. 76).

Além do ofício das letras, a narradora também se faz conhecer pelas suas observações sobre temas sociais que concernem à vida das mulheres, mais ainda naquele século, como a maternidade e o casamento e o faz de forma bastante ousada. Primeiro, pela forma, pois a narradora entra em um embate discursivo com a amiga Irmínia, segundo, pelo próprio pensamento que ela defende: trata-se de uma visão crítica e experiente sobre os papéis e expectativas atribuídos à mulher nas relações afetivas e no casamento. A narradora observa, com franqueza, que os homens tendem a se desinteressar ou mesmo a desrespeitar as mulheres quando percebem sua paixão garantida, advertindo que a delicadeza inicial facilmente se transforma em desprezo. Ressalta que homens geralmente abusam do afeto feminino, tornando-se descuidados ou ciumentos de modo injusto, e criticam nas mulheres justamente o que não toleram neles próprios:

> Eis o teu mal, disse eu a Irmínia, perdoa, mas atende, não há homem algum que tenha a generosidade de não abusar da paixão de uma mulher; en- quanto duvidam do seu amor, ou quando receiam perdê-lo, buscam desvelados os meios de o segurar... mas certos que estejam do seu triunfo!... Oh! faz em-se logo muito graves!... e ainda isto não é o pior!... se eles só se tornassem graves!... mas é que até toda a sua delicadeza usada antes se converte em aspereza, para não dizer outra coisa... todo o seu extremo se converte em desprezo e... (Pusich, 2022, p. 84)

Irmínia vocaliza uma visão mais tradicional do papel da mulher na sociedade, e que encontra eco nos artigos que a própria Pusich escrevera sobre a educação das mulheres e em sua carta aos deputados, a de que a mulher tinha a responsabilidade intelectual de garantir uma certa educação cívica: “Pelo amor de Deus, bradou Irmínia, não prossigas, pois eu hei de acreditar que a moral está perdida num sexo que deve aliás dar-nos o exemplo!... guiar-nos... proteger-nos... Oh! se todas as mulheres pensassem assim como tu!...” (Pusich, 2022, p. 84). A narradora é irredutível: se todas as mulheres fossem como ela, os homens não seriam amantes e sim bons amigos. Isso demonstra uma noção de igualdade de géneros muito avançada para a época, em que o homem é representado fora da assimetria que há entre a ideia do amante e a ideia da sua musa intocada, vulnerável às suas oscilações de afeto. “Não teriam nenhum homem por amante, lhe respondi interrompendo- a, mas todos por muito bons, muito honrados amigos” (Pusich, 2022, p. 84).

Outro pensamento defendido pela narradora é a diferenciação entre matrimônio e maternidade, o primeiro visto como escravidão, o segundo, como uma espécie de servidão voluntária. O matrimônio também é visto por ela sem uma idealização que persiste ainda em romances contemporâneos e é desvinculado do amor romântico:

> Aí vens tu com o estribilho usado já de longos tempos por todas as can- didatas ao Santo Matrimônio! Pois respondo-te, com toda franqueza que o ter casado uma, ou vinte vezes, se possível fosse, não prova que amei; (...) Por isso eu gozo o prêmio da liberdade, e tu o castigo da escravidão! (...) Os meus filhos sim, porque são inocentes; porque precisam de mim; porque me adoram acima de todos os seres da Terra! Acredita Irmínia, eu quero voluntária escravizar-me; eu não consentirei jamais que me escravizem!... Quero escravizar-me por quem mereça o meu amor, jamais por quem me despreze! Bem vês que esse abatimento degrada qualquer senhora! e que homem de bem quererá amar uma senhora que se deixe aviltar!... Nunca será homem de bem o que pretender humilhar a sua amante, ou a sua consorte (Pusich, 2022, pp. 84-85).

Como se nota, a narradora contrapõe-se à posição de subserviência e dependência da mulher. A liberdade, para ela, consiste em "voluntária escravização" apenas ao amor recíproco e digno, que não é o amor romântico, que parece obrigar a mulher a uma sujeição a um amante que menospreza, e sim o materno. Distingue, assim, entre a dedicação materna, que reconhece como escolha e fonte de sentido, e a submissão passiva nos laços conjugais, que considera degradante. É interessante observar que, mesmo incorrendo em uma idealização da maternidade, a narradora rejeita a ideia de uma boa esposa: ela nega que ter se casado seja prova de amor romântico, idealização do outro e submissão à norma. Sublinha que a mulher deve manter sua dignidade em primeiro lugar, valorizando a estima própria antes do desejo de ser amada – "bem vês que esse abatimento degrada qualquer senhora" (Pusich, 2022, p. 85). Nessa perspetiva, o amor romântico, para a narradora, não se sustenta sem respeito mútuo, autonomia e ética; e, diante da injustiça ou desprezo, a mulher deve preferir a perda do amado à perda do respeito próprio. É a esse respeito que pretende, de alguma forma, educar a amiga Irmínia, consumida em diversas ocasiões pelas suas desventuras amorosas, e mesmo a exortá-la a apostar na própria dignidade, na liberdade interior e no autocomando de seus afetos. A amizade entre duas mulheres

também é um sinal de uma visão literária da autora muito ousada para a sua época e que seria mais debatida apenas nos séculos seguintes.

No entanto, considerar a narradora como uma projeção autobiográfica pode ser reflexo de uma tendência interpretativa a respeito de textos de mulheres, que ainda persiste. Aos escritores homens sempre foi permitido criar narradores em primeira pessoa sem que isso fosse considerado uma literatura autobiográfica ou confessional. Na literatura feita por mulheres a interpretação de que mesmo a declarada ficção seja uma narrativa autobiográfica é frequente ainda nos dias de hoje, como confirma o comentário feito por Talan a respeito do romance que analisamos:

> É de destacar que a realidade e a ficção são muito sofisticamente entrelaçadas no romance, pelo que é extremamente difícil separá-las. Nessa perspetiva, o romance *Dois mistérios* poderia ser em grande medida lido como uma espécie de diário da autora relativo às angústias existenciais pelas quais foi torturada nos anos quarenta do séc. XIX. Não raras vezes os sítios em que se desenvolve a acção (largo da Estrela ou Chelas, por ex.) correspondem às residências reais da autora, descrevendo-se alguns acontecimentos da sua vida real com tanta exactidão como se fossem tirados de uma autobiografia sua (Talan, 2005, p. 175).

Ora, a ambientação nos sítios não é um dado biográfico suficiente para se afirmar que a narradora é a voz da própria Pusich sobre si mesma, mesmo porque o romance é centrado em outras personagens. Tampouco há uma equivalência total entre aquilo que é expresso pela narradora e aquilo que Pusich expressava em seus artigos, embora haja correspondências. Evidente que, pelo próprio ideal da autora de que os escritores deveriam fazer da escrita algo útil para o desenvolvimento intelectual da sociedade, seus próprios pensamentos estejam presentes no entrecho, mas podem estar em mais de uma personagem ou mesmo na própria conclusão geral que se faz da narrativa. O entrelaçamento da ficção aos seus comentários sobre o mundo destaca que a reflexão é matéria legítima de literatura, e mais: que a experiência da mulher, no século XIX, retratada no romance por meio de duas figuras opostas, a narradora e a heroína romântica, carrega implicações coletivas, para além da expressão de um sujeito único. Trata-se menos de um debate sobre a esfera privada do lar e dos amores que a permeiam do que de um debate público, sobre a autonomia feminina em confronto com uma sociedade que espera que ela se case e, mais, que ame seu marido. Pensar a autoria feminina a partir de Pusich implica em

valorizar estratégias de criação literária que confrontam, pela forma e pelo conteúdo, aquilo que é socialmente imposto enquanto dialoga com a própria cultura para expandir seus limites.

Uma pessoa com muitos atributos, Pusich era ao mesmo tempo católica e pertencente à maçonaria, monarquista e defensora do direito à educação e à participação política das mulheres, objeto de diversos artigos de sua lavra, uma mulher aparentemente conformada com os deveres a ela incutidos, mas ousada o suficiente para escrever diretamente aos seus detratores convocando-os a saírem do anonimato: “Resta agora saber quem é o outro cujo nome se occulta” (Pusich, 1848, p. 16). Ainda há em seu entendimento do dever do escritor de colocar a escrita à serviço da utilidade pública uma antecipação do ideal de intelectual engajado que tomaria sua forma mais célebre pelas letras de Jean-Paul Sartre em 1947.

4.6.2 Outras vozes

Se Antónia Pusich, embora nascida em Cabo Verde, fez sua carreira literária em Portugal, no espaço insular de Cabo Verde, a participação feminina nos almanaques, para além de um passatempo de senhoras abastadas, indica fissuras: artigos e poemas, quase sempre de autoria oculta sob pseudônimos – "Africana", "Humilde Camponesa", "Obscura Paulense", por exemplo –, desenham os primeiros traços de uma cartografia de intervenção discreta. No início, esses textos eram voltados para os valores da domesticidade, mas já podem ser lidas no subtexto o esboço de uma reflexão sobre a autonomia, a instrução e as ambiguidades do matrimônio. Maria Barcellos, Gertrude Ferreira Lima, Emília Aguiar, Adele Nobre Martins, Maria Cristina Rocha e outras passaram pelas páginas desses almanaques, frequentemente sujeitas ao crivo editorial que distinguiu, sob a rubrica “senhoras”, a participação feminina da produção das mãos dos homens, os únicos merecedores do epíteto de autor. O recuo estratégico à escrita sob pseudônimo evidencia as severas interdições que o patriarcalismo impunha ao intelecto feminino.

A adoção de pseudônimos como *Africana*, *Humilde Camponesa* e *Obscura Paulense* constituía uma tática para negociar com as interdições. Ao ocultarem a identidade civil sob designações que simulavam modéstia ou submissão à geografia local, as escritoras protegiam a sua honra contra as calúnias sociais e o crivo editorial, enquanto burlavam as regras do recato que proibiam a sua participação direta no debate público. Esse disfarce retórico funcionava na condição de uma couraça que viabilizava a publicação de reflexões sobre a instrução e a soberania íntima, o que transformava o pseudônimo em um território de liberdade provisória dentro de um

arquivo literário controlado de forma androcêntrica. A passagem de uma participação tímida e velada nos almanaques para a visibilidade explícita de nomes como Orlanda Amarílis e Vera Duarte demarca uma revolução estética e intelectual da segunda metade do século vinte, período no qual a mulher assume o controle de sua representação social.

O *Almanach Luso-Africano*, publicado em 1895 e 1899, amplia a inserção de mulheres como *collaboradoras* e se caracteriza não tanto pela rutura, mas pela consolidação desse espaço intermediário, no qual o acesso ao impresso se faz mais democrático e menos dependente do circuito metropolitano. Muitas mulheres, quase sempre da camada letrada urbana, participam enquanto agentes de uma cultura em trânsito, sendo possível mapear sua origem insular por meio dos créditos dos textos — com representatividade das ilhas de Boa Vista, Brava, Maio e especialmente Santo Antão. Esse quadro sugere a existência, em Cabo Verde, de uma rede feminina de circulação de poemas, charadas, contos e dedicatórias.

Sob o aspeto filosófico, o silenciamento imposto a essas escritoras de pertença cabo-verdiana decorre do histórico temor patriarcal diante da autonomia da palavra das mulheres. Havia a convicção disseminada de que o acesso feminino à leitura e à escrita representava um perigo para a moral da família, sob o pretexto de que a instrução as levaria ao consumo de livros considerados perigosos ou à redação de cartas para amantes. Essa vigilância sobre a conduta e a expressão intelectual traduzia-se nas práticas de curadoria dos almanaques, os quais enquadravam a colaboração feminina sob a rubrica de "senhoras", expediente que recusava a essas produtoras o estatuto pleno de autoras e reservava apenas aos homens o direito de assinar a história literária do arquipélago.

O suplemento *A Esperança* assoma como arquivo privilegiado para o estudo da autoria feminina. Diferente de periódicos focados na emancipação intelectual da mulher, como o periódico *O Sexo Feminino* publicado entre os anos de 1873 a 1889 no Rio de Janeiro, ou fundados por mulheres para fomentar a educação e a autonomia, como o *Almanach das Senhoras* editado em Lisboa, *A Esperança* revela-se como um repositório de textos escritos por e para mulheres, sobretudo na sua dimensão pedagógica e familiar. Seus conteúdos privilegiam conselhos sobre higiene, educação das crianças, economia doméstica e alguns saberes práticos. Os artigos raramente assumem tom crítico ou reivindicativo: ao contrário, operam no registro de elogio ao papel tradicional da mulher burguesa, como filha, mãe e esposa.

No *corpus* da revista, encontram-se poesia, charadas, textos laudatórios e pequenos contos, muitos deles anônimos ou sob pseudônimos. Tais textos frequentemente reproduzem

valores e normas do tempo, mas guardam, também, pequenos pontos de tensão: o poema *O Dictado*, assinado por Obscura Paulense, por exemplo, exalta o saber como fonte de honra e prazer, em um gesto que, mesmo imerso no nacionalismo colonial, confere espaço reflexivo para o valor da instrução feminina; em *A Esmola*, a mesma autora explicita a ética do bem praticado no silêncio, evocando a domesticidade virtuosa, mas também a centralidade da mãe na formação intelectual dos filhos.

O caso de Gertrude Ferreira Lima, que assina ora como Humilde Camponesa, ora como Obscura Paulense, natural de Santo Antão, exemplifica o trânsito e a complexidade dessa escrita: formada no Colégio das Ursulinas de Coimbra, provavelmente residente em Lisboa, sua obra sobrevive quase apenas nesses almanaques e suplementos, pouco se conhecendo de sua biografia, o que ilustra o persistente apagamento de trajetórias femininas não alinhadas às regras do protagonismo público. Entre as demais colaboradoras, destacam-se Esperança de Jesus, com poemas de tom moralizante e reflexivo; P. da Graça, autora de charadas; Archangela B. Afra, que homenageia Dona Maria F. C. Teixeira com expressões de uma afetividade recatada e devotada; e Angelina Vidal, jornalista portuguesa socialista e republicana, homenageada com a publicação de um soneto de sua lavra — o que evidencia a circulação atlântica de vozes e sensibilidades.

O balanço do periódico *A Esperança* sugere que, por volta de 1900, a escrita feminina cabo-verdiana, ainda restrita ao ciclo das elites letradas, faz da revista um espaço de consagração limitada, mas eficaz, de saberes, afetos e experiências modeladas sob o signo do reconhecimento, da domesticidade e da pedagogia moralizante. Ao mesmo tempo, o gesto de publicar, ainda que submetido às injunções do recato, converge para a sedimentação de um arquivo da presença — discreta, mas histórica — das mulheres no processo de formação da identidade literária do arquipélago de Cabo Verde.

A historiografia literária de Cabo Verde estruturou-se, como se nota, sob a égide de um cânone marcadamente masculino. A inserção e a posterior afirmação das vozes femininas nesse sistema exigiram um profundo trabalho de desestabilização das estruturas estéticas e sociais dominantes. As produções pioneiras, veiculadas a partir de meados do século XIX em periódicos de circulação transatlântica como o *Almanach de Lembranças Luso-Brasileiro*, evidenciam as tensões enfrentadas pelas escritoras para inscreverem as suas subjetividades em um espaço literário que Gomes (2013) define como "eminentemente masculino" (Gomes, 2013, p. 01). A compreensão das causas que relegaram essas intelectuais à invisibilidade sob a categoria genérica

de "Senhoras" requer que se sublinhe as condicionantes sociais e das amarras filosóficas que vigoravam no solo sociocultural do arquipélago.

No plano das determinantes sociais, a exclusão da mulher das instâncias de consagração intelectual vincula-se de forma direta à divisão sexual do trabalho e às crises demográficas que moldaram a sociedade cabo-verdiana. Face a "um longo histórico de maciça emigração masculina" (Gomes, 2013, p. 03), motivada pela severidade das secas e pelo descaso das políticas coloniais, a mulher assumiu a chefia e o sustento material das famílias. Essa conjuntura impôs às mulheres uma pesada dupla jornada de trabalho, dividida entre as tarefas do espaço doméstico e o trabalho físico em atividades agrícolas de subsistência e na infraestrutura pública, que incluía o carregamento de cascalho na abertura de estradas. Essa sobrecarga cotidiana de sobrevivência reduzia o tempo livre necessário para a dedicação à atividade intelectual e ao letramento. Desse modo, o exercício da escrita ficava restrito a um círculo muito estreito de mulheres das classes mais abastadas. Segundo Gomes (2013), as investigações científicas dedicadas a esse período assumem uma função política, dado que "objetivam, sobretudo, dar visibilidade e voz à historicidade das mulheres" (Gomes, 2013, p. 2), as quais atuaram ativamente na preservação da memória e da identidade cultural crioula, a despeito do sistemático apagamento historiográfico.

Sob o aspecto ideológico e filosófico, a invisibilidade dessas autoras sustentava-se por discursos patriarcais que definiam de forma estrita a divisão de papéis de género. O sistema tradicional operava um duplo movimento de confinamento e de idealização da figura feminina. Na produção literária de autoria masculina, a representação da mulher caracterizava-se pela dicotomia e pela ausência de correspondência com a realidade vivida pelas cabo-verdianas. Conforme analisa Gomes (2013):

> [a produção masculina] enfoca predominantemente temas como a restrição das mulheres ao lar, ao espaço privado e à maternidade, o machismo, a santidade feminina versus a sensualidade, a prostituição, o aprisionamento na beleza e eterna juventude das Vênus e seu distanciamento do real cotidiano (Gomes, 2013, p. 01).

Essa idealização estética das "Vénus" servia como um dispositivo de controle que afastava a mulher da condição de sujeito produtor de cultura e de discurso político, limitando a sua existência ao silêncio e ao recato do ambiente doméstico. O enquadramento de suas colaborações sob a nomenclatura condescendente de "Senhoras" nos almanaques reitera essa barreira

simbólica, ao classificar a produção intelectual feminina na categoria de um mero ornamento afetivo ou passatempo moral, desprovido do estatuto e do prestígio concedidos aos homens.

A adoção de pseudônimos — tais como *Africana*, *Humilde Camponesa* e *Obscura Paulense* — operava na qualidade de uma máscara protetora ao viabilizar a publicação de reflexões e poesias sem expor a identidade civil da autora às sanções morais de uma sociedade que vigiava com rigor o comportamento público das mulheres. Os nomes sociais demarcavam espaços de enunciação das mulheres por trás deles e negociavam as suas presenças no sistema literário. Ao adotarem termos que sugeriam modéstia e submissão geográfica, as autoras atenuavam o estranhamento da curadoria editorial masculina, ao mesmo tempo em que infiltravam no meio impresso reflexões sobre a subjetividade feminina e a realidade das ilhas.

Essa escrita sob disfarce enunciativo inaugurou a transição para as conquistas de espaço e de voz que se consolidaram no período pós-colonial e, de modo especial, a partir da década de 1990. Com a emergência de escritoras contemporâneas que assumem plenamente as suas autorias, a literatura de autoria feminina passa a operar uma profunda revisão crítica do imaginário nacional. De acordo com Gomes (2013), a partir do momento em que as mulheres ocupam a posição de sujeitos de seu próprio discurso, a escrita feminina passa a articular "questões candentes da vida cabo-verdiana como o desmascaramento dos discursos de poder androcêntrico" e a "necessidade de auto-reflexão sobre as estratégias patriarcalistas de dominação" (p. 01). Portanto, a trajetória que se inicia com o uso estratégico de pseudônimos nos almanaques do século XIX constitui o alicerce histórico de uma contra-memória. Essa escrita pioneira permitiu a transição do silêncio imposto à conquista de uma voz soberana, capaz de redefinir as bases estéticas e políticas da identidade cabo-verdiana.

Durante o século XX, outras escritoras adensam o espaço literário de Cabo Verde. Sílvia Crato Monteiro e Yolanda Morazzo, por exemplo, ganharam visibilidade através de colaborações no *Suplemento Cultural*, cuja atuação contribuiu para a inserção de novas temáticas relacionadas à terra natal e à diáspora. A poesia de Morazzo, sobretudo a partir de sua experiência na África continental, reflete uma abertura discursiva a sensibilidades múltiplas e contextos distintos. Entre as prosadoras, Maria Helena Spencer projeta sua escrita sobre o fenômeno da emigração. Spencer focaliza a complexidade dos papéis femininos, a precariedade social, a ausência paterna e o dualismo entre o universo árido da terra natal e os imaginários da diáspora. Maria Margarida Mascarenhas constrói, em *...levedando a ilha*, um universo enraizado no arquipélago. A escritora elege figuras femininas como protagonistas de relatos sobre infâncias aviltadas, maternidades

interrompidas e violência doméstica. Sua prosa encarna o cotidiano hostil das Achadas e da seca. Mascarenhas amplia o quadro da literatura de protesto, fazendo da escrita espaço de denúncia das condições sociais adversas e do silenciamento imposto às mulheres.

Essa ampliação temática prepara o terreno para a consolidação de uma escrita que recusa o silêncio. A partir dos anos 1990, com a consolidação da independência, a promoção de autoras de destaque, a exemplo de Orlanda Amarílis e Vera Duarte, reconfigura o sistema literário do arquipélago, ao deslocar o eixo de autoridade discursiva que antes pertencia apenas aos homens e ao instituir a vivência feminina como núcleo de reflexão da identidade nacional. Orlanda Amarílis emerge como referência central quanto à tematização da migração feminina e à preservação da memória cultural pelas vozes femininas. Seus livros de contos, como *Cais-do-Sodré té Salamansa*, entrelaçam cenas do Mindelo, Lisboa e de outras geografias de deslocamento. Amarílis projeta, sobretudo por personagens femininas, o sofrimento da pobreza, da solidão e da ausência, mas também a coragem, a transmissão de narrativas e a reinvenção de identidades.

No campo do romance e do conto, Fátima Bettencourt e Dina Salústio realizam operações literárias que transpõem a esfera da tradição oral. Bettencourt, em *Semear em pó*, parte do universal das linhagens femininas para detalhar o trabalho da mulher – na colheita, na cozinha, na transmissão de saberes e canções. Relata a saga de mulheres que, entre o humor e a tragédia, enfrentam o abandono, a maternidade precoce, a morte nas estradas áridas da ilha e a reinvenção familiar pela solidariedade. São figuras como Augusta, cujas paixões solitárias e maternidade resultam ora em exclusão, ora em reconstrução da família estendida. A obra de Dina Salústio, tanto no género conto como no romance, produz detalhada incursão nas experiências da mulher cabo-verdiana moderna. Ao mesmo tempo, Salústio propõe a revisão das masculinidades, tendo em vista que a reconstrução da identidade feminina implica deslocamentos também no campo do masculino. Assim, seus escritos articulam o plano da denúncia social ao da reinvenção das categorias identitárias.

A produção contemporânea é marcada por uma pluralidade de vozes. Autoras como Vera Duarte, Ondina Ferreira, Ivone Aida, Maria Helena Spencer, Ana Júlia Monteiro de Macedo Sança, Alice Wahnon Ferro e Maria José da Cunha, entre outras, consolidam a presença feminina em poesia, romance, conto, crônica e ensaio, formando uma rica tapeçaria com as linhas traçadas no cotidiano das ilhas cabo-verdianas. O fio condutor de suas obras é a abordagem da experiência vivida, da memória intergeracional, da centralidade do trabalho da mulher, da oralidade e das

tradições culturais transmitidas pelas mulheres. As escritoras cabo-verdianas, como se pode notar, ao longo dos séculos, inscreveram suas experiências e tensões no corpus literário do arquipélago.

Simone Caputo Gomes, pesquisadora que tem se dedicado à autoria feminina em Cabo Verde desde a década de 1990[392], observa a dominância da produção masculina, validada como cânone pelos organizadores de antologias. Paralelas à legitimação como canônicas, passam obras escritas por mulheres que, nos últimos anos, obtiveram prêmios, visibilidade internacional e outros dispositivos de validação no campo literário. A quebra definitiva dessa hegemonia masculina nas antologias nacionais ocorre sobretudo na década de 1990, período de afirmação de uma nova consciência estética e política entre as escritoras do país. Nesse contexto de transição e luta por espaço público, Vera Duarte assume protagonismo incontornável, ao converter a criação literária em um território de denúncia contra os resquícios do patriarcalismo e de afirmação dos direitos civis e existenciais das mulheres cabo-verdianas.

Pensar sobre a autoria feminina é também pensar os acessos à educação, pois o letramento é o que permite que os pensamentos das mulheres sejam fixados por meio da escrita, o que contribui – mas não garante, como já vimos – para que não sejam apagados. Caputo, a respeito da educação, analisa:

> Sabemos que a alfabetização chegou tarde ao acesso das cabo-verdianas, recebendo incremento no pós-independência; é fato conhecido que, no arquipélago, grande número de famílias tem por chefe uma mulher, o que lhe toma grande parte do tempo e cuidado, restringindo-a ao espaço privado. Fatores econômicos, sociais, culturais e a maciça emigração masculina de longo histórico têm impactado a fragilidade da família, com consequente instabilidade da mulher (e dos filhos menores). Dados do último censo indicam que a maioria das famílias cabo-verdianas habita as zonas rurais, particularmente tocadas pela pobreza, apresentando ainda baixo nível de instrução, escolarização e formação profissional (Gomes, 2019, p. 79).

Na realidade, pensar a autoria feminina é pensar toda a estrutura das sociedades, pois implica pensar sobre o regime de silêncio que foi imposto às mulheres no decurso da história,

[392] Simone Caputo Gomes publicou, sobre a matéria, entre outros, os estudos: A poesia africana de língua portuguesa em voz de mulher (1993), Cabo Verde: rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da Literatura (1995), Feminino e poesia africana de língua portuguesa (1995), Cabo Verde: mulher, cultura, Literatura (1998), O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde (2010), Literatura e trajetória social das mulheres em cabo verde: a escritura de autoria feminina ou um outro olhar sobre o arquipélago (2013) e A poesia feminina cabo-verdiana vive: resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina (2019).

com exceções pontuais que irrompem como um tipo de milagre. Pela escrita, a fala feminina penetra no mundo dos homens – e por isso foi tão temida, pela sua potencialidade de expor a fragilidade das raízes que sustentam esse mundo e a violência necessária para que suas estruturas sejam mantidas. No caso de Cabo Verde, o desequilíbrio entre o espaço destinado às mulheres e aos homens na sociedade cabo-verdiana não se restringe ao sistema literário e pode ser encontrado em outros setores sociais. Caputo analisa o censo do país:

> Na mais recente publicação do Instituto Nacional de Estatística Mulheres e homens em Cabo Verde – factos e números (2017), o que os dados deixam perceber em relação às esferas do poder é que o desequilíbrio de gênero é ainda gritante, não se vislumbrando em nenhum setor algo que se aproxime da paridade. Observemos: 23.6% de mulheres para 76.4% de homens no parlamento; 29% de deputadas municipais para 71% de eleitos municipais; 0% de mulheres presidentes de Câmara Municipal para 100% de homens; 35% de mulheres líderes de empresas para 65% de homens chefes de empresas, ou 11.1% de dirigentes femininas de Ong e Acb contra 88.9% de masculinos (Gomes, 2019, p. 79).

Os indicadores contemporâneos de desigualdade comprovam, portanto, a persistência das assimetrias de poder no arquipélago, realidade que torna a literatura de autoria feminina uma trincheira indispensável. A promoção de escritoras, intensificada a partir da década de 1990, funciona como uma tecnologia de resistência discursiva vital, capaz de tensionar essas estruturas patriarcais que ainda limitam a inserção social e política das mulheres cabo-verdianas. No entanto, apesar de a escrita não ser uma tecnologia disponível às mulheres da mesma forma que foi pelos homens em diversas sociedades ao longo dos séculos, o que impacta na produção escrita por mulheres, não podemos nos esquecer de que a transmissão do conhecimento e das narrativas não se dá apenas por meio de livros e de textos. Em Cabo Verde, a tradição oral testemunha o protagonismo das mulheres:

> A manutenção da tradição oral dos contos fantásticos da boca di tardi, dos coros femininos que atuam nas cerimônias fúnebres e nas guisas (comunicação da morte), da morna, do batuque, das finaçons e cantigas de trabalho entoadas (e muitas vezes compostas) pelas cantadeiras tradicionais, como Ña Bibina Cabral, Ña Nasia Gomi, Ña Gida Mendi, Ana

> Procópio, consagram, enfim, a mulher crioula como guardiã da memória e grande transmissora da cultura (Gomes, 2008, s.p.)

A pesquisadora Avani Souza Silva (2015) ressalta a importância feminina nas contações de histórias em Cabo Verde, que ocorriam no anoitecer, na *boka noti*[393]. Em Cabo Verde, mas também na Guiné, eram as *mamães-velhas* (Cabo Verde) ou *mulheres-grandes* (Guiné-Bissau) as principais contadoras, conhecidas como *botadeiras de estórias*, com a diferença de quem em Cabo Verde poderiam haver também homens ocupados desse ofício, enquanto na Guiné teria sido um ofício exclusivamente feminino. As botadeiras, ao iniciarem as estórias – geralmente com a fórmula "Stória, stória" que deveria ser respondida com "Fortuna do céu, amém" (cf. Silva, 2015, p. 202) – demarcavam um espaço oral, uma fronteira, em que os elementos sobrenaturais podiam conviver com a realidade social, tão bem conhecida pelos ouvintes, como se durante aquele momento elas pudessem coabitar. Algo semelhante ao que Paul Veyne (1984) se referiu como *programa de verdade* ao mencionar os historiadores do Mundo Antigo.

Nas cerimônias fúnebres cabo-verdianas, as mulheres também têm um protagonismo como narradoras do luto, além do papel desempenhado na preparação do cadáver. Maria Clara Saraiva (1998) em seu estudo sobre os ritos fúnebres em Cabo Verde, a partir do aspeto do cruzamento entre tradições materiais e simbólicas da Europa e da África, ressalta o *tchôro*, um rito de apresentação pública das emoções concernentes ao luto e que fica a cargo das mulheres:

> Os prantos e lamentos são entoados por familiares, amigas e vizinhas dos defuntos (sempre do sexo feminino), que normalmente se sentam na cama onde o defunto esteve durante o velório, no seu quarto; nalguns casos (por exemplo, nas zonas mais interiores das ilhas, como ocorreu numa cerimônia fúnebre que presenciei em Chão Bom, Tarrafal) essas mulheres sentam-se na *esteira* que só é levantada no fim do ciclo funerário dos sete dias imediatamente posteriores à morte (Saraiva, 1998, pp. 125-126).

[393] Silva comenta que há um aspeto místico na narração noturna, mas também, evocando João Lopes Filho, um aspeto sociológico e comunitário: "Narradas em crioulo ou língua cabo-verdiana, as estórias são contadas, nas ilhas, na "boca da noite", isto é, ao escurecer, depois do jantar, com as crianças da casa e da vizinhança sentadas reunidas ao redor da "botadeira", normalmente sentada na soleira da porta e às vezes num banco, também na frente da casa, ao lado da porta. Em Cabo Verde, há uma crença de que não se contam estórias de dia, porque se pode perder as pestanas. João Lopes Filho (2002, p. 52) destaca que para além da questão da crença de que não se deve contar estórias antes do pôr do sol, o fato é que a noite é propícia ao convívio, ao sonho, à imaginação e à fantasia despertados pelas estórias. Além disso, o fato de antigamente não haver energia elétrica aproximava a comunidade para o convívio, sendo as noites de lua cheia as mais concorridas" (Silva, 2015, p. 202).

A primeira fase dos ritos funerários em Cabo Verde abarca os cuidados iniciais com o cadáver, o velório, as cerimônias do dia do enterro e o próprio funeral. As mulheres assumem centralidade em cada etapa: lavam e preparam o corpo, lideram os lamentos e coordenam grandes refeições para parentes e participantes, ações que reforçam o circuito de reciprocidade alimentar entre famílias. Após a morte, as mulheres assumem a responsabilidade de lavar e preparar o corpo, que é então vestido e colocado na cama, onde permanece durante o velório. Em áreas rurais de Santiago e Fogo, mantém-se o costume de mobilização imediata de parentes e vizinhos, que organizam a esteira – artefato de origem africana, utilizado para demarcar, no campo simbólico, o período do luto mais intenso, do falecimento até cerca de uma semana após. Esse ciclo de luto subdivide-se em etapas marcadas por momentos rituais determinantes: durante as primeiras vinte e quatro horas, a casa permanece em suspensão, sem limpeza ou preparo de alimentos, enquanto o corpo está presente. Com o funeral, inicia-se a eliminação ou lavagem de objetos utilizados nos ritos. As vestimentas do falecido somente são lavadas ao final do terceiro dia. A suspensão da proibição de cozinhar ocorre após a missa do terceiro dia. O levantamento da esteira, ao sétimo dia, demarca a transição para uma fase menos codificada do luto.

Há uma divisão espacial: dentro da casa, onde o defunto jaz, desenrolam-se os lamentos; no ambiente externo, há um espaço para a sociabilidade e partilha de memórias, mas também para a produção e a distribuição das comidas. Estas são geridas por mulheres da vizinhança, amigas ou familiares da família enlutada, em um processo que vai desde a preparação do café aos guisados e ensopados, cujos ingredientes podem variar, mas que visam garantir um maior sustento que a distribuição de bolos e doces, que predomina nos espaços urbanos. O quarto onde repousa o falecido é o epicentro do *tchôro*, conduzido por mulheres que entoam lamentos em alta voz, com evocações a virtudes, circunstâncias do falecimento e o sentimento de ausência. Saraiva acrescenta: “Estes prantos acompanham o defunto desde o momento da morte até ao descer à cova, tomando frequentemente formas poéticas e melódicas complexas, por vezes de intenso dramatismo” (Saraiva, 1998, p. 124).

Além do componente social, o *tchôro* opera como mecanismo discursivo entre o mundo dos vivos e dos mortos: as mulheres, durante os prantos, encomendam recados a outros falecidos por meio daquele que ainda está em uma condição liminar, e também podem expressar, com sutileza, apelos à família enlutada, que são atendidos como se tivessem sido proferidos pelo próprio ente querido que estão a chorar. O lamento fúnebre como veículo polissêmico que se dirige ao defunto, aos antepassados e à comunidade está presente em diversas culturas, em formas

distintas, mas com o propósito equivalente de restaurar a ordem social rasgada pela morte de um membro da comunidade. Saraiva descreve um funeral ao qual assistiu na Ilha de Santiago:

> Num funeral a que assisti em Pedra Badejo, Santa Cruz (Ilha de Santiago), o defunto era o marido de uma famosa cantadeira cabo verdiana. A viúva e outras mulheres, sentadas em tomo da cama onde jazia o morto - coberto com um lençol branco e um delicado xaile preto por cima, e tendo dois crucifixos sobre o corpo, um deles entre as mãos cruzadas- entoaram prantos fúnebres durante todo o dia do velório, até à saída do cortejo funerário. A viúva iniciava os lamentos, que tomavam não raro a forma de uma espécie de diálogo, em que as demais mulheres lhe respondiam, outras vezes cantavam, em uníssono ou a solo, essa melopeia pungente, entrecortada com choros, de uma beleza tocante. De cada vez que alguém entrava para dar os pêsames à viúva, os brados redobravam de intensidade. Ao lamentarem-se, várias vezes as mulheres aproximavam-se do corpo do defunto, destapavam-lhe a cara e tocavam-no, acariciando-o ou beijando-o (Saraiva, 1998, p. 126).

O *tchôro* é restrito ao ambiente doméstico, com exceção do momento em que o corpo é retirado da casa, durante o cortejo ao cemitério e durante o sepultamento. No cemitério, Saraiva descreve que todas as pessoas se aproximam dos túmulos dos seus familiares mortos e, por isso, o *tchôro* se torna um ritual coletivo e uníssono em que os familiares do género feminino, em especial viúvas e órfãs, bradam pelos seus próprios entes queridos (cf. Saraiva, 1998, p. 29). A cada pessoa que morre, portanto, todos os mortos da comunidade são rememorados e homenageados. O *tchôro* continua durante uma semana, mas no espaço doméstico, em que o altar permanece, com vela acesa e fotografia do falecido, sempre com comida sendo preparada e servida, com ingredientes doados pela comunidade, e com visitas diárias ao cemitério depois de uma missa.

Na descrição de uma cerimônia fúnebre de uma mulher abastada na Ilha do Fogo, Saraiva acrescenta, além das diferenças do cardápio servido aos convidados, uma maior divisão de espaço, devido ao maior número de compartimentos da casa, em relação às casas mais simples, e um vestuário mais formal. O *tchôro* é um traço comum com as cerimônias das famílias mais simples, em que as mulheres – nesse caso, filhas e outras parentas – só interrompem o choro durante a refeição e reiniciam a cada visita recebida, como sinal de que as condolências foram

aceitas. Durante os dias de *tchôro*, a família do defunto deve abster-se dos trabalhos, o que torna ainda mais necessário o vínculo com a comunidade, que auxilia nas tarefas importantes. Isso também promove uma economia de reciprocidade, pois o gesto da comunidade em relação à família enlutada será retribuído quando for outra família a se despedir de um ente querido. Os vínculos sociais são consolidados por meio das cerimônias fúnebres, o que contribui também para reinserção da família na vida da comunidade depois do luto – enquanto o espírito do falecido é encaminhado para o mundo dos mortos, por meio de procissões complementadas, em caso de acidente, com o ritual de *buscar o espírito*:

> Os cuidados a observar para se ter a certeza que a alma abandona definitivamente o lar no final do decurso dos sete dias de maior luto são igualmente visíveis no costume de, caso a pessoa morra de acidente, ao fim deste período, se ir ao local do desastre com um lençol branco. Este lençol é dobrado cuidadosamente e levado de retomo para a casa do defunto. Faz-se isto para *ir buscar o espírito,* que estava espantado e não conseguia deixar o local do acidente, e permitir deste modo que ele encontre o bom caminho para o mundo dos mortos (Saraiva, 1998, p. 133).

A análise das práticas discursivas, literárias e rituais das mulheres cabo-verdianas revela o papel central que elas ocupam na construção e na manutenção da memória coletiva e das tradições culturais do arquipélago. Apesar dos desafios históricos relacionados ao acesso à educação e ao reconhecimento no cânone literário, as mulheres se afirmam como mediadoras e criadoras de narrativas fundamentais, tanto na oralidade quanto na escrita. O protagonismo feminino nas cerimônias fúnebres, nos contos orais, nas composições musicais e na própria produção literária evidencia a sua importância como vetor de transmissão de saberes. O resgate das manifestações tradicionais femininas colide de forma direta com a historiografia literária oficial, historicamente demarcada pela hegemonia dos escritores masculinos. No contexto cabo-verdiano, a herança patriarcal relegou a produção das mulheres à margem invisível do sistema de representação institucional. Apenas a partir do pós-independência, com uma visível aceleração nos anos 1990, assiste-se a uma política de promoção e visibilidade da escrita feminina. Nessa transição, as produções de Orlanda Amarílis e Vera Duarte representam a fundação de uma discursividade capaz de desmantelar os pilares do silenciamento colonial.

A riqueza da presença feminina nas práticas culturais e literárias de Cabo Verde desafia tanto o silêncio imposto historicamente quanto as fronteiras que relegaram a mulher ao espaço doméstico e à invisibilidade institucional. Ao inscreverem-se na oralidade, nas cerimônias rituais e, mais recentemente, na escrita, essas mulheres subvertem as formas hegemônicas de produção do saber e deslocam o centro da cultura para incluir perspetivas plurais e muitas vezes marginalizadas. O reconhecimento do protagonismo feminino, portanto, trata-se de uma reinterpretação da própria noção de tradição, abrindo brechas para que outras memórias, sensibilidades e formas de resistência possam emergir. Nesse processo, a literatura pode ser interpretada em seu papel de instaurar modos de existência nos quais o feminino é compreendido como uma linha fundamental no tecido cultural cabo-verdiano.

Essa atuação estratégica das mulheres cabo-verdianas ganha relevo histórico ao confrontar o monopólio masculino que caracterizou as letras nacionais sob a vigência do patriarcalismo. A conquista de visibilidade para a escrita feminina, impulsionada a partir do pós-independência e consolidada na década de 1990, representou um marco de rutura política. Nesse processo de promoção e consolidação literária, as trajetórias de Orlanda Amarílis e Vera Duarte destacam-se como referências fundamentais, pois suas obras trouxeram a perspetiva da mulher para o centro do debate sobre a identidade das ilhas.

5. Do realismo social ao realismo animista

5.1. A oposição colonial entre mito e religião

Muito se opôs mito e Filosofia, como se houvesse uma passagem definitiva de um estado de pensamento a outro, em que o anterior, o mitológico, seria mais rudimentar, teria dado lugar a uma forma mais racional de se relacionar com o conhecimento. Também temos visto, na própria história da Filosofia, a oposição entre mito e ciência, principalmente a partir do advento do Iluminismo e, no século XX, do desenvolvimento das Filosofias da ciência. Quando tratamos do fenômeno no colonialismo, tanto o do século XIV como o do século XIX, há muitas outras oposições possíveis, pois é um sistema que se assenta em diversos mitos que ele próprio cria até se tornar ele mesmo uma mitologia política. O colonialismo português na África e no Brasil foi acompanhado de um epistemicídio operado com a contribuição da Igreja Católica. Houve a substituição das

narrativas sagradas dos povos por um sistema de relação com o divino já codificado e aceito no Ocidente, o cristianismo. Dessa forma, surge uma forte oposição, maior do que a oferecida pela Filosofia e pela ciência, a oposição entre mito e religião. Os mesopotâmios e os egípcios, por exemplo, não se relacionavam com seus deuses como mitos, eram deuses reais, com os quais podiam interagir e que podiam alterar a ordem da existência por meio de orações, ritos e ofertas. Da mesma forma, os diversos povos indígenas, que habitavam o território hoje conhecido como Brasil, não se relacionavam com seus deuses e com os seres sobrenaturais como se fossem criaturas folclóricas. Os povos africanos também não se relacionavam seus ancestrais mortos, com seus deuses e com a natureza como se fossem uma superstição. Todas essas categorias são dadas a partir da comparação com o cristianismo: apenas as narrativas sobrenaturais da Bíblia, o Deus bíblico e os santos, no caso do cristianismo católico, são sagrados e verdadeiros. O resto é lançado na categoria de mito, lenda, superstição, folclore, magia.

Erich Auerbach, em seu célebre *A cicatriz de Ulisses*, ao traçar um paralelo entre as características da poesia épica de Homero e as das Sagradas Escrituras, alcança, além das questões de estilo, uma importante distinção: o tratamento com a verdade. Ambas as tradições partem de um pressuposto extra-humano, para o qual a verdade não é uma criação ou descoberta do homem, mas sim uma revelação de origem divina. Contudo, a forma como essa revelação se manifesta e o que ela significa para a comunidade são radicalmente distintas. Na tradição da poesia homérica, a verdade, ou *Aletheia*, é essencialmente um ato de "não-esquecimento" ou "desvelamento". Sua fonte são as Musas, divindades filhas de Mnemósine (a Memória). A verdade não é um conjunto de proposições factuais ou dogmas e sim o canto inspirado que resgata do esquecimento (*Lethe*) os feitos gloriosos de heróis e deuses. A verdade, portanto, é performativa e oral; ela acontece no momento do canto, na presença da comunidade, e sua autoridade reside na própria força e eficácia da palavra poética, que tem o poder de tornar presente o passado heroico. É uma verdade que visa à glória e à permanência na memória coletiva, servindo como modelo de excelência e identidade para a cultura.

Em contrapartida, a noção de verdade na tradição cristã, embora também obtida por meio de uma revelação sobrenatural, assume um caráter absoluto, histórico e doutrinário. A fonte da verdade não é uma pluralidade de musas, mas o Deus único, que se revela através da sua palavra e que se coincide com ela, como se lê no Evangelho de João, escrito em grego: "Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος, καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν, καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος" (En archē ēn ho Lógos, kai ho Lógos ēn pros ton Theón, kai Theós ēn ho Lógos), "No princípio era a Palavra, e a Palavra estava

com Deus, e a Palavra e era Deus" (Jo 1:1). Essa Palavra, essa Razão, mais que um canto sobre o passado é a própria estrutura da realidade e o plano de salvação para a humanidade. A verdade cristã está consolidada em um texto sagrado, a Escritura, que se torna o repositório fixo e definitivo da revelação, um corpo de doutrinas que se apresenta como a única e absoluta chave para a compreensão da história e do destino humano.

O ponto central é a pretensão de domínio exclusivo da narrativa sobre o mundo metafísico. Enquanto o mito, na tradição homérica, se contenta em ser uma realidade autônoma e encantadora que coexiste com outras, a narrativa bíblica se postula como a única realidade verdadeira. Ela não busca apenas contar uma história; busca anular todas as outras. O mito homérico nos convida a entrar em seu mundo por algumas horas; a verdade bíblica exige que submetamos nosso mundo ao dela, permanentemente. Ao se definir como a única verdade, ela, por consequência lógica, rebaixa todas as outras narrativas à categoria de mito, no sentido pejorativo de falsidade ou lenda primitiva. Afirma Auerbach:

> A pretensão de verdade da Bíblia não é somente muito mais urgente que a de Homero, ela também é tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira — ele pretende ser o único mundo verdadeiro, destinado ao domínio exclusivo. Qualquer outro cenário, quaisquer outros desfechos ou ordens não têm direito algum a se apresentar independentemente dele, e está escrito que todos eles, a história de toda a humanidade, se integrarão e se subordinarão aos seus quadros (Auerbach, 1994, p. 11).

A colonização de Cabo Verde constitui um caso singular. Europeus e africanos, ambos desterritorializados, originaram uma cultura local em isolamento, ainda que os africanos tenham sido relegados às posições de subalternidade O processo difere dos casos continentais, nos quais as culturas africanas preexistentes coexistiram com uma minoria europeia, violenta o suficiente para impor seus discursos. A ausência de riquezas significativas resultou em menor controle metropolitano, fator que permitiu o desenvolvimento de uma cultura que tem traços peculiares em relação aos outros países que também foram colônias. Apesar dessa peculiaridade, não podemos negar a ocorrência de um epistemicídio, mesmo que adquira outros termos na ausência de povos, com seus sistemas de pensamento, anteriores à chegada dos colonizadores.

A herança colonial de Cabo Verde estabeleceu a fé cristã, com a população a aderir majoritariamente ao catolicismo. A doutrina da Igreja Católica chegou com o povoamento do arquipélago e logrou uma rápida expansão territorial. A instituição funcionou como um elemento integrador do poder estatal português, consolidando uma base moral sobre a qual se estruturou a sociedade. O processo de cristianização, que abrangeu toda a população, incluindo os escravizados, promoveu a atenuação de costumes de origem africana e difundiu a possibilidade de haver um património cultural comum. A prática religiosa no arquipélago revela uma fusão de elementos. A dimensão espiritual da existência, afinada às cosmovisões africanas, uniu-se a uma ética evangélica de oposição ao mal, o sentido comunitário, afinado à mundividência dos povos africanos, fundiu-se à ideia de renúncia em favor do serviço ao próximo e o sentido comunitário. Essa articulação nota-se em cerimónias como o batismo e, de forma mais expressiva, nas festas de santos e romarias, de base cristã, e rituais como a tabanca e a sementeira, com base em ritos de povos africanos. Essas celebrações marcam o calendário de todas as ilhas e combinam tradições portuguesas, como as procissões, aos ritmos das danças e dos instrumentos musicais.

A missionação portuguesa emerge como um projeto intrinsecamente ligado à expansão colonial, formalizado sob a égide do Infante D. Henrique. Segundo o Padre António Brásio, o próprio conceito de apostolado missionário moderno foi processado sob a influência do Infante, a partir do ideal medieval de serviço de Deus. Essa motivação, alega Brásio, fundamentou a conquista de Ceuta e encontrou em D. Henrique a sua personificação ideal, um homem que possuía uma "vocação de cruzado". A sua nomeação como administrador vitalício da Ordem de Cristo em 1420 é fundamental para essa compreensão, pois o estatuto da Ordem previa: “não somente resistir aos inimigos do nome cristão, mas quebrar os seus ataques e impulsos, expulsá-los e recuperar as terras da cristandade, por eles fraudulentamente ocupadas” (Brásio, 1973, p. 08). O ideal missionário e de cruzada obteve estabilidade jurídica e religiosa por meio de uma série de bulas papais que institucionalizaram o Padroado espiritual da Ordem de Cristo. Brásio destaca a bula *Dum Diversas* (1452), um documento que concedia ao rei de Portugal o direito irrestrito sobre os domínios de infiéis e inimigos de Cristo, com a “faculdade de invadir, expugnar, subjugar, reduzir os seus habitantes a perpetua escravidão e de os tornar propriedade do estado português” (Brásio, 1973, p. 58). A outorga de tal poder foi justificada pelas ações prévias do

Infante, que já havia povoado ilhas com cristãos, fundado igrejas e financiado 25 anos de explorações marítimas para difundir o cristianismo[394].

A afirmação política imperial estava entrelaçada à ingerência da Coroa na esfera espiritual e organizacional da Igreja de forma que houve uma espiritualização do poder político. O monarca era responsável pela salvação dos seus súditos e isso justificava diversas ações evangelizadoras, como a fundação de igrejas, seminários e institutos religiosos nas então colônias de Portugal. A religião teve um papel decisivo na aculturação dos africanos, principalmente com o recurso à alfabetização fundida com o ensino religioso. O século XIX assistiu à chegada de outras igrejas, cristãs e não cristãs. Apesar dessa diversificação do panorama religioso, a Igreja Católica mantém a sua proeminência. A sua hegemonia resulta da sua ligação histórica à colonização, que lhe conferiu um papel fundacional na sociedade cabo-verdiana.

A dinâmica colonial espelha perfeitamente a oposição entre a narrativa bíblica e a homérica feita por Auerbach. A metrópole europeia se posicionou como portadora da única história verdadeira e universal — a do cristianismo, do progresso e da civilização. Todas as outras culturas, com suas cosmologias, rituais e saberes, foram rebaixadas, como superstições ou manifestações demoníacas que precisavam ser erradicadas ou assimiladas. Ademais, o colonialismo impôs uma narrativa histórica única. Assim como a tradição bíblica se apresenta como uma história universal que absorve todos os povos em seu desígnio, o projeto colonial reescreveu a história do mundo a partir da perspetiva europeia. A fusão do sublime com o cotidiano, característica da narrativa bíblica, segundo Auerbach (1994, p. 19), encontrou seu paralelo na penetração total da ideologia colonial em todos os aspetos da vida dos colonizados. A religião não ficou restrita aos templos; ela redefiniu as relações familiares, as práticas agrícolas, a organização política e a moralidade diária. A verdade colonial não era apenas um conjunto de ideias abstratas, era uma força que ia além da esfera pública, atravessava as paredes dos lares e reestruturava a totalidade da existência.

A conceção de uma História universal e singular constitui o mito fundacional do Ocidente, uma estrutura de conhecimento intrinsecamente ligada à prática do imperialismo, segundo o pensamento de Robert J. C. Young. Ao comentar a própria obra, *White Mythologies*, Young articula uma crítica epistemológica a essa noção, ao identificar a História como uma narrativa totalizadora que universaliza a perspetiva europeia e, por consequência, apaga ou subordina outras temporalidades e experiências:

[394] Eduardo dos Santos (1964) aponta a cessão de terras à Ordem de Cristo por Eugénio IV em 1442, a concessão de conquista por Nicolau V em 1452, a extensão da jurisdição por Calisto III em 1455, e as subsequentes confirmações por Sisto IV (1481) e Leão X (1514).

> Las ideologías del imperialismo *y las críticas del imperialismo*, sostenía Said, compartían las mismas premisas historicistas. El propósito de *White Mythologies*: desarrollar una crítica epistemológica del mayor mito de Occidente — la Historia. Me interesaba menos la cuestión de las ideologías imperiales, cuyos límites eran asaz evidentes, que analizar hasta qué punto las perspectivas críticas y disidentes más radicales de Occidente compartían los mismos presupuestos. Después de eso, mi proyecto era explorar el modo en que teóricos no europeos recientes habían indagado en las posibilidades de reteorizar la historia como múltiple, en las torsiones y tensiones de perspectivas, historias y tiempos diferentes y, en ocasiones, incompatibles (Young, 2008, p. 199).

A gênese do mito fundacional do Ocidente reside no historicismo, um modo de pensamento que, conforme a análise de Edward Said, pressupõe a trajetória humana como um processo que culmina na Europa ou que deve ser analisado a partir de sua posição estratégica. Essa conceção universalizante opera como um instrumento de poder, cuja finalidade é legitimar e sustentar a dominação. A função primordial desse mito histórico é permitir a prática concreta do colonialismo. Said argumenta que o historicismo, ao unificar a narrativa do progresso humano sob a perspetiva ocidental, torna-se o alicerce intelectual para a subjugação de outros povos:

> (...) has never taken place is an epistemological critique at the most fundamental level of the connection between the development of a historicism which has expanded and developed enough to include antithetical attitudes such as ideologies of Western imperialism and critiques of imperialism, on the one hand, and, on the other, the actual practise of imperialism by which the accumulation of territories and population, the control of economies, and the incorporation and homogenization of histories are maintained (Said, 1985, p. 101).

A função colonial da História como mito manifesta-se na sua capacidade de homogeneizar e assimilar as narrativas dos povos submetidos ao controle imperial. Essa estrutura de conhecimento persiste mesmo em discursos críticos ao imperialismo, como a disciplina da história mundial e até mesmo no marxismo branco. Tais discursos, segundo Said, falham em realizar uma crítica epistemológica de seus próprios fundamentos, ao dependerem do mesmo observador

historicista, que antes era o viajante colonial. O resultado é um esquema que assimila desenvolvimentos não síncronos e culturas diversas em uma narrativa unificada e controlada. A função colonial da História, portanto, é a de um sistema de conhecimento que dissolve a pluralidade em uma unidade forçada. Ao apresentar a perspetiva do colonizador como a própria estrutura da realidade histórica, legitima-se a hegemonia ocidental e silencia outras formas de ser e conhecer o mundo.

A função colonial da História como mito transcende a mera abstração ideológica para se materializar em práticas disciplinares. Said aponta que ciências como a antropologia, a economia política e a linguística surgem para recuperar e incorporar aqueles povos considerados "sem história", ou seja, aqueles cujas existências foram negadas pela narrativa eurocêntrica. O mito, portanto, não apenas subordina, mas primeiro apaga para depois reconstruir o Outro dentro de seus próprios termos de conhecimento. A operação consiste em bloquear ativamente as críticas epistemológicas que poderiam expor a conexão entre o conhecimento produzido e a hegemonia ocidental. Mesmo disciplinas com pretensões anti-imperialistas, como a história mundial, perpetuam essa função ao ignorarem suas próprias origens:

> The curious result is that the theories of accumulation on a world scale, or the captialist world state, or lineages of absolutism depend (a) on the same displaced percipient and historicist observer who had been an Orientalist or colonial traveler three generations ago; (b) they depend also on a homogenizing and incorporating world historical scheme that assimilated non-synchronous developments, histories, cultures, and peoples to it; and (c) they block and keep down latent epistemological critiques of the institutional, cultural, and disciplinary instruments linking the incorporative practise of world history with partial knowledges like Orientalism, on the one hand, and with continued "Western" hegemony of the non-European, peripheral world, on the other (Said, 1985, p. 101).

Said expõe uma falha genealógica: disciplinas supostamente críticas são herdeiras diretas de práticas culturais afiliadas ao imperialismo. O mito histórico funciona, assim, ao ocultar a linhagem que conecta o conhecimento contemporâneo às estruturas de poder colonial. A lógica do mito histórico não é autônoma; ela opera em homologia com outras estruturas de dominação,

notadamente o patriarcado[395]. Ambos os sistemas operam através da construção de uma oposição binária. De um lado, posiciona-se o sujeito dominante — o colonizador, o masculino — como agente da razão, da ação e do progresso histórico. De outro, o sujeito dominado — o colonizado, o feminino — é construído como seu oposto. O território e os povos colonizados são sistematicamente representados por meio de atributos associados ao feminino dentro da lógica patriarcal: passividade, irracionalidade, proximidade com a natureza e ausência de agência histórica. O colonizador, em contrapartida, assume para si os atributos masculinos de atividade, racionalidade e cultura. O mastro, dos navios e das bandeiras, não por acaso é um símbolo fálico. Essa projeção de características femininas sobre o colonizado serve a uma função estratégica: naturaliza a relação de poder. A dominação colonial não é enquadrada como um ato de violência; esse discurso salvífico é uma intervenção necessária e ordenadora, análoga à tutela masculina sobre o feminino, prescrita nas Sagradas Escrituras. O mito de uma História singular e progressiva torna-se, portanto, a narrativa da agência masculina e colonizadora. A subjugação de outros povos é apresentada como um capítulo no desenvolvimento dessa História universal, um processo em que o sujeito masculino-colonizador impõe ordem sobre um mundo feminizado-colonizado.

Edward Said aprofunda a analogia ao equiparar o estatuto do sujeito colonizado[396] ao da dona de casa vitoriana. Ambos são figuras definidas por sua função produtiva e pela ausência de voz pública, confinados a um espaço de silêncio e exploração. A análise de Sandra Gilbert sobre a obra de Rider Haggard, segundo analisa Said, demonstra a correspondência direta entre a sexualidade vitoriana reprimida no espaço doméstico e a projeção de fantasias em um país distante. A imaginação masculina do século XIX articula, assim, a ideologia imperialista com a supressão sexual metropolitana. Estudos como o de Gilbert constituem intervenções. Said define tais projetos como atos que se situam em pontos vulneráveis dos discursos disciplinares. O seu propósito é postular novos objetos de conhecimento e a alteração radical das normas paradigmáticas vigentes, desestabilizando as bases do conhecimento hegemônico.

A desconstrução do mito da História implica um deslocamento do centro teórico, um ato político que reconhece a teoria produzida fora da Europa e da América do Norte como uma forma

[395] O exemplo que Said oferece é afinado ao seu conceito de Orientalismo: "Thus, for example, we can now see that Orientalism is a praxis of the same sort, albeit in different territories, as male gender dominance, or patriarchy, in metropolitan societies: the Orient was routinely described as feminine, its riches as fertile, its main symbols the sensual woman, the harem, and and the despotic -but curiously attractive -ruler (Said, 1985, p. 103).

[396] Said refere-se especificamente aos orientais: "Moreover, Orientals like Victorian housewives were confined to silence and to unlimited enriching production. Now much of this material is manifestly connected to the configurations of sensual, racial, and political asymmetry underlying mainstream modern Western culture, as adumbrated and illuminated respectively by feminists, by black studies critics, and by anti-imperialist activists" (Said, 1985, pp. 103-104).

de conhecimento legítima e indispensável para a compreensão das múltiplas configurações de poder e resistência no mundo[397]. De um lado, o colonizador escreve a sua História, com grandeza mitológica, contada como se fosse ele mesmo o herói de sua própria Odisseia[398]. Do outro, esse mesmo colonizador sufoca as expressões religiosas dos povos dos territórios que invade, obrigando-os ao cristianismo, que é tratado como uma verdade e não como um mito, mesmo sendo fundado em aspetos sobrenaturais, como todas as religiões. Frantz Fanon disserta sobre essa necessidade do colono de se estabelecer como uma figura mitológica que deu início a um mundo e por qual razão o cristianismo, mais do que as outras religiões, deve ser destacado. Primeiro que, para se estabelecer como um herói civilizador, o colono não pode admitir que os habitantes autóctones do território invadido tenham qualquer tipo de racionalidade que vá além do puro instinto. Dessa forma, seus sistemas de crenças devem ser também irracionais.

> Não basta ao colono afirmar que seus valores desertaram, ou melhor jamais habitaram, o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética, ausência de valores, como também negação dos valores. É, ousemos confessá-lo, o inimigo dos valores. Neste sentido, é o mal absoluto. Elemento corrosivo, que destrói tudo o que dele se aproxima, elemento deformador, que desfigura tudo o que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas. (...) Os costumes do colonizado, suas tradições, seus mitos, sobretudo seus mitos, são a própria marca desta indigência, desta depravação constitucional (Fanon, 1968, p, 31).

A lógica colonial opera em um plano unificado, para o qual a erradicação de parasitas pelo DDT e a supressão de heresias pela religião cristã partilham o mesmo objetivo. O cristianismo nas colônias é uma instituição, de brancos, que se baseia no pressuposto de que o habitante autóctone é menos humano que aqueles que professam fé cristã que seria a via para a saída da animalidade.

---

[397] Robert Young refere-se, em seu argumento, a uma forma de pensamento que ele identifica como "marxismo analítico anglo-saxão e masculino" (MAMAM), um discurso hegemônico que demonstra desinteresse teórico pelas consequências da raça, do género e das lutas anticoloniais. Essa vertente do marxismo, que Young designa "marxismo branco", marginaliza outras formas de dominação. Segundo Young, Paul Gilroy já apontava a incapacidade da "ciência" marxista, "cega à raça e ao sexo", de oferecer mais que explicações reducionistas para conflitos raciais e de género. A conceção marxista de história não é suficiente para abarcar a complexidade do fenômeno colonial, embora Marx e até mesmo Hegel, tenham oferecido base teóricas para os estudos anticoloniais.

[398] Frantz Fanon escreve em *Os condenados da terra*: "O colono faz a história. Sua vida é uma epopeia, uma odisseia. Ele é o começo absoluto: 'Esta terra, fomos nós que a fizemos'. É a causa contínua: 'Se partirmos, tudo estará perdido, esta terra regredirá à Idade Média'. Diante dele, os seres embotados, atormentados interiormente pelas febres e pelos 'costumes ancestrais', constituem um quadro quase mineral no dinamismo inovador da mercantilismo colonial (Fanon, 1968, p. 38).

.

> Por isso é preciso colocar no mesmo plano o DDT que destrói os parasitas, portadores de doença, e a religião cristã que combate no nascedouro as heresias, os instintos o mal. O retrocesso da febre amarela e os progressos da evangelização fazem parte do mesmo balanço. Mas os comunicados triunfantes das missões informam, na realidade, sobre a importância dos. fermentos de alienação introduzidos no seio do povo colonizado. Falo da religião cristã e 'ninguém tem o direito de se espantar: A Igreja nas colônias é uma Igreja de Brancos, uma igreja de estrangeiros. Não chama o homem colonizado para a via de Deus mas para a via do Branco, a via do patrão, a via do opressor. E como sabemos, neste negócio são muitos os chamados e poucos os escolhidos (Fanon, 1968, p. 31)

O cristianismo, como lembra Homi K. Bhabha ao falar sobre o colonialismo na Índia, afirmava-se como uma religião com comprovação histórica, argumento defendido em um influente livro, *Evidences of Christianity*, de Wiliam Paley, publicado em 1791, do qual derivavam todos os argumentos utilizados pelos evangelistas no século XIX. Esse colonialismo evangélico, expressão utilizada por Bhabha (1998, p. 62), encontra-se bem documentado nas páginas da coleção de periódicos da Church Missionary Society, *The Missionary Register.* As páginas registram as ações de missionários ao longo dos anos de atuação da referida sociedade missionária anglicana, do século XIX ao XXI e entre os documentos estão cartas, homilias e relatórios. Um dos registros selecionados por Bhabha é uma homilia do bispo de Calcutá:

> Quero dizer que se trata de uma Religião Histórica: a História de todo o desígnio divino está diante de nós desde a criação do mundo até a presente hora: e é inteiramente consistente consigo mesmo e com as atributos de Deus *(MR,* janeiro de 1817, p. 31 *apud* Bhabha, 1998, p. 171).

Uma das estratégias adotadas pelos cristãos na Índia foi a publicação do texto bíblico indianizado para que os colonizados dissociassem a Palavra de Deus da língua inglesa em que ela era veiculada, para separar a verdade divina da figura do colonizador inglês. A demanda por um Evangelho indianizado ou a estipulação de uma conversão em massa como pré-condição para o sacramento são estratégias de hibridismo que colocam o projeto missionário em uma posição insustentável. A autoridade da doutrina cristã, segundo seus próprios proponentes, reside em sua consistência histórica e imutabilidade, tornando qualquer adaptação uma heresia. Ao fazerem

exigências interculturais, os nativos desafiaram as fronteiras do discurso e criaram um espaço de negociação da autoridade. O episódio de Anund Messeh, catequista indiano, em 1817, ilustra este processo. Ele encontra um grupo de nativos lendo cópias do Evangelho em hindustani, muitas impressas, outras manuscritas copiadas por eles próprios, que alegam ser um presente de um "Anjo de Deus". A origem do livro é dissociada dos europeus, pois estes "comem carne". Anund Messeh tenta corrigir a interpretação, afirmando a origem europeia do texto e a irrelevância dos hábitos alimentares para a doutrina de Cristo. A resposta dos nativos revela uma apropriação seletiva: "Se todo o nosso país quiser receber este Sacramento, também o faremos." A palavra divina é aceita, mas condicionada a uma decisão coletiva e à rejeição de práticas culturais alienígenas (Bhabha,1998, p. 171).

No caso do colonialismo português na África há distinções importantes. O colonialismo britânico na Índia foi o projeto de uma potência industrial em ascensão, caracterizado por um pragmatismo calculado e uma complexa burocracia. Por outro lado, o colonialismo português foi um projeto marcado por uma brutalidade extrativa. A justificativa britânica era a missão civilizatória e o fardo do homem branco. O objetivo, ao menos no discurso, não era a assimilação completa, mas a criação de uma elite nativa governável. A célebre frase de Thomas Macaulay sobre criar "uma classe de pessoas, indianas em sangue e cor, mas inglesas em gosto, opiniões, moral e intelecto" (*apud* Bhabha, 1998, p. 131) resume essa estratégia. Era um projeto de mímica, que visava criar um intermediário que se assemelhasse ao colonizador para facilitar a administração. A autoridade se baseava em uma hierarquia racial com a promessa, nunca cumprida, de tutela e eventual autogoverno, desde que os colonizados se tornassem *suficientemente* ingleses.

Retomemos o texto de Gilberto Freyre, que examinamos anteriormente, cuja tese central é a de que a colonização portuguesa foi mais branda que outras formas de colonialismo justamente pelo motivo religioso, um catolicismo supostamente imbuído de um "espírito de fraternidade". O discurso de Freyre demonstra como a Bíblia está vinculada ao projeto de dominação cultural, encobrindo sua violência com um propósito espiritual, um cristianismo fraterno que funciona como uma máscara para a violência sistêmica da escravidão, do estupro e da exploração. A linguagem de amor e fraternidade solicitada por Freyre oculta as condições enunciativas reais do poder colonial. O cristianismo aparecia esvaziado de seu papel como instrumento de poder e transformá-lo em uma qualidade inerente e benigna do colonizador. Revestido do discurso positivo da fraternidade e do amor, o agente da violência, o colonizador, é transformado em portador da virtude cristã. Criticar a colonização, dentro dessa lógica, tornar-se-ia o equivalente a criticar a

própria virtude. O interessante é que o cristianismo se imiscuiu à ideologia colonial de forma a atenuá-la e até a justificá-la, mas ao mesmo tempo nunca foi visto como parte da estrutura da dominação, justamente pelos valores elevados, que estão mais na doutrina do que na prática.

A razão pela qual o mito hesperitano foi prontamente identificado como um discurso colonial foi mais pela forma dos poemas, semelhante às formas do romantismo e do parnasianismo, do que pelo conteúdo mitológico evocado. Enquanto isso, as menções ao cristianismo nas obras nunca foram tematizadas como reflexos do colonialismo. Também é importante lembrar que a crítica foi feita pela aparente falta de vínculo com os problemas políticos do momento, diante dos quais muitos artistas se posicionavam em suas letras. Amílcar Cabral faz um comentário sobre a literatura cabo-verdiana em 1952. Sua crítica incide justamente sobre a falta de compromisso político dos primeiros nomes das letras de Cabo Verde, realidade que só se alteraria, segundo ele, com o advento da *Claridade*. Tal postulado suscita o problema da definição da própria poesia como expressão artística, o que exige, segundo Cabral, uma tomada de posição sobre a sua natureza e função:

> A poesia, como qualquer manifestação artística e apesar de toda a característica individual, emanente da personalidade do Poeta, é necessariamente um produto do meio em que tem expressão. Quer dizer: por maior que seja a influência do próprio indivíduo sobre a obra que produz, esta é sempre, em última análise, um produto do complexo social em que foi gerada. Aliás, esta afirmação não passa dum lugar comum em todas as controvérsias referentes aos problemas de Arte, na actualidade (Cabral, 1952, p. 05).

A obra poética, por mais que reflita a individualidade do seu criador, segundo Cabral, resulta em última instância do complexo social que a origina. Essa premissa situa o debate no campo da função da arte, opondo a conceção de uma arte com engajamento social à defesa de uma arte autônoma, a chamada "arte pela arte". O autor posiciona-se de forma inequívoca a favor da primeira, ao considerar a arte um produto do Homem para os Homens, com raízes nas condições socioeconômicas do seu tempo.

> É que, na realidade, parece – e com este ponto de vista não se está metendo nenhuma lança em África – que, a qualquer das questões postas atrás: arte função do meio? arte com função social? –só pode ser dada uma resposta afirmativa. Não é possível

> considerar a arte (a Poesia, no caso presente) independentemente do homem-ser-social. A arte é e tem de ser, para que mereça tal designação, um produto do Homem para os Homens (Cabral, 1952, p. 05).

A poesia anterior a *Claridade*, representada por nomes como Eugénio Tavares, José Lopes e Pedro Cardoso, evidencia um distanciamento do ambiente material e humano do arquipélago. A formação ideológica destes poetas, marcada por uma cultura clássica adquirida no Seminário de São Nicolau ou por autodidatismo, explicaria a natureza da sua produção. O conhecimento livresco e a admiração pelos modelos canónicos teriam resultado, segundo Cabral, numa poesia de imitação, cujos temas recorrentes — o amor, o sofrimento individual, a exaltação patriótica — careciam de uma conexão com a realidade cabo-verdiana.

> Possuidores de uma cultura clássica que em alguns atinge um grau verdadeiramente elevado, os Poetas da geração em referência, esquecem a terra e o Povo. De olhos fixos no que aprenderam dos livros e que talvez suponham insuperável, pouco mais conseguem do que imitar os autores seus conhecidos, produzindo uma Poesia em que o amor, o sofrimento pessoalíssimo, a exaltação patriótica e o saudosismo, são os traços comuns (Cabral, 1952, p. 06).

Esse alegado "alheamento poético" encontra justificação, segundo Cabral, na própria estrutura socioeconômica da época. A cultura letrada era privilégio de uma elite restrita, formada por seminaristas ou autodidatas que, ao ascenderem a posições de relevo, se distanciavam das realidades populares. A condição econômica destes intelectuais facilitava a sobreposição de preocupações filosóficas, religiosas ou morais às questões materiais que afligiam a maioria da população. O povo, por sua vez, expressava as suas vivências através da morna, enquanto os poetas se dedicavam à composição de sonetos formalmente perfeitos, mas desvinculados do seu contexto. Examinamos as poesias de José Lopes e Pedro Cardoso e percebemos que essa crítica de alheamento não parece justa, pela atuação dos poetas fora da arte poética, mas também pelos próprios poemas, como o subtexto anticolonial de *Ode à África*, de Pedro Cardoso. A revista *Claridade* simbolizaria o direcionar do foco poético para a realidade concreta do arquipélago. Poetas como Jorge Barbosa e Oswaldo Alcântara tornam-se porta-vozes de uma terra e de um povo até então ausentes da produção letrada. A paisagem deixa de ser um ideal sonhado para se

converter no cenário da luta pela sobrevivência, onde o mar representa a via de libertação e a fonte da saudade:

> Cabo Verde não é o sonhado jardim hesperitano, mas, sim, o «Arquipélago» e o «Ambiente[399]», onde as árvores morrem de sede, os homens, de fome – e a esperança nunca morre. O mar já não tem sereias e as ondas não beijam a praia. O mar é a estrada da libertação e da saudade, e o marulhar das vagas é a tentação constante, a lembrança permanente do «desespero de querer partir e ter de ficar» (Cabral, 1952, p. 07).

A gênese da modificação reside, segundo Cabral, em alterações no seio do setor letrado da sociedade. A cultura permanece restrita, mas a sua composição e orientação mudam. A democratização do ensino pelo Liceu e a transferência do fulcro intelectual para a cidade portuária do Mindelo facilitaram um contato mais amplo com o mundo exterior. O contato com correntes literárias metropolitanas e brasileiras foi determinante para reorientar o olhar do poeta, que passou a buscar a matéria poética na realidade circundante.

> O Liceu, com a democratização do ensino, independente da religião, trouxe maiores facilidades de acesso a Cultura. Aumentou, na fileira dos intelectuais, o número de elementos provenientes da chamada gente humilde. Além disso, o fulcro da intelectualidade caboverdiana, passando de S. Nicolau para a cidade do Mindelo, à beira do Porto Grande, encontrou se em contacto mais amplo com o Mundo, onde se operava, dia a dia, a evolução da mentalidade humana, concretizando-se as aspirações do Homem (Cabral, 1952, p. 07).

A publicação *Certeza*, embora de existência breve, representa uma nova etapa evolutiva. A realidade cabo-verdiana é conectada a uma Realidade humana mais ampla, e a poesia busca formular um canto universal que transcenda as fronteiras do arquipélago. A mensagem poética adquire uma dimensão de esperança com alcance global. A trajetória da poesia cabo-verdiana aponta, contudo, para a superação de temas como a resignação e o desejo de evasão. A estagnação insular não pode justificar a perpetuação de um discurso de partida. Poetas como António Nunes e Aguinaldo Fonseca surgem como precursores de uma nova poética, que substitui

[399] Nomes de obras de Jorge Barbosa.

o sonho da fuga pelo projeto de transformação do próprio espaço. A poesia passa a articular o "naufrágio em terra" e a projetar a construção de "Outra terra dentro da nossa terra".

A génese das literaturas pós-coloniais, como a de Cabo Verde, é indissociável da luta pela independência. A cultura constituiu-se como um domínio estratégico para a mobilização dos povos colonizados. A produção literária inicial, condicionada pela censura, evoluiu para sistemas literários nacionais robustos, impulsionados por movimentos precursores como a *Claridade* e a revista *Mensagem*. A Casa dos Estudantes do Império (CEI), em Lisboa, funcionou como o epicentro institucional para a formação da intelectualidade anticolonial. A instituição fomentou a articulação política entre as elites das diversas colónias e serviu de plataforma para a circulação de ideias que fundamentaram as lutas de libertação.

A politização dos intelectuais e artistas nutriu-se de movimentos internacionais. A Negritude, de origem francófona, promoveu a revalorização das culturas negras, com especial impacto em Cabo Verde e na Guiné. Nesse cenário político que se desenhava, o comunismo ofereceu um modelo de revolução popular, ao equacionar a exploração colonial com a luta de classes. Amílcar Cabral, apropriando-se desses referenciais, aplicou os princípios da guerra cultural para consolidar a dignidade e a consciência política das suas tropas. A conceção revolucionária de Amílcar Cabral postula a indissociabilidade entre a luta militar e a dimensão cultural no processo de independência. Para Cabral, a cultura é um instrumento fundamental para a mobilização popular e para a construção de uma nação coesa. A sua formulação sobre a guerra cultural propõe o uso da cultura como forma de resistência e de edificação da identidade nacional, pois a independência plena só se concretiza com a consciência cultural e a educação política.

O encontro entre literatura e política, particularmente no contexto das lutas anticoloniais africanas, exige uma compreensão profunda do papel da cultura e dos intelectuais. Amílcar Cabral avança uma conceção de cultura como um elemento central na resistência ao colonialismo. Segundo Cabral, a resistência cultural constitui-se numa das formas mais fundamentais de oposição contra a dominação imperialista. Ele enfatiza que a cultura autóctone, mesmo quando subjugada, detém um potencial indestrutível de resistência e revalorização que pode ser desencadeado na luta pela libertação. Cabral define a cultura como o fio condutor da identidade, sustentabilidade e continuidade de um povo. A política de assimilação colonial, invariavelmente destinada ao fracasso, não conseguiu erradicar os fundamentos culturais das massas. Cabral analisa que, em vez de eliminar, a opressão reforça a resistência cultural e a reafirmação

identitária. Para ele, a independência política deve ser acompanhada de um retorno às raízes culturais, sendo a cultura arma fundamental para a construção da nova identidade pós-colonial.

Antes da sua célebre intervenção nas Nações Unidas, em 1972, Cabral já havia articulado a relação entre política e cultura no discurso *National Liberation and Culture*, proferido na Universidade de Syracuse, nos Estados Unidos, em 1970. Nesse discurso, ele expande a definição de libertação para além da mera conquista política, ao afirmar que o objetivo superior do movimento é a emancipação das forças produtivas e a construção do progresso. Ele argumenta:

> The more one realizes that the chief goal of the liberation movement goes beyond the achievement of political independence to the superior level of complete liberation of the productive forces and the construction of economic, social and cultural progress of people, the more evident is the necessity of undertaking a selective analysis of the values of the culture within the framework of the struggle for liberation. The need for such an analysis of cultural values becomes more acute when, in order to face colonial violence, the liberation movement must mobilize and organize the people, under the direction of a strong and disciplined political organization, in order to resort to violence in the cause of freedom – the armed struggle for the national liberation (Cabral, 1973, p. 52).

Como pode ser percebido, Cabral sublinha a necessidade de uma análise seletiva dos valores culturais que efetivamente contribuem para o projeto de libertação. A mobilização popular contra a violência colonial exigiria uma organização política disciplinada, o que demonstra que a luta pela independência deve ocorrer em paralelo com uma luta cultural para assegurar um futuro livre e próspero. O discurso de Cabral articula, ainda, os objetivos fundamentais para a edificação de uma nação pós-independência. Entre os objetivos, estão inclusos o fomento de uma cultura popular, a valorização dos elementos autóctones positivos e a consolidação de uma cultura nacional alicerçada na história e nos feitos da própria luta. Cabral afirma:

> From all that has just been said, it can be concluded that in the framework of the conquest of national independence and in the perspective of developing the economic and social progress of people, the objectives must be at least the following: development of a popular culture and of all positive indigenous cultural values; development of a national culture based upon the history and the achievements of the struggle itself; constant promotion of

> the political and moral awareness of the people (of all social groups) as well as patriotism, of the spirit of sacrifice and devotion to the cause of independence, of justice, and of progress (Cabral, 1973, p. 55).

A prosperidade de uma nação recém-independente dependeria, em seu ponto de vista, do investimento na cultura, na educação política e na promoção de valores que unifiquem o povo em prol do bem comum. A análise de Cabral define o imperialismo como um fenómeno que impôs miséria e destruição cultural, com o bloqueio do desenvolvimento histórico dos povos colonizados. Nesse contexto, a resistência cultural emerge como um fator indestrutível e essencial para os movimentos de libertação. A opressão cultural é uma estratégia imperialista, mas as culturas dos povos dominados persistem e transformam-se em formas de resistência. A política de assimilação colonial, por exemplo, fracassou na sua tentativa de aniquilar a cultura dos povos colonizados, em especial nas zonas rurais e entre as massas populares. Tornar-se-ia imperativa a distinção entre as massas populares, guardiãs da sua cultura, e as elites coloniais, frequentemente alienadas e marginalizadas no plano cultural. O fenómeno do "retorno às fontes" surge como uma resposta da pequena burguesia à sua frustração e isolamento, em busca de uma identidade cultural comum. Movimentos como o Pan-africanismo e a Negritude são expressões desse retorno. Contudo, esse movimento não representa apenas uma luta contra o domínio estrangeiro, mas uma busca identitária da pequena burguesia autóctone, resultante da contradição entre a sociedade colonizada e a potência colonial.

O pensamento de Amílcar Cabral postula que a função da obra literária é intrinsecamente social, e a questão fundamental não reside na existência dessa função, mas na sua natureza: a obra serve ou trai o complexo social que a origina. A poesia cabo-verdiana anterior à revista *Claridade* exemplifica a produção que ele rejeita, um formalismo desvinculado da terra e o povo, produto de uma elite cultural isolada da experiência coletiva. A necessidade do engajamento literário, portanto, emerge como uma condição para a própria autenticidade da obra. Contudo, a necessidade última da literatura engajada transcende a mera constatação da realidade ou a expressão de uma esperança passiva. Cabral defende que a poesia deve evoluir para uma força prospectiva e transformadora. Compete-lhe articular um novo projeto de futuro, substituindo o sonho da evasão pela formulação de um devir histórico alternativo, a construção de "Outra terra dentro da nossa terra". Nessa conceção, afinada com o período histórico, a literatura é um instrumento indispensável no processo de autodescoberta e transformação histórica de um povo.

À luz do pensamento de Amílcar Cabral é possível compreender a importância de se reivindicar elementos culturais e sistemas de pensamento que foram deliberadamente silenciados e relegados à categoria de mito. O colonialismo não foi apenas uma dominação militar e econômica; foi, em sua essência, um projeto de dominação cultural e epistêmica. O epistemicídio é esse processo sistemático de supressão e erradicação das formas de saber e das visões de mundo dos povos colonizados, substituindo-as pelo sistema de conhecimento do colonizador como a única verdade universal. No contexto do colonialismo português, a imposição do cristianismo foi uma das principais estratégias para se firmar esse movimento. Ao se apresentar como a única religião verdadeira, o cristianismo impunha toda uma epistemologia. Por consequência, as ricas tradições espirituais africanas e indígenas, no caso do Brasil, foram sistematicamente reclassificadas como mitos, superstições ou feitiçaria. Essa reclassificação é um ato político de aniquilação, pois nega o poder dessas cosmologias de explicar o mundo de um povo, rompendo o fio condutor da identidade que Cabral identifica como sendo a cultura.

5.2 A apropriação da figura da deusa Vénus por Vera Duarte

Apesar da proscrição dos poetas hesperitanos, da valorização da literatura de cariz político, mesmo quando não explicitamente engajada, como no caso dos claridosos, e de obras com traços de realismo social, muitos foram os escritores cabo-verdianos que se reportaram aos mitos gregos e romanos como recursos literários. Esse é o caso, por exemplo, do conto *O galo cantou na baía*, de Manuel Lopes, publicado originalmente no segundo número da revista Claridade, em 1936. Por meio da personagem Guarda Tói, Lopes africaniza o mito grego ao narrar o surgimento da morna, género musical cabo-verdiano, como o nascimento de Vénus: “Digo e torno a dizer a vocês que morna veio do mar, cada vez tenho mais a certeza. Toada de morna é toada de mar. Minhas mornas têm um gostinho salgado, dizem, pois se é lá no mar onde nascem que as vou buscar” (Lopes, 1984, p. 15). A narrativa desenrola-se em Mindelo, na ilha de São Vicente, a partir dos dilemas existenciais do guarda alfandegário Tói, uma figura cindida entre a sua função repressiva, como agente do Estado colonial português, e a sua vocação de compositor de mornas, a mais autêntica expressão da cabo-verdianidade. A sua busca por inspiração é um ato ritualístico: Tói posiciona-se diante do mar, aguardando que a composição, letra e música, emerja das águas de forma íntegra e perfeita.

Enquanto Tói se encontra neste processo de vigília criativa, o espaço da baía é ativado pela chegada do falucho *Grinalda*, comandado por Jom Tudinha. A embarcação, que se move ao ritmo cadenciado de um metrônomo, funciona como um microcosmo da nação cabo-verdiana, transportando não apenas um contrabando de grogue — a bebida nacional —, mas também um conjunto de personagens que personificam as carências coletivas do povo: o capitão decadente, a professora que foge da seca, o solitário Miguel carente de afeto e o embarcadiço Castanha, movido pela fome. O clímax da narrativa ocorre na confluência destes dois eixos. Ao aproximar-se a aurora, um galo, trazido a bordo como um presente, canta pela primeira vez em meio à baía. Este canto é o catalisador que Tói aguardava. Ele o interpreta como o elemento final de sua criação, a espinha dorsal de sua morna, que emerge das águas, salgada e completa. O canto do galo torna-se, assim, o arauto de um novo tempo, o batismo simbólico de uma nova literatura autenticamente cabo-verdiana. Contudo, a catarse artística é abruptamente interrompida por um segundo canto do galo. Este já não é um som poético, mas um sinal pragmático que denuncia a operação de contrabando. Instantaneamente, a persona do artista cede lugar à do guarda; a epifania criadora é suplantada pela realidade da sua função estatal. Esta cisão final expõe a tensão irresolúvel entre a nação, que vive e se expressa na marginalidade e através de seus "contrabandos" culturais e materiais, e o Estado colonial, que a vigia e reprime.

A diegese de *O galo cantou na baía*, portanto, pode ser lida uma alegoria da consciência nacional em formação. O conto, ao dramatizar a busca por uma linguagem própria — seja a morna de Tói ou a prosa do próprio Manuel Lopes —, reflete o projeto do grupo *Claridade* de "fincar os pés na terra" e definir a identidade cabo-verdiana a partir de suas próprias referências, ainda que em diálogo tenso com os repertórios culturais europeus. Nesse sentido, a obra alinha-se e, simultaneamente, antecipa o pensamento de Amílcar Cabral. Embora Cabral, conforme o texto, demandasse das produções da *Claridade* uma explicitação das soluções para os problemas que denunciavam, o conto de Lopes opera no plano do implícito. A narrativa diagnostica a condição de uma nação espartilhada pelo Estado e, no canto ambíguo do galo, expressa o desejo latente por um alvorecer onde a nação ausente possa, finalmente, emergir plenamente, constituindo um Estado próprio que integre e legitime a totalidade de seu povo.

A menção à deusa romana Vénus, identificada com a grega Afrodite, ocorre em diversas passagens, identificada com a morna que no conto, assim como uma das narrativas de surgimento da deusa, surge das espumas do mar. Os versos surgem na mente do guarda como uma epifania, irretocáveis, um arroubo de inspiração. Primeiro, ainda no início do conto, o narrador alude ao

mito romano vinculando-o a outra personagem, Alcindo, membro de um grupo literário, portanto, mais culto que um guarda, que havia ensinado sobre a deusa ao guarda. Se o guarda assimila tão bem o mito é porque ele próprio tinha algum conhecimento dos clássicos, ao ponto de referir ao seu próprio pensamento como "Filosofia":

> Lá na sua — porque Toi tinha ideias fixas que ele chamava de Filosofia — ficara assente que a morna veio do mar. Como Vénus (imagem colhida num tal Alcindo que fazia parte dum grupo literário), surgiu pura e nua das espumas do mar, e também como Vénus, é a protectora do amor porque foi à sua sombra que os nossos avos armaram casamento e o farão também os filhos dos nossos filhos, afirmara Toi, com evidente eloquência, num baile nacional do Tolentino. Foi ali que Jack de Inácia repontou dizendo que não sabia o que é que ele queria dizer com esta história de Vénus e outras, que de Vénus sé conhecia uma coisa de borracha que chamavam camisa e que vendiam na farmácia (Lopes, 1984, p. 13).

No momento em que consegue compor os primeiros versos, que surgem em sua mente, com vozes e ecos, como os das sereias que seduziram Ulisses, em uma espécie de transe, Tói entende que tal inspiração só poderia ter uma natureza divina:

> A coisa saíra naturalmente, assim mesmo, já agarrada à música como a uma tábua de salvação. Vénus quase nascia completa, com cabeça, tronco e membros, e alma. Declamou, cantarolando, duas, três vezes a quadra recém-nascida das ondas do mar, para a gravar melhor na memória e manter as palavras no feitio da música, que trauteou cautelosamente (Lopes, 1984, p. 17).

Ao fazer a morna, género musical representativo da cultura cabo-verdiana, que teria se originado na ilha da Boa Vista e se expandido pelas demais ilhas do arquipélago, à deusa romana, Manuel Lopes operou uma cabo-verdianização do mito. A razão pela qual Manuel Lopes não foi proscrito como os poetas hesperitanos, José Lopes e Pedro Cardoso, ao empregar a imagem de Vénus, reside precisamente na função que o mito desempenha em seu conto, considerado o fundador da prosa cabo-verdiana moderna. Manuel Lopes não utiliza o mito como um empréstimo erudito e alienado. Em vez disso, Lopes efetua uma subversão semântica. A invocação de Vénus

no conto serve a um propósito distinto, o de funcionar como um análogo para o processo criativo do Guarda Tói, uma personagem imersa na realidade social de Cabo Verde. A morna, então, emerge do oceano Atlântico, íntegra e perfeita, como uma Vénus Crioula, feita de toda a realidade cabo-verdiana, que é sua base. Lopes, portanto, não pretende operar uma elevação da morna ao compará-la com Vénus; pelo contrário, ele apropria-se do prestígio e da simbologia da imagem de Vénus para ilustrar a perfeição da sua cultura.

Outro exemplo de reapropriação do mito da deusa romana é o romance *A Vénus crioula*, de Vera Duarte, publicado em 2021, oitenta e cinco anos depois da primeira publicação do conto de Manuel Lopes. O gesto estético de Vera Duarte, ao reescrever o mito clássico, opera um corte na tradição literária do país, historicamente dominada por uma linguagem e por temas de hegemonia masculina. A visibilidade alcançada por sua escrita, no contexto das reformas sociais e da ascensão de movimentos de mulheres na década de 1990, consolida a transição na qual a escritora deixa a periferia editorial para assumir o papel de agente de promoção civil e cultural do feminino em Cabo Verde.

O romance inicia de uma forma que remete aos mitos gregos: a personagem Tomaz naufraga em uma ilha e é resgatado por uma adolescente, Catarina, chamada também de Tina, e por uma senhora chamada Inês, professora de história, que também haviam naufragado ali cinco anos antes. A imagem da deusa surge primeiro em um devaneio de Tomaz antes mesmo do naufrágio, em um passeio pela ilha Brava, sua ilha natal e à qual não havia retornado nos últimos quinze anos, desde que fora acompanhar os pais a Lisboa para um tratamento médico. Em Lisboa havia se casado com Teresa, uma portuguesa loira estudante de Letras, enquanto ele, "preto, de pele lisa num castanho dourado e cabelo frisado e curto" (Duarte, 2021, p. 13). Teresa faleceu e ele, quinze dias depois, decide passar uns dias na ilha Brava. Tomaz acaba se perdendo no meio do matagal onde se embrenhara a fim de esquecer – "... agora queria apenas andar e esquecer, esquecer e andar. Já tinha andado muito, mas não conseguira esquecer. Nem por um segundo" (Duarte, 2021, p. 14). Assombrado pela imagem ainda nítida da esposa Teresa em um caixão e pelas memórias evocadas pela ilha, Tomaz se depara com uma entidade feminina:

> Foi aí que a viu. Uma figura feminina recortada no azul-escuro infinito do oceano e do horizonte emergia nua das águas do mar, com os longos cabelos, anormalmente compridos, a descerem pelos ombros abaixo, ultrapassando mesmo a zona da cintura. Acreditou ser uma visão (Duarte, 2021, p. 16).

Essa primeira manifestação evoca também um elemento presente na poesia épica de Homero e também nas tragédias, a antecipação, que vem como sonhos, oráculos, visões e até mesmo algum comportamento atípico de animais ou fenômenos da natureza. A visão de Tomaz, assim como o oráculo na tragédia de Édipo, cria uma tensão ao indicar o destino inescapável do herói. A segunda manifestação de uma representação da deusa, que consolida o presságio, é a da adolescente Tina quando abre os olhos três dias depois do naufrágio. Apesar de desengonçada e vestida de farrapos, seus longos cabelos fazem com que o engenheiro se recorde de sua visão na mata. A terceira manifestação é por meio de uma história contada por Inês:

> Na aproximação das chuvas, quando as águas ficam mais altas, Tina diz que durante a noite há uma voz que a chama. Não é um grito, é uma voz suave e melodiosa. Então ela acorda serenamente e segue em direção à voz. Vai até àquele penhasco mais além, (...) e lá encontra, à espera dela, uma bela mulher de longos cabelos molhados, metade gente metade peixe. Essa mulher diz-lhe para se sentar e convida-la para cantarem juntas. “Canta comigo”, diz a sereia. E Tina, que sempre gostou de cantar, entoa com ela as mais lindas melodias até ao amanhecer (Duarte, 2021, p. 41).

As sereias ou sirenas, na mitologia grega, são criaturas cuja metade do corpo é de mulher e a outra metade é de ave (Grimal, 1984, p. 421). Talvez dessa origem aviária é que se derive o facto de terem uma voz capaz de enlouquecer os marinheiros do navio de Ulisses, ao ponto e o herói precisar se amarrar ao convés para poder se deleitar com a melodia sem correr risco de morte. Não é muito preciso em qual momento essas criaturas foram coincididas com as tritónidas, essas sim metade mulher e metade peixe. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, sem maior aprofundamento, atribuem essa transformação às lendas de origem nórdica (Chevalier e Gheerbrant, 2001, p. 814). No imaginário do Brasil, algo semelhante ocorre ao se identificar a Orixá do mar Iemanjá, de origem iorubá, com a sereia Iara, dos povos tupis.

A gênese mitológica de Iemanjá, Orixá do povo Egbá, apresenta muitas variações, assim como as narrativas gregas e egípcias. Em uma das versões, a orixá é criada diretamente por Olodumaré para auxiliar na formação do mundo, tornando-se "a poderosa senhora das águas da Terra, e mãe de todos os seres viventes" (Barros, 2006, p. 30). Outro mito iorubá, entretanto, descreve-a como a mãe de todos os orixás, gerados após seu corpo, transformado em paisagem,

romper-se. A relação com as águas e com a maternidade são traços que permanecem nessa variações. A transposição do culto para o Brasil, no contexto da diáspora africana, resultou em uma ressignificação da figura de Iemanjá. A orixá, originalmente associada a rios e à fertilidade, foi assimilada e incorporou elementos de mitologias europeias e ameríndias, como a figura da sereia, e do sincretismo católico, sendo associada a diversas manifestações da Virgem Maria. Essa fusão gerou uma nova identidade para Iemanjá no Brasil, que, em muitos casos, se distancia de sua representação africana. Em vez da mulher com agência sobre sua sexualidade, negra e guerreira, por vezes ela se apresenta como uma figura branca, etérea e pura, saindo das águas com vestes fluidas, remetendo ao nascimento de Vénus.

A própria Iara, apesar do nome indígena, pode ser uma espécie de tradução que os portugueses fizeram das narrativas indígenas ao enxergá-las pelas lentes de suas referências mitológicas – não apenas as sereias, aves com busto de mulher, mas as Oceânides e as mouras-encantadas, escondidas sob a forma de um animal por um feitiço. Antes dos portugueses, havia monstros aquáticos chamados Igpupiara ou Hipupiara. Há referência a eles em José de Anchieta, em 1560[400], Pero de Magalhães Gandavo[401], em 1564 e outros cronistas coloniais. Câmara Cascudo adverte que a Iara como entidade sedutora, não existia antes da cultura europeia:

> A *Iara* (ig-água, *iara*-senhor) é uma roupagem de cultura europeia. Não há lenda indígena que tenha registrado a Iara de cabelos longos e voz maviosa. Lendas indígenas mais velhas citam sempre o velho homem marinho. Nunca a Iara. A presença da Iara denuncia o branco ou a influência assimiladora do mestiço, irradiante e plástico. Como existe atualmente não houve um só índio nos séculos XVI e XVII que a tivesse conhecido nas horas de devaneio (Câmara Cascudo, 2002, p. 153).

Cascudo ainda traz ainda que a Iara, essa adaptação do monstro aquático com as entidades europeias, encontrou ainda duas correspondentes em divindades africanas aquáticas, as orixás Osún (Oxum), das águas doces, e Yemojá (Iemanjá), das águas salgadas. Na Bahia, segundo Cascudo, em 1899 foi documentada no candomblé a presença das duas orixás representadas como sereias, uma prateada e outra dourada. Outra hipótese aventada por Cascudo é a de que a identificação das sereias com a Iemanjá tenha se dado por intermédio de duas

[400] Anchieta, J. de. (1933). Carta de São Vicente. Em *Ed. Da Academia Brasileira de Letras* (p. 128). Academia Brasileira de Letras.
[401] Gandavo, P. de M. (1924). *História da Província de Santa Cruz* (p. 120). Anuário do Brasil.

entidades aquáticas africanas, Kianda, dos kimbundos, e Kiximbi, dos mbakas[402]. Primeiro, essas sereias africanas teriam sido identificadas com as mediterrâneas, depois, se identificou as orixás iorubanas com as essas sereias já com os elementos europeus. Qual seja o motivo de convergência, o facto é que a sereia-Vénus de Vera Duarte carrega toda essa herança.

A característica sirênica da personagem Tina é acentuada quando ela, Inês e Tomaz são resgatados. Como não havia família a reclamar sua pertença e como ela própria não se recordava da existência prévia ao naufrágio, Tina passa a viver em São Vicente com Inês e a frequentar a escola, mas seu talento para o canto a leva por outros caminhos. Ao vencer um grande festival musical, *Todo mundo canta,* e consolidar carreira, Tina passa a ser identificada pela imprensa, pela fisionomia indômita reforçada pelos cabelos frisados extremamente longos e pelos pés descalços, mas também pela sua interpretação canora, como Vénus Crioula. Antes mesmo disso, depois da primeira apresentação no festival, ela é convidada a desfilar no carnaval do Mindelo: "e a sua fantasia foi representar uma sereia a sair de dentro de uma concha gigante" (Duarte, 2021, p. 61). Essa imagem conjuga perfeitamente todas as referências: a Vénus a sair da concha, como na pintura de Sandro Botticelli, funde-se à sereia e à figura real de uma mulher africana. Essa iconografia também será utilizada por Tina em seus concertos:

> As pessoas encontravam-se distraídas a apreciar a decoração quando uma concha gigante, em tom pérola, desceu do teto e suavemente poisou no chão do palco. Lentamente a concha se abriu e uma sílfide de pele cor de mel e longos cabelos soltos até a cintura levantou-se, saiu de dentro dela e, pisando o palco com os pés descalços, iniciou o canto à capela da mora *Ondas sagradas do Tejo*, em português e em crioulo cabo-verdiano. Um silêncio sagrado apoderou-se de todos. Quando ela lançou os últimos acordes e sem um barulho regressou à concha, que se fechou e suavemente desapareceu no teto do palco, então um aplauso imenso retumbou na sala. Estavam todos extasiados. Há muito que não tinham visto nem ouvido nada assim. O comentário que mais se ouvia era: "Ela parece uma verdadeira Vénus crioula!" (...) No dia seguinte, vários jornais falavam do concerto de Tina, a quem chamavam e Vénus crioula (Duarte, 2021, pp. 101-103).

[402] Zora Seljan aponta três sereias angolanas. Além das duas apontadas por Câmara Cascudo, Seljan acrescenta a Quituta, que habita rios, lagoas e também montes e matas. Seljan, 1983, p. 22.

Curiosa com o epíteto, Tina resolveu pesquisar sobre a deusa com quem a comparavam, pois os elementos marinhos no palco, para ela, faziam uma alusão ao naufrágio e ao tempo na ilha em que brincava com conchas e objetos trazidos pelo mar:

> Descobriu a deusa do amor e da beleza na mitologia romana e a sua sósia grega Afrodite, também deusa do amor, da beleza e da sexualidade. Leu tudo o que encontrou sobre elas e ficou encantada por a estarem a comparar com tais divindades. Na sua procura chegou a Iemanjá, uma divindade africana das religiões Candomblé e Umbanda e gostou de saber que Iemanjá é conhecida no Brasil como a deusa das água e é considerada a Afrodite brasileira (Duarte, 2021, p. 103).

Tina, até então, não tinha conhecimento algum de nenhuma mitologia, grega, romana e africana, apenas estava presente em si mesma e em sua memória do mar. Se era comparada a essas deusas, pelo canto e pela aparência entre o etéreo e o selvagem, isso não tinha nenhum respaldo no conteúdo do seu canto. Apesar de viajar pela Europa, em turnê, ela continua enraizada na cultura cabo-verdiana, porque canta justamente o género musical morna, principalmente as de Eugénio Tavares, mas também outros géneros do país, como a coladeira, o batuque e o funaná:

> Com Tina, Cabo Verde circulou por palcos da Europa e da África durante ano e meio. Através da sua voz, cantou e contou ao mundo a história de resiliência do povo cabo-verdiano, a resistência estoica das mulheres a todas as formas de exploração a que foram submetidas ao longo dos tempos, as conquistas alcançadas com a independência nacional e as derrotas sofridas. Na mora, ela espelhou a tristeza que muitas vezes assola a alma crioula, mas, na coladeira, deixou expandir a alegria que, apesar dos pesares, acompanha a vivência do cabo-verdiano. Os ritmos do batuque e do funaná completavam a ambiência africana de seus espetáculos, sempre com a mazurca e outros sons, europeus e americanos, à mistura (Duarte, 2021, p. 109).

Tina, a cantora, e Inês, professora de História, divulgam a história e a cultura de Cabo Verde à sua maneira. No entanto, não é ainda esse vínculo com a cultura que torna a Vénus crioula, mas uma tradição perversa, assentada na violência contra a mulher que a autora presentifica nas personagens Luísa, Diana, Kristel e Selma. Suas histórias são abordadas

sobretudo no quarto capítulo do romance, nomeado *Violações.* Luísa, morava na Alemanha com a filha Diana na casa de um casal, Frotten, depois de se separar do marido por causa de suas agressões, agressões que são narradas com a aparente banalidade da recorrência: "O companheiro tentara vez por outra agredi-la, normalmente ou sob o efeito ou a desculpa de ter bebido demais" (Duarte, 2021, p. 146). Luísa, além de ser filha de boa famílias de Santo Antão, era enfermeira de profissão, bem empregada, e por isso não hesita em se separar do agressor. Depois, passa a trabalhar para a senhora Magda Frotten, que padecia de câncer. Depois da morte da patroa, que lhe deixara alguma quantia como herança, Luísa decide comprar um apartamento, mas morre vítima de um atropelamento antes disso, com o sorriso das iminências da realização do sonho em seus lábios. A morte de Luísa define o destino da filha: órfã, Diana, então com dezesseis anos, e com aparência europeia (Duarte, 2021, p. 149), fica ainda na casa do patrão da mãe, Kleber Frotten, e uma noite é violada por ele e por dois de seus amigos, os três envolvidos na produção de filmes adultos. Um dia depois do ocorrido, Diana pensa em acabar com a própria vida, mas, ao testemunhar os mesmos homens violarem uma outra menina, ainda mais nova, Kristel, Diana assassina Frotten ao provocar um choque no marcapasso que ela sabia que ele possuía. Mesmo que a morte tenha sido identificada como sendo decorrente de uma falha natural do aparelho, Diana assume publicamente a autoria do assassinato durante o Festival de Cinema de Berlim, para denunciar os outros dois homens, que estavam presentes.

Kristel, a adolescente alemã violada por Frotten, acaba na penitenciária junto a Diana, depois de bater um cinzeiro de ferro contra a cabeça do padrasto, que a assediava, deixando-o em coma. As duas iniciam um romance e quando cumprem a pena, vão para a República do Chade, trabalhar como voluntárias. Lá conhecem Selma, uma sudanesa de idade aproximada a das duas, mas já mãe de quatro filhos. Selma é a personificação de uma violência de género enraizada na cultura. Do primeiro casamento, aos doze anos com um homem de cinquenta e três, Selma é repassada ao cunhado quando o primeiro marido morre e, viúva pela segunda vez aos dezanove, seria repassada a outro cunhado se não tivesse fugido para o Chad. Toda essa violência estrutural, foi antecedida por outra, ainda na infância, a excisão genital:

> (...) foi com um olhar triste e reticente que Selma lhes contou que ainda se lembrava da dor que sentira, quando, aos oito anos de idade, a mãe a levara para fazer a excisão genital, uma prática horrível e dolorosa que, alegadamente, purificava as meninas, impedindo-as de terem prazer sexual e preparava-as para o casamento. Essa operação,

> feita de forma tradicional, era muito dolorosa e muitas vezes provocava infecções que podiam levar à infertilidade e até à morte de quem a ela se submetia (Duarte, 2021, p. 168.)

Ao fim do ano de voluntariado, Diana decide ir para Cabo Verde, terra amada por sua mãe, e Kristel para a Alemanha, cada uma com sua própria ideia de como se deveriam se construir a partir de então. Diana funda um lar para acolher crianças e adolescentes órfãos ou vítimas de abuso. Tina, em sua bem-sucedida carreira, tornou-se a principal apoiadora antes de ela própria fundar uma obra social, uma escola de música. É na preocupação com a sociedade cabo-verdiana e, principalmente com os destinos das mulheres desassistidas, que os caminhos paralelos das duas personagens, que até então pareciam desconectados, encontram-se. A essa altura, Tina já havia feito uma descoberta. Ao se apresentar em Boston, para um público de imigrantes, a apresentadora do evento, Tina e a apresentadora do evento, Mafalda, reconhecem-se nos traços uma da outra: "Ao olhar para Tina, que via pela primeira vez, quase se sentiu olhando ao espelho. A mesma sensação dominava Tina. Nunca tinha visto alguém que se parecesse tanto com ela" (Duarte, 2021, p. 179). Mafalda se recorda da irmã morta em um naufrágio; Tina, subitamente, diante da mulher que era seu duplo, recupera na memória o nome do pai. Assim, ambas percebem, ainda no palco, que eram irmãs. Finalmente, Tina encontra a mãe, D. Eduarda, e recupera a família que já havia considerado perdida.

O retorno ao lar, então, concretiza-se e a Vénus se crioulíza definitivamente ao deixar de ser uma deusa do amor romântico para tornar-se uma deusa do amor pela terra de onde veio, expresso pela música, e por todos aqueles que compartilham com ela o chão, a língua, a música. Assim, a deusa do amor cabo-verdiana escrita por Vera Duarte é uma deusa da ação em prol da sociedade. O recurso ao sobrenatural, ao divino, é uma metáfora que aponta, entre outras direções, para a possibilidade de se apropriar da arte e da cultura ocidental e descolonizá-la, para a possibilidade de fazer uso de tudo que já foi produzido pelas mãos humanas, mas também valorizar aquilo que é próprio do seu lugar, como as mornas de Tavares. Há algumas ideias defendidas no subtexto: a de que não há arte mais elevada do que aquela que carrega nossa terra, nossa língua e todas as linhas de força políticas e sociais que forjam o espírito singular de cada povo; a defesa da importância de uma arte conectada do social, capaz de contribuir de forma prática para a vida dos habitantes – principalmente os marginalizados –; a conciliação possível entre o primor estético e o registro das denúncias e esperanças compartilhadas.

A crioulização da deusa por meio da ação social reflete a própria virada política que a escrita feminina operou em Cabo Verde após a independência. Em uma tradição literária dominada de forma quase exclusiva por vozes masculinas, a promoção da autoria feminina reconfigura o sentido do fazer artístico no país. Vera Duarte desponta nessa conjuntura na condição de figura referencial, ao converter a imagem mítica em veículo de denúncia e de emancipação das mulheres perante a histórica opressão patriarcal do arquipélago.

5.3. O realismo animista como possibilidade de pensar o sobrenatural

A classificação das literaturas africanas como pertencentes ao género fantástico, nomenclatura pertinente a autores europeus, ou ao realismo mágico, nomenclatura pertinente a autores latino-americanos, tem despertado a reflexão de teóricos e escritores africanos. O sistema simbólico dos autores africanos compreende o sobrenatural como algo que permeia todos os aspetos da existência, e o mundo além do físico mantém-se em constante diálogo com o mundo material. De modo geral, o termo *fantástico* refere-se àquilo que ultrapassa os limites do que se convencionou caracterizar como realidade, isto é, tudo aquilo que escapa à perceção e à comparação pelos sentidos humanos.

Todorov em sua obra *Introdução à literatura fantástica* (1975 [2010]), busca estabelecer parâmetros teóricos para definir a literatura que pode ser classificada dessa forma, com o propósito de determinar uma regra aplicável a diversas obras. Segundo sua proposta, o fantástico se caracteriza como o género que implica necessariamente uma hesitação experimentada tanto pela personagem quanto pelo leitor e que inviabiliza uma leitura de cunho poético ou alegórico, sob pena de dissolução do efeito fantástico. Por isso, para o autor, poucas obras atendem de maneira integral aos requisitos do género.

A amplitude que o conceito de fantástico alcança, bem como as diversas manifestações literárias que dele decorreram ao longo do tempo, inviabilizam uma delimitação teórica exaustiva e precisa. As manifestações do fantástico variam de acordo com o contexto histórico, local, visão de mundo do autor e necessidades históricas. No âmbito da teoria literária, há consenso em localizar a gênese do fantástico no século XVIII e seu apogeu no século XIX, período em que autores como E.T.A. Hoffmann, Honoré de Balzac, Edgar Allan Poe e Guy de Maupassant dedicaram-se à problemática do sobrenatural de maneiras variadas. O reconhecimento deste aspeto histórico não

é fortuito, já que, no século XVIII, doutrinas pautadas na lógica, na razão e no empirismo científico passaram a suplantar o pensamento metafísico, até então representado pela ortodoxia cristã e, marginalmente, por ordens esotéricas e credos populares.

Todorov sistematiza elementos fundamentais da estrutura do fantástico para defini-lo como um género literário próprio localizado na fronteira entre o "estranho" e o "maravilhoso": a ambiguidade, a hesitação, a verossimilhança e a intervenção sobrenatural. Segundo Todorov (2010, p. 31), o fantástico decorre da "hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural". Nesse sentido, hesitação semelhante ocorre, de modo transitório, no género estranho, quando o sobrenatural acaba racionalmente explicado, e inexiste no maravilhoso, cuja aceitação do sobrenatural é prévia. O teórico assevera, em seu estudo clássico sobre o fantástico enquanto género limítrofe ao estranho e ao maravilhoso:

> No caso do maravilhoso, os elementos sobrenaturais não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito. Não é uma atitude para com os acontecimentos narrados que caracteriza o maravilhoso, mas a própria natureza desses acontecimentos (Todorov, 2010, pp. 59-60).

No âmbito do estranho, o sobrenatural é mera aparência: expressa o incomum, o surpreendente, o inusitado. No maravilhoso, o sobrenatural é constitutivo e cotidiano no universo imaginário proposto, com suas leis próprias. O fantástico, por sua vez, emerge como hesitação situada entre esses extremos, firmando-se na indefinição entre uma sobrenaturalidade aparente e uma naturalidade excecional. As narrativas fantásticas assim se fundamentam em jogos de representação da realidade. Esse panorama justifica a simultaneidade do apogeu do fantástico com a hegemonia do realismo na literatura moderna. Todorov reforça que o fantástico dialoga com o tempo da indefinição e da incerteza, desaparecendo ao se resolver a ambiguidade, pois, nesse instante, o texto pertence ao campo do estranho, se prevalece a explicação racional, ou do maravilhoso, se aceita a preexistência de outras leis naturais.

De acordo com Todorov (2010, pp. 38-39), a classificação de um texto no género fantástico exige três condições: a) o texto deve induzir o leitor a considerar o universo das personagens como real e a hesitar entre uma explicação natural e outra sobrenatural para os eventos narrados; b) essa hesitação pode ser partilhada por uma personagem, promovendo sua

representação como tema; e c) o leitor deve manter uma postura contrária a interpretações alegóricas e poéticas. O termo central é hesitação, de modo que o leitor implícito precisa vacilar entre causas naturalistas e sobrenaturais para os fatos insólitos. Todorov considera fundamentais a primeira e a terceira condição; a segunda é facultativa, ainda que frequente.

Na análise das narrativas fantásticas, Todorov identifica um mecanismo comum dividido em três aspetos formais: verbal, sintático e semântico. O aspeto verbal abrange a enunciação (narrador) e o enunciado (narração). Para o fantástico, o narrador deve ser representado, ora como personagem envolvido nos fatos, ora como alguém que focaliza o olhar dos personagens, garantindo ambiguidade interpretativa. A enunciação requer dispositivos que mantenham a ambiguidade, como o emprego do pretérito imperfeito e expressões modalizadoras ("parecia que", "tive a impressão que"). Tais mecanismos, segundo Todorov (2010, pp. 43-46), garantem a imprecisão desejada. O aspeto sintático refere-se à estrutura dos pontos culminantes (sustos, visões, desaparecimentos, aparições) e à irreversibilidade da sequência cronológica, crucial para o êxito da narrativa fantástica. O aspeto semântico se concentra nas temáticas elegidas, divididas por Todorov em temas do eu (relação do personagem com o seu mundo) e do tu (relações interpessoais).

A respeito da presença de temas vinculados ao sobrenatural negativo e à tendência maniqueísta, o autor entende-os como abertura do género para a encenação de conteúdos condenados pela moralidade vigente. Assim, esses temas — amor homossexual, poligamia, incesto, perversões, sadismo, violência, crueldade, necrofilia, loucura — são artificialmente associados ao "mal" ou ao inverificável, escapando à legislação proibitiva. Para Todorov (2010, p. 165), tais tópicos cumprem funções social e psicológica de "válvula de escape" para ansiedades, neuroses e medos, além de confirmar a especificidade literária da narrativa.

O género fantástico, sob essa ótica, define-se como narrativa cujos episódios, sejam sobrenaturais, fantásticos ou insólitos, desestabilizam a perceção de realidade dos personagens. A verossimilhança não se opõe ao fantástico, pois, neste, são esperadas reações "fantásticas" segundo a lógica interna do género (Todorov, 2010, p. 52). O corpus de Todorov inclui contos e novelas de autores europeus do final do século XVIII – tendo *Le Diable amoureux*, de J. Cazotte como marco – ao início do século XX. Todorov (2010, p. 176) explica essa brevidade: "o século XX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista". Por essa razão, o modelo de fantástico delineado traz marcas históricas e geográficas específicas. A proposta teórica de Todorov se

restringe às narrativas selecionadas, nas quais a hesitação perdura até o término: as ocorrências sobrenaturais seriam reais ou enganosas, frutos de sonho ou erro de perceção? O autor afirma que, a partir de Franz Kafka, o fantástico se extingue na medida em que os fenômenos insólitos e sobrenaturais das narrativas deixam de suscitar hesitação, substituídos pela literatura de ficção científica, para qual explicações, com base em sistemas e invenções científicos reais ou imaginados, justificam esses fatos.

> No fantástico, o acontecimento estranho ou sobrenatural era percebido sobre a base daquilo que é julgado normal e natural; a transgressão das leis da natureza nos fazia tomar consciência disso ainda mais fortemente. Em Kafka, o acontecimento sobrenatural já não provoca mais hesitação, pois o mundo descrito é completamente bizarro, tão anormal quanto o acontecimento a que serve de fundo. Reencontramos, portanto, (invertido) o problema da literatura fantástica – uma literatura que postula a existência do real, do natural, do normal, para poder, depois, atacá-lo violentamente – mas Kafka chegou a superá-lo. Ele trata o irracional como fazendo parte do jogo: seu mundo inteiro obedece a uma lógica onírica, se não de pesadelo, que nada mais tem a ver com o "real" (Todorov, 2010, p. 177).

Irène Bessière (1974 [2012]), em vez de interpretar o fantástico como resposta literária ao racionalismo, entende o género como decorrência da suspensão, simultânea, das ideias metafísicas e racionais, insuficientes para elucidar os eventos narrativos. Consequentemente, muitas narrativas fantásticas exibem ceticismo, deixando o personagem sem compreensão total dos acontecimentos reputados como sobrenaturais. Esse processo introduz um efeito de hesitação, sintetizado pela questão: deve-se acreditar ou não? No exame do relato fantástico, Irène Bessière amplia as considerações propostas por Todorov, fornecendo elementos para distinguir o conceito de "fantástico" daquele atribuído ao "maravilhoso". Para a autora, no fantástico, os acontecimentos narrados são cogitáveis apenas como possibilidades internas do próprio relato, de modo que não podem se referir diretamente ao universo externo; já o maravilhoso mantém relação distinta, pois, mesmo separado da realidade, expressa o "dever-ser" e pode manifestar-se de forma absoluta. Conforme assinala Bessière: "Ao dever-ser do maravilhoso, o fantástico impõe a indeterminação" (Bessière, 2012, p. 313).

A autora afirma: “Os fatos do conto de fadas não podem, com certeza, pertencer materialmente à vida cotidiana, mas ficam inseparáveis dessa última pelo apólogo final” (Bessière, 2012, p. 308). Assim, o conto maravilhoso é interpretado como reflexo e anulação da desordem cotidiana. O maravilhoso, enquanto referência sociocultural, compensa a desordem do mundo real ao transformá-lo de forma que se torne representativo do homem universal e do coletivo. Dessa maneira, o maravilhoso é constantemente atualizado e definido em consonância com a contemporaneidade de sua produção, projetando a sociedade do momento histórico ao qual pertence, sem impedir que culturas futuras operem novas leituras. Para Bessière, o relato fantástico surge do conto maravilhoso, do qual herda a marca do sobrenatural e o questionamento do acontecimento, mas com diferenças fundamentais:

> O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe. Nisso, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração. Guardando metamorfoses e gênios benéficos ou maléficos, o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma (Bessière, 2012, p. 311).

Nesse sentido, para Bessière (2012, p. 311), “a relação entre o evidente – o chinelo, os farrapos de Cinderela – e o insólito é sempre legível: é uma relação ética”. Assim, ao ser provocado por um elemento insólito, o desenrolar da ação transita para o plano da legibilidade; “real” e “irreal” constroem vínculo inseparável. Bessière ainda delimita as relações entre fantástico e maravilhoso:

> O maravilhoso é a linguagem da coletividade onde esta se encontra para descobrir que, sem ser ilegítima, a linguagem não diz mais o cotidiano. O maravilhoso não é outra coisa senão a emancipação da representação literária do mundo real e a adesão do leitor ao representado, onde as coisas acabam sempre acontecendo como deveriam acontecer (Bessière, 2012, p. 311).

Dessa forma, o maravilhoso opera como instrumento de veiculação e aceitação de valores culturais, conduzindo o leitor a um passado coletivo. O discurso maravilhoso envolve o leitor e o convida à fruição do relato, sem indagação acerca dos significados, uma vez que, como destaca a autora: “O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento,

mas a expõe. Neste sentido, ele possui sempre a função e o valor de exemplo ou de ilustração" (Bessière, 2012, p. 311). Portanto, evidencia-se que o maravilhoso exibe os acontecimentos, sua necessidade textual, sem relativizar nem o facto narrado nem suas consequências.

Segundo Bessière, o maravilhoso atua magicamente para corrigir as imperfeições do mundo: "para que se exclua o que arruína a ordem tida por natural, ele coloca essa ordem natural sob o signo do prodígio" (Bessière, 2012, p. 310), em uma esfera onde tudo é passível de realização. Em relação à teoria de Todorov, Bessière avança ao considerar que o fantástico não se limita à hesitação entre ordem natural e sobrenatural, mas se constitui a partir da contradição recíproca entre essas ordens. Dessa maneira, ultrapassa-se o conceito de hesitação do leitor, ampliando-se o campo do fantástico. Conforme aponta:

> A hesitação entre sobrenatural e estranho, considerada por Todorov, é a articulação narrativa dessa metodologia. (...) O relato fantástico exclui a forma da decisão porque ela impõe à problemática do caso aquela da adivinha. O objeto tenebroso que atormenta o relato se oferece como objeto de decifração; a questão proposta parece ter como antecedente um saber, uma determinação, fora do alcance do sujeito, mas que ele deve ser capaz de reconhecer, de dizer. Neste sentido, todo tipo de interrogação no fantástico se aproxima da resolução por meio de uma resposta. (Bessière, 2012, p. 314).

A ambiguidade, a dúvida e a contradição caracterizam os textos fantásticos, tornando-os paradoxais e convidando o leitor ao exercício interpretativo, permeado por enredos e explicações não conclusivas. Assim, a narrativa fantástica incorpora elementos significativos da cultura – o sobrenatural e o surreal – como meios de construir imagens coletivas relativas à religião, ciência, poder, autoridade e fragilidade do sujeito. Bessière observa:

> Aliar caso e adivinha é, portanto, passar da ineficiência de um código (razão, convenções sócio-cognitivas) para a eficiência de outro que ainda não nos pertence, aquele dos nossos mestres. É porque o relato fantástico une a incerteza à convicção de que um saber é possível: é preciso ser somente capaz de adquiri-lo. O caso existe só por causa da incapacidade do herói de resolver a adivinha (Bessière, 2012, p. 316).

Em decorrência dessa conceção, Bessière não considera plausível a conclusão de Todorov acerca da dissolução do fantástico nas criações e técnicas literárias contemporâneas. Para a autora, o fantástico não precisa ser vinculado ao irracional. O elemento sobrenatural mantém a função de verificar a atuação da lei no texto e, portanto, de transgredi-la. Entretanto, é necessário reconhecer a ambiguidade inerente à presença do sobrenatural, pois figura a tensão entre o desejo livre e a inscrição desse desejo na lei.

Jose Luis Hopffer Cordeiro Almada, ao fazer um panorama da ficção cabo-verdiana pós-claridosa, relata uma mudança de paradigma para a ficção após a independência do país: o realismo social pronunciado das obras realizadas nos períodos anteriores abre espaço para aquilo que ele se refere como "real maravilhoso". A coletânea *A casa dos mastros* (1989) de Orlanda Amarílis é citada por Almada como um dos momentos mais elevados e elaborados da vertente, ao lado da obra *Desassosssego*, de Fernando Monteiro:

> Tradicionalmente abordou a ficção cabo-verdiana seres sobrenaturais mais como produtos do imaginário infantil e personagens da literatura oral. Com as obras acima referidas, particularmente com Desassossego, os seres sobrenaturais ("finados," "espíritos," "Satã") tornam-se eles próprios as personagens fundamentais da intriga ficcional. Inseridas na realidade telúrica e espiritual do Homem cabo-verdiano, elas mesmas são os actores fundamentais dessa mesma realidade, ainda que absurdas pelo que representam de inverosímil quando se e conduzido por cânones de pensamento puramente racionais (Almada, 2003, p. 233).

Almada ainda ressalta que naquele contexto existencial, tais elementos eram verossímeis, uma vez que as narrativas urdem possibilidades que são compreensíveis dentro da realidade cabo-verdiana, pela forma com o qual os cabo-verdianos se relacionam com o mundo dos espíritos. Ao referir-se à Amarílis, Almada entende que o real maravilhoso e mágico em sua obra está fundado "no espiritismo urbano da ilha de S. Vicente, particularmente no chamado racionalismo cristão de forte influência brasileira" (Almada, 2003, p. 234). Almada ainda dá outros exemplos do género:

> O realismo mágico e maravilhoso e ainda patente em obras ficcionais de outros autores, como por exemplo "Chuva Nocturna," de Dionisio de Deus y Fonteana, "A Noiva" e "Púbis de Vénus" de Euricles Rodrigues, "A Cidade e o Ídolo," de José Vicente Lopes, A Ilha

> Fantástica de Germano Almeida e de forma difusa e imbricada com um certo realismo metafísico na obra de G.T Didial (como, por exemplo, nos contos "A pergunta," "Em Antinoopolis") (Almada, 2003, p. 234).

Apesar de a classificação de Almada das referidas obras ser coerente, teóricos e escritores africanos, como Harry Guaruba, têm trabalhado a partir do conceito de "realismo animista" para a classificação das obras que se situam nessa esfera liminar entre o realismo e o sobrenatural. O pesquisador brasileiro Sílvio Ruiz Paradiso (2020) rastreia a gênese do conceito no romance *Lueji*, do escritor angolano Pepetela, em 1989. No romance, artistas angolanos, com formação europeia, debatem acerca de um espetáculo de balé que fuja dos padrões eurocêntricos e seja capaz de transmitir, na sua forma, as tradições africanas antes da colonização que serviam de mote para o enredo, enquanto um coreógrafo tcheco desejava interpretar essas tradições a partir da linguagem formal considerada clássica na Europa. Quando a personagem Jaime afirma: "Eu queria era fustigar os dogmas, un, deux, foueté, un, deux, trois, quatre, plié..." (Pepetela, 1997, p. 451), a personagem Lu responde: "– Eu sei, Jaime. Por isso te inscreves na corrente do realismo animista..." (Pepetela, 1997, p. 451). Jaime concorda, mas se lamenta de que não haja nenhum teórico que tenha trabalhado o conceito, portanto, embora houvesse o nome e as obras de arte que poderiam ser classificadas como tal, não havia uma base teórica que explicasse suas características e motivos. Ao tentar definir o conceito para outra personagem, Cândido, Lu demonstra a falta de solidez que havia até então e consegue apenas listar o realismo animista entre outros realismos: "O Jaime diz a única estética que nos serve é a do realismo animista – explicou Lu. Como houve o realismo e o neo, o realismo socialista e o fantástico, e outros realismos por aí" (Pepetela, 1997, p. 451-452).

Embora não tenha ele próprio teorizado sobre o termo, Pepetela, deixa entender, nos debates entre as personagens, que "realismo animista" deveria ser utilizado para descrever uma forma artística que reflete a realidade africana, marcada pela coexistência de elementos tradicionais e modernos, além de crenças animistas que atribuem vida e espiritualidade a objetos e fenômenos naturais. Até àquela altura, não havia quem tivesse teorizado sobre as especificidades das literaturas africanas, então se aproximavam da classificação latino-americana de realismo mágico, que já se mostrava uma alternativa melhor que a definição europeia acerca do género fantástico. Paradiso sintetiza a importância de se nomear as literaturas africanas a partir de si mesma: "O Realismo Animista é 'animista', pois se baseia-a na mentalidade anímica presente no

imaginário do continente negro, e é 'realista', pois fazem parte intrínseca de uma percepção do real" (Paradiso, 2020, p. 105).

O escritor e pesquisador nigeriano Harry Garuba[403] (2012) aprofundou o estudo do realismo animista, destacando sua capacidade de subverter as convenções do realismo ocidental e integrar o pensamento mágico e espiritual às narrativas africanas. Garuba observa que leituras que aplicam a categoria de "realismo mágico" ao texto africano tendem a desconsiderar o enquadramento ontológico distinto que as poéticas animistas propõem. A presença do animismo não se reduz a expediente estilístico ou a índice do maravilhoso: trata-se de uma cosmovisão plenamente imanente à experiência social (Garuba, 2012, pp. 249-251). Quayson (1997, p. 244), citado por ele, explica que o animismo, nos contextos africanos, constitui uma matriz subjetiva estruturante, anterior à crença religiosa, orientando a relação entre sujeito e mundo como processo contínuo de reencantamento. Não se trata, portanto, de fenômeno transitório ou de anomalia do real, mas de aspeto integral da historicidade e da sociabilidade.

Ao contrário de religiões, como o Cristianismo e o Islamismo, o animismo não se refere a uma religião específica, mas a uma forma de consciência religiosa dilatável conforme necessidade. Sua característica fundamental, em oposição ao monoteísmo, é não se orientar por uma divindade imanente. O animismo recusa entidades espirituais não incorporadas, espiritualizando o mundo material por meio da presença localizada de deuses e espíritos em objetos físicos, considerando-os manifestações materiais dos mesmos. Não há a criação de imagens esculpidas para representar um ser espiritual; em vez disso, o espírito reside localmente no objeto material, que é dotado de vida espiritual simultânea e coextensiva à sua natureza, adquirindo significado social e espiritual para além do valor de uso. Rios e objetos naturais não são apenas recursos naturais; eles também são valorizados por razões culturais e sociais. A reificação animista, originalmente religiosa, dissocia-se com frequência do religioso estrito, tornando-se parte do processo geral de significação na sociedade. O aprisionamento do espírito na matéria, ou a fusão do material e do metafórico, conforme a lógica animista, reproduz-se nas práticas culturais (Garuba, 2012, p. 241-242).

[403] Garuba muitas vezes é creditado como sul-africano, pelo importante trabalho que desenvolveu na África do Sul, para onde migrou depois de quinze anos de magistério na Universidade de Ibadan, onde obtivera seus graus acadêmicos, para lecionar, primeiro na Universidade de Zululand e, a partir de 2001, na Universidade de Cape Town, onde lecionou até 2019. Paradiso ressalta a importância do autor: "O realismo animista, enquanto conceito, começou a ser teorizado por Garuba no texto 'Ben Okri: Animist Realism and the Famished Genre' [Bem Okri: animismo realista e o gênero faminto] (1993) e depois em Explorations in Animist Materialism: Notes on Reading/Writing African Literature, Culture, and Society (2003)" (Paradiso, 2024, p. 9).

O materialismo animista, no entendimento de Garuba (2012), baseia-se em uma consciência religiosa do mundo material, mas para evitar a associação com idealismo, alinha-se ao materialismo cultural de Raymond Williams (1977, pp. 121-127). O animismo é compreendido como uma prática materialista produzida e reproduzida por instituições específicas, sob procedimentos que denotam poder e autoridade. Os conceitos de materialismo animista e inconsciente animista são introduzidos em diálogo com o materialismo cultural de Williams e o inconsciente político de Fredric Jameson, tomando ambos como referências para refletir sobre as orientações filosóficas da crítica. Garuba (2012) observa que Williams e Jameson se apoiam em uma tradição discursiva que perpassa Marx, Freud, Jung, Lacan e outros, para desenvolverem suas formulações, inserindo o debate no âmbito das práticas culturais e de suas genealogias.

A literatura africana, nesse sentido, cumpre função que transcende a simples adoção de formas mágicas: projeta modos de significação radicalmente enraizados em matrizes míticas e espirituais, constituindo uma obra que faz da própria linguagem instrumento de mediação entre humanos, ambiente e ancestralidade. A literatura, ao ser permeada pelo animismo, manifesta um realismo em que esses elementos sobrenaturais – que a estética ocidental nomearia de "fantásticos" – são experiências legitimadas no cotidiano pela historicidade e pelo saber de matriz africana (Quayson, 1997, p. 246-248; Soyinka apud Quayson, 1997, p. 244).

Ao assumir que o realismo animista constitui um fenômeno imanente, Garuba (2012, pp. 251-252) recusa a leitura que reduz o animismo a mero artifício fantástico e reafirma a centralidade do significado mediado como *locus* de intercâmbio e negociação. O binômio realismo mágico/realismo fantástico se mostra insuficiente, pois parte de um enquadramento em que a irrupção do impossível ou do maravilhoso no plano real se configura como suspensão da ordem natural, autorizando a existência provisória do insólito. No entanto, o animismo africano não opera nesse esquema: a intervenção do espiritual e do extraordinário não é rutura da ordem, mas expressão de um mundo que compreende e integra diferentes planos ontológicos como regime corrente de experiência e de significação (Garuba, 2012, p. 249-253; Rooney, 2000, p. 87-92).

Chinua Achebe, referindo-se à etnoFilosofia igbo, ressalta a pluralidade e a antidualidade animistas, incompatíveis com o monopólio da verdade típico do monoteísmo ocidental: "Nada é absoluto. 'Eu sou a verdade, o caminho e a vida' seria blasfêmia ou absurdo, pois se sabe que um homem pode adorar a Ogwugwu com devoção e ser morto por Udo" (Achebe apud Quayson, 1997, p. 248). Portanto, o realismo animista reflete uma lógica que rejeita a oposição entre razão e irracionalidade, entre história e mito, que absorve instrumentos modernos sem eliminar o

fundamento mágico-espiritual da experiência (Garuba, 2012, p. 254-255; Chabal e Daloz, 1999, p. 63-64).

Ao empregar o termo *Realismo Animista*, adota-se perspetiva compatível com o código que rege a vida social africana e seus modos de inscrição do sagrado na materialidade. Tal abordagem reconhece, com Charles Taylor (2002, p. 106), a centralidade do imaginário social e sua função organizadora das práticas coletivas, afastando-se do paradigma secularizante e racionalista do Ocidente. Nesse ponto, como observa Soyinka (apud Quayson, 1997, p. 244), o animismo estrutura uma consciência permanente, não doutrinária, mas reguladora tanto da sociabilidade quanto da historicidade. Isso faz constituir uma prática literária e cultural própria, distinta dos modelos do encantamento provisório do realismo mágico. Defender o termo *realismo animista*, portanto, é enfatizar a necessidade de uma crítica literária atenta à alteridade ontológica das cosmologias africanas, à relevância política de suas estratégias de representação e ao papel constitutivo da experiência espiritual comunitária na formação do real, do simbólico e do narrativo em África.

Delinear o género *Realismo Animista* pressupõe uma investigação acerca da expressão da espiritualidade das comunidades africanas pré-colonização, suas crenças sobre o mundo dos mortos, sobre a natureza, sobre os deuses – e como isso tudo é relacionado. Paradiso assim define o termo *religiosidade tradicional africana*: "Chamo religiosidade tradicional africana, o conjunto de manifestações culturais, religiosas e espirituais originárias do continente africano, pré-colonização, que tem em comum o pensamento animista, conforme Kimmerle (2011)" (Paradiso, 2020, p. 98). Ou seja, Paradiso não pretende tratar das expressões religiosas de uma comunidade africana, mas de um sistema simbólico mais amplo ao qual a maior parte dessas expressões convergem, um sistema simbólico no qual a vida espiritual permeia todos os aspetos da existência, e o mundo espiritual mantém-se em constante diálogo com o mundo material[404].

Uma importante distinção que Paradiso faz é do sentido que tratar da religião no contexto africano é distinto do sentido que isso tem no mundo ocidental. Os estudos pós-coloniais, segundo o pesquisador rastreia, demoraram até à década de 90 para pensar a religião da perspetiva pós-

[404] Paradiso, em artigo de 2024, sintetiza: "Assim, a ideia focal aqui é que o termo "religião tradicional africana" não resume uma heterogenia de práticas, mas um *weltanschauung* em comum, o que justifica o termo, sintetizado na expressão de um 'inconsciente animista'" (Paradiso, 2024, p. 7). O pesquisador assim declara depois de reconhecer que o termo "religiosidade tradicional africana" tem diversos críticos, pela pluralidade de países e culturas africanas que excede qualquer tentativa de amalgamá-los em um conjunto. No entanto, o termo, segundo ele e conforme vimos, não pretende isso. Por isso, embora suas limitações, é o termo mais utilizado na Antropologia. Paradiso reconhece tal limitação terminológica já no início do seu artigo: "Inicialmente, falar de 'religião' no contexto africano é um desafio, principalmente quando se refere a uma religiosidade autóctone, pois, se África é um continente com 54 países, distribuídos em cinco regiões (África Setentrional, África Meridional, África Central, África Ocidental e África Oriental) com aproximadamente 500 grupos étnicos, que utilizam ao menos 40 línguas diferentes, somente a pluralização do termo 'religião' não será suficiente para resolver a problemática" (Paradiso, 2024, p. 5).

colonial e não apenas como um dado antropológico, como um traço fundamental para compreender a estética africana, para compreender as relações de poder que se atualizam na tradução da religião do colonizador a partir de crenças e ritos do colonizado, para compreender como a colonização impacta até mesmo a forma das comunidades de se relacionarem com o sagrado. O artigo de Ashton Nichols, de 1996, intitulado *Dialogical Theology in the Novels of Chinua Achebe* é quem inaugura o interesse por uma fenomenologia pós-colonial da religião a partir de outros autores nigerianos. Se nos estudos pós-coloniais em língua inglesa, o islamismo, o cristianismo e o hinduísmo foram debatidos por diversos autores, desde o trabalho inaugural *Orientalismo*, de Edward Said, em 1979, no contexto dos países africanos de língua portuguesa, apesar de haver várias obras que retratam as tradições religiosas, o interesse no tema ainda é recente e pouco vultuoso.

5.4. O realismo animista em Orlanda Amarílis

Orlanda Amarílis, nascida em Assomada, Santiago, em 1924, vivenciou parte significativa de sua trajetória fora do arquipélago: recebeu sua formação em Goa, onde se formou em Magistério, e, posteriormente, em Lisboa, onde se formou em Pedagogia. Sua obra inclui três coletâneas de contos: *Cais-do-Sodré té Salamansa* (1974) – coletânea escrita, portanto, nos últimos anos do Salazarismo –*, Ilhéu dos pássaros* (1982) e *A casa dos mastros* (1989), todas centradas em experiências femininas relacionadas ao colonialismo e à emigração. Amarílis se insere no contexto de um movimento literário cujo veículo principal de publicação era o periódico *Certeza: fôlha da academia*, surgido em 1944[405]. A emergência de Orlanda Amarílis no sistema literário cabo-verdiano constitui opera uma desestabilização da hegemonia masculina instaurada pelos intelectuais de gerações anteriores. Sua prosa pós-colonial inaugura um realismo de matriz anímica no qual as experiências de exílio e domesticidade das mulheres tornam-se o eixo da

[405] A revista apareceu vinculada à Academia Cultivar – daí o subtítulo –, formada por estudantes do Liceu Gil Eanes no Mindelo, interessados em promover debates, conferências e eventos culturais. O grupo incluía, além de Amarílis, a única mulher do grupo, nomes como Arnaldo França, Nuno de Miranda, Guilherme Rocheteau, Tomaz Martins, entre outros. O professor Joaquim Ribeiro constava como editor meramente para atender exigências legais. Outros membros, como Manuel Ferreira, militar português presente no arquipélago entre 1941 e 1946, atuaram como mediadores culturais ao introduzirem ideias do neo-realismo e do marxismo naquele ambiente. Manuel Ferreira, consolidado como estudioso e divulgador das literaturas africanas e casado com Amarílis, foi uma das vozes que consideraram o grupo menos identificado com a realidade político-social do arquipélago do que com uma perspetiva mais universalista e socializante.

narrativa, o que contribuiu para a visibilidade e a legitimação da autoria feminina que se consolidariam no país nas décadas seguintes.

Sua ficção, apesar de não fazer uma crítica política ostensiva como talvez esperassem dos intelectuais da época, registra tanto injustiças do colonialismo e suas consequências como um desejo emancipatório das mulheres cabo-verdianas. Talvez a fineza da sua crítica, justamente por registrar os efeitos do colonialismo nos mecanismos socais que atravessam as vidas das mulheres, tenha passado despercebida por algum tempo. Hoje, no entanto, é uma das autoras africanas de expressão portuguesa mais difundidas a partir de estudos acadêmicos, embora tenha deixado apenas três coletâneas de contos e uma obra infantil. Outro traço importante da obra de Amarílis é a experiência diaspórica, a existência física em um país estrangeiro enquanto o espírito permanece vinculado no país natal – e, em algumas vezes, manifesta o desejo de regresso. É importante acentuar as dificuldades de inserção que as escritoras enfrentavam em um campo cultural controlado por critérios masculinos de legitimação. A literatura cabo-verdiana, estruturada sob as amarras do patriarcalismo, tendeu a invisibilizar as narrativas focadas na intimidade doméstica das mulheres. O reconhecimento crítico de Orlanda Amarílis consolida o processo de promoção da escrita feminina pós-colonial, ao demonstrar que a crônica do cotidiano das ilhas e da diáspora possui uma incontornável centralidade política.

Embora as questões relativas ao colonialismo e à migração, de forma direta, sejam as mais proeminentes em sua obra, aqui será destacado outro aspeto: sua relação com o sobrenatural, em que o mundo dos mortos e o mundo dos vivos se entrelaçam, relação que espelha a cisão entre os mundos em que suas personagens se deslocam. Tal opção interpretativa, além de ser mais coerente com o propósito desta pesquisa, dá-se em virtude de o realismo animista não ter sido tão privilegiado nos estudos sobre a autora – que, afinal, oferece muitos temas pertinentes para os debates acadêmicos. A presença do sobrenatural na obra de Amarílis, quando abordada, aparece vinculada às noções de *realismo mágico* e *género fantástico*, abordagem que não parece dar conta da distinção cultural que as obras africanas têm em relação às latino-americanas e europeias.

5.4.1. Cais-do-Sodré

O exílio que, em autores anteriores, era interpretado como evasionismo pela impossibilidade de deslocamento real, é efetivado nos contos de Amarílis. Esse traço é notado com mais força em sua primeira coletânea, *Cais-do-Sodré Té Salamansa*, de 1974: Cais-do-Sodré, ponto de convergência de povos de variadas procedências em Lisboa; Salamansa, uma praia de Cabo Verde. A autora, uma das representantes da revista Certeza, descreve a vida das mulheres cabo-verdianas que, dispersas pelo mundo, lembram-se constantemente do lugar de onde vieram. Suas personagens estão situadas em um espaço de cruzamento, em um não-lugar, em uma fronteira, marcadas pela identidade étnica que impede o enraizamento como cidadãs de outra pátria.

No conto de abertura, *Cais-do-Sodré*, duas mulheres cabo-verdianas se encontram casualmente no lugar que dá nome ao conto, um porto em Lisboa, perto do Tejo. Andresa, residente antiga em Portugal, inicia por impulso uma conversa com Tanha, patrícia que viera acompanhar o pai doente, falecido pouco após a chegada. A troca entre elas se dá em torno de lembranças fragmentadas, parentescos mal identificados e nomes da terra natal, especialmente nhô Simão Filili, pai de Tanha, figura lendária associada à maçonaria, ao temor popular e à oralidade mítica:

> As palavras enrolavam-se-lhe na boca como cascalhos arrastados até à praia por ondas bravias. Saíam, ao cabo, soltas, desconsertadas, e sempre intencionais. Falava assim por ser maçónico, dizia-se. Era da maçonaria, confirmava o povo, fazia artes como as feiticeiras. Só lhe faltava o rabo escondido por baixo das saias compridas das bruxas de Tchada Além, o rabo como o dos sanchos da Travessa do Monte. Nha Chica Maçaroca, a bruxa da Achada, quase se lhe via a ponta do rabo a arrastar pelo pó da estrada (Amarílis, 1991, pp. 15-16).

Embora a estrutura do conto *Cais-do-Sodré* esteja assentada em um realismo cotidiano emoldurado em um espaço urbano, o sobrenatural irrompe a partir da figura de nhô Filili. Essa irrupção, no entanto, não se dá como evento espetacular, mas como recuperação da memória mítica, discurso transgeracional, fala herdada e transmitida pelas mulheres. No conto, é a personagem Bia Antónia quem repassa as narrativas a respeito do pai de Tanha para Andresa. Ainda há uma terceira figura feminina importante, Nha Xenxa: essa senhora, evocada como figura de autoridade, o que demonstra que naquela comunidade tinha o estatuto reconhecido, o que por

si só confere autoridade às histórias que conta e às experiências que compartilha com a comunidade. Narradora de histórias, ela representa as figuras femininas que atuam como guardiãs da memória coletiva do arquipélago. De alguma forma, Nha Xenxa atua como uma mediadora entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos, em primeira instância, e entre a tradição fantástica e o realismo, em última, por testemunhar eventos sobrenaturais que passa adiante com seu endosso. Ela ainda atualiza a tradição mítica a partir de uma intersecção com o cristianismo, uma crença atual e que não é considerada uma forma de mitologia. Desse modo, há uma integração do sobrenatural à vida diária, por meio de suas práticas religiosas. É o que se nota no seguinte diálogo, do qual Andresa se recorda:

> 'Que casta de conversa é esta, Bia Antónia?'
> 'Sim senhora, é devera. Por artes de maçonaria ele costuma fazer aparecer um vapor de guerra ao bater da meia-noite. Gentes já o têm visto, todo fardado de branco. Nha Xenxa mora mesmo por cima da Pontinha e sente-o toda a santa noite. É um arrastar de ferros e é nhô Simão a gritar a noite inteira para a marinhagem.'
> 'Mas nha Xenxa viu-o?', tornava Andresa incrédula.
> 'Não senhora, nha Xenxa é mulher cristã. Ela benze-se e reza responsos, uái, maçoncos têm pacto com o xuxo' (Amarílis, 1991, p. 16).

Por meio da figura de Nha Xenxa, Orlanda Amarílis celebra a importância da oralidade como meio de preservação da memória coletiva e como veículo de transmissão de conhecimentos. Quando surge outra personagem feminina na narrativa, Zinha, irmã de Tanha e filha de Nhô Filili, a cultura ancestral é contraposta à racionalidade ocidental. Isso é feito por meio da figura do Padre, que representa a visão do ocidente nesse contexto, o ocidente que não reconhece aquela cultura como válida, que a demoniza e que recusa que o tecido mítico, que entende a intervenção sobrenatural como extensão do cotidiano, seja incorporado, mesmo que de forma efêmera, ao sistema de crenças validado pelo sistema colonial. Adoecida de "mal-feitiço", Zinha morre e o Padre não concede a ela, por ser filha de quem é e por se sentir impedido pela sacralidade paralela do espaço ritual criado por nhô Simão, os sacramentos:

> Nhô Simão Filili mandou forrar a sala onde estava o caixão e também a porta da entrada, tudo com folhas de palmeira, e esperou nhô Padre. Ah, também pôs um ramo grande

> sobre o peito e cruzou os braços bem cruzados sobre ele. (...) Quando nhô Padre lá chegou viu tamanho aparato de maçonaria, voltou as costas e não passou da entrada da porta. Casa excomungada! (Amarílis, 1991, pp. 17-18).

Essa cena simboliza o confronto direto entre o ocidente cristão e o sistema espiritual autóctone. Nhô Filili representa a parte da população que não queria ter seus valores, suas crenças, seus cultos apagados pela assimilação aos valores da metrópole, para onde recusou-se a ir, depois de anos da morte da filha, para tratar ele mesmo de uma doença. Quando, convencido, faz a viagem, morre depois de dois dias de desembarcar – uma morte que simboliza o que para ele era estar longe de sua terra e de sua cultura:

> Ele não queria embarcar nem dado de pau na cabeça. Quando Dr. Santos aconselhou-o a ser visto por um especialista e alvitrou para apanharmos o primeiro barco, ele fez um escarcéu, nhor Deus! Não vinha, não vinha! Por fim, tomou um ar arregaçado e fez uma guerra lá em casa. Falou, falou. Bateu com o punho fechado em cima da mesa e avisou-nos a todos: Ninguém mandava nele, era ainda homem da sua cabeça. (...) Ele não resistiu à viagem. Dois dias depois de chegarmos, morreu no Hospital do Ultramar (Amarílis, 1991, p. 12).

A cultura tradicional, que sobrevive à tentativa de apagamento, ainda se mostra presente no cortejo fúnebre de Zinha: em vez dos sacramentos católicos e do enterro religioso, como queria Tanha que a irmã os tivesse recebido, o rito fúnebre é obrigado a passar por trás da igreja e se dá com o acompanhamento de "dois violões e um violino a tocarem mornas até ao cemitério" (Amarílis, 1991, p. 18). Pode-se entender que, com isso, que a cultura do povo, aqui representada pelas mornas, é aquilo que perdura, mesmo após a morte dos indivíduos. Isso é confirmado pela interrupção do real cotidiano da mulher imigrante na metrópole pela presença da conterrânea, que é o bastante para fazê-la evocar o imaginário mítico, comunitário, fundado na oralidade com o qual havia sido forjada sua própria identidade. O sobrenatural surge como um elemento catalisador, pelo qual Andresa se reconcilia com sua própria cultura, a partir da memória da intrigante figura do Nho Filili, a quem vira pela primeira vez em um curioso gesto de riscar o chão, que interpretou à luz daquilo que já se dizia dele, que já havia se tornado uma espécie de figura mítica:

> Quem poderia esquecer o homem pequenino e chupado daquela casa vermelha ali no Alto de Celarine? Só quem nunca tivesse ouvido contar histórias de gongon, histórias de correntes arrastadas na estrada da Pontinha, em noites de ventania, por artes de xuxo, ou das trupidas de cavalos a atravessarem a morada por volta da madrugada (Amarílis, 1991, p. 13).

A maneira como o sobrenatural surge não está ancorada no espetáculo, ele não rompe o real, mas corre por baixo dele, a partir da atualização de lembranças. As histórias narradas por Bia Antónia, a criada — arquétipo da anciã que detém os saberes da tradição — configuram esse núcleo mítico. A história do mar de alfinetes, do cortejo fúnebre com instrumentos a tocar mornas, e das trupidas de cavalos de madrugada, recompõem modos de ver e interpretar a realidade dentro de lógica mítica. Este é um ponto decisivo: a tradição mítica não organiza os fatos com racionalidade linear, mas segundo uma narrativa simbólica, comunitária, oral e afetiva. Assim, a avaliação dos acontecimentos — como a doença de Zinha ou o rompimento do noivado — é interpretada à luz de feitiçaria, maldição ou castigo ancestral.

Apesar disso, a presença do sobrenatural, da feitiçaria, dos xuxos e do medo coletivo não representa ignorância ou superstição: representa, sim, uma forma alternativa de conhecimento, de cosmologia comunitária. Em meio ao ambiente moderno da viagem ferroviária em Lisboa, o povo de Soncente vive ainda dentro de sua cosmogonia própria, feita de falas, de causos, de rituais sociais e familiares que dão sentido ao sofrimento, à morte e à exclusão. Essa mitologia que resiste, como resto indomado dentro do realismo europeu, faz parte de um imaginário pós-colonial que reintroduz o saber ancestral para abalar a hegemonia do discurso racional.

A tensão entre realismo e mitologia em *Cais-do-Sodré* é uma das forças estruturantes do conto. O mundo metropolitano, desencantado, contrasta com o legado místico da ilha de origem. O conto não apenas explora a coexistência entre o plano do real e o do mítico: ele coloca esses planos em tensão. A atitude de Andresa, cosmopolita, urbana, embora conectada com sua cultura de origem, é ambivalente: por um lado, revive todas as histórias com precisão, detalhes, emoção e cumplicidade; por outro, as observa com desconfiança, ironia ou distância. Além de Andresa reconhecer o valor simbólico das narrativas, há algo nelas que parece abalar seu desejo de se tornar habitante de outro tempo cultural.

O cotidiano trivial é atravessado pelo maravilhoso oral. É pela fala, pelo diálogo que emergem os espectros culturais, legados espirituais e vínculos afetivos que não podem ser contidos ou esquecidos por muito tempo, pois fazem parte do tecido da própria identidade. O estilo próximo à oralidade em *Cais-do-Sodré* é um elemento fundamental para conferir uma sensação de continuidade cultural à narrativa ao preservar a tradição oral cabo-verdiana. É a oralidade que permite que o passado seja revivido de maneira vívida e que cria uma ponte entre o passado e o presente, entre Andresa e Tanha. O conto é pontuado por diálogos que imitam a fala cotidiana, com pausas, interjeições e um ritmo que lembra a conversação espontânea:

> «Não se lembra de meu pai, pois não?»
> «Não», confessa Andresa. «Na verdade não me lembro muito bem dele. Sabe, já lá vão quinze anos eu vim da nossa terra.»
> «Pois é, pois é.»
> E compondo outro tom.
> «Meu pai era Simão Filili do Alto de Celarine.»
> «Ah! O seu pai era nhô Simão Filili? Eu julgava (estava a mentir) que a senhora fosse sobrinha dele.»
> «Éramos eu e a minha irmã Zinha que Deus-haja. Eu sou a Tanha. Raparigas éramos só as duas.»
> «Recordo-me muito bem da Zinha. Estava toda certa vocês eram primas (outra mentirinha para acabar de compor o ramo). Era bonitinha.»
> «Era, coitada.»
> (Amarílis, 1991, p. 13).

A tradição oral, parte vital da cultura cabo-verdiana, é preservada e adaptada ao formato escrito. Em contextos de diáspora, a oralidade é também uma ferramenta de conexão com a terra natal, uma forma de estabelecer pela linguagem um retorno à terra de origem. A narrativa é carregada das memórias de Andresa evocadas por meio das histórias contadas em sua terra natal. A proximidade com a oralidade também é uma estratégia da autora para afirmar a própria identidade, que não se apaga por mais que ela migre, e o pertencimento ao repertório cultural que atualiza ao relembrar e recontar histórias, assim como a personagem Andresa reafirma sua conexão com sua comunidade e sua cultura, mesmo fisicamente distante havia quinze anos:

> De há algum tempo para cá acontece-lhe isto. Vê um patrício, sente necessidade de lhe falar, de estabelecer uma ponte para lhe recordar a sua gente, a sua terra. Entretanto, feito o contacto, o desencanto começa a apoderar-se dela. Qualquer coisa bem no íntimo lho faz sentir. Não há afinidades nenhumas com as pessoas de há quinze anos para trás. Nem são as mesmas. Topa-os aqui e ali, no Rossio, na Estrela, espalhados por Lisboa, no Camões aos domingos de manhã, no Conde Barão, no Cais do Sodré (Amarílis, 1991, p. 15).

Orlanda Amarílis, ainda para essa finalidade, utiliza expressões típicas da língua cabo-verdiana e do ritmo característico do português falado em Cabo Verde. Essa é uma escolha estilística, mas também política. Por ter sido a coletânea *Cais-do-Sodré té Salamansa* publicada em 1971, antes da independência de Cabo Verde em 1975, a marca oral do conto pode ser interpretada como um ato de resistência cultural e uma afirmação da autonomia e da riqueza da cultura cabo-verdiana. A oralidade, assim incorporada ao texto literário, não só evoca a memória coletiva e individual, mas também garante a continuidade de uma herança cultural que se inscreve na fala e na escrita. Ao utilizar palavras como "nhogor", "biscareta" e "conchél", Amarílis afirma a importância da cultura cabo-verdiana e é uma forma sutil de reivindicar a autonomia cultural e a identidade nacional em um contexto colonial. O uso da língua cabo-verdiana conferindo a ela o estatuto de uma língua literária também é uma forma de resistir à perda simbólica, especialmente em contextos de colonialismo e diáspora. Os termos cabo-verdianos, incorporados ao diálogo e ao tecido da narrativa, além do aspeto político, funcionam como marcadores culturais que transportam quem lê para o universo insular de Cabo Verde. Eles são chaves de acesso a um mundo de significados compartilhados, de histórias contadas e recontadas, de uma comunidade que resiste através da palavra.

Se, no início do conto, Andresa lamentava-se do seu próprio impulso de trocar olhares e iniciar diálogos com pessoas nas quais reconhecia traços da sua gente, ao fim, ela decide acompanhar Tanha. Pelo diálogo e pela memória, opera-se uma reconciliação simbólica com a terra que havia deixado, por perceber que, ao fim, não teria se tornado tão diferente dos seus patrícios apesar de tantos anos fora. Andresa reconhece-se cabo-verdiana a partir da reconstrução que faz das personagens de seu passado. Havia ainda um lugar dentro de si em que todas as narrativas animistas estavam presentes.

5.4.2. A Casa dos mastros

O filósofo Michel Foucault inicia seu artigo *A vida dos homens infames*, em que analisa as lettres de cachet, com duas considerações: "Isto não é uma obra de história; (...) É uma antologia de existências" (1992, p. 89). O mesmo se pode dizer de Orlanda Amarílis, em sua antologia *A Casa dos Mastro*s, publicada em 1989, na qual a escritora volta seu olhar para personagens sem importância e que transitam em um cenário de desencantos, Lisboa ou Cabo Verde, sem que percebam o próprio trajeto e o sentido de estarem nele. Foucault se interessou por "aqueles remendões, aquelas vendedeiras de roupa, aqueles tabeliões, aqueles monges vagabundos, todos eles danados, escandalosos ou dignos de lástima" (Foucault, 1992, p. 95); Amarílis desenha os homens: no bar "aguardando a graça alegrada dos seus repentes no esperado sorriso dos amigos" (Jack-pé-de-cabra, p. 60); as mulheres: "dedos marcavam nas contas do rosário o final de cada ave-maria" (Bico-de-lacre, p. 96); a criança: "a escutar conversa de gente crescida (...), a manquejar numa ou noutra cadeira" (Maira da Luz, p. 124); o jovem: "cabeça oca, só pensava em mulheres, e fazer alguma coisa ilibava-o das culpas de sua vida inútil de vazia em casa da tia" (A casa dos mastros, p. 41); o velho: "só falas de mortos e de coisas acontecidas há mais de cinquenta anos" (Tosca, p. 113); o fantasma: a andar "por corredores infindos, através da escuridão" (Laura, p. 81); "na sua eterna beleza dos vinte anos" (Laura, p. 83).

O cotidiano vazio, narrado em pormenores e em micro episódios que parecem não ter uma relação entre si e dão ao leitor a impressão de que acompanha a personagem em suas ações, é cruzado pela morte, pela violência ou pelo sexo, que antes de significarem uma interrupção trágica no curso contínuo desses personagens em direção a lugar nenhum, parecem ser apenas mais um acontecimento banal, entre outros que urdem suas realidades. Importa ressaltar que há também um forte exílio simbólico, personagens que se sentem estrangeiros de sua própria humanidade, sensação que, muitas vezes impulsiona suas ações ou as impede de agir. É nessa fronteira que se abre o espaço para a reabilitação do mitológico como o aparato necessário para sustentar um pensamento que precisa da metáfora para ser expresso, que precisa do recurso de se reportar para o mundo além do mundo físico para traduzir o desconforto com a própria existência e o desejo de elaborá-la de forma que ultrapasse as condições dadas pela realidade. O pensamento simbólico cabo-verdiano, nesse cruzamento entre a religiosidade ocidental e as

compreensões do sagrado dos africanos, que convive de forma pacífica com os mortos, oferece o terreno propício para que o realismo animista irrompa.

O conto *A Casa dos Mastros*, que nomeia a coletânea, narra a trajetória de Violete, uma mulher marcada pela violência das relações familiares; o cenário é uma casa ancestral repleta de memórias e símbolos de poder. O enredo se desdobra em torno do microcosmo doméstico: o ciclo repetitivo dos dias, as relações travadas por conveniência e ressentimento, o desejo frustrado e os impulsos reprimidos que explodem, vez ou outra, em atos de fúria. Envolta nesse ambiente, Violete é marcada pelo desmoronamento de seus projetos afetivos, com a rejeição sofrida por ela do noivo Augusto, as relações evasivas com Alexandrino e, finalmente, a experiência do abuso sexual. A sequência de eventos se desenrola sempre sob a sombra dos ancestrais e desemboca numa espécie de petrificação da protagonista: Violete perde a fala, eternizada no ciclo das dores e dos fantasmas da Casa dos Mastros, onde vivos e mortos coabitam em regime de penumbra e interdito. A casa se impõe como símbolo de uma linhagem marcada pela violência e, em outro nível de análise, a casa poderia representar o arquipélago marcado pelo colonialismo.

Há um existencialismo na obra de Orlanda Amarílis que se nota em muitos momentos de sua obra. A questão sobre a existência é o fio seguido pela narradora inumana do conto *A Casa dos Mastros*, que nomeia a coletânea: "Aliás para nós, você e eu, que temos vindo a assistir ao desmantelar de algumas vidas sem história, quais sombras para além da matéria, para nada contaria alguma surpresa" (Amarílis, 1989, p. 43). A despersonalização depois da morte não impede que a narradora se recorde de seu suicídio, pelo qual viu seu "pobre e lindo corpo desfeito, abandonado a si mesmo" (Amarílis, 1989, p. 43) e reduzido aos ossos que são movidos para darem lugar a outros. Violete é a personagem para a qual a narradora dirige sua atenção – "sua vida, pacata e lisa", de tardes sobre uma cadeira, a ler e tentar "descortinar na rua uma sombra conhecida, algum amigo sem pressa para um derrame mole de conversa entre meia janela e rua" (Amarílis, 1989, p. 42). Essa serenidade é interrompida pela irrupção de uma violência dentro de si que a faz agredir a madrasta, sem aparente motivo. Mesmo com a culpa pela agressão, testemunhada pelo seu pai, Violete não a confessa. Em lugar da confissão, o sexo: desmaiada na sacristia, é violentada pelo Padre André.:

> Abriu-lhe um pouco a blusa. Deixou-se estar de pé, a ver para ela, não sabendo bem o que devia fazer. Olhava-a indeciso. Então descortinou para além da blusa os seus seios doirados e rijos. Susteve a respiração. Os olhos quase lhe saltaram da órbita. Acariciou-os

com ardor áqueles seios de virgem. Sabia bem o que estava a fazer, mas não recuou. Ajoelhou-se e beijou-lhos. Tornou a beijá-los. Quando deu por si, estava em cima dela sobre o comprido banco do minúsculo gabinete. Os lábios moviam-se-lhe e ele quase a violara (Amarílis, 1989, pp. 48-49).

Embora não tenha havido o coito, houve, de fato, uma violação. Violete, no entanto, "não se sentiu coagida a remorsos. Teve antes a sensação plena de alívio e de paz. Limpou os olhos e escapou-se pela porta da sacristia e seguiu rua fora, mulher liberta" (Amarílis, 1989, p. 49). A agressão sofrida é elaborada como uma penitência pela violência que ela própria havia cometido e sem mesmo conseguir compreender a razão que a fizera atacar a madrasta.

O sexo aparece ainda em dois momentos: ao tentar contar para Alexandrino "como arrancara a bengala das mãos do pai e como, sem se dominar, começara a bater naquela que fora sua segunda mãe" (Amarílis, 1989, p. 51), o primo "levou-a para cama e possuiu-a"; dessa vez, acordada, "ela gemeu, gritou, gemeu. Na casa não estava ninguém para testemunhar" (Amarílis, 1989, p.51). Eles ainda se encontraram outras vezes, até que Alexandrino resolve partir para S. Nicolau para regressar à casa dos mastros depois de alguns meses. Violete, à sua espera durante a noite, "deixou a porta encostada. (...) Adormeceu entretanto" (p. 53). Então, a terceira descrição de uma cena sexual: "alimentada pelo desejo de seu corpo franzino, despertou e fingiu que não tinha percebido. Oferta discreta, envolvendo-o e oferecendo-se, os seus lábios colaram-se." (Amarílis, 1989, p. 53). Depois do êxtase "longo e doloroso", percebe que "aquele peso sobre si" era o peso do corpo do seu pai. O destino de ambos é definido pelo incesto: "Nunca mais falou. Trinta anos volvidos e, da boca, nunca mais lhe saiu som nenhum. E o sono desapareceu-lhe das pálpebras" (Amarílis, 1989, p. 53). O pai se escondeu na noite do incesto e, quando retorna é para transformar Violete em mais um fantasma junto à janela da casa dos mastros. A narradora assiste aos seus ossos serem revolvidos mais uma vez e, com repulsa por receber em sua antiga sepultura os ossos do pai e da filha, chora e abandona a casa "de mortos amedrontados pelas teias a multiplicarem-se, de correntes de ar, de maldição acumulada!" (Amarílis, 1989, p. 52).

Violete aparece desde o início do conto como marcada por uma inquietude, uma espera interminável e um desassossego que se manifesta ora em gestos de fúria, ora em abnegação. Órfã de mãe, vive sob a autoridade do pai e da madrasta, D. Maninha, alternando momentos de submissão e rebeldia que culminam na agressão contra a madrasta e, posteriormente, na

dissolução psicológica após as violências sofridas. É com o primo Alexandrino, sujeito ocioso, mulherengo, imaturo e parasitário, que Violete estabelece um vínculo, pela via do erotismo, como possibilidade de fuga. No entanto, o vínculo se mostra sempre superficial, oportunista e evanescente. Não oferece saída e, ao contrário, contribui para o ciclo vicioso de frustração. O Pai, figura patriarcal absoluta, simboliza o poder, a repressão e, em última instância, a perversidade. É a partir da sua atitude incestuosa que ocorre a completa ruína de Violete, enfatizando o caráter de maldição transgeracional e o peso do patriarcado degenerado. O Padre André é a outra figura masculina que representa o poder religioso, também degenerado, mais uma instância de opressão e abuso contra Violete.

O sobrenatural religioso se revela, pela presença do padre, com ironia trágica, tanto nos rituais oficiais – missa, confissão, extrema unção – quanto na sua subversão. A igreja, espaço que deveria restabelecer a ordem simbólica, é palco de novas violências: em vez de redenção, Violete experimenta o abuso sexual do padre – não por acaso, com descrições que transmutam o sagrado em profano e com elevado apelo erótico – "aroma de ervas desprendia da batina negra", "taça escorrendo" (p. 47). O sacramento torna-se anti-sacramento, a cura converte-se em danação. Esse domínio distorcido da religiosidade abrange ainda as crenças populares: pragas que se concretizam, animais mortos por causas misteriosas, q raios atribuídos a intervenções sobrenaturais.

A riqueza do conto reside em sua dimensão simbólica. A casa, enquanto espaço físico e imaginário, condensa o peso da herança, da tradição patriarcal e da decadência de uma linhagem. Os mastros, erguidos para içar bandeiras — monárquica ou maçônica —, são emblemas de forças arcaicas, de identidades e poderes ora esvaziados, ora distorcidos, que ressoam pelo espaço. O próprio espaço doméstico carrega elementos animados: o moringue rachado e inutilizado, os ossos de ancestrais, o rumor dos mortos, os insetos escondidos. A casa se converte em organismo vivo, atravessado por histórias interrompidas ou malditas. A presença da morte, literal — como nos ossos que trocam de túmulo, na evocação dos ritos funerários — e metafórica, faz da narrativa um espaço de limiar: as personagens habitam zonas crepusculares, entre a vida e o apagamento, entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos.

O elemento sobrenatural comparece na fala de mortos, na invocação de antigos ritos e superstições (pragas, benzedeiras, curandeiro, maldições lançadas ou afastadas), compondo um universo em que a fronteira entre o real e o fantasmagórico é altamente permeável. O espaço insular, seco, ameaçado por elementos hostis (vento, suão, terremotos, faíscas, secas) aprofunda

a sensação de clausura e condenação. O conto é, desde o título, radicalmente simbólico. Os mastros funcionam, além da concretude visual do colonialismo, como antenas para o outro mundo, que captam ventos, vozes de mortos, lamentos e rumores. Eles parecem conectar o solo dos vivos às esferas invisíveis, por representarem fisicamente a violência colonial que causou todas as mortes. Embora não citado em seu nome, o colonialismo é evocado por meio de suas estruturas violentas e simbolizado pelas figuras do Pai e do Padre, principalmente, mas também pelos outros homens presentes no enredo — o mastro é, sobretudo, um símbolo fálico. A ruína da casa sentencia tanto a ruína do sistema colonial como as diversas faces da masculinidade – violenta, covarde, oportunista e colonizadora.

Os mastros traduzem na sua sonoridade – chiados, chiadeiras, uivos – e na sua função ritualística — o içar bandeiras em dias sagrados, festas de santos e ritos maçônicos —, uma espécie de ponte mágica entre ordens distantes. Os mortos, ao contrário do esperado, não repousam: são continuamente retirados, manipulados, ameaçados de profanação e, sobretudo, invocados. O sobrenatural também é evocado nos rituais funerários, nos procedimentos mágicos, na transmissão de segredos e poderes pelas benzedeiras e pelo curandeiro nhô Pedro Mateus – "curandeiro e curioso em ossos quebrados, pês estortegados, moela caída, enterite e icterícia desenganadas e coisas afins" (Amarílis, 1989, p. 45). Todos esses gestos são indícios de uma religiosidade sincrética: mistura sutil de catolicismo rural, crenças afro-lusas, magia popular e reminiscências africanas. O sobrenatural aparece no tecido da narrativa como uma lógica que, embora impercetível à primeira vista, sustenta o real. Isso também se nota na temporalidade circular, um tempo que se contorce sobre si mesmo e cria a sensação de que é impossível escapar da dinâmica daquela casa, na primeira instância, do país e, por fim, das próprias tramas do colonialismo que se alastram para além da independência. Esse trauma da civilização é espelhado no trauma individual da personagem Violete.

Temporalidade e maldição se entrelaçam. O tempo na Casa dos Mastros não avança: repete-se, contorce-se, retorna, como é da natureza do trauma. O sobrenatural torna-se também uma forma de lidar com a violência que ocorre no mundo físico e da qual nem sempre se pode escapar. Em um ambiente no qual a comunicação entre vivos e mortos é possível, em que as instituições sociais e religiosas apenas reproduzem a violência, o sobrenatural surge menos como fuga de si e mais como tradução possível para o que é traumático e inominável. A mudez final de Violete, presa viva numa casa de mortos e fantasmas, é a imagem última da fossilização de um

mundo, uma denúncia contra a perpetuação dos interditos e da irrupção de um futuro possível apenas quando forem demolidas aquelas estruturas.

O mito, o sobrenatural e o simbólico se amalgamam para fazer da Casa dos Mastros uma alegoria da falência das estruturas patriarcais que sustentam o colonialismo. A casa é útero e sepultura, limiar entre nascimento e morte. Os símbolos evocados em um português abrasado de oralidade, uma narrativa sobre o trauma coletivo, o feminino silenciado e a decomposição do poder, que embora ainda reivindique a força de um mastro, está erigido sobre paredes na iminência do desmoronamento. Essa denúncia alegórica exposta pela ruína da casa evidencia o papel de Orlanda Amarílis no questionamento das bases do patriarcalismo cabo-verdiano. Ao retratar a violência doméstica e o incesto na ficção, a autora rompe com o idealismo romântico que caracteriza, muitas vezes, a representação da mulher nas obras escritas por homens. A conquista de visibilidade para essas temáticas, intensificada no pós-independência e consolidada nos anos 1990, como analisamos, abre espaço para que a escrita de autoria feminina atue na qualidade de instrumento de reconstrução social, caminho também trilhado por autoras como Vera Duarte e Dina Salústio.

5.4.3. O animismo em outros contos de Amarílis

Ainda na coletânea *A casa dos mastros*, o elemento sobrenatural e animista aparece em outros contos. Em *Laura*, a personagem que alternava sua identidade entre Cabo Verde e Portugal, ingressa em outro espaço de cruzamentos: o limiar entre a vida e a morte. Em *Maira da Luz* e *Bico-de-lacre*, a metamorfose faz com que as personagens se reintegrem à natureza, uma se tornando um inseto, a outra um ente inumano, mas ambas sentindo essa passagem violenta mais pela perda da identidade do que pela perda da vida.

A narradora do conto *Laura*, uma mulher casada, com filhos, vivendo em Lisboa, prepara-se para o encontro com Laura, sua melhor amiga dos tempos de liceu em Cabo Verde. Vai ao cabeleireiro, Raulinho, acertar o penteado, veste um vestido japonês e planeja uma tarde *bem-aventurada* com snack, cinema e jantar. As duas mantiveram a amizade ao longo dos anos, e Laura tinha o hábito de pregar "partiditas". O reencontro, no entanto, é desconcertante: Laura está com a mesma aparência da juventude, sem envelhecer. As duas vão tomar chocolate quente, depois seguem para o cinema.

> Bejámo-nos, eu a Laura, tão longa tinha sido a ausência. Eu estava perplexa. Laura parecia uma menina na minha presença, Como há vinte anos, 'Estás na mesma, Laura. Nem uma ruga, a pele fresca, elástica. Como é possível?' A luminosidade do sol de Verão envolvia-a toda, era a cópia de uma vênus de bronze, angélica na túnica lilás. (...) Laura teria a minha idade e, no entanto, não envelhecera. Estando eu nos meus trinta e seis anos, tinha ao lado uma criança por assim dizer" (Amarílis, 1989, p. 79).

Aqui, percebemos uma menção a uma estátua de bronze da deusa Vénus que convém destacar: embora não tenha a finalidade de estabelecer qualquer sentido de sagrado, confere à Laura um aspeto sobrenatural. A deusa Vénus tornou-se um ícone, a materialização da beleza, por meio, principalmente, dos artistas do Renascimento. No imaginário contemporâneo, um duplo da deusa Vénus, por assim dizer, poderia ser a atriz norte-americana Marilyn Monroe, também evocada pela narradora antes do encontro com a amiga: "Ela era a Marilyn Monroe e eu a Leila Hatkinson. O meu nome inventara eu. Preferível assim. Assumir uma personagem desconhecida e funcionar como num sonho" (Amarílis, 1989, p. 78).

Esse ponto, embora sutil, é relevante para a nossa análise. Umberto Eco dedicou em 1964 um estudo à relação entre os mitos modernos, exemplificados pelos heróis das histórias em quadrinhos, como o Superman, e os deuses e heróis antigos. Para Eco, essa relação é marcada por uma continuidade de função psicológica, mas distingue-se profundamente pela estrutura narrativa e temporal em que se inserem. O primeiro ponto dessa relação destacado pelo intelectual italiano é a continuidade da perceção do herói como projeção de poder. Eco estabelece que o herói dotado de poderes superiores é uma constante na imaginação popular, traçando uma linha direta que vai de Hércules, Siegfried e Roldão até o Superman. Tanto nos tempos antigos quanto na sociedade industrial moderna, ocorre um processo de "mitificação", definido como uma simbolização inconsciente na qual se projetam tendências, aspirações e temores de uma época. No entanto, a função do mito moderno é moldada pelas carências específicas da sociedade de massa. Em uma sociedade industrial na qual o indivíduo se sente reduzido a um número e humilhado pela força da máquina, o herói positivo moderno (Superman) precisa encarnar as exigências de poder que o cidadão comum não consegue satisfazer.

A principal distinção teórica apontada por Eco reside na forma como o tempo e a narrativa tratam essas figuras. A personagem mitológica ou religiosa tradicional, como Hércules, possuía

características eternas fixadas em um acontecimento irreversível. O público antigo apreciava narrativas de coisas que "já aconteceram" e cujo fim já era conhecido. A imagem mítica representava, portanto, uma história concluída e definitiva. O personagem mítico moderno nasce na civilização do romance: o interesse do leitor reside na imprevisibilidade do enredo. Ao contrário do mito antigo, que é previsível e encarna uma lei universal, o personagem de romance deve parecer humano e sujeito ao acaso. Essa diferença narrativa cria um problema para o mito moderno: ele deve ser um arquétipo fixo, como um deus, mas é comercializado em um formato que exige desenvolvimento de enredo. Se o herói moderno seguir a lógica temporal humana, como se casar e envelhecer, ele caminha para a morte e deixa de ser um mito eterno. Para resolver isso, as histórias do Superman operam em um paradoxo temporal. Elas anulam a noção de causalidade e irreversibilidade. As aventuras desenrolam-se num clima onírico ou em um fluxo contínuo de presente: o que acontece numa história não determina necessariamente a seguinte, impedindo que o personagem seja "consumido" pelo tempo. Isso também é ocasionado pelo facto de as histórias em quadrinhos, pela sua longevidade característica, tiveram diversos roteiristas e desenhistas.

Enquanto os deuses antigos eram distantes em sua grandiosidade, o mito moderno oferece uma dupla identidade para facilitar a identificação psicológica. O Superman é um semideus, mas esconde-se sob a máscara de Clark Kent, que é tímido e frágil. Isso permite que o leitor projete a esperança de que, dentro de sua própria mediocridade, exista um super-homem latente. O mito moderno tenta cumprir a função arquetípica dos deuses antigos, a de oferecer modelos de onipotência e aspiração, mas precisa utilizar artifícios narrativos complexos, como a suspensão do tempo, para sobreviver dentro de uma cultura de consumo que exige novidade constante sem permitir que o herói jamais envelheça ou morra definitivamente.

Embora o autor não cite Marilyn Monroe especificamente, a estrutura teórica oferecida permite analisá-la como uma encarnação moderna do arquétipo que Vénus representava na Antiguidade, porém sujeita às regras da cultura de massa. Vénus pertence ao repertório simbólico institucionalizado das civilizações antigas, nas quais a imagem sagrada permitia transferir conceitos, como o amor ou a beleza ideal, para uma figura reconhecível. Marilyn Monroe – a persona artística, não a pessoa Norma Jeane Mortenson – seria o resultado da mitificação na civilização industrial, na qual os "escritórios-estúdios" e a indústria de massa (cinema/publicidade) agem como os novos criadores de mitos, gerando imagens nas quais se condensam os desejos coletivos. A principal diferença analítica entre Vénus e Marilyn Monroe residiria na relação com o

tempo: uma deusa é uma imagem que possui características eternas, ela não envelhece nem muda. Marilyn Monroe escapou da temporalidade pela morte precoce e trágica, que deu margem para teorias da conspiração variadas, mas que sobretudo fez com que sua imagem fosse cristalizada eternamente jovem, no ápice de sua beleza, aos trinta e seis anos – a mesma idade da narradora do conto de Amarílis. A própria imagem da atriz, com cabelos loiros, lábios volumosos e um vestido branco esvoaçante, tornou-se um arquétipo moderno de erotismo e beleza. Uma imagem que já era copiada em sua época e é presentificada por outros ícones da *pop culture*, como Madonna e Andy Warhol.

Umberto Eco trata do que ele se refere como processos de mitificação e desmitificação, movimentos distintos, mas interligados na forma como a sociedade lida com símbolos e valores. Eco define a mitificação fundamentalmente como uma simbolização inconsciente. Trata-se de um processo psicológico e social durante o qual ocorre a identificação de um objeto ou imagem com finalidades que excedem a racionalização simples. No contexto da sociedade de massa e industrial, a mitificação apresenta características específicas. Embora similar ao processo das primeiras sociedades[406], a mitificação moderna reconstrói um sistema de valores por meio de símbolos oferecidos pela arte, pela técnica e pela indústria. A criação e difusão dessas imagens míticas são realizadas em escala industrial, como qualquer objeto consumo. Estes, aliás, são investidos de aura mítica para se tornarem símbolos rituais de *status* e desejo. Foi o caso do cigarro, por exemplo, antes da consciência dos seus efeitos negativos para a saúde, do automóvel e de tantos outros itens, menos industriais e mais simbólicos, como as cirurgias plásticas, procedimentos estéticos e experiências de luxo.

A mitificação moderna, por preencher uma espécie de lacuna psicológica deixada por uma crise do sagrado, é constantemente atualizada. Quando uma imagem mítica cai ou desaparece, a comunidade entra em crise[407], por perder o suporte físico daquilo que projetava e, para manter o equilíbrio psíquico, outro mito precisa ser erguido. O símbolo mítico atua como um objeto concreto no qual o indivíduo deposita seus desejos de poder ou virtude que não consegue realizar na vida

[406] Eco utiliza o termo "primitivo", que tem sido evitado para se referir às primeiras sociedades humanas e também às sociedades ágrafas de outros períodos históricos. O pensador italiano também endossa a interpretação totemista das artes parietais, nas quais as figuras de animais teriam um sentido mágico, de dominação sobre o animal representado. Essa teoria foi bastante debatida pelos antropólogos, arqueólogos e historiadores da e atualmente é citada de forma crítica, não tomada como uma verdade. Importante ressaltar que o texto de Eco é da primeira metade da década de 60, então sua interpretação e sua linguagem são coerentes com o estado da arte de sua época.

[407] Eco cita o exemplo da morte da personagem Raven Sherman (da tira *Terry e os Piratas*), que levou estudantes a observarem minutos de silêncio e o autor a ter de se justificar pelo rádio: "In un altro caso Caniff scelse un personaggio che sino ad allora era rimasto in secondo piano, una fanciulla, Raven Sherman, e si ingegno di renderla ogni giorno pit interessante, affascinante, simbolo di virtú, di grazia e di eroismo al tempo stesso; Raven innamorò larghi strati di lettori, sinché al momento opportuno Caniff la fece morire. I risultati furono superiori ad ogni aspettativa: i giornali dettero il ferale annuncio, gli studenti dell'Universita di Loyola osservarono un minuto di silenzio e il giorno dei funerali Caniff dovette giustificare alla radio il suo operato" (Eco, 1999, pp. 225-226).

cotidiana[408]. A perda do símbolo mítico retira do indivíduo a âncora externa sobre a qual sustentava as suas aspirações internas, deixando-o vulnerável à realidade frustrante da qual o mito o protegia.

Por outro lado, Eco refere-se à desmitificação como um fenômeno associado à "crise do sagrado" no nosso tempo. Eco descreve a crise do sagrado como um empobrecimento simbólico. Imagens da tradição iconológica – a história da arte e dos símbolos religiosos – deixaram de ser uma janela para uma realidade transcendental ou divina. Esse repertório simbólico, que permitia transferir conceitos transcendentais para uma imagem física e que tornava conceitos teológicos complexos palatáveis até mesmo para uma população não erudita, foi dissolvido. Essa tradução de conceitos em imagens pode ser vista, por exemplo, nos vitrais da Catedral de Canterbury, no século XIII. Não por acaso, os vitrais, esculturas e entalhes que tinham a missão de traduzir as narrativas bíblicas para uma população iletrada ficaram conhecidos como "a bíblia do pobre[409]". A crise do sagrado, para Eco, teria ocorrido pela rutura desse sistema unificado de comunicação visual e espiritual. No entanto, a crise do sagrado tradicional não elimina a necessidade humana de mitificação. Pelo contrário, ela abre espaço para uma nova mitificação, secular, industrial, desvinculada de qualquer espiritualidade.

Na sociedade de massa, com sua orientação para o consumo, esse desejo por um mito também é deslocado para algo mais palatável, de mais fácil elaboração e, também, para algo mais descartável – o consumo, a simplificação e a descartabilidade são indissociáveis. Além dos objetos de consumo, as personalidades também se tornaram consumíveis, também se tornaram uma mercadoria. Com o advento dos chamados *realities shows*, na década de 1970, e das mídias sociais, na década de 1990, ambos popularizados na última década, percebemos o quanto isso se desenvolveu ao ponto de muitos se tornarem celebridades apenas por mostrarem fragmentos de suas vidas – e tudo o que consomem – para aqueles que decidem acompanhá-los. São os chamados *influencers*. Não é mais necessário, para se construir um mito, a ação de uma indústria poderosa como Hollywood construiu Marilyn Monroe e a DC Comics construiu Batman e Superman. Cada pessoa pode eleger um mito para seguir e até mesmo se tornar ela própria um mito, sem o financiamento de nenhuma indústria. O objeto – que pode ser um carro novo, um

[408] Eco resume esse colapso da seguinte forma: "L'isterismo é dato dalla frustrazione di una operazione empatizzante, dal fatto che viene a mancare il supporto fisico di proiezioni necessarie. Cade limmagine e con essa cadono le finalitá che l'immagine simboleggiava. La comunità dei fedeli entra in crisi, e la crisi non è soltanto religiosa, è psicologica, perché l'immagine rivestiva una funzione troppo importante per l'equilibrio psichico degli individui"(Eco, 1999, p. 226).

[409] A chamada *Biblia* pauperum, embora também seja um termo traduzível como "bíblia dos pobres", refere-se a outro item: bíblias com pouco texto, escrito em língua local e não em latim, nas quais prevaleciam as imagens. Não eram apenas bíblias ilustradas, portanto. Tratava-se realmente de uma versão das narrativas bíblicas em ilustrações, algo semelhante as HQ's, mas com menos densidade textual. O objetivo era mostrar paralelos entre a vida de Jesus com as narrativas do Antigo Testamento.

item de maquiagem ou uma pessoa – torna-se o símbolo ritual ao qual convergem aspirações e desejos, substituindo o antigo repertório transcendental. O racionalismo moderno, o capitalismo, a indústria cultural, tudo isso contribuiu, com outros inúmeros elementos, para a construção de uma espécie de mitologia dessacralizada, focada em uma subjetividade que se enfraquece cada vez mais justamente ao tentar se afirmar pelo consumo. O sujeito se tornou seu próprio mito.

No entanto, quando nos referimos às literaturas africanas, isso se desenha de um modo distinto. O mito não deve ser compreendido apenas como uma narrativa fantástica, mas como a expressão sintética de um povo, fundamental para a construção de uma identidade própria. Para um povo, aquilo que a cultura ocidental considera como mitos não se trata de uma narrativa fictícia, mas de algo que faz parte de seu sistema de verdades. Afrodite, Inana, Vénus, Ísis eram tão verdadeiras para os povos que acreditavam nelas quanto aquilo que poderiam verificar de forma empírica, de modo análogo que a figura divina de Cristo e as demais narrativas bíblicas são verdadeiras para os cristãos, por mais que pareçam fantasiosas para um ateu ou para um membro de outra cultura e de outra religião. A racionalidade ocidental não prescinde do mito, apenas elege entre os deuses que merecem ser venerados como verdadeiros e aqueles que devem ser reservados ao campo do fantástico e do maravilhoso. Não há no Ocidente uma cisão entre o real e o imaginário, como muito se defendeu, como se a crença na possibilidade de uma intervenção sobrenatural na realidade fosse algo restrito a povos primitivos – conceito que serviu para afirmar a tese de que todos os povos que não compartilham o sistema de crenças autorizado pelo Ocidente são menos humanos.

De volta ao conto *Laura*, a personagem-título apresenta à narradora um grupo de cinco jovens, atrapalhados e que se comportam como autómatos, referidos como “punk ones”. A narradora, excitada e imprudente, segue Laura e os punks no meio dos carros em uma avenida movimentada. Então ocorre o choque: um estrondo, e ela é arremessada; a consciência apaga. Ao acordar, vê a amiga Laura ao seu lado e, embora confusa, sente a ausência do marido e dos filhos. O ambiente se torna branco, enevoado, e os sons parecem distantes, como zumbidos. A narradora entra em pânico; Laura tenta acalmá-la a trata por “minha irmã”, o que a narradora rejeita.

A partir daí, a história atravessa uma passagem decisiva: Laura conduz a narradora por corredores escuros até um salão vasto e iluminado. Ali, Laura revela que a narradora “passou-se” para outra vida. Explica que já estava “no astral desde há vinte anos” e que sua missão era acompanhar a narradora, guiá-la e ajudá-la a purificar-se para mudar de esfera. Os cinco punks

também estariam ali em expurgação, sob guarda. A narradora alterna desespero, raiva e acusação ("Tu mataste-me"), enquanto Laura insiste numa lógica de predestinação, trabalho espiritual e progresso por esferas.

Laura apresenta provas de que falava a verdade a respeito desse novo espaço em que estavam: entrega um binóculo com o qual a narradora pode aceder a outras esferas e ver figuras e cita Camilo Castelo Branco, Padre António Vieira e Joana d'Arc. O tempo no astral corre de modo próprio: Laura afirma que, enquanto a narradora resiste, décadas se acumulam. Isso mostra que o tempo do além – no caso, quarenta anos transcorridos em uma conversa que havia durado, aparentemente, poucos minutos – não é abstrato: é contabilizado, acumulado e a narradora, ainda presa ao individualismo da vida pregressa, é confrontada com uma temporalidade e uma ética que não se esgotam no eu. "Levei o binóculo ao nariz como se não a ouvisse. Ia-me apercebendo do tempo no astral" (Amarílis, 1989, p. 83). Por fim, Laura decide que a narradora deve voltar à Terra e reencarnar; avisa que, ao renascer, esquecerá tudo.

As duas descem novamente à atmosfera terrestre e aparecem em um quarto de maternidade. A narradora tenta olhar-se num espelho "pela última vez", mas não consegue ver nada, impedida por um nevoeiro esbranquiçado. Laura orienta: quando a criança começar a nascer, a narradora deve incorporar. No momento crítico, a narradora hesita, agarra-se a Laura; elas lutam; Laura escorrega e cai sobre a criança que acabara de nascer. O choque muda tudo: quem reencarna é Laura, não a narradora.

Desnorteada e sem saber como voltar ao astral, a narradora vagueia pela cidade. Vai pela Baixa, entra no Odeon, sobe a Avenida e chega ao Monte Carlo. Ali, encontra um homem chamado Abelardo. Conversam sobre o "passamento", sobre almas boas e más, oportunistas, e sobre figuras públicas que aparecem no além. A narradora decide escrever o seu percurso "desde o último dia de vida na terra até hoje", junta as folhas, enrola e deixa o manuscrito sobre a mesa:

> "Você desculpe, Abelardo, vou fazer uma coisa que nunca fiz em vida. Escrever". (...) Num milésimo de segundo escrevinhei numa dúzia de olhas o meu percurso desde o último dia de vida na terra até hoje. Acabei. Ajeitei as folhas, enrolei-as e deixei-as sobre a mesa. Nem disse adeus a Abelardo" (Amarílis, 1989, p. 87).

A narrativa, então, salta para outra personagem: Aninhas, uma jovem indecisa sobre o rumo da vida, com vontade recente de escrever. A mãe da jovem, D. Etelvina, encontrara papéis

antigos numa cave de uma vivenda e guardara-os para a filha. Aninhas abre o maço e começa a ler. Fica fisicamente abalada, porque as páginas coincidem, palavra por palavra, com o romance que ela própria havia começado a escrever, sem jamais ter visto aqueles papéis. Em estado de choque, lê em voz alta para a mãe um trecho que descreve cenas anteriores, da narradora no hospital com a amiga Laura. Nesse momento, a mãe entra em transe de identificação e afirma: "Filha. filha, eu sou a Laura", depois "Sou Laura, sou Laura", insistindo contra a filha, que responde exasperada que ela é Etelvina. A tensão culmina em agressão: Aninhas dá uma bofetada na mãe, uma irrupção de violência semelhante ao que acontecera com Violete. D. Etelvina sofre um derrame, entra em coma e é internada. Tomada de remorso e consumida por visões e vozes que tenta silenciar, em vão, com comprimidos, Aninhas termina o manuscrito e o incendeia. Após o funeral da mãe, uma colega comenta que, numa fita de palma oferecida por vizinhos, estava escrito um nome: "Laura Bettencourt de Castro Madeira". Aninhas, perturbada, nega: sua mãe chamava-se Etelvina Bonifácio. No caminho, ao passar pela Praça de Londres, Aninhas se suicida em um impulso: abre a porta do táxi e salta com o carro em andamento. Ao se levantar, vê a mão estendida: "Quando se levantou, Laura tomou-lhe as mãos, Laura? Ou a mãe? Perto os *punk ones*. E o Raulinho. Morrera. Passara-se. Pela seguida vez (Amarílis, 1989, p. 89).

A narradora que não diz seu nome e adota o pseudônimo Leila Hatkinton para trocar mensagens com a amiga quando eram jovens demonstra desde o início do conto uma fissura na sua identidade. A pequena crise por não ter seu vestido japonês elogiado, nem pela amiga Laura nem pelos punks que a acompanhavam, embora soe frívola é o primeiro sinal dessa fissura. Em Lisboa, havia se perdido de si mesma em meio ao trânsito – "julguei ouvir gritos, insultos, apitos, buzinas nos breves segundos seguintes" (Amarílis, 1989, p. 80). Anseia por "férias onde a vida fosse serena e pausada. (...) Tomar um avião para o Sal e ali uma avioneta para o Mindelo ou Praia ou S. Nicolau" (Amarílis, 1989, p. 80). Depois, atravessa a rua e cai em outro espaço de cruzamentos: não mais entre Cabo Verde e Europa, a personagem está em um espaço de névoas, entre a vida e a morte. O espanto da narradora com a juventude da amiga confirma, no pós-morte, que o tempo, para os não-humanos, decorre de outro modo – um momento breve de sono e Laura avisa: "estou cá há uma eternidade, à espera que tu despertasses. Já lá vão sessenta anos terrenos" (Amarílis, 1989, p. 81). Depois de um curto diálogo, Laura avisa: "nesta brincadeira já se passaram quarenta anos terrenos. Quero dizer, há um século andamos nisto e não adiantaste pêva para tua sublimação" (Amarílis, 1989, p. 83).

A narradora está apegada à memória de si mesma, que persiste na eternidade: "Segui-a, contrafeita, eu não desejava despegar-me do passado, preferia o eterno sofrimento da relembrança dum tempo tão querido para mim" (Amarílis, 1989, p. 85). Diferente dos fantasmas que habitavam a Casa dos Mastros como se ainda estivessem vivos, a narradora de *Laura* não se sente confortável quando retorna à terra, em uma tentativa, que acaba por ser malsucedida, de reencarnar-se. Alma vagante, – quem reencarna, afinal, é a outra – pousa em um corpo e escreve uma dúzia de folhas em conta sua vida depois de seu último dia na terra. O conflito com a própria identidade – até que ponto é salutar a revolta contra aquilo que foi feito de si e até que ponto é possível retomar suas características que se esmaecem quando se é transplantado para outra pátria? – manifesta-se no conto com a sofisticação da analogia da reencarnação. Migrar, afinal, é também é uma forma de morrer e de renascer, principalmente no contexto em que partir da pátria não é um desejo, mas um imperativo.

O desfecho enigmático possibilita essa leitura, mais ainda pela ausência de nome da narradora que, em nenhum momento, apresenta-se. As identidades de D. Etelvina e Laura se amalgamam: seria Etelvina Bonifácio o nome de sua mãe na vida anterior e ela, confusa, acabara por se esquecer de que, na encarnação presente o nome da mãe era Laura? Ou ainda: seria a mãe, Etelvina, a encarnação de Laura que também se recordara da vida passada ao ouvir da filha os manuscritos que encontrara? Mas se a mãe se chamava Etelvina, por qual razão os vizinhos lhe mandariam uma fita de palma com o nome "Laura" escrito? Aninhas, ao passar pela Praça de Londres, é atropelada mortalmente, como da primeira vez em que se passara. O final em que se repete o cenário que dera origem ao conflito do conto pode sugerir ainda outra interpretação: a personagem principal, que em nenhum momento fala seu nome e se assume como Leila Hatkinton, a narradora, talvez seja a própria Aninhas e, em vez de reencarnação se trate de uma realidade que sempre inicia e termina da mesma forma, independentemente da ação das personagens. Por essa via, seria possível entender a morte, exílio último de todo ser humano, como uma metáfora para um exílio em qualquer parte do mundo. As duas mortes da narradora podem sugerir que, embora se parta para o exílio, nenhuma mudança significativa irá acontecer e o fim será sempre o mesmo. Nesse caso, em vez de um elemento sobrenatural, haveria a loucura, uma fronteira que Amarílis dilui em outros de seus contos, como *Luísa, filha de Nica*, de *Ilhéu dos Pássaros* (1982).

Ao se considerar o conto sem ser como uma alegoria da situação cabo-verdiana que Amarílis testemunhava na época em que o conto foi escrito, pode-se notar uma organização do

real como continuidade entre matéria e espírito, sem rutura ontológica estável. Isso é central ao realismo animista: o sobrenatural não entra como exceção fantástica que pede dúvida; entra como extensão naturalizada do mundo, com regras próprias, rotinas ("trabalho"), hierarquias ("esferas"), instrumentos ("binóculo") e burocracias ("missão designada"). A narradora resiste, mas o texto não trata o além como delírio; o além está instituído como camada real da existência, que articula corpo, alma e destino em um mesmo sistema de compreensão. A passagem do atropelamento para o "aposento branco, enevoado" já desfaz a fronteira clássica vida/morte ao substituí-la por uma zona de transição sensorial em que o doméstico e o hospitalar se confundem. O conto normaliza a mistura de registros – os zumbidos são como os de um frigorífico ou de uma máquina de lavar –, como se o mundo material ainda vibrasse dentro do mundo espiritual. Há uma textura mundana do sensível: o além não é descrito com grandiosidade mística, mas com ruídos banais, uma continuação alterada da casa. Esse é um gesto que remete ao realismo animista: o mundo invisível não é uma realidade à parte; é um modo de presença que atravessa e permeia o cotidiano.

Essa continuidade entre os dois mundos, material e sensível, é sintetizada com um verbo-chave: "passar-se". A morte não é fim, é deslocamento de estado. Dessa forma, "passar-se" não é um eufemismo para morrer, é a expressão exata do deslocamento entre duas realidades na qual a existência permanência, ainda que em outro estado. Laura insiste na terminologia e na pedagogia do além, corrigindo a narradora com a imposição do léxico. Há um modo de mundo em que a alma circula, muda de esfera e se purifica:

> "Então, então eu morri. Laura, eu morri". E desatei. numa guisa sentida. Mas reagi com raiva. "Tu mataste-me, seu demónio! Não te aproximes, demoníaca, diaba".
> "Nem uma coisa nem outra. Não morreste, passaste-te. Tive de me materializar para que tudo pudesse acontecer como estava programado. Era essa a minha missão e eu organizei-a assim. (...) Mas tu, repito, não morreste, passaste-te. Para outra vida, E tens de te purificares para poderes ir mudando de esfera" (Amarílis, 1989, pp. 81-82).

O trecho revela os pilares do mundo sobrenatural pensado por Amarílis. O primeiro é a materialização, por espíritos poderem assumir consistência quando necessário. Laura materializou-se diante da amiga para ajudar a cumprir seu destino. Mais à frente, a narradora incorpora-se em outra pessoa e conversa com Abelardo, outro espírito incorporado. O segundo, a

ideia de missão e incumbência: forças e sujeitos espirituais têm tarefas que organizam a passagem do vivo a essa outra esfera da existência. Da mesma forma que fizera com a amiga, Laura também fizera com os punks que a acompanhavam ali e que a haviam acompanhado em sua missão na terra:

> "Também eles se revoltaram quando aqui chegaram". Laura olhava-os com carinho, como a uns filhotes traquinas. "Fui buscá-los de uma só vez. Uma verdadeira enxurrada. Todos com overdose. Se eles quiserem voltar para acabar de cumprir sua missão no planeta, voltam. É-lhes dada a oportunidade de fazer esta opção. Mas preferiram o astral como eu. Estamos a purificarmo-nos ajudando os outros a purificarem-se" (Amarílis, 1989, p. 82).

No último trecho, nota-se outra característica, comum a diversas formas de se compreender a espiritualidade, como a do kardecismo: a purificação como trabalho contínuo, não como julgamento final. Isso aproxima a estrutura do conto de cosmologias em que o morto continua em relação com os vivos e com outros mortos, em um circuito ético de transformação. O salão do astral, com os punks repetindo o gesto de "enfiar-se uns nos outros", reforça a lógica de permeabilidade entre corpos. O corpo, no conto, é uma forma transitável, não uma identidade fixa. A cena explica retroativamente o comportamento estranho no cinema: o gesto já era prenúncio do estado espiritual dos punks e do que se sucederia.

Laura oferece um binóculo para a amiga ver outras esferas da existência. O binóculo adquire a função de uma tecnologia espiritual, atua um objeto mediador. Mas é o pensamento e não o binóculo que permite o acesso: "Não precisas regulá-lo. Basta pensares numa esfera qualquer entre zero e trinta e três. Talvez te acalmes e possa haver entre mim e ti uma conversa com mais coerência da tua parte" (Amarílis, 1989, p. 83). O pensamento, que é o ato de "atirar fluidos", opera como força prática sobre a matéria do além: "Ajeitei o binóculo e pensei, ou melhor, atirei fluidos para a esfera doze" (Amarílis, 1989, p. 83). O conto, a seguir, aproxima cultura, memória e espiritualidade quando Laura aponta figuras históricas e relevantes para a literatura em diferentes esferas, como se a tradição cultural também pudesse ser classificada em camadas de existência:

> Esse é Camilo Castelo Branco. A esfera dele é a doze. É guia espiritual. Se ele quisesse punha o mundo a toque de caixa. Que dizes a isto? Com duas penadas deitaria de vez um

> governo abaixo. Duvidas? (...) Que vês? Um frade de sotaina castanha e alpergatas? (...) Não mudes, não percas este milésimo da tua vida no espaço. O tempo aqui tem um valor incalculável. Queres saber? O frade é padre António Vieira. Quando chegou em vida à tua terra enviou uma missiva ao rei. Nela lhe contava que na Cidade Velha tinha encontrado bispos doutos e de muita sabença apesar de negros como carvão. Sic (Amarílis, 1989, p. 84).

O ponto mais radical do conto, porém, é a cena de reencarnação frustrada. A entrada na maternidade mistura plano espiritual e material: o espelho, recorrente símbolo de identidade, flutua e não mostra à narradora o seu rosto, como se ela já não tivesse imagem própria e tudo o que sabia de si era abstrato como uma névoa. Isso dramatiza a diluição do eu e prepara a virada em que Laura reencarna no lugar dela. A consequência narrativa é irônica: a narradora queria livrar-se da tutela de Laura, e consegue, mas ao preço de ficar sem guia, sem conseguir retornar ao astral, reduzida a vagar e a "incorporar-se" em corpos alheios. Ou seja, a libertação vira errância.

A segunda parte do conto, com Aninhas, faz o realismo animista transbordar para o ato da escrita. O conto não apenas narra uma cosmologia, ele encena a própria escrita como prática animista: palavra que chama, texto que incorpora, narrativa que reencarna em outra narradora (Aninhas) e repete faz o ciclo se repetir no mesmo lugar (Praça de Londres). O manuscrito deixado pela narradora tem uma ação própria como se fosse ele próprio uma extensão da entidade: atravessa o tempo, chega às mãos certas, provoca sintomas físicos, altera destinos. Não é apenas um texto; é um vetor de repetição que conduz ao fim trágico. A coincidência absoluta entre o romance que a personagem Aninhas havia começado a escrever e o velho manuscrito trazido por sua mãe produz um efeito de presságio e predestinação comum às tragédias gregas. A escrita deixa de ser criação individual, manifestação de um sujeito, e vira memória/retorno, quase como "anima" que circula depois de ter possuído um papel. A oralização do manuscrito reativa a presença de Laura, a palavra tem força de convocação, a leitura torna-se um rito de passagem. O conto, assim, trata a identidade como camada espiritual que pode emergir se convocada pela palavra. Aqui, para além do sentido espiritualista, parece haver um subtexto político que associa a escrita como aquilo que é capaz de invocar a identidade cabo-verdiana que poderia estar escondida sob os escombros do colonialismo, no pós-independência.

Do ponto de vista do realismo animista, o conto faz duas operações fortes. Primeiro, descoloniza a própria noção de "real" ao afirmar que o real inclui esferas, guias, materializações, incorporação e reencarnação como mecanismos narrativos estáveis, não como "fantástico" duvidoso. Segundo, mostra que essas forças não estão fora da modernidade: elas atravessam as ruas, mesmo que muitas vezes não sejam percebidas como tal, por estarem incorporadas. O animismo coexiste com o mundo urbano e tecnológico.

No conto *Bico-de-lacre*, a passagem entre os dois mundos é mais sutil. Na verdade, não há, de fato, uma passagem entre a vida e a morte, mas de um estado de existência a outro, de um ser humano em um animal. A narrativa é conduzida por uma voz que recupera a infância em um espaço doméstico amplo, organizado em quintais, varandas e escadas, onde as rotinas alimentares, os trabalhos do campo e os ritos católicos convivem com uma perceção sensorial intensa do mundo. O dia começa com as criadas (Chiquinha, Isabel, Das Dores) preparando comida e fogo no quintal; as crianças correm pela casa e pelos dois quintais, atravessam escadas "de visitas" e "das criadas", e vivem entre cheiros de café, cuscuz e flores.

O cenário inclui um ritual coletivo: dos quartos, via-se o Pasmatório[410], onde por um mês se cantavam ladainhas para a Senhora do Rosário; as vozes femininas, velas e contas do rosário se espalham pela ladeira, um canto que mistura devoção e lamento: "As vozes das mulheres derramavam-se pelas casas da ladeira enquanto os dedos marcavam nas contas do rosário o final de cada ave-maria. O cântico, qual coro de carpideiras, espreguiçava-se pela noite. Choravam pelos maridos que nunca tiveram" (Amarílis, 1989, p. 96).

A narradora acompanha a vida da despensa e da cozinha: milho medido para cachupa e papas, café torrado e moído, farinha-de-pau com toucinho. Ela rejeita a comida, prefere fugir cedo para o pomar da propriedade do cônego Bouças, onde come mangas, bananas e goiabas. O episódio central da primeira metade do conto acontece no dia em que a tia precisa ir à Preguiça receber a bênção da madrinha que vem da América. Antes, a tia recorda Das Dores de ministrar à narradora uma colher de *óleo de gata*, um líquido viscoso, com fins medicinais. Apavorada, a personagem foge para a rua; quando alcançada, esperneia. O irmão, Dani, é usado como exemplo de obediência; a colher passa de uma criança à outra. Logo depois, descobre-se o erro: Das Dores trocara as garrafas, e as crianças tomaram óleo de purgueira, um purgativo muito forte, em vez de óleo de gata. A avó entra em desespero e corre por socorro. Depois de dois dias de repouso, a

[410] O termo "Pasmatório" designa, simultaneamente, um espaço físico e uma instituição social de ociosidade. Trata-se de um topônimo informal para um local específico da cidade, geralmente uma praça, um largo, o adro de uma igreja ou uma esquina movimentada. É o lugar onde se pasma, o lugar do ócio, um lugar propício para a convivência livre de obrigações. No conto, o Pasmatório parece referir-se ao largo ou praça adjacente à igreja.

vida retoma. O texto se alonga em descrições de trabalhos sazonais e da economia doméstica: doce de goiaba, bananas secando ao sol, farinha-de-pau produzida para o ano, matança do porco. O período das chuvas se aproxima; é agosto; nadam no tanque do Dr. Elmano, passeiam pela estrada do Caleijão. A narradora sente pontadas nas costas e falta de ar; é levada ao Dr. Elmano e recebe ventosas nas costas, depois das quais a dor desaparece.

Em seguida, ocorre uma mudança decisiva de registro: a narradora entra em uma espécie de paranoia de perseguição: "Comecei a cismar. Por tudo é por nada aproveitavam-se. Era uma répia pegada. Via olhos a espreitarem-me de todos os lados e dia a dia começara a transformar-me exteriormente" (Amarílis, 1989, p. 101). Seu corpo inicia uma metamorfose progressiva. Embora a mudança do tom da narrativa, do realismo para o animista, tenha sido abrupta, a metamorfose se dá aos poucos e apenas ela percebe a mudança do próprio corpo, de tão gradual e lenta. Dentes crescem para fora, olhos se estreitam em orifícios mínimos, orelhas se alongam e se enrolam, audição falha, e surge um "rabito de pele" que cresce até ameaçar aparecer na bainha do vestido. Pouco a pouco, a narradora sente o corpo agravar-se: cabelos engrossam e pesam como uma juba, a cabeça pende e ela se retira silenciosamente do convívio. Ela não se torna propriamente um animal, mas uma criatura inumana, que chora bolas de vidro coloridas que se transformam em sapos viscosos.

A transformação produz uma consequência social: ela passa a circular sem vigilância. Ninguém parece notar sua presença nem para obrigá-la a tomar banho, comer e a ir à missa. Esse seu novo estado de invisibilidade contrasta com a vigilância que ela sentia sobre si no início de sua transforma e também ecoa a personagem título do conto *Rolando de Nha Concha*, da coletânea *Cais-do-Sodré té Salamansa*, publicado em 1974. Rolando não percebe sua condição de morto após ser atropelado e não entende a razão de o médico, doutor Monteiro, ignorá-lo:

> No Banco, [o doutor] acabou de abotoar a bata, destapou a cara de Rolando, abriu-lhe as pálpebras descidas. Abanou a cabeça.
>
> "Eu não sinto nada, nada, senhor Doutor. Porquê tanto alarido, an?"
>
> O médico não lhe respondeu e Rolando estranhou. Então doutor Monteiro não lhe ligava nenhuma! O doutor era visita lá de casa e tomava uma atitude como se ele fosse pé-descalço?
>
> "Estou bem, doutor Monteiro. Eu posso ir para casa por meu pé. Só uma impressão me faz aqui este nó na garganta." (Amarílis, 2024, pp. 47-48).

Rolando observa as pessoas em seu entorno, envolvidas nos ritos fúnebres, e relembra de passagens de sua vida sem compreender o que havia lhe acontecido. A perceção acontece apenas nas últimas linhas do conto, com um grito de espanto. O mesmo espanto acomete a personagem de *Bico-de-lacre* ao ler o próprio nome em uma cova do cemitério para onde se deslocara ao acompanhar um cortejo:

> As letras bem desenhadas, os nomes e apelidos muito certinhos. O do vovô em primeiro lugar, depois o da vovó, da titia, mais ou menos cinco ou seis nomes e, no fim, o meu. Arregalei os olhos, mas os dois buraquinhos entre as minhas pálpebras nem por isso se alargaram. Fiquei fora de mim. Como se atreveram a rabiscar lá o meu nome? (Amarílis, 1989, p. 102).

O espanto diante do próprio nome inscrito acelera a metamorfose. O pássaro bico-de-lacre canta, e seu canto parece operar a transição da narradora para outro estado de existência. O conto constrói uma realidade em que corpo, natureza, morte, rito e matéria cotidiana se interpenetram sem fronteiras estáveis. Como já analisamos, no realismo animista, o insólito não aparece como rutura inexplicável que exige hesitação; ele emerge como extensão do real, porque o real é entendido como continuum entre visível e invisível, humano e não humano, vida e morte, palavra e coisa. Aqui, essa lógica se instala gradualmente: começa no hiper-real doméstico (comida, cheiro, pedra, lenha), passa por uma religiosidade comunitária (ladainhas, Pasmatório, rito fúnebre), atravessa remédios caseiros e práticas de cura populares e desemboca em uma metamorfose em que a materialidade do humano se reescreve, como se a própria humanidade fosse uma condição transitória.

A abertura estabelece um realismo de base material e sensorial, no qual cozinhar, cheirar, correr e atravessar quintais compõem uma ordem do mundo plenamente concreta. Esse chão de realidade é fundamental para que o animista opere: não se trata de negar o cotidiano, mas de fazê-lo coexistir com outras camadas do real. A realidade é sustentada por elementos vivos: o fogo nasce de fezes secas e papéis velhos; o cheiro guia o movimento; a casa é um organismo com respiração (café, leite, cuscuz). Essa densidade material prepara o leitor para uma ontologia em que coisas e seres não são compartimentos separados: são agentes em um mesmo circuito vital. O realismo animista, aqui, começa na concreto inegável do cotidiano.

O plano ritual aparece logo adiante, e é decisivo porque insere uma comunidade em diálogo com mortos, santos e lamentos, sem que isso seja tratado como extraordinário. Trata-se de uma rotina anual, espacializada, sonora e afetiva. O choro não é só pelo morto, mas pela falta da chuva, necessária para o plantio, para o alimento, para a vida. A forma como o conto naturaliza o coro de carpideiras inscreve a experiência religiosa e comunitária como parte da paisagem. O mundo não é apenas físico: é também memória, desejo, falta, ancestralidade e rito. No realismo animista, essa camada não invade o real; ela o integra. Isso se nota, também, na coexistência entre medicina popular, religiosidade e ciência como modos igualmente legítimos de se estar no mesmo mundo.

O cruzamento das realidades se nota na forma fisiológica com que a metamorfose é descrita. Em vez de ser uma irrupção do sobrenatural, efeito de um delírio ou uma alegoria, a metamorfose é descrita como processo corporal contínuo. A transformação se dá por partes – dentes, olhos, orelhas, rabo, cabelo –, e produz efeitos percetivos – perda de audição, névoa na visão – e sociais. O corpo é tomado como campo de passagem: humano e animal não são essências fixas, mas estados comunicantes. Não há espetáculo ou truque, a alteração é orgânica e inscrita no tempo humano, dia após dia, "devagar, devagar". A natureza não é quebrada por um ente sobrenatural ou divino, a natureza é testemunha dessa continuidade entre os estados da realidade física e da metafísica.

A morte está anunciada desde o inicio do conto, mas não como uma presença ostensiva ou como uma quebra no tecido da vida. A morte faz parte daquele sistema da mesma forma que o preparo do alimento: a narradora observa pessoas a lamentarem seus mortos e outras dedicadas ao trabalho diário como duas ações igualmente triviais, igualmente comuns. Na matança do porco, morte e preparo do alimento se cruzam, em uma espécie de rito. O anseio pela chuva, que representa a possibilidade de a terra germinar sementes e manter a subsistência, eleva o lamento social a um plano cosmológico. Chora-se por quem parte, mas também por quem continua vivo e precisa enfrentar a ausência de água nas nuvens. Se a morte integra o ciclo natural, a ausência de chuva o ameaça.

Outra ameaça para o ciclo natural é a escrita; afinal, é da natureza o esquecimento. A escrita é uma tecnologia que, desde o seu surgimento, preserva os nomes nas pedras quando o próprio corpo já se desintegrou debaixo da terra, como uma semente. O nome preservado é uma forma de manter a existência do sujeito no tempo, uma forma de afirmar que alguém singular existiu no mundo, alguém distinto de todos os outros existentes. No conto, ocorre o oposto: o

nome da narradora inscrito na lápide é o que acelera a desintegração de sua identidade, quando ela se afasta – não sem dor – de quem ela havia sido até então e passa a integrar o cosmos:

> Então desatei a chorar. As minhas lágrimas, minúsculos berlindes multicores, calam-me no regaço e espalhavam-se pela terra seca e esfarelada. Comecei a catá-los, mas eles multiplicavam-se e rebentavam-se-me nas mãos fendas, transformados em sapos víscidos. A noite desabou sobre mim. O bico-de-lacre trinou mais duas vezes (agora ouvia eu bem) é emudeceu (Amarílis, 1989, p. 103).

O pássaro bico-de-lacre marca, com seu canto, o limiar entre as esferas; por isso, ao se afastar de vez da humanidade, a narradora passa a ouvir seu canto com mais nitidez. A ênfase da narradora – "agora ouvia eu bem" – sugere uma reconfiguração sensorial no exato momento em que o bico-de-lacre trina: como a audição da narradora se reajustasse para a sua existência espiritual. O pássaro, com seu bico vermelho, funciona como marcador-limite: é operador de passagem para a noite. No realismo animista, essa transição não precisa ser explicada como milagre, maldição, fantasia ou metáfora: ela se sustentaria como continuidade de um processo no qual humano, animal, morte e alimento, matéria e rito pertencem ao mesmo real.

O Realismo Animista é uma proposta estética vinculada à tradição. Quando se considera mágico ou fantástico textos de autores africanos sobre algo que é vivido como real em suas culturas, esbarra-se no risco de manter um olhar colonial. O modo animista de ver a realidade é distinto das formas em que o género fantástico e o realismo mágico se configuram nas culturas em que são identificados.

No conto *Maira da Luz*, percebemos que o efeito principal não é a irrupção do insólito, e sim a exposição de como o real – colonial, escolar, econômico – comporta uma passagem ontológica extrema, a metamorfose, narrada sem hesitação fantástica: é um acontecimento integrado ao mesmo tecido do cotidiano. Na abertura, o conto está impregnado com a linguagem da modernidade sanitária e da razão técnica: hospital novo, tecnologia, higiene diária, anestesista, enfermeiras. Esse projeto é uma tentativa de dominar o real pela ordem. No entanto, o real narrativo — atravessado por disciplina colonial, denúncia e pobreza — conduz a protagonista a uma forma em que ela perde justamente o que sustentaria seu projeto: voz, reconhecimento e corpo humano.

> Se acaso perguntassem a Maira da Luz qual a sua premonição quanto ao futuro, ela responderia: «Vou ser médica. Vou usar uma bata branca como a da doutora Maria Francisca. Mandarei construir um hospital novo e uma maternidade: No hospital haverá raios X e ultravioletas; e ondas curtas. E a roupa da cama dos doentes será mudada todos os dias. Na sala de operações terei um bom anestesista e as melhores enfermeiras, e nenhum doente morrerá nas minhas mãos por incúria ou desleixo.» Estes eram os sonhos de Maira da Luz. (Amarílis, 1989, p. 115).

Essa abertura funciona como uma promessa de mundo. O Realismo Animista, aqui, intensifica a ironia: não é o maravilhoso como adorno; é a fratura entre o sonho de modernidade e a realidade sociopolítica que rebaixa a existência. O choque final não contradiz o realismo: ele revela outra dimensão do real — uma em que o ser pode ser reduzido a "bicho" pela lógica social do olhar e pela violência. Maira da Luz, que sonhava ser médica para alterar um cenário em que doentes morrem de "incúria ou desleixo" (Amarílis, 1989, p. 117), metamorfoseia-se "nessa coisa, nesse bicho tão nojento" (Amarílis, 1989, p. 126) e acaba esmagada pelos pés de uma conhecida, Cesarina. A pergunta "quem lhe traçara o destino afinal?" tem um eco trágico na voz da Cesarina "a desmoronar-se sobre si": "pois eu a bichos faço assim" (Amarílis, 1989, p. 126). A autora parece sugerir que um ser humano impedido de desenvolver suas potencialidades não é nada diferente de um inseto.

O liceu, onde se passa boa parte da narrativa, é descrito como um espaço que espelha o regime colonial, regido por figuras de poder institucionalizadas. Há uma arquitetura que disciplina corpos e falas, uma cartografia de linhas bem demarcadas:

> As ordens do reitor podiam-se resumir a uma única sentença: metade da área pertencia aos rapazes, a outra metade às raparigas. (...) Uma acácia adulta sombreava e refrescava este recanto da varanda. Uma cercadura em cimento em volta da acácia servia de assento durante os intervalos. As raparigas reuniam-se ali e conversavam em grupinhos (Amarílis, 1989, p. 119).

Além do reitor, há o temido professor de ciências Dr. Duarte:

> Dr. Duarte não gostava de dar notas altas. Preferia a tabela dos dez para baixo. As aulas áridas e incipientes faziam bocejar a turma (...) A voz grave do Dr. Duarte assustou-os. (...) As lentes do Dr. Duarte faiscaram por momentos contra à luz. (...)a fama de severidade o sadismo do Dr. Duarte estava implantada em todo o liceu (Amarílis, 1989, pp. 121-122).

Há, também, figuras de poder instituídas entre os próprios alunos, como é o caso de Luciano – "Era chefe de turma e gozava de uma certa impunidade" (Amarílis, 1989, p. 122) – sobre quem não se dá muitos detalhes. Também está no colégio o finalista Manel Manus Suini que regula as violências permissíveis naquele espaço. Eis o seu código: "Podes dar pescoçadas, chulipas, taponas. O que tu quiseres. Menos chamar nomes" (Amarílis, 1989, p. 120). Limites são estabelecidos ao grupo, uma ética da humilhação. Chamar nomes é aviltar a identidade, algo muito pior do que atingir o corpo, Manel parece saber. O que o faz ser respeitado é a sua força física, exercitada com o boxe. Ninguém ousaria contestá-lo para não sentir o peso de sua mão:

> Nem lhes passou pela cabeça dar mais qualquer troco ao Manel Manus Suini. Tinham medo dele. (...) Tinham assistido a uma tarde de treino de boxe, o saco a balanguear-se de um lado para o outro e nas suas mentes ficara assente uma coisa. Conversas com Manel Manus Suini só de longe. Uma pequena demonstração fê-la ele na cabeça de um deles.
>
> "Oiá, se um de vocês sair da casca, eu faço assim." Pusera o punho fechado na carepinha do Julinho da Boavista, sobrinho do Jorge Filantropo, e obrigara-o a ficar de cócoras.
>
> "E agora, girou, senão corro com vocês à tapona!"
>
> Julinho nem tugiu. Por cima dos seus olhos arregalados só via a mãozona pesada do Manel Manus Suini a moer tabaco na sua cabeça (Amarílis, 1989, pp. 120-121.

Duas figuras femininas se destacam no ambiente escolar. São Cesarina, com quem Maira divide a carteira, Marta, a quem ela já conhecia pelas palavras de um primo:

> Marta, de avental plissado, lenço cor-de-rosa amarrado com um lacinho no alto da cabeça, estava sentada numa esquina. (...) Marta é má, pensou. Levava as meninas à reitoria por um braço, dava-lhes caroladas e não as deixava jogar à malha. Má (Amarílis, 1989, p. 120).

Ao contrário de Julinho e dos outros meninos, que temiam a violência de Manel, Marta não é bem-sucedida em sua tentativa de amedrontar Maira com um beliscão. Em vez de medo, Marta recebe da novata um grito de "Bruta!" e uma língua deitada para fora, em desaforo. Cesarina, por sua vez, exerce a violência psicológica. Ameaça constantemente a colega de carteira, uma forma também de exercer controle, pela vigilância. Ao ver que Maira conversava com colegas, ameaçou a contar que ela estava com namoros. A personalidade de Maira se revela em sua relação com o poder: além de desafiar Marta, também desafiou Dr. Duarte com uma resposta certa e, ao ouvir a ameaça de Cesarina, decide arranjar um namorado, algo que ainda não havia cogitado:

> [Maira] Começou a gozar de relativa popularidade. Fora a primeira a enfrentar o Dr. Duarte com uma resposta certa. (...) A invejosa da Cesarina estragou-lhe a vida no segundo período. Descobriu a troca de livros com as colegas de Santo Antão e tentou fazer chantagem.
>
> "Vocês andam a falar de namorados. Vou dizer à tua mãe."
>
> Maira da Luz ficou confusa com a conversa. E algumas ideias desencontradas vieram-lhe à mente. Ela podia arranjar um namorado. Devia ser uma coisa boa. Não sabia como proceder, mas ia arranjar um namorado (Amarílis, 1989, p. 122).

De alguma forma, essas figuras escolares representam os agentes do poder do colonialismo. Mais temida que todas essas figuras está o professor infiltrado da polícia colonial. É ele quem denuncia um comentário trivial de Dr. Duarte, em elogio ao ensino e ao esporte inglês, o que é punido com o fechamento do liceu e com a demissão de Dr. Duarte do ensino e do hospital. O professor denunciante, presença física do colonialismo, é evitado pelos outros professores, embora não pareça tão ameaçador aos alunos, a quem distribui bolachas com manteiga. Maira o reconhecerá como o primeiro delator político no país: "Mais tarde Maira da Luz chegaria a uma conclusão: este tinha sido o primeiro denunciante político da polícia colonial disfarçada em Cabo Verde" (Amarílis, 1989, p. 123). O liceu, encerrado por ordem dos serviços centrais da metrópole, é reaberto uma semana depois com novo nome, mas paira sobre Maira o terror de um encerramento definitivo, que poria fim também aos seus projetos de futuro. A liberdade, ela percebe, é uma instituição bastante frágil.

Frágil também parece ser a própria condição humana. Assim como no conto *Bico-de-lacre*, a metamorfose ocorre no transcurso da vida natural. O tempo avança e a vida doméstica empobrece: a casa esvazia-se, o irmão vai para Coimbra, o tio Eduardo emigra, o pai morre. A mãe, ainda jovem, fica sem pensão; a fome e a precariedade entram no cotidiano – bolachas com água e café refervido, papas de milho, fiado no comércio, poupar as solas dos sapatos. Depois de um reencontro com a colega do tempo de liceu, Cesarina, agora empregada na administração pública graças à influência do tio – o nepotismo é recorrente no colonialismo –, Maira decide romper aquele ciclo e tentar arranjar ela própria quem intercedesse em seu favor para que ela pudesse ocupar um posto de emprego com o qual poderia contribuir com a economia doméstica.

O projeto dá certo e ela consegue uma colocação como professora no Tarrafal. Cesarina, sua antagonista social e agente de pressão, que no liceu agia motivada por inveja e controle moral, ao provocar Maira chamando-a de "estrela decadente" enquanto ostenta sua ascensão por meio do nepotismo, é, paradoxalmente, quem impulsiona Maira a procurar uma carreira, embora distinta da que havia sonhado. Enquanto D. Eufémia, sua mãe, anuncia, emocionada, a notícia que lera em uma carta enquanto a filha estava ausente, Maira deixa-se abraçar "sem alegria nenhuma". É quando percebe a derrota dos sonhos de menina. Em vez de ser médica em um hospital moderno, terá um emprego que é sobrevivência e exílio:

> Chorava. Maira da Luz deixou-se abraçar. Sem alegria nenhuma. Nunca lhe passou pela cabeça ter de deixar Mindelo, o seu querido Mindelo. E, pura mais, para ser professora de posto de ensino. Que fizera dos seus sonhos de menina? Quem lhe traçara o destino afinal? (Amarílis, 1989, p. 126).

Cesarina adentra sua casa, sem bater a porta. É quando ocorre a viragem ontológica, sem nada que a antecipasse, imediatamente após a compreensão de que sua existência jamais seria aquela que havia projetado na infância:

> Uma sombra esguia e desengonçada estirou-se na calçada. Cresceu e alongou-se. Depois, um vulto sobrepôs-se sobre à sombra, a mancha a aproximar-se da casa. Maira identificou as passadas tontas da Cesarina, estouvada no andar, amiga de picardias. Espreitando por entre as tabuinhas e, encolhida de temor no âmago do eu, não chegou a levantar a vista dos samatás de pelica da intrusa postada na porta entreaberta. Entrou sem bater.

> Surpresa maior foi a descoberta da Maira de uns pês enormes quase à pisarem-na e de uma voz a desmoronar-se sobre si, à voz da Cesarina. Tinha entrado e rugia para a mãe da antiga companheira de carteira. "Bom dia, D, Eufémia. A Maira não está?" "Mas eu estou aqui. Não me vês, Cesarina?" (Amarílis, 1989, p. 126).

Assim se dá, sem mais, sua metamorfose. Em vez da metamorfose gradual e fisiológica que acometeu a personagem de *Bico-de-lacre*, Maira só percebe sua mudança ao tentar falar e não ser ouvida. Seu encolhimento não é percebido. O que é narrado é o esticamento de Cesarina, uma sombra alta e desengonçada com pés enormes. Da perspetiva de Maira, o leitor também não compreende de imediato o que havia sucedido à personagem, imerso no registro realista com que a autora conduzia o conto até então. Em comum com a personagem de *Bico-de-lacre*, apenas a alteração dos sentidos: "Não ouviu a própria voz. Nem de grilo, nem de formiga era. De som a alcançar audição nenhures, ainda clamou: Estou aqui, Cesarina! Sou eu!" (Amarílis, 1989, p. 126).

Cesarina enxerga no canto da janela uma mancha castanha que se arrasta, babando entre as tábuas do soalho; Cesarina chama aquilo de "bicho nojento", uma "daquelas carochas malcheirosas". Em seguida, levanta o pé e esborracha aquele ente que não havia conseguido identificar a espécie, mas sabia que era um bicho – "pois a bichos eu faço assim" (Amarílis, 1989, p. 126), deixando um estalido no ar. O conto dá o desfecho em duas linhas: "E assim selaram a casa porque a D. Eufémia enlouqueceu e a Maira da Luz tinha desaparecido sem deixar rasto" (Amarílis, 1989, p. 127). O medo de Maira, que havia sido uma jovem vibrante, inteligente, desejosa de conhecimento, com aspirações ambiciosas, que desafiava autoridades institucionais e não-institucionais, é concretizado, portanto. A metamorfose em inseto, em contraste com seus gestos no liceu, é mais dramática.

O desfecho exemplifica o realismo animista de modo radical: a transformação não é tratada como dúvida psicológica ou como um elemento sobrenatural, mas como ocorrência incorporada ao cotidiano e à sua linguagem. A personagem tenta afirmar presença ("estou aqui"), mas o mundo não a reconhece por causa da alteração de estado do ser, — em que a força vital não desaparece, mas muda de forma. De um ponto de vista metafórico, podemos compreender que o olhar colonial, demarcado com realismo no conto até então, traduz aqueles a quem não entendem como "bicho nojento". O ponto crítico é que Maira não se torna apenas um inseto: ela

se torna um objeto de linguagem ("coisa", "bicho nojento") e, por isso, vira alvo legítimo de extermínio. O olhar colonizador opera dentro do conto como olhar que reduz e elimina.

A cena do esmagamento é decisiva: um pé elimina a mancha; há "um estalido" no ar; a mãe colapsa e enlouquece; a casa é selada. O real, no conto, é físico e metafísico ao mesmo tempo: um gesto material produz uma catástrofe espiritual-social. Isso se alinha à interconexão entre material e espiritual do realismo animista, transposta aqui como interação entre matéria (soalho, pé, estalido) e destino (desaparecimento, loucura). O estalido do esmagamento, como o canto do pássaro no conto *Bico-de-lacre*, funciona como marca sonora de passagem: não é só barulho; é assinatura de uma mudança irreversível. Maira passa de sujeito com projeto de modernidade a "mancha/carocha" exterminada — não como sonho ou metáfora isolada, mas como evento que expõe a violência de um mundo que decide quem é humano. O ato de selar a casa traduz socialmente o trauma: quando o real muda de forma, a comunidade muitas vezes responde com um interdito.

A coexistência da modernidade, com suas instituições e figuras de autoridade, com o anímico é notável na narração da metamorfose em outro estado de existência integrada ao léxico do realismo. O conto exemplifica a noção de *realismo animista*, pois não há uma interrupção do sistema de pensamento. O conto não é "mágico" nem "maravilhoso", no sentido de um evento antinatural; o extraordinário é vivido como natural e Orlanda Amarílis criou uma estética própria para representá-lo. A transformação final não é fuga do realismo, é a forma de dizer a verdade histórica e social do mundo narrado a partir de seu próprio sistema de pensamento e de crença.

Considerações finais

O estudo foi dividido em duas partes, a primeira dividida em três capítulos e focada em três civilizações da antiguidade, e a segunda dividida em dois capítulos com o enfoque em Cabo Verde, em contexto colonial e pós-colonial. O primeiro capítulo percorreu a trajetória da civilização mesopotâmica, com início em sua definição geográfica e cultural complexa — afastada de noções orientalistas simplificadoras — para mergulhar na tecnologia que permitiu a perpetuação de sua memória: a escrita. A evolução da escrita cuneiforme, desde os tokens de contabilidade até os complexos sistemas logográficos e silábicos sumero-acadianos, revelou-se, além de ferramenta administrativa, um instrumento de poder e distinção social. A formação na Edubba forjava uma elite de escribas que detinha o monopólio do conhecimento e da transmissão da tradição, uma

esfera predominantemente masculina e elitista, mas que, conforme evidenciado, possuía brechas pelas quais mulheres letradas, ainda que raras, abriram caminho e deixaram seus registros.

A análise aprofundou-se nas dinâmicas de género e poder, em contraste da realidade social com as representações mitológicas. Enquanto os códigos legais, como os de Ur-Nammu e Hammurabi, expunham a vulnerabilidade jurídica da mulher e a visão da violência sexual muitas vezes como um crime contra a propriedade patriarcal, a mitologia oferecia um contraponto poderoso na figura de Inanna/Ištar. Essa divindade, caracterizada por sua ambivalência e belicosidade, desafiava as categorias estáticas, ao presidir sobre a guerra, a sexualidade e as transformações sociais. O ponto culminante dessa intersecção entre escrita, política e religião materializa-se na figura de Enheduanna. Ao reivindicar a autoria com a afirmação "Eu, Enheduanna", a princesa e Suma Sacerdotisa, além de inaugurar a história da autoria literária, utilizou a escrita como uma ferramenta diplomática e teológica para unificar o império de seu pai, Sargão. Seus hinos promoveram uma inovação teológica ao elevar Inanna ao topo do panteão, com a subordinação até mesmo de deuses maiores como An e Enlil à sua vontade.

O capítulo analisou como a escrita na Mesopotâmia foi mais do que o registro burocrático: foi o palco no qual se negociavam identidades, legitimava-se o poder político e se processavam as angústias humanas diante do divino. Por meio de Enheduanna e da intrigante figura de Inanna, percebe-se que as mulheres — sejam elas históricas ou divinas — foram agentes ativas que moldaram a tradição, a teologia e a literatura de uma das primeiras civilizações da humanidade.

Deve-se compreender a Mesopotâmia como um sistema geocultural de tensões articuladas em dois eixos fundamentais, em vez de um mero recorte cartográfico: o Leste-Oeste, entre Elam e Síria, e o Norte-Sul, que contrapõe a Suméria e a Acádia. As definições modernas de *Oriente* e *Crescente Fértil*, forjadas sob o olhar europeu dos séculos XVIII e XIX, falham ao impor uma rigidez externa a um mundo de fronteiras porosas. É imperativo, por exemplo, distinguir a Babilônia, polo cosmopolita e civilizador do II milênio, da Assíria, cuja postura colonizadora e dependência das chuvas forjaram uma identidade política distinta. Nesse cenário, a identidade era delineada por critérios linguísticos fluidos que permitiram a convivência entre sumérios e falantes de dialetos semíticos.

Essa permeabilidade cultural é o que confere à Mesopotâmia sua longevidade intelectual. A presença dos *habiru* — "aqueles que cruzaram a fronteira" — exemplifica essa dinâmica: em operação como uma "legião estrangeira", eles desafiavam a binariedade entre o urbano e o nômade. A fusão entre o patrimônio sumério e o ímpeto acadiano criou uma tradição que

sobreviveu até a conquista árabe, sustentada por uma estrutura patriarcal na qual o chefe era assimilado à figura do "bom pastor". Contudo, para que essa complexidade social não se dissolvesse, foi necessária uma tecnologia superior de organização: a palavra escrita.

A escrita cuneiforme constituiu um processo de abstração técnica, ao invés de um evento súbito, que Katia Pozzer divide em três estágios fundamentais: a era dos tokens (8.500-3.200 a.C.) para contabilidade mercantil; o uso das *bullae* ou envelopes de argila (3.400-3.200 a.C.); e a transição final para os tabletes de argila, onde o pictograma deu lugar ao fonetismo. Essa evolução permitiu que o sistema passasse do uso instrumental, o registro de grãos, para capturar a complexidade da língua suméria.

O domínio dessa técnica residia na Edubba, a casa dos tabletes. O rigor disciplinar e as listas léxicas — que categorizavam o cosmos de minerais a profissões — garantiam que o conhecimento permanecesse um monopólio da elite. No topo dessa hierarquia estava o *ummia*, o "pai da escola", figura de tal prestígio que recebia honras rituais como a unção da cabeça e costas com óleo e o assento na "cadeira grande". Ao restringir o acesso à literacia por meio de altos custos e vigilância punitiva, a Edubba consolidou os escribas como os únicos transmissores autorizados da história, na preparação do terreno para que a escrita se tornasse o principal campo de disputa de género e poder.

A historiografia tradicional frequentemente negligencia a literacia feminina na Mesopotâmia, mas as evidências arqueológicas revelam a existência das *munus-dubsar*, mulheres-escribas. Um exemplo paradigmático é a princesa Nin-šata-pada, filha do rei Sîn-kâšid, que além de dominar a escrita, utilizava explicitamente seu título em cartas poéticas de refinamento técnico superior. A escrita era, para a elite feminina e para as *nadītum,* mulheres consagradas, uma ferramenta política e de gestão econômica que desafiava a exclusividade masculina nos templos e palácios.

Nesse contexto, Enheduanna emerge como uma singularidade absoluta. Ao assinar seus hinos com um retumbante "Eu, Enheduanna", ela rompe com o anonimato característico da época, para o qual a universalidade do texto importava mais que o indivíduo. Sua assinatura representa um desafio ao entendimento contemporâneo, pois, na Mesopotâmia, o transmissor costumava ser tão relevante quanto o criador original. Enheduanna, como Suma Sacerdotisa de Ur, utilizou sua autoria para legitimar a dinastia de Sargão e fundir as teologias suméria e acadiana. A voz feminina tornou-se o pilar da estabilidade imperial.

Enheduanna ocupa uma posição singular na história da humanidade por ser a primeira pessoa a reivindicar a autoria de uma obra literária. Embora a literatura antiga fosse anônima, atribuída a deuses ou reis de forma genérica, Enheduanna rompeu esse silêncio ao assinar seus textos com a afirmação "Eu, Enheduanna". Filha do rei Sargão de Akkad, o unificador da Mesopotâmia, ela viveu por volta do século XXIII a.C.. Seu pai a nomeou para o cargo de Suma Sacerdotisa (EN) do deus lunar Nanna na cidade de Ur, uma posição de imenso prestígio religioso e político. Sua nomeação foi estratégica. Como Sargão era do Norte (Acádia) e havia conquistado o Sul (Suméria), colocar sua filha como líder religiosa em Ur servia para consolidar o domínio acadiano e unificar as duas culturas. Sua existência física foi confirmada pela arqueologia em 1928, quando Leonard Woolley encontrou em Ur um disco de alabastro com sua imagem e uma inscrição com a sua identificação como esposa de Nanna e filha de Sargão.

A autoria de Enheduanna é considerada um marco por vários motivos fundamentais: ao escrever "Eu, Enheduanna", ela inaugurou o uso da primeira pessoa para expressar uma identidade individual e autoral na literatura. Diferente dos escribas que apenas copiavam ou registravam tradições orais, ela inseriu suas próprias experiências, angústias e emoções nos textos. Em sua obra que resistiu com maior integridade, *A Exaltação de Inanna*, além dos louvores à deusa, narra um evento pessoal: o golpe de estado liderado por um usurpador chamado Lugal-Ane, que a expulsou do templo e a forçou ao exílio. Ela descreve seu sofrimento, a perda de sua posição ("minhas palavras suaves se transformaram em pó") e sua eventual restauração.

Enheduanna transformou a religião de sua época. Por meio de seus hinos, ela operou uma fusão entre a deusa suméria Inanna e a deusa semita Ištar, com a elevação de Inanna ao topo do panteão divino, acima até mesmo dos deuses supremos An e Enlil. Seus quarenta e dois hinos aos templos unificaram a teologia de cidades do norte e do sul, servindo como uma ferramenta diplomática. A qualidade literária e a importância teológica de seus textos foram tamanhas que eles se tornaram parte do currículo das escolas de escribas. Seus hinos foram copiados e estudados por cerca de quinhentos anos após sua morte, o que garantiu, se não a preservação de sua memória, a preservação de seus pensamentos.

O segundo capítulo percorreu outra etapa da tessitura entre a escrita, o poder e o género, agora focado no Antigo Egito. O domínio da palavra — as *Medju Netjer* ou "palavras divinas" —, uma competência administrativa, era também o mecanismo fundamental de criação da realidade e de legitimação da soberania. A análise partiu das visões externas e muitas vezes enviesadas, como as narrativas de Heródoto, que oscilavam entre a vitimização e a astúcia feminina, para

mergulhar na cosmovisão egípcia interna, na qual a escrita possuía uma eficácia mágica e ontológica capaz de garantir a imortalidade ou decretar a segunda morte pelo esquecimento. Nesse cenário, no qual a burocracia estatal e o acesso à educação formal eram redutos predominantemente masculinos, a mulher egípcia encontrava-se, via de regra, excluída da literacia, nos moldes convencionais. No entanto, a mitologia oferecia um contraponto a essa exclusão social: longe da condição de coadjuvantes, as divindades femininas eram princípios ativos de criação e manutenção da ordem cósmica. Figuras como Neith, a demiurga que cria o mundo através da palavra, e Ísis, cuja astúcia mágica manipula os nomes secretos e garante a sucessão osiríaca, demonstram que o feminino, na esfera do sagrado, detinha a potência da palavra criadora e transformadora.

É na intersecção entre essa teologia e a política que emerge a figura central do capítulo: Hatshepsut. Sua trajetória representa o ápice da utilização da escrita e da iconografia como ferramentas de autoria monumental para subverter as normas de género e consolidar sua posição de poder. Ao assumir o trono, Hatshepsut compreendeu que a legitimidade faraônica era, conforme a tradição religiosa e política, masculina e dependente da sanção divina. Sua resposta a esse impasse constituiu a apropriação radical dos seus códigos, em vez da rejeição. Por meio da teogamia, ela reescreveu sua própria origem biológica, com a utilização dos relevos e textos de Deir el-Bahari para se declarar filha carnal do deus Amon-Rá, o que anulou a necessidade da intermediação masculina na linhagem sucessória. Mais do que isso, ao adotar o nome de trono Maatka-Ra e assumir a iconografia masculina do faraó — com a barba postiça e o saiote real —, ela operou uma tradução teológica de seu ser: ela se tornou a própria encarnação da Maat, a ordem cósmica que alimenta o Ka divino, e fundiu sua ação política com a necessidade universal de equilíbrio.

A autoria de Hatshepsut manifesta-se de forma eloquente nos obeliscos de Karnak, no qual o discurso em primeira pessoa rompe com o formalismo impessoal para revelar uma subjetividade que dialoga diretamente com a posteridade. Ao declarar "Eu fiz isto com um coração amoroso para meu pai Amon" e expressar sua ansiedade sobre o julgamento futuro, a faraó demonstra a consciência de que a escrita era o antídoto possível contra a transitoriedade humana. Além de edifícios de pedra, ela construiu um texto arquitetónico e ritual que forçava o reconhecimento de sua autoridade. Contudo, a relação entre escrita e poder também tem um viés negativo, que é notado na reação dos sucessores de Hatshepsut. O esforço sistemático de Thutmés III e Amenhotep II para apagar seus cartuchos e destruir suas imagens constitui a prova

final da sua relevância. A damnatio memoriae intentada contra ela consistiu em uma tentativa de usar o poder da escrita (ou de sua negação) para restaurar uma ordem patriarcal abalada pela existência de um "Rei" feminino.

O capítulo demonstra que, no Egito Antigo, a escrita era o campo de batalha no qual se definia quem tinha o direito de existir na memória eterna. Se as mulheres comuns eram frequentemente silenciadas pela estrutura social, e as deusas exaltadas na mitologia, Hatshepsut navegou entre esses dois mundos. Ela utilizou a gramática do poder masculino e a teologia da filiação divina para se inscrever na história como autora de seu próprio destino. A sobrevivência de suas palavras e imagens, a despeito da violência da proscrição que sofreu, atesta que a escrita monumental, uma vez gravada na pedra e no sagrado, possui uma força de permanência que escapa até mesmo ao controle dos reis que tentaram apagá-la, o que permitiu que a "Poderosa de Kas" continuasse a falar aos séculos futuros.

O terceiro capítulo é dedicado à análise da Grécia Antiga, onde o domínio da palavra e o exercício do poder estavam ligados à constituição biológica e social dos sujeitos, o que erguia uma barreira quase intransponível para as mulheres. A democracia ateniense, exaltada no discurso de Péricles, fundamentava-se na exclusão do feminino, ao relegar a mulher ao silêncio e à invisibilidade doméstica como suas maiores virtudes. Essa segregação apoiava-se em conceções fisiológicas que definiam os homens como corpos "quentes", aptos para a oratória e a guerra, enquanto as mulheres eram vistas como corpos "frios", cuja passividade biológica justificava a tutela masculina e a interdição à fala pública. A educação na pólis, com a inclusão da pederastia, visava aquecer o corpo e o espírito do futuro cidadão, de modo a prepará-lo para o debate e para o combate, privilégios negados àquelas cujas funções se restringiam à reprodução e à manutenção do *oikos*.

O imaginário mitológico reforçava essa hierarquia ao apresentar a primeira mulher, Pandora, como um ardil fabricado por Zeus para punir a humanidade, em oposição a uma companheira natural. Diferente dos homens, que possuíam uma origem autóctone ou divina, a mulher surgia como um ser artificial cujo exterior sedutor encobria um interior voraz e enganador. Essa desconfiança estrutural manifestava-se na tragédia grega, na qual figuras como Fedra, em *Hipólito*, de Eurípides, eram destruídas pela própria paixão e pelo silêncio imposto, depois de servirem como instrumentos da vingança divina. Mesmo as deusas, detentoras de imenso poder, operavam sob lógicas que muitas vezes confirmavam a periculosidade do feminino: Hera, embora rainha do Olimpo, era caracterizada pelo ciúme vingativo, e Afrodite, frequentemente associada à

loucura (aphrosyne), impunha o desejo como uma força devastadora que aniquilava a razão e a honra. Contudo, existiam brechas nesse sistema de silenciamento. Os rituais religiosos ofereciam às mulheres um espaço de cidadania cultural, o que lhes permitia uma voz coletiva e ritualística. Nas Tesmofórias, elas garantiam a fertilidade da terra, e nas Adónias, subiam aos telhados — um espaço físico limítrofe entre o interior da casa e o céu aberto — para expressar desejos e prazeres que a moral cívica reprimia. Nesses momentos, a palavra feminina emergia, ainda que circunscrita ao sagrado e ao efêmero.

A rutura definitiva com o silêncio e a submissão literária ocorre com a poeta Safo. Ao contrário das heroínas trágicas, cujas falas eram escritas por homens, Safo tomou a palavra para si, ao inscrever seu próprio nome e seus desejos na tradição lírica. Sua obra desafia as convenções pela afirmação de uma subjetividade feminina e homoerótica — que a crítica posterior tentou incessantemente apagar ou higienizar — aliada à reconfiguração da relação com o divino. Em seu *Hino a Afrodite*, a deusa deixa de ser a força terrível e distante que destrói os mortais por capricho, para se tornar uma confidente íntima e uma "aliada de lutas" (*súmmakhos*).

A poesia de Safo ressignifica a figura da divindade Afrodite ao retirá-la da esfera do terror, da vingança e da manipulação política — comuns nas representações de Homero, Hesíodo e Eurípides — para situá-la em um contexto de profunda intimidade e aliança pessoal. Enquanto a tradição literária grega muitas vezes retratava Afrodite como "tecelã de ardis" (*dolóploke*), em um sentido perigoso, ou como uma força capaz de destruir vidas por capricho, como visto na tragédia *Hipólito*, de Eurípides, Safo subverte essa imagem ao estabelecer um diálogo direto e familiar com a divindade. No poema, a deusa desce do Olimpo em uma carruagem guiada por pardais velozes — uma imagem de leveza que contrasta com a gravidade épica — para atender pessoalmente ao chamado da poeta.

A tradição épica atribui a Afrodite o epíteto *philommeidês* ("amante dos sorrisos"), frequentemente associado à sedução enganosa ou à zombaria diante das fraquezas humanas. Safo, contudo, reconfigura esse atributo. Em sua poesia, o sorriso da deusa é descrito como compassivo e interessado, e surge em sua "imortal face" para apaziguar o "desvairado coração" da suplicante. Esse sorriso marca a transição da deusa distante para uma presença que escuta e valida o sofrimento amoroso de uma mulher.

A inovação mais marcante de Safo é a aplicação de uma metáfora bélica ao contexto erótico de forma positiva. Embora existissem cultos a uma Afrodite "Armada" (*Hoplisménē*) em Esparta e Corinto, a literatura arcaica raramente explorava essa faceta com sucesso; na *Ilíada*, por

exemplo, a atuação de Afrodite em combate é desastrosa. Safo recupera essa dimensão guerreira, mas a desloca para a esfera dos sentimentos ao suplicar: "sê minha aliada de lutas" (*súmmakhos*). Ao fazer isso, a poeta opera duas mudanças cruciais. Ao pedir uma aliada para lutar ao seu lado, em detrimento de uma vingadora para lutar por ela, a voz poética recusa a posição de vítima passiva e assume-se como combatente ativa na busca por seus desejos. A poeta reconhece que o amor exige, como a guerra, estratégia, inteligência e a capacidade de "tramar", qualidades que ela compartilha com a deusa. Portanto, a Afrodite de Safo é uma divindade que desce à terra para validar o desejo feminino, distante da intenção de punir a *hýbris* ou impor a loucura, e oferece suporte estratégico e emocional a uma mulher que ousa dizer o próprio nome e expressar sua vontade. Ao convocar a divindade para lutar ao seu lado nas batalhas do amor, Safo subverteu a lógica da submissão feminina e transformou a escrita em um ato de poder e de autodefinição. Sob sua pena, a mulher grega podia ser, simultaneamente, sujeito do desejo e autora de sua própria história.

A análise dessas figuras femininas na Mesopotâmia, no Egito e na Grécia revela que a intersecção entre mitologia, política e escrita constituiu o alicerce fundamental para a manutenção e a subversão das estruturas de poder. Nas três culturas, o domínio da palavra — seja ela cuneiforme, hieroglífica ou a retórica oral da pólis — funcionava como uma tecnologia de legitimação da ordem cósmica e social. Nesse cenário, a exclusão feminina das esferas de decisão era frequentemente justificada por teologias e fisiologias que relegavam a mulher ao silêncio ou à periculosidade, embora as divindades femininas ocupassem posições de destaque no imaginário religioso. Isso criava uma tensão entre o poder simbólico das deusas e a submissão social das mortais.

No contexto mesopotâmico e egípcio, a escrita possuía uma eficácia ontológica e mágica, capaz de ordenar o caos e garantir a imortalidade. Enheduanna e Hatshepsut emergem como figuras paradigmáticas que, cientes dessa potência, manipularam os códigos teológicos para consolidar autoridades políticas inéditas. Enheduanna, ao fundir os panteões sumério e acadiano em seus hinos, utilizou a figura da deusa Inanna para criar uma teologia política que sustentasse a unificação imperial de seu pai, Sargão, um usurpador. De modo análogo, Hatshepsut, para usurpar o trono ao qual teria direito se não fosse a linha sucessória masculina, apropriou-se da arquitetura e da escrita monumental para reescrever sua própria origem através da teogamia, ao se apresentar como filho – e não filha – de Amon-Rá e encarnação da Maat. Ambas compreenderam que, para exercer um poder tradicionalmente masculino, precisavam dominar a

narrativa mítica, ao se posicionarem como as intérpretes exclusivas da vontade divina e converterem a pedra e a argila em testemunhas perenes de sua legitimidade.

A Grécia Antiga, por sua vez, deslocou o eixo do poder para a retórica e para a performance do corpo masculino no espaço público, sustentada por uma ideologia que classificava as mulheres como corpos frios, inaptos para a produção do calor verbal necessário à cidadania. Figuras como Pandora, reforçavam a visão da mulher como um artifício perigoso, um "belo mal" que introduziu a necessidade do trabalho. Enquanto a tragédia euripidiana expunha a vitimização feminina sob o capricho de deusas vingativas como a Afrodite de Hipólito, a poeta Safo operou uma rutura comparável à de suas antecessoras. Ao invocar Afrodite em oposição a uma força destruidora, Safo subverteu a lógica que pretendia confinar as mulheres na passividade, e utilizou a lírica para validar o desejo e a subjetividade feminina. Com isso, criou um espaço de autoridade que, embora não fosse político no sentido institucional, era político no sentido de instaurar uma voz dissidente no seio de uma cultura androcêntrica.

Portanto, a relação entre escrita e poder nessas sociedades era indissociável da capacidade de interpretar, vocalizar e escrever o sagrado. O silenciamento imposto às mulheres era combatido quando elas conseguiam, através da autoria literária ou monumental, conectar suas existências individuais aos grandes ciclos mitológicos. Seja com a transformação de Inanna na rainha dos céus, com o levantamento de obeliscos que conectavam a terra ao ciclo solar de Amon, ou ao trazer Afrodite para a intimidade do desejo humano, essas mulheres demonstraram que a escrita era o campo no qual as identidades de género podiam ser renegociadas e a memória individual poderia, contra as probabilidades, vencer o esquecimento e a morte.

A travessia dos desertos da Mesopotâmia e do Egito e a navegação pelos mares da Grécia Antiga, empreendidas nos três primeiros capítulos da Primeira Parte, constituem a construção de um alicerce teórico que contribui para a compreensão da complexidade da identidade e da literatura de Cabo Verde. Ao analisarmos como a escrita e o sagrado operavam nas civilizações antigas, desvelamos mecanismos de poder e resistência que ecoam na formação da sociedade cabo-verdiana. O colonialismo português, ao impor sua hegemonia sobre o arquipélago, trouxe consigo uma carga ideológica que se alimentava e se validava por meio da manipulação de uma mitologia política, alicerçada no mito cristão.

O elo mais evidente entre esses dois mundos reside na tensão entre a imposição de uma narrativa oficial e a resistência da memória cultural. Assim como vimos Enheduanna e Hatshepsut utilizarem a escrita para contornar estruturas patriarcais e inscreverem-se na eternidade, ou como

observamos Safo subverter a imagem de Afrodite para validar o desejo feminino, em Cabo Verde a literatura emerge em confronto direto com o poder. A escrita cabo-verdiana, desde seus primórdios com os poetas hesperitanos até a prosa contemporânea de Orlanda Amarílis e Vera Duarte, opera, também, uma reapropriação constante de um sistema de pensamento permeado pela presença do sobrenatural e do sagrado.

Além disso, a análise do Mundo Antigo ilumina a compreensão das dinâmicas de género e espiritualidade nas ilhas. A onipresença do sagrado no cotidiano egípcio e mesopotâmico, contextos nos quais a fronteira entre o natural e o sobrenatural era fluida, oferece a chave de leitura para o realismo animista que permeia a ficção cabo-verdiana. A maneira como as mulheres de Cabo Verde, seja nas liturgias do *tchôro*, nas histórias da *boka noti* ou nas páginas dos romances, atuam como guardiãs da memória e mediadoras entre os vivos e os mortos, encontra um paralelo nas funções sacerdotais exercidas pelas mulheres na antiguidade. A Vénus Crioula, de Vera Duarte, ou a morna nascida das espumas do mar no conto de Manuel Lopes constituem a atualização do arquétipo do feminino sagrado — como a Inanna suméria ou a Afrodite grega — para transcrever a experiência insular. A deusa desce à Terra, está entre as mulheres; o arquétipo está capilarizado no tecido da realidade.

Portanto, o estudo do Mundo Antigo serve aqui como um espelho crítico, em oposição a um modelo estático de comparação. Ele nos permite ver que as estratégias de silenciamento — como a *damnatio memoriae* de Hatshepsut ou a exclusão das mulheres atenienses da vida pública — constituem tecnologias de poder que se repetem na história, inclusive na invisibilização das mulheres e das culturas africanas no contexto colonial, em vez de fenômenos isolados. Ao mesmo tempo, demonstra que a resistência através da palavra, do mito e do rito é uma constante humana. A transição para a análise de Cabo Verde, portanto, configura uma continuidade investigativa, em lugar de uma rutura: buscamos nas ilhas atlânticas as mesmas pulsações de autoria, legitimidade e transcendência que moveram as escribas e poetas da antiguidade, agora reconfiguradas no contexto da diáspora e da luta anticolonial.

A análise da formação literária e social de Cabo Verde evidencia o funcionamento da escrita como mecanismo de legitimação da posse territorial e de definição ontológica dos sujeitos. As disputas fundadoras sobre a autoria do descobrimento, nas quais o relato de Diogo Gomes obteve primazia sobre as narrativas de Cadamosto, revelam o domínio do registro gráfico como ferramenta de transmutação da geografia física em propriedade política. Nesse cenário, estruturado pela violência da escravidão e pela imposição do cristianismo, a literatura emerge

como campo de conflito para a recomposição de identidades. A utilização do mito Hesperitano por intelectuais como José Lopes e Pedro Cardoso representa a apropriação estratégica do capital simbólico da Metrópole. A filiação do arquipélago às Hespérides não objetiva a fundação de uma nobreza negada pelo discurso do Império – o que parece ocorrer, no entanto, com a recuperação do Egito faraônico – conforme tem-se interpretado, em uma repetição dos argumentos de Manuel Ferreira. Embora a relevância de Ferreira seja incontestável para a divulgação das literaturas africanas de expressão portuguesa, não se pode perder de vista que ele era um homem de sua época, e que hoje temos condições de revisitar os textos e interpretá-los a partir de outros conceitos. A menção ao mito parece mais uma forma de utilizar a erudição do Ocidente para a afirmação da própria intelectualidade, além de se situar no campo da metáfora.

A emergência da autoria de mulheres confere tensão produtiva à relação entre texto e poder. A trajetória de Antónia Gertrudes Pusich rompe a lógica da invisibilidade do lar pela invasão da tribuna da imprensa e pela interpelação ao parlamento. Sua escrita instaura uma autoridade moral e intelectual na defesa da educação de mulheres e na denúncia da misoginia das instituições. Na obra *Dois Mistérios*, Pusich radicaliza essa postura com a criação de uma narradora com interferência na diegese. Essa voz autoral recusa a função de veículo da trama e assume a posição de juíza das relações sociais, em defesa da autonomia da mulher.

O gesto inaugural de Pusich antecipa a articulação de uma voz de sujeito na literatura contemporânea, para além da condição de objeto da poesia de homens. Essa autoria estende-se à gestão do sagrado e da memória pela via da oralidade e do rito. Nas liturgias do *tchôro*, oficiadas por mulheres, a condução da alma do defunto e a organização do luto comunitário garantem a permanência da identidade coletiva e impedem a dissolução da memória. A figura da "botadeira de estórias" demonstra a eficácia política da narrativa oral na incitação de revoltas ou na preservação de linhagens.

A literatura de Cabo Verde, analisada sob o prisma do realismo animista, opera a síntese entre a escrita da colônia e a cosmovisão de África, mediada pela agência de mulheres. As escritoras contemporâneas dissolvem a fronteira imposta pelo colonialismo entre a verdade da religião e o mito. A presença do sobrenatural no cotidiano e a reivindicação da autoria transformam a escrita em tecnologia de resistência à morte social. A mulher, na tribuna ou na esteira fúnebre, figura como guardiã da memória e sustenta a existência da nação.

O exame das dinâmicas entre colonialismo e produção literária em Cabo Verde evidencia a centralidade da disputa pela legitimação ontológica e política do território. A estratégia imperial

de imposição do cristianismo e da racionalidade ocidental, destinada ao apagamento das cosmologias africanas, encontra resistência na apropriação literária do mito e do sagrado. O pensamento de Amílcar Cabral baliza essa compreensão ao situar a cultura como fundamento da libertação nacional e a literatura como instrumento de transformação da consciência social. A recuperação da figura de Vénus por Manuel Lopes e Vera Duarte exemplifica a subversão do cânone clássico. A divindade, despida de sua exclusividade europeia, funde-se à morna, à paisagem insular e às entidades aquáticas africanas para a emergência da "Vénus Crioula". Essa ressignificação confere à mulher e à cultura local uma ascendência nobre e uma agência política na denúncia da violência de género e na proteção da comunidade.

A consolidação da autoria feminina, notadamente na obra de Orlanda Amarílis, institui o realismo animista como categoria ontológica e estética de resistência. A narrativa rompe as fronteiras impostas pela razão instrumental entre vida e morte, humano e animal, matéria e espírito. O sobrenatural integra a tessitura do real histórico e social, sem necessidade de hesitação ou assombro. A metamorfose, a reencarnação e a comunicação com o além deixam o estatuto de fantasia para compor a experiência cotidiana de sujeitos atravessados pelo trauma colonial. A escrita concilia a experiência diaspórica e a ancestralidade e transforma o texto em espaço de convivência entre esferas distintas da existência.

A intersecção dos registros de argila e de pedra com as águas do Atlântico consolida a tese do ato de escrever e do rito na condição de tecnologias de inscrição do ser. O trânsito dos mitos de fundação para as vozes de Cabo Verde evidencia a autoria de mulheres sob a forma de artifício de combate ao apagamento da memória, que as estruturas de domínio do patriarcado e do império forjam. A usurpação dos códigos do sagrado e a subversão da norma de submissão constituem o fio de união destas genealogias. A palavra escrita assume o caráter de fundação de um mundo onde a mulher detém a soberania sobre a própria narrativa. A literatura, ao garantir a permanência contra a erosão do tempo e das políticas de esquecimento, transmuta-se em espaço de garantia da existência de sujeitos de fala.

Por fim, o capítulo demonstra que a autoria feminina em Cabo Verde não se limitou à cultura letrada das elites, mas estendeu-se fundamentalmente através da tradição oral, onde a mulher assume o papel de guardiã da memória coletiva. Seja como "botadeira de estórias" na *boka noti* ou como protagonista dos ritos fúnebres através do *tchôro*, a mulher cabo-verdiana exerceu um poder litúrgico e narrativo essencial, mediando a relação entre os vivos e os mortos e garantindo a coesão comunitária,. Assim, a trajetória literária do arquipélago, desde os versos

clássicos que clamavam por deusas gregas até à prosa contemporânea de autoras como Orlanda Amarílis e Dina Salústio, reflete um movimento de tomada de consciência onde a escrita deixa de ser apenas um instrumento de dominação colonial para se tornar, nas mãos das mulheres, uma ferramenta de reinvenção da identidade e de inscrição da própria existência na história.

Referências bibliográficas[411]

Achebe, C. (1975). *Morning yet on creation day: Essays*. Heinemann Educational.

Adonias, I. (1970). 3ª Aula: A cartografia vetustíssima do Brasil até 1530. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 287, 77–132.

Alexandre, V. (1993). Portugal em África (1825-1974): Uma perspectiva global. *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais*, *11*, 53–66.

Albuquerque Júnior, D. M. de. (2007). *História: A arte de inventar o passado: Ensaios de teoria da história*. Edusc.

Albuquerque, L. de. (1991). O descobrimento das ilhas de Cabo Verde. In L. de Albuquerque & M. E. M. Santos (Coords.), *História geral de Cabo Verde* (Vol. I, pp. 23–39). Centro de Estudos de História e Cartografia Antiga; Instituto de Investigação Científica Tropical; Direcção Geral do Patrimônio Cultural de Cabo Verde.

Aldred, C. (1972). *Os egípcios*. Verbo.

Aldred, C. (1989). *Akhenaton, faraón de Egipto*. Edaf.

Allen, J. P. (2001a). Ba. In D. B. Redford (Ed.), *The Oxford encyclopedia of Ancient Egypt* (Vol. 1). Oxford University Press; The American University in Cairo Press.

Allen, J. P. (2001b). *Middle Egyptian: An introduction to the language and culture of hieroglyphs*. Cambridge University Press.

[411] Algumas entradas são repetidas, mudando apenas o ano de edição, por terem sido consultadas versões diferentes ao longo do processo de escrita, mediante disponibilidade das obras em bibliotecas. Pela mesma razão, a disponibilidade das obras em bibliotecas, mesmo obras com boas traduções para o português, foram consultadas no idioma original ou, excecionalmente, em outros idiomas por não ter sido possível consultar a tradução ou a obra original.

Almada, J. L. H. C. (2003). A ficção cabo-verdiana pós-claridosa. In A. M. Leite (Org.), *Cape Verde: Language, literature, and music* (pp. 227–243). Center for Portuguese Studies and Culture, University of Massachusetts Dartmouth.

Almeida, G. (2003). *Cabo Verde: Viagem pela história das ilhas*. Editorial Caminho.

Almeida, J. E. d'. (1989). *O escravo* (M. Ferreira, Org.). ALAC.

Amarílis, O. (1974). *Cais-do-Sodré té Salamansa*. Centelha.

Amarílis, O. (1983). *Ilhéu dos pássaros*. Plátano.

Amarílis, O. (1989). *A casa dos mastros*. ALAC.

Amarílis, O. (2024). *Contos*. Livraria Tigre de Papel.

Anchieta, J. de. (1933). *Carta de São Vicente*. Academia Brasileira de Letras.

Andrews, C. A. R. (2010). Introduction. In R. O. Faulkner, *The ancient Egyptian book of the dead* (pp. 11–16). British Museum Press.

Arendt, H. (1988). *Entre o passado e o futuro* (M. W. B. de Almeida, Trad.; 2ª ed.). Perspectiva.

Arendt, H. (2010). *A condição humana* (A. Correia, Trad.; 11ª ed.). Forense Universitária.

Apollodorus. (1921). *The library* (J. G. Frazier, Trad.; 2 vols.). Harvard University Press.

Apolonio de Rodes. (1996). *Argonáuticas* (M. Valverde Sánchez, Trad.). Editorial Gredos.

Aquino, T. (2001). *Suma teológica* (A. Vannucchi et al., Trads.; Vol. 1). Loyola.

Araújo, E. (2000). *Escrito para a eternidade: A literatura no Egito faraônico*. Editora UnB.

Araújo, L. M. de. (1995). *Estudos sobre erotismo no antigo Egipto*. Edições Colibri.

Araújo, L. M. de. (2005). *Mitos e lendas do antigo Egipto*. Centralivros.

Araújo, L. M. de. (2007). O deus Chu e o "Livro dos Mortos". In A. de Freitas Meneses & J. P. Oliveira e Costa (Eds.), *O reino, as ilhas e o mar oceano: Estudos em homenagem a Artur Teodoro de Matos* (pp. 17–24). [s/e].

Aristóteles. (1995). *A constituição de Atenas*. Editora Hucitec.

Aristóteles. (2002). *La politique*. Les Belles Lettres.

Aristóteles. (2005). *Retórica* (M. Alexandre Júnior, P. Farmhouse Alberto, & A. do Nascimento Pena, Trads.). Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Arnald, D. (2005). The destruction of the statues of Hatshepsut from Deir el-Bahri. In C. Roehrig (Ed.), *Hatshepsut: From queen to pharaoh* (pp. 270–276). The Metropolitan Museum of Art.

Arnaud, B., & Kiner, A. (2006, maio). L'Egypte des rois scorpions. *Sciences et Avenir*, (711), 55–67.

Assmann, J. (2001a). *Death and salvation in Ancient Egypt*. Cornell University Press.

Assmann, J. (2001b). *The search for God in Ancient Egypt*. Cornell University Press.

Auerbach, E. (1994). A cicatriz de Ulisses. In *Mimesis*. Perspectiva.

Autuori, J. C. (1996a, julho). Egipto: Dinastia 0. *Revista de Arqueologia*, (183), 6–15.

Autuori, J. C. (1996b). *Egipto y África: Origen de la civilización y monarquía faraónicas en su contexto africano* (Aula Orientalis Supplementa, N° 13). Editorial Ausa.

Autuori, J. C. (2003). Aire. Las creencias religiosas en contexto. In E. Ardèvol Pierra & G. Munilla Cabrillana (Coords.), *Antropología de la religión: Una aproximación interdisciplinar a las religiones antiguas y contemporáneas* (pp. 71–180). Universitat Oberta de Catalunya.

Autuori, J. C. (2005). Los orígenes de la escritura en Egipto: Entre el registro arqueológico y los planteamientos historiográficos. In G. Carrasco Serrano & J. C. Oliva Monpean (Coords.), *Escrituras y lenguas del Mediterráneo en la Antigüedad*. Universidad de Castilla-La Mancha.

Ayarzagüena Sanz, M. (2000). Surgimento y creación del concepto de Mesolítico. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie I, Prehistoria y Arqueología*, 11–32.

Bacchylides. (1998). *Complete poems* (R. Fagles, Trad.). Yale University Press.

Baines, J., & Málek, J. (1996). *O mundo egípcio: Deuses, templos e faraós* (Vol. I). Edições Del Prado.

Baines, J., & Málek, J. (2008). *Cultural atlas of Ancient Egypt*. Andromeda Oxford Limited.

Bakos, M. M. (1996). *O que são hieróglifos*. Brasiliense.

Bakos, M. M. (Org.). (2004). *Egiptomania: O Egito no Brasil*. Paris Editorial.

Balaudé, J.-F. (1998). Que veut montrer Socrate dans l'Hippoas mineur ? In G. Giannantoni & M. Narcy (Eds.), *Lezioni socratiche* (pp. 261–277). Bibliopolis.

Baleno, I. (1991). Povoamento e formação da sociedade. In L. de Albuquerque & M. E. M. Santos (Eds.), *História geral de Cabo Verde* (Vol. 1, pp. 125–177). Instituto de Investigação Científica Tropical.

Balter, M. (2007). Seeking agriculture's ancient roots. *Science, 316* (5833), 1830–1835.

Barb, A. A. (1993). Mistério, mito e magia. In J. R. Harris (Org.), *O legado do Egito* (H. de Araújo Mesquita, Trad., pp. 150–181). Imago.

Barbosa, J. (2002). *Obra poética*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Barcellos, C. J. S. (1899–1914). *Subsídios para a história de Cabo Verde e Guiné* (7 Vols.). Academia Real das Ciências de Lisboa.

Barcellos, C. J. S. (1904). *Alguns apontamentos sobre as fomes em Cabo Verde, desde 1719 a 1904*. Typografia da Cooperativa Militar.

Barros, J. de. (1932). *Ásia de Joan de Barros: Dos feitos que os portugueses fizeram no descobrimento e conquista dos mares e terras do oriente* (4ª ed., Primeira Década). Imprensa da Universidade.

Barros, V. (2008). As «sombras» da revista Claridade: Entre o discurso de integração regionalista e a retórica nacionalista. In *Comunidades imaginadas*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Barros, V. (2009). Inspirações atlânticas e imagens brasileiras na representação de Cabo Verde. *Mneme*, (26), 58–73.

Barros, V. (2010). Imaginar Cabo Verde a partir da imagem do Brasil. *Revista Estudos Políticos*, (0).

Bartez, M. (2009). *O culminar da política do espírito, de António Ferro* [Master's thesis, University of California, Los Angeles].

Bar-Yosef, O. (1998). The Natufian culture in the Levant, threshold to the origins of agriculture. *Evolutionary Anthropology: Issues, News, and Reviews*, 6 (5), 159–177.

Bayet, J. (1969). *La religion romaine : Histoire politique et psychologique*. Payot et Rivage.

Bednarick, R. G. (1999). Maritime navigation in the lower and middle palaeolithic. *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences, Paris, 328*, 559–563.

Bednarick, R. G. (2001). Replicating the first known sea travel by humans: The lower pleistocene crossing of lombok strait. *Human Evolution*, 16 (3/4), 229–242.

Beltrão, C. (2006). A religião na Urbs. In N. Musco Mendes & G. Ventura da Silva (Orgs.), *Repensando o Império Romano: Perspectiva socioeconômica, política e cultural* (1ª ed., pp. 137–159). Mauad.

Benveniste, É. (1969). *Le vocabulaire des institutions indo-européennes : Pouvoir, droit, religion* (Vol. 2). Les Éditions de Minuit.

Bessière, I. (2012). O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha (B. D'Angelo & M. R. D. Oliveira, Trad.). *Revista FronteiraZ*, (9), 305–319.

Bhabha, H. K. (1998). *O local da cultura*. Ed. UFMG.

Bíblia de Jerusalém. (1985). Paulinas.

Bicho, N. (1994). The end of the Paleolithic and the Mesolithic in Portugal. *Current Anthropology*, 35, 664–674.

Bicho, N. (2000). *Technological change in the Final Upper Palaeolithic of Rio Maior* (Arkeos, 17). Ceipha.

Bicho, N. (2004). As comunidades humanas de caçadores-recolectores do Algarve Ocidental. In A. A. Tavares, M. J. F. Tavares, & J. L. Cardoso (Eds.), *Actas do Congresso Sobre Evolução Geohistórica do Litoral Português e Fenómenos Correlativos: Geologia, História, Arqueologia e Climatologia* (pp. 359–396). Universidade Aberta.

Bicho, N. (2006). *Manual de arqueologia pré-histórica*. Edições 70.

Bicho, N. (2009). Sistemas de povoamento, subsistência e relações sociais dos últimos caçadores-recolectores do Vale to Tejo. *Estudos Arqueológicos de Oeiras*, 17, 133–156.

Black, J. A., Cunningham, G., Robson, E., & Zólyomi, G. G. (2004). *The literature of ancient Sumer*. Oxford University Press.

Bloch, R. (1958). Sur les danses arme des Saliens. *Annales*, 706–715.

Bornheim, G. A. (Org.). (1973). *Os filósofos pré-socráticos*. Cultrix.

Bottéro, J. (1987). *Mésopotamie : L'écriture, la raison et les dieux*. Gallimard.

Bottéro, J., & Kramer, S. N. (1989). *Lorsque les dieux faisaient l'homme : Mythologie mésopotamienne*. Gallimard.

Bottéro, J., & Petschow, H. (1999). Homosexualität. In D. O. Edzard (Ed.), *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* (Vol. 4, pp. 459–468). Walter de Gruyter.

Bottéro, J., et al. (1995). *Cultura, pensamento e escrita*. Ática.

Bouzon, E. (1981). *As Leis de Eshnunna*. Vozes.

Bouzon, E. (2003). *O Código de Hammurabi*. Editora Vozes.

Bowman, A. K., & Woolf, G. (Eds.). (1998). *Cultura escrita e poder no Mundo Antigo*. Ática.

Bowra, C. M. (1983). *Historia de la literatura griega* (A. Reyes, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

Bowra, C. M. (1994). *La Atenas de Pericles*. Alianza Editorial.

Bradley, R. (1997). *Rock art and the prehistory of Atlantic Europe: Signing the land*. Routledge.

Bradley, R. (2000). *An archaeology of natural places*. Routledge.

Bradley, R. (2002). *The past in prehistoric societies*. Routledge.

Bradley, R., & Fabregas Valcarce, R. (1999). La "ley de la frontera": Grupos rupestres galaico y esquemático y prehistoria del noroeste de la Península Ibérica. *Trabajos de Prehistoria*, 56 (1), 103–114.

Braidwood, R. (1988). *Homens pré-históricos*. Edunb.

Brandão, J. de S. (1995). *Mitologia grega* (Vol. I). Vozes.

Brasete, M. F. (2003). A crítica às mulheres no fr. 7 de Semónides de Amorgos. In C. de Miguel Mora (Ed.), *Sátira, paródia e caricatura: Da Antiguidade aos nossos dias* (pp. 39–56). [s/e].

Brasete, M. F. (2009). Homoerotismo feminino na lírica grega arcaica: a poesia de Safo. In J. A. Ramos, M. C. Fialho, & N. S. Rodrigues (Coords.), *A Sexualidade no Mundo Antigo* (pp. 313–326). Centro de Estudos Clássicos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; Centro de História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Brásio, A. (1962). Descobrimento/Povoamento/Evangelização do Arquipélago de Cabo Verde. *STVDIA – Revista Semestral*, 10, 71–75.

Brásio, A. (1973). *História e missiologia: Inéditos e esparsos*. Instituto de Investigação Científica de Angola.

Brásio, A. (1963). Descobrimento/Povoamento/Evangelização do Arquipélago de Cabo Verde. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação [Boletim Documental de Cultura]*.

Bremmer, J. N. (2009). Myth, mythology, and mythography. In G. Boys-Stone, B. Graziosi, & P. Vasunia (Eds.), *The Oxford handbook of Hellenic studies* (pp. 678–686). Oxford University Press.

Brisson, L. (2003). *Leituras de Platão* (S. M. Maciel, Trad.). Edipucrs.

Budge, E. A. W. (1925). *The mummy: A handbook of Egyptian funerary archaeology* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Budge, E. A. W. (1993). *O livro egípcio dos mortos* (O. Mendes Cajado, Trad., 9ª ed.). Editora Pensamento.

Budge, E. A. W. (2004). *As idéias dos egípcios sobre a vida futura*. Madras.

Budge, E. A. W. (2009). *Egyptian ideas of the future life*. The Floating Press.

Buffière, F. (2007). *Éros adolescent : La pédérastie dans la Grèce antique*. Belles Lettres.

Burkert, W. (1985). *Greek religion: Archaic and classical* (J. Raffan, Trad.). Blackwell.

Burkert, W. (1993). *Religião grega na época clássica e arcaica* (M. J. Simões Loureiro, Trad.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Cabral, A. (1952). Apontamentos sobre a poesia caboverdiana. *Boletim de Propaganda e Informação*, 3 (28). [Detalhes da página não fornecidos].

Cabral, A. (1973). National liberation and culture. In *Return to the source: Selected speeches of Amilcar Cabral* (pp. 39–56). Monthly Review Press.

Cabral, A. (2008). O papel da cultura na luta pela independência. In *Documentário* (pp. 203–236). Edições Cotovia. (Obra original publicada em 1978)

Cabral, I. (1995). Ribeira Grande: Vida urbana, gente, mercancia, estagnação. In M. E. M. Santos (Coord.), *História geral de Cabo Verde* (Vol. 2, pp. 225–274). Instituto de Investigação Científica Tropical.

Cabral, I. (2011). A representação das mulheres, casadas e viúvas, da ilha de Santiago nos documentos dos séculos XVI-XVIII (Um estudo prosopográfico). In C. Silva & C. Fortes (Orgs.), *As mulheres em Cabo Verde: Experiências e perspectivas*. Cigef.

Cadamosto, L. de. (1812a). Navegação de Luiz de Cadamosto: A que se ajuntou a viagem de Pedro de Cintra, capitão portuguez (S. F. M. Trigoso, Trad.). In *Colecção de notícias para a história e geografia das nações ultramarinas* (Tomo 2). Tipografia da Academia Real das Sciencias.

Cadamosto, L. de. (1812b). Navegação segunda de Luiz de Cadamosto. In *Noticias para a historia e geografia das nações ultramarinas, que vivem nos dominios portuguezes, ou lhes são visinhas* (Tomo 2, pp. 59–72). Tipografia da Academia Real das Sciencias.

Cadamosto, L. de. (1944). *Navegações de Luis de Cadamosto* (G. C. Rossi, Trad.). Instituto para a Alta Cultura.

Calame, C. (2002). *Eros en la Antigua Grecia*. Akal.

Calogero, G. (1984). Introduzione all' Ippia minore (1938). In G. Calogergo, *Scritti minori di Filosofia antica* (pp. 284–292). Bibliopolis.

Campagno, M. (2004). *Una lectura de la contienda entre Horus y Seth*. Ediciones del Signo.

Cardoso, B. (2001). *Mãe, materno mar*. Record.

Cardoso, C. F. (1990). *Antiguidade Oriental: Política e religião*. Contexto.

Cardoso, C. F. (1995). *As sociedades do Antigo Oriente Próximo*. Ática.

Cardoso, C. F. (1998). *Sete olhares sobre a antigüidade*. Ed. UnB.

Cardoso, C. F. (2010). Deslocamento e alteridade: A associação da distância e da viagem com o estranho e o maravilhoso entre os antigos egípcios. *Revista Phoînix*, 16 (1), 11–31.

Cardoso, C. F. S. (1984). *O Egito Antigo*. Editora Brasiliense S.A.

Cardoso, C. F. S. (1986). *Sociedades do Antigo Oriente Próximo*. Ática.

Cardoso, C. F. S. (1994). *Sete olhares sobre a Antiguidade*. Editora Universidade de Brasília.

Cardoso, C. F. S. (1999). *Deuses, múmias e ziggurats: Uma comparação das religiões antigas do Egito e da Mesopotâmia*. Edipucrs.

Cardoso, C. F. S. (2011). Tempo e espaço no antigo Egito: Sua fundamentação mítica sob o Reino Novo. In C. F. S. Cardoso & H. Oliveira (Orgs.), *Tempo e espaço no Antigo Egito* (pp. 59–92). Ppgh Editora.

Carpentier, A. (2009). *O reino deste mundo*. Record.

Carreira, A. (1972). *Cabo Verde: Formação e extensão de uma sociedade escravocrata (1460–1878)*. Ulmeiro.

Carreira, A. (1983). *Cabo Verde: Formação e extinção de uma sociedade escravocrata (1460-1878)* (2ª ed.). Instituto Cabo-Verdeano do Livro.

Catulle. (1964). *Poésies* (G. Lafaye, Ed. & Trad.). Les Belles Lettres.

Cavalli-Sforza, L. L. (1991). Genes, peoples and languages. *Scientific American*, 265, 72–78.

Chabal, P., & Daloz, J.-P. (1999). *Africa works: Disorder as political instrument.* Indiana University Press.

Chafe, W. L. (1987). Review of Language in the Americas, by J. Greenberg. *Current Anthropology*, 28, 652–653.

Champion, T., Gamble, C., Shennan, S., & Whittle, A. (2009). *Prehistoric Europe*. Left Coast Press.

Chappaz, J. L. (1993, novembro). Comment une femme put devenir roi. *Les Dossiers D'archeologie*, (187), 8.

Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2001). *Dicionário de símbolos: Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (16ª ed.). José Olympio.

Chiampi, I. (1980). *O realismo maravilhoso: Forma e ideologia no romance hispano-americano*. Perspectiva.

Chicago Assyrian Dictionary (Vols. 1, 8, 15). (2000-2008). Oriental Institute.

Childe, G. (1942). *O que aconteceu na história*. Círculo do Livro.

Childe, V. G. (1965). *Los orígenes de la civilización*. Fondo de Cultura Económica.

Childe, V. G. (1968). *A evolução cultural do homem*. Zahar.

Childe, V. G. (1979). *A evolução cultural do homem*. Zahar.

Constant, B. (1997). *Écrits politiques*. Éditions Gallimard.

Correa, S. M. de S. (2002). A imagem do negro no relato de viagem de Alvise Cadamosto. *POLITEIA: História e Sociedade*, 2 (1), 99–129.

Cortesão, A. (1925). O boletim da Agência Geral das Colónias. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, *1*(1), 5.

Cortesão, A. (1931). Subsídios para a história do descobrimento de Guiné e Cabo Verde. *Boletim da Agência Geral das Colónias*, LXXVI, 1–39.

Cortesão, A. (1975). *Esparsos* (Vol. 3). Universidade de Coimbra.

Costa, F. da (1938). *Cartas das ilhas de Cabo Verde por Valentim Fernandes*. Agência Geral do Ultramar.

Curto, S. (1990). La egiptologia. In S. Donadoni, S. Curto, & A. M. D. Roveri, *Egipto del mito a la egiptologia* (pp. 105–284). Fabbri Editori.

Daniel, G. (1968). *El concepto de prehistoria* (R. Sánchez Sanz, Trad.). Editorial Labor.

David, R. (2011). *Religião e magia no Antigo Egito*. Difel.

Davidson, I., & Noble, W. (1992). Why the first colonisation of the Australian region is the earliest evidence of modern human behaviour. *Archaeology in Oceania*, 27, 113–119.

Davies, W. V. (1996). Os hieróglifos egípcios. In *Lendo o passado: Do cuneiforme ao alfabeto: A história da escrita antiga* (pp. 94–173). Melhoramentos.

Dean-Jones, L. (1994). *Women's bodies in classical Greek science*. Oxford University Press.

De Matos, A. T. (Coord.). (2005). *A colonização atlântica*. (Vol. 3, Tomo 2). Editorial Estampa.

Desroches-Noblecourt, C. (1994). *A mulher nos tempos dos faraós* (T. Pellegrini, Trad.). Papirus.

Dias, J. A. (2004). *A conquista do planeta azul: O início do reconhecimento do oceano e do mundo* (Versão Preliminar). Universidade do Algarve. http://w3.ualg.pt/~jdias/Jad/ebooks/COAzul.html

Diel, P. (1976). *El simbolismo de la mitología griega*. Ed. Labor.

Diels, H., & Kranz, W. (Eds.). (1951). *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Weidmannsche Verlagsbuchhandlung.

Diodoro de Sicilia. (2004). *Biblioteca histórica IV-VIII* (J. J. Torres Esbarranch, Trad.). Ed. Gredos.

Diop, C. A. (1967). Antériorité des civilisations nègres : Mythe ou vérité historique? Présence Africaine.

Diotto, E. (1983, abril-junho). Antonio da Noli e la scoperta delle isole del Capo Verde. *La Casana*, (4), 10–15.

Divisão de Publicações e Biblioteca da Agência Geral das Colónias. (1948). Colectânea de legislação colonial. Divisão de Publicações e Biblioteca Agência Geral das Colónias.

Donald, M. (1991). *Origins of modern mind: Three stages in the evolution of culture and cognition*. Harvard University Press.

Donald, M. (1999). *Origens do pensamento moderno*. Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian.

Dorman, P. (2005). The proscription of Hatshepsut. In C. Roehrig (Ed.), *Hatshepsut: From queen to pharaoh* (pp. 267–269). The Metropolitan Museum of Art.

Dover, K. J. (1994). *A homossexualidade na Grécia Antiga*. Nova Alexandria.

Drapkin, I. (1982). Los "códigos" pre-hamurábicos. *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, 35 (2), 325–346.

Dreyer, G. (1998). Umm el-Qaab I: *Das prädynastische Königsgrab U-j und seine frühen Schriftzeugnisse (Archäologische Veröffentlichungen, 86*). Deutsches Archäologisches Institut Kairo.

Duarte, V. (2021). *A vénus crioula*. Rosa de Porcelana Editora.

Eco, U. (1999). *Apocalittici e integrati*. Bompiani.

Eck, J. van. (1952). *The Homeric hymn to Aphrodite: Introduction, commentary and appendices*. [Tese de doutoramento, Universiteit Utrecht].

El-Nadoury, R. (2010). O legado do Egito faraônico. In G. Mokhtar (Ed.), *História geral da África, II: África antiga* (2ª ed. rev.). Unesco.

Eliade, M. (1972). *Mito e realidade*. Perspectiva.

Eliade, M. (1983). *História das crenças e das ideias religiosas* (R. Cortes de Lacerda, Trad.). Zahar Editores.

Eliade, M. (1992a). *O mito do eterno retorno* (J. A. de Ceschin, Trad.). Mercuryo.

Eliade, M. (1992b). *O sagrado e o profano: A essência das religiões* (R. Fernandes, Trad.). Martins Fontes.

Eliade, M. (1993). *Tratado de história das religiões* (F. Tomaz & N. Nunes, Trads.). Martins Fontes.

Eliade, M. (1995). *O conhecimento sagrado de todas as eras* (L. L. Gomes, Trad.). Mercuryo.

Eliade, M. (2000). *Mito e realidade* (5ª ed.). Perspectiva.

Eliade, M. (2002). *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase* (B. Perrone-Moisés & I. Castilho Benedetti, Trads.). Martins Fontes.

Eliade, M., & Couliano, I. P. (1999). *Dicionário das religiões* (I. Castilho Benedetti, Trad., 2ª ed.). Martins Fontes.

Englund, G. (1995). *Middle Egyptian: An introduction*. University Press.

Enuma Elish. (2005). *The Standard Babylonian Creation Myth Enuma Elish* (P. Talon, Trans.). University of Helsinki Neo-Assyrian Text Corpus Project.

Erman, A. (1952). *La religion des égyptiens* (H. Weld, Trad.). Payot.

Escarra, J. (1947). *Manuel de droit commercial*. Librairie du Recueil Sirey.

Eurípides. (2015). *Teatro completo* (Vol. 1, J. Torrano, Trad.). Iluminuras.

Eurípides. (2016). *Teatro completo* (Vol. 2, J. Torrano, Trad.). Iluminuras.

Fage, J. D. (2010). A evolução da historiografia da África. In J. Ki-Zerbo (Ed.), *História geral da África: Vol. I. Metodologia e pré-história da África* (2ª ed. rev.). UNESCO.

Fanon, F. (1968). *Os condenados da terra*. Civilização Brasileira.

Faulkner, A. (Ed.). (2008). *The Homeric hymn to Aphrodite: Introduction, text, and commentary*. Oxford University Press.

Ferreira, J. R. (1992). *A Grécia antiga: Sociedade e política*. Edições 70.

Ferreira, J. R. (2004). *A Grécia antiga: Sociedade e política*. Edições 70.

Ferreira, J. R. (2006). Educação em Esparta e em Atenas: Dois métodos e dois paradigmas. In M. do C. Fialho, D. F. Leão, & J. R. Ferreira (Eds.), *Paideia e cidadania na Grécia Antiga* (pp. 11–34). Ariadne.

Ferreira, J. R., & Leão, D. F. (2010). *Dez grandes estadistas atenienses*. Edições 70.

Ferreira, M. (1959a, março). Comentário em torno do bilinguismo cabo-verdiano. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, 114, 7–8.

Ferreira, M. (1959b, dezembro). A propósito de mais uma jovem publicação caboverdiana. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, 123, 15–16.

Ferreira, M. (1960, setembro). Temas cabo-verdianos. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, 132. 10.

Ferreira, M. (1967). *A aventura crioula.* Editora Ulisseia.

Ferreira, M. (1972). *Terra trazida: Contos*. Plátano Editora.

Ferreira, M. (1973). *A aventura crioula* (2ª ed.). Plátano Editora.

Ferreira, M. (1975). *No reino de Caliban: Antologia panorâmica da poesia africana* (2 vols.). Seara Nova.

Ferreira, M. (1984). *Literaturas africanas de expressão portuguesa*. Ática.

Ferreira, M. (1985). *A aventura crioula no Cabo Verde*. Plátano Editora.

Ferreira, M. (1989). *O discurso no percurso africano* (Vol. I). Plátano Editora.

Ferreira, M. (Ed.). (1986). *Claridade: Revista de cultura e arte (1936-1960)* (Ed. fac-similar, 2ª ed.). África Editora; Instituto Português do Livro e da Leitura.

Ferreira, V. (1944). *Colonização étnica da África portuguesa: Estudo apresentado ao II Congresso da União Nacional*. Imprensa Nacional.

Février, J. (1995). *Histoire de l'écriture*. Payot.

Finley, M. (1973). *Les premiers temps de la Grèce : L'âge de bronze et l'époque archaïque*. François Maspero.

Finley, M. (1976). *Démocratie antique et démocratie moderne*. Petite Bibliothèque Payot.

Finley, M. (1983). *A política no Mundo Antigo*. Zahar Editora.

Finley, M. (1988). *Democracia antiga e moderna*. Graal Editora.

Finley, M. (1989a). *Economia e sociedade na Grécia Antiga* (M. P. Michael, Trad.). Martins Fontes.

Finley, M. (1989b). *Usos e abusos da história*. Martins Fontes.

Fischer, S. R. (2009). *História da escrita*. Unesp.

Flacelière, R. (1962). *Love in Ancient Greece*. Crown Publishers, Inc.

Florenzano, M. B. B. (2004). *Nascer, viver e morrer na Grécia Antiga*. Atual.

Foucault, M. (1963). *Naissance de la clinique: Une archéologie du regard médical*. Presses Universitaires de France. (Trad. bras. Roberto Machado, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977).

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses: Une archéologie des sciences humaines*. Gallimard. (Trad. bras. Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 2010, 9ª ed.).

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard. (Trad. port. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Edições 70, 2014).

Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique: Folie et déraison* (1961). Gallimard. (Trad. bras. José T. Coelho Neto, São Paulo: Perspectiva, 2010, 9ª ed.).

Foucault, M. (1974). La vérité et les formes juridiques. *Cadernos da PUC*, *16*, 5–133.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard. (Trad. bras. Raquel Ramalhete, Petrópolis: Vozes, 2010, 38ª ed.).

Foucault, M. (1976). *Histoire de la sexualité, vol. 1: La volonté de savoir*. Gallimard. (Trad. bras. Maria T. da Costa Albuquerque & J. A. Guilhon Albuquerque, São Paulo: Paz e Terra, 2014).

Foucault, M. (1982). *Le désordre des familles: Lettres de cachet des archives de la Bastille*. Gallimard; Julliard.

Foucault, M. (1983). The subject and power (1982). In P. Rabinow & H. Dreyfus, *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics*. University of Chicago Press. (Trad. bras. Vera Porto Carrero, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995).

Foucault, M. (1987). *Vigiar e punir*. Vozes.

Foucault, M. (1990). *Hermeneutica del sujeto*. La Piqueta.

Foucault, M. (Coord.). (1991). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão* (5ª ed.). Edições do Graal.

Foucault, M. (1992a). A escrita de si. In *O que é um autor?* (3ª ed., A. F. Cascais & E. Cordeiro, Trans.; pp. 127–159). Vega.

Foucault, M. (1992b). A vida dos homens infames. In *O que é um autor?* (3ª ed., A. F. Cascais & E. Cordeiro, Trans.; pp. 89–126). Vega.

Foucault, M. (1992c). O que é um autor? In *O que é um autor?* (3ª ed., A. F. Cascais & E. Cordeiro, Trans.; pp. 29–88). Vega.

Foucault, M. (1993a). *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Graal.

Foucault, M. (1993b). *Microfísica do poder*. Graal.

Foucault, M. (1994a). *História da sexualidade II – O uso dos prazeres*. Graal.

Foucault, M. (1994b). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. In *Dits et écrits, vol. 2: 1970-1975*. Gallimard. (Trad. bras. Elisa Monteiro, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, 3ª ed.).

Foucault, M. (1995). O sujeito e o poder. In P. Rabinow & H. Dreyfus, *Michel Foucault – uma trajetória filosófica: Para além do estruturalismo e da hermenêutica* (pp. 231–249). Forense Universitária.

Foucault, M. (1996). *A ordem do discurso*. Edições Loyola.

Foucault, M. (1997). *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Jorge Zahar Editor.

Foucault, M. (2000a). *A arqueologia do saber*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2000b). *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamentos*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2000c). *As palavras e as coisas*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2000d). *Em defesa da sociedade*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2000e). O que são as luzes? In *Ditos & escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento* (E. Monteiro, Trans.; pp. 335–351). Forense Universitária.

Foucault, M. (2001a). A linguagem ao infinito. In *Ditos & escritos III: Estética, literatura e pintura, música e cinema* (I. A. D. Barbosa, Trans.; pp. 47–59). Forense Universitária.

Foucault, M. (2001b). A verdade e as formas jurídicas. Nau Editora.

Foucault, M. (2001c). Arqueologia de uma paixão. In *Ditos & escritos III: Estética, literatura e pintura, música e cinema* (I. A. D. Barbosa, Trans.; pp. 400–410). Forense Universitária.

Foucault, M. (2001d). *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2004a). *Arqueologia do saber*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2004b). *Sécurité, territoire, population: Cours au Collège de France (1977-1978)*. Seuil-Gallimard.

Foucault, M. (2005a). *Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976)*. Martins Fontes.

Foucault, M. (2005b). *História da sexualidade III: O cuidado de si* (8ª ed., M. T. C. Albuquerque & J. A. G. Albuquerque, Trans.). Graal.

Foucault, M. (2009). *A ordem do discurso*. Edições Loyola.7

Foucault, M. (2010a). A impossível prisão – mesa redonda 1978. In *Ditos & Escritos IV: Estratégia, poder-saber*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2010b). Nietzsche, a genealogia, a história. In *Ditos & Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2010c). O cuidado com a verdade. In *Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2010d). Polêmica, política e problematizações. In *Ditos & Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Forense Universitária.

Foucault, M. (2011). O estilo da história. In *Ditos & Escritos VII: Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Forense Universitária.

Foster, B. (2005). *Before the muses: An anthology of Akkadian literature*. CDL Press.

Foxhall, L. (2013). *Studying gender in classical antiquity*. Cambridge University Press.

Frankfort, H. (1998). *La religión del Antiguo Egipto: Una interpretación*. Editorial Laertes.

Freyre, G. (Ed.). (1937). *Novos estudos afro-brasileiros*. Civilização Brasileira.

Freyre, G. (1940). *O mundo que o português criou: Aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas*. José Olympio.

Freyre, G. (1942). *Uma cultura ameaçada: A luso-brasileira* (2ª ed.). CEB.

Freyre, G. (1950). *Quase política*. José Olympio.

Freyre, G. (1953a). *Aventura e rotina: Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de caráter e ação*. José Olympio.

Freyre, G. (1953b). *Um brasileiro em terras portuguesas: Introdução a uma possível luso-tropicologia acompanhada de conferências e discursos proferidos em Portugal e em terras lusitanas e ex-lusitanas da Ásia, da África e do Atlântico*. José Olympio.

Freyre, G. (1961). *O luso e o trópico*. Congresso Internacional de História dos Descobrimentos.

Freyre, G. (1978). *Palavras aos jovens do Ceará*. Lusíadas.

Freyre, G. (1981). *Sobrados e mucambos*. José Olympio.

Freyre, G. (2000). *Casa-grande & senzala* (39ª ed.). Record.

Freyre, G. (2001a). *Além do apenas moderno* (2ª ed.). UniverCidade.

Freyre, G. (2001b). *Casa-grande & senzala*. Record.

Freyre, G. (2006a). *Insurgências e ressurgências atuais: Cruzamentos de sins e nãos num mundo em transição* (2ª ed.). Global.

Freyre, G. (2006b). *Tempo morto e outros tempos: Trechos de um diário de adolescência e de primeira mocidade (1915–1930)* (2ª ed.). Global.

Freyre, G. (2010). *O mundo que o português criou*. É Realizações.

Fronza, V. (2015). *Horemheb, o escolhido de Rá: Legitimação e identidade faraônica no fim do período amarniano* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Paraná].

Funari, P. P. (2008). A Guerra do Peloponeso. In D. Magnoli (Ed.), *História das guerras* (4ª ed., pp. 19–46). Contexto.

Gallo, S. (2010). Filosofias da diferença e educação: O revezamento entre teoria e prática. In S. M. Clareto & A. Ferrari (Eds.), *Foucault, Deleuze e educação* (pp. 49–63). Ed. UFJF.

Gama, C. A. (2008). Os servidores funerários da coleção egípcia do Museu Nacional: Catálogo e interpretação. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro]. Repositório do Museu Nacional.

Gândavo, P. de M. (1924). *História da província de Santa Cruz*. Anuário do Brasil.

Garcia, F. (2009). *Realismo maravilhoso como discurso contra-hegemônico*. [s/e].

Gardiner, A. (1988). *Egyptian grammar: Being an introduction to the study of hieroglyphs*. Griffith Institute.

Garmes, H. (2006). O pioneirismo político e literário da Revista de Cabo Verde. *África: Revista do Centro de Estudos Africanos*, 15–24.

Garrafone, R. S. (2009). Romanos. In P. P. Funari et al. (Eds.), *As religiões que o mundo esqueceu: Como egípcios, gregos, celtas, astecas e outros povos cultuavam seus deuses* (pp. 53–65). Contexto.

Garuba, H. (2003). Explorations in animist materialism: Notes on reading/writing African literature, culture, and society. *Public Culture*, 15 (2), 249–256.

Garuba, H. (2012). Explorações no realismo animista: Notas sobre a leitura e a escrita da literatura, cultura e sociedade africana. *Nonada Letras em Revista,* 15 (19), 235–256.

Glotz, G. (1980). *A cidade grega*. Difel.

Goddard, I. (1987). Review of Language in the Americas, by J. Greenberg. *Current Anthropology*, 28, 656–657.

Goff, B. E. (1996). *The noose of words: Readings of desire, violence & language in Euripides' Hippolytos*. Cambridge University Press.

Goldhill, S. (2007). *Amor, sexo e tragédia: Como os gregos e romanos influenciam nossas vidas até hoje*. Jorge Zahar.

Gomes, L. C. (2008). *Valor simbólico do centro histórico da Praia: Cabo Verde* [Tese de doutoramento, Universidade Portucalense].

Gomes, S. C. (1993). A poesia africana de língua portuguesa em voz de mulher. *Cadernos de Letras da UFF*, (8), 61–72.

Gomes, S. C. (1995a). Cabo Verde: Rosto e trabalho femininos na evolução da cultura e da literatura. In *O rosto feminino da expansão portuguesa: Actas do Congresso Internacional* (Vol. 2, pp. 275–340). Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

Gomes, S. C. (1995b). Feminino e poesia africana de língua portuguesa. In *Mulher e literatura: Anais do V Seminário Nacional* (pp. 333–340). UFRN, Editora Universitária.

Gomes, S. C. (1998). Cabo Verde: Mulher, cultura, literatura. *Revista Pré-Textos*, 27–35.

Gomes, S. C. (2008). Olhares transversais da escrita literária sobre a cultura identitária do arquipélago: Do dilema do "primeiro" romance cabo-verdiano à produção contemporânea. In *XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, integrações e convergências*. Universidade de São Paulo.

Gomes, S. C. (2010). O texto literário de autoria feminina escreve e inscreve a mulher e(m) Cabo Verde. In C. L. T. R. Secco, S. R. Jorge, & M. T. Salgado (Orgs.), *África, escritas literárias: Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe*. Editora UFRJ; UEA.

Gomes, S. C. (2013). Literatura e trajetória social das mulheres em Cabo Verde: A escritura de autoria feminina ou um outro olhar sobre o arquipélago. In *Atas do Colóquio Internacional Cabo Verde e Guiné-Bissau: Percursos do saber e da ciência*. Instituto de Investigação Científica Tropical.

Gomes, S. C. (2019). A poesia feminina cabo-verdiana vive: Resistindo à persistência de um cânone de perspectiva masculina. *Mulemba*, *11*(21), 73–89.

Gordon, M. (1995). The phonological composition of personal pronouns: Implications for genetic hypotheses. In J. Ahlers, L. Bilmes, J. Guenter, B. Kaiser, & J. Namkung (Eds.), *Proceedings of the 21st Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society* (pp. 117–128). Berkeley Linguistic Society.

Gralha, J. (2002). *Deuses, faraós e o poder*. Barroso Produções Editoriais.

Gralha, J. (2009). *A legitimidade do poder no Egito ptolomaico: Cultura material e práticas mágico-religiosas* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas].

Gralha, J. (2015). Egito Ptolomaico: Arquitetura sagrada e as relações de poder. *Hélade*, 1(1), 67–82.

Greenberg, J. H. (1958). *Report on the classification of the non-Austronesian languages of the Pacific* [Manuscrito não publicado, Report to the Wenner–Gren Foundation for Anthropological Research].

Greenberg, J. H. (1960). *Indo-Pacific etymologies* [Manuscrito não publicado].

Greenberg, J. H. (1971). The Indo-Pacific hypothesis. In T. A. Sebeok (Ed.), *Current trends in linguistics: Vol. 8. Linguistics in Oceania* (pp. 807–871). Mouton.

Greenberg, J. H. (1987). *Language in the Americas*. Stanford University Press.

Greenberg, J. H. (2006). *Genetic linguistics: Essays on theory and method* (W. Croft, Ed.). Oxford University Press.

Grimal, N. (1988). *Histoire de l'Égypte ancienne*. Librairie Arthème Fayard.

Grimal, N. (2012). *História do Egito Antigo* (E. M. L. de Freitas, Trad.). Editora Forense Universitária.

Grimal, P. (2005). *Dicionário da mitologia grega e romana*. Bertrand Brasil.

Grimal, P. (2010). *História de Roma*. Editora Unesp.

Groenen, M. (1994). *Pour une histoire de la préhistoire : Le Paléolithique*. Éditions Jérôme Millon.

Guthrie, D. (2005). *The nature of rock art*. The University of Chicago Press.

Habachi, L. (1957). Two graffiti at Sehel from the reign of Queen Hatshepsut. *Journal of Near Eastern Studies*, 16 (2), 88–104.

Hallo, W. W., & Simpson, W. K. (1971). *The ancient Near East*. Harcourt Brace Jovanovitz.

Hamblin, W. J. (2006). *Warfare* in the ancient Near East to c. 1600 BC: Holy warriors at the dawn of history. Routledge.

Hancar, F. (1940). Problem der Venus Statuetten im Eurasiatischen Jung-Palaolithikum. *Praehistorische Zeitschrift*, 30-31. [Detalhes da página não fornecidos].

Hani, J. (1976). *La religion egyptienne dans la pensée de Plutarco*. Les Belles Lettres.

Hansen, M. H. (1993). *La démocratie athénienne à l'époque de Démosthène*. Les Belle Lettres.

Hansen, M. H. (2004). *Pólis et cité-État : Um concept antique et son équivalent moderne*. Les Belles Lettres.

Hart, G. (1986). *Dictionary of Egyptian gods and goddesses*. Routledge & Kegan Paul.

Hartog, F. (2003a). *Os Antigos, o passado e o presente*. Editora UnB.

Hartog, F. (2003b). *Régimes d'historicité*. Seuil.

Hartog, F. (2005a). *Anciens, modernes, sauvages*. Galaade Editions.

Hartog, F. (2005b). *Évidence de l'histoire : Ce que voient les historiens*. Editions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.

Haudry, J. (1985, maio). Héra et les héros. *Etudes Indo-Européennes*, (12). 1-51.

Hecateu. (2013). Fragmentos. In K. Koike (Trad.), *Hecateu de Mileto e a formação do pensamento histórico grego* [Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra].

Hemelrijk, E. A. (2004). *Matrona Docta: Educated Women in the Roman Élite from Cornelia to Julia Domna*. Routledge.

Heráclito. (1989). Fragmentos. In J. C. de Souza et al. (Trads.), *Os pré-socráticos* (Coleção Os Pensadores) (pp. 51–64). Abril.

Heráclito. (2002). Fragmentos. In A. Costa (Ed. & Trad.), *Heráclito: Fragmentos contextualizados* (pp. 195–218). Difel.

Heródoto. (1992). *Historia: Libro II Euterpe* (C. Schrader, Trad.). Editorial Gredos.

Hérodote-Thucydide: Œuvres complètes. (1964). Éditions Gallimard.

Hesíodo. (1995). *Teogonia* (J. Torrano, Trad.). Iluminuras.

Hesíodo. (1996). *Os trabalhos e os dias* (M. de C. Neves Lafer, Trad.). Iluminuras.

Higounet, C. (2003). *História concisa da escrita* (10ª ed.). Parábola Editorial.

Hino homérico a Deméter. (2009). (O. Serra, Trad.). Odysseus Editora.

Homero. (2013). *Ilíada* (F. Lourenço, Trad.). Companhia das Letras/Penguin.

Homero. (2014). *Odisseia* (C. Werner, Trad.). Cosac Naify.

Hooker, J. T. (Ed.). (1996). *Lendo o passado: Do cuneiforme ao alfabeto: A história da escrita antiga*. Edusp-Melhoramentos.

Hornung, E. (1999). *The ancient Egyptian books of the afterlife*. Cornell University Press.

Howell, F. C. (1969). *O homem pré-histórico*. José Olympio.

Hualde Pascual, P. (2016). Metáforas del amor en la poesía de la Grecia Antigua (I): La épica y la lírica arcaicas. *CFC (Estudios Griegos e Indoeuropeos)*, 26, 17–47.

Humbert, J.-M., & Price, C. (2003). *Imhotep today: Egyptianizing architecture*. UCL Press.

Høyrup, J. (1994). *In measure, number, and weight: Studies in mathematics and culture*. State University of New York Press.

Ignatov, S. (2004). Word and image in Ancient Egypt. *The Journal of Egyptological Studies*, 1, 9–32.

Jacobsen, T. (1976). *The treasures of darkness: A history of Mesopotamian religion*. Yale University Press.

Jacobsen, T., et al. (1990). *Old Babylonian public buildings in the Diyala region* (The University of Chicago Oriental Institute Publications, 98). University of Chicago Press.

Jacq, C. (1999). *O Egipto dos Grandes Faraós: A história e a lenda*. Edições Asa.

Jaeger, W. (1995). *Paidéia: A formação do homem grego* (A. M. Parreira, Trad., 3ª ed.). Martins Fontes.

Jaeger, W. (2001). *Paideia: Los ideales de la cultura griega: Livro* I (J. Xiral, Trad., 15ª reimp.). Fondo de Cultura Económica.

James, T. H. M. (1978). *Mitos e lendas do Egito Antigo* (2ª ed.). Melhoramentos.

Janson, H. W. (1993). *História geral da arte: O Mundo Antigo e a Idade Média*. Martins Fontes.

Janssen, R. M., & Janssen, J. J. (1990). *Growing up in ancient Egypt*. The Rubicon Press.

Joly, H. (1985). *Le renversement platonicien: Logos, episteme, polis*. J. Vrin.

Jorge, S. O. (1990). Dos últimos caçadores-recolectores aos primeiros produtores de alimentos. In J. de Alarcão (Ed.), *Nova história de Portugal: Das origens à romanização* (pp. 75–101). Editorial Presença.

Jubainville, H. D. de. (2003). *Os druidas: Os deuses celtas com formas animais* (J. Vidili, Trad.). Madras.

Kant, I. (2001). *Crítica da razão pura* (M. P. dos Santos & A. F. Morujão, Trads.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Kant, I. (2002). *Crítica da razão prática* (V. Rohden, Trad.). Martins Fontes.

Keller, C. (2005). The joint reign of Hatshepsut and Thutmose III. In C. Roehrig (Ed.), *Hatshepsut: From queen to pharaoh*. The Metropolitan Museum of Art.

Kitto, H. D. F. (1990). *Os gregos* (J. M. Coutinho e Castro, Trad., 3ª ed.). Arménio Amado Editora.

Kramer, S. N. (1944). *Sumerian mythology: A study of spiritual and literary achievement in the third millennium B.C.E.* University of Pennsylvania Press.

Kramer, S. N. (1979). *I Sumeri: Alle radici della storia*. Newton Compton.

Kurke, L. (2011). *Aesopic conversations: Popular tradition, cultural dialogue, and the invention of Greek prose*. Princeton University Press.

Labat, R., Caquot, A., Sznycer, M., & Vieyra, M. (1970). *Les religions du Proche-Orient asiatique: Textes babyloniens, ougaritiques, hittites*. Fayard-Denoël.

Laming-Emperaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique : Méthodes et applications*. Editions A. & J. Picard & Cie.

Laming-Emperaire, A. (1972). Arte rupestre et organisation sociale. In M. Almagro Basch & M. Á. García Guinea (Eds.), *Santander Symposium: Actas del Simposium Internacional de Arte Rupestre* (pp. 65–79). Museo de Prehistoria.

Lanari, F. de V. (1999). *Direito marítimo: Contratos e responsabilidade*. Del Rey.

Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (1992). *Vocabulário da psicanálise* (P. Tamen, Trad.). Martins Fontes.

Laporta, V. (2012). La figura regia de Hatshepsut: Una propuesta de análisis a partir de tres cambios ontológicos. *Antiguo Oriente: Cuadernos del Centro de Estudios de Historia del Antiguo Oriente*, 10, 83–114.

Laranjeira, P. (n.d.). As certezas da Claridade e as influências na sombra. In *Literatura calibanesca*. Afrontamento. http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04335.005.008#!2

Laurent-du Tertre, M.-P. (1987). *Les navigations atlantiques du vénitien Alvise da Mosto et la navigation du portugais De Sintra écrites par Alvise da Mosto : traduction, édition critique, annotations et commentaires des éditions* [Thèse de 3e cycle, Université de Paris I]

Laurent-du-Tertre, M.-P. (1988). Les informateurs d'Alvise da Mosto: Première et deuxième navigations, 1455 & 1456. *Revista da Universidade de Coimbra*, 34, 477–484.

Le Goff, J. (2003). *História e memória* (5ª ed.). Editora da Unicamp.

Leakey, R. E., & Lewin, R. (1985). Les *origines de l'homme*. Flammarion.

Lemaire, A. (2000). Les Hyksos et les débuts de l'alphabet au Proche-Orient ancien. In R. Viers (Ed.), *Des signes pictographiques à l'alphabet : La communication écrite en Méditerranée* (pp. 103–133). [s/e].

Lenoir, N. (2006). *La démocratie et son histoire*. Presses Universitaires de France.

Lentz, G. (2020). EN-Hedu-Ana. Senhora de todos os me's. Nin-me-šara. *Revista Notas do Tradutor, Especial* (15), 12–27.

Leão, D. F. (2013). O Livro I de Diógenes Laércio: a tradição dos Sete Sábios e a caracterização da figura do sophos. In D. F. Leão, G. Conelli, & M. C. Peixoto (Coords.), *Dos homens e suas ideias: Estudos sobre as Vidas de Diógenes Laércio* (pp. 1-19). Imprensa da Universidade de Coimbra, Classica Digitalia.

Leão, D. F. (2014). Plutarco, Sólon e a metáfora política da superfície calma do mar. *Phoînix*, 20 (2), 60–74.

Leospo, E., & Tosi, M. (1997). *La donna nell'antico Egitto*. Giunti Gruppo Editoriale.

Leroi-Gourhan, A. (1965). *Préhistoire de l'art occidental*. Mazenot.

Leroi-Gourhan, A. (1976). *La prehistoria* (R. Martins, Trad., 3ª ed.). Editorial Labor.

Leroi-Gourhan, A. (1983a). *O gesto e a palavra: 1. Técnica e linguagem*. Edições 70.

Leroi-Gourhan, A. (1983b). *Os caçadores da pré-história*. Edições 70.

Leroi-Gourhan, A. (1985a). *As religiões da pré-história*. Edições 70.

Leroi-Gourhan, A. (1985b). *O gesto e a palavra: 2. Memórias e ritmos*. Edições 70.

Lesko, B. S. (1987). *The remarkable women of Ancient Egypt*. Scribe Publications.

Lesko, L. (2002). Cosmogonias e cosmologia do Egito Antigo. In B. Shafer (Ed.), *As religiões no antigo Egito* (L. Krausz, Trad.). Nova Alexandria.

Lessa, F. de S. (2001). *Mulheres de Atenas: Mélissa do gineceu à agora*. Lhia-Ifcs.

Lessa, F. de S. (2004). *O feminino em Atenas*. Mauad.

Lewin, R. (1999). *Evolução humana*. Atheneu.

Lewin, R. (2005). *Human evolution: An illustrated introduction* (5ª ed.). Blackwell Publishing Ltd.

Licht, H. (1994). *Sexual life in Ancient Greece*. Constable.

Lichtheim, M. (1976). *Ancient Egyptian Literature: Volume II: The New Kingdom*. University of California Press.

Lima, C. J. S. de. (2005). *Hino homérico a Afrodite: Estudo introdutório, tradução do grego e notas* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro].

Lion, B. (2011). Literacy and Gender. In K. Radner & E. Robson (Eds.), *The Oxford Handbook of Cuneiform Culture* (pp. 90–112). Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199557301.013.0005

Lopes, B. (1956). *Cabo Verde visto por Gilberto Freyre*. Imprensa Nacional - Divisão de Propaganda. http://www.casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04335.005.001

Lopes, J. (Ed.). (1948, julho). *Claridade: Revista de arte e letras*. Grupo "Claridade".

Lopes, M. (1984). *Galo cantou na baía e outros contos*. Edições 70

Loraux, N. (1994). *Invenção de Atenas* (L. Valle, Trad.; 1. ed.). Editora 34.

Lucas, A., & Harris, J. R. (1999). *Ancient Egyptian Materials and Industries*. Dover Publications.

Lucrécio. (1987). *De la Naturaleza* (E. Valentí Fiol, Trad.). Planeta.

López Férez, J. A. (2000). Eurípides. In J. A. López Férez (Ed.), *Historia de la literatura griega* (3. ed., pp. 352-405). Cátedra.

Mallory, J. P., & Adams, D. Q. (1997). *Encyclopaedia of Indo-European Culture*. Fitzroy Dearborn Publishers.

Manin, B. (1995). *Principes du Gouvernement Représentatif*. Calmann-Lévy.

Margueron, J.-C. (1996). *Los Mesopotámicos*. Cátedra.

Margulis, L., & Sagan, D. (2004). *Microcosmos: Quatro bilhões de anos de evolução microbiana*. Cultrix.

Marques, A. H. de O. (2000). *Breve história de Portugal*. Editorial Presença.

Marques, A. P. (1987). *Origem e desenvolvimento da cartografia portuguesa na época dos descobrimentos*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

Marquetti, F. R. (2007). Olhos de serpente. *Revista Ártemis*, 7, 01-12.

Marrou, H. I. (1998). Educação e retórica. In M. I. Finley (Org.), *O legado da Grécia: uma nova avaliação* (pp. 211–228). Editora Universidade de Brasília.

Mazoyer, M., & Roudart, L. (2010). *A história das agriculturas no mundo: do neolítico à crise contemporânea* (C. F. F. Balduino Ferreira, Trad.; 2. ed.). Unesp; Nead.

McDermott, B. (2001). *Decoding Egyptian Hieroglyphs: how to read the secret language of the pharaohs*. Chronicle Books.

McNeill, W. (1972). *História Universal: um estudo comparado das civilizações*. Globo; Usp.

Meador, B. D. S. (2000). *Inanna, lady of the largest heart: poems of the Sumerian high priestess Enheduanna*. University of Texas Press.

Menu, B. (1989). *Petite Grammaire de l'Égyptien Hiéroglyphique a l'Usage des Débutants*. Libraire Orientaliste Paul Geuthner S.A.

Michalowski, P. (1991). Charisma and Control: On Continuity and Change in Early Mesopotamian Bureaucracy Systems. In M. Gibson & R. Biggs (Eds.), *The Organization of Power: Aspects of Bureaucracy in the Ancient Near East* (pp. 45-57). Saoc 46.

Milner, N., Craig, O. E., & Bailey, G. N. (2007). Shell middens in Atlantic Europe. In N. Milner, O. E. Craig, & G. N. Bailey (Eds.), *Shell middens in Atlantic Europe* (pp. 1-4). Oxbow Books.

Mithen, S. (2002). *A pré-história da mente: uma busca das origens da arte, da religião e da ciência*. Unesp.

Monte, M. L. P. (2018). Rei das quatro regiões: Sargão de Akkad e o modelo imperial na Mesopotâmia. In D. Leão, J. A. Ramos, & N. S. Rodrigues (Orgs.), *Arqueologias de Império* (pp. 89-105). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Monteiro, F. (1960a, 1 de junho). O achamento de Cabo Verde. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, XI (129), 11.

Monteiro, F. (1960b, 1 de julho). O achamento de Cabo Verde (Continuação). *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, XI (130), 3–4.

Monteiro Júnior, J. (1947). A descoberta das ilhas de Cabo Verde é ainda um problema. *Boletim Geral das Colónias*, *23*(261), 30–44.

Montesquieu. (1951). *Œuvres complètes*. Éditions Gallimard.

Montserrat, D. (2000). *Akhenaten: history, fantasy and Ancient Egypt*. Routledge.

Morais, C. (2004). *Maravilhas do Mundo Antigo: Heródoto, pai da História?* Editora UFMG.

Morin, E. (1970). *O homem e a morte* (C. A. Rodrigues, Trad.). Imago.

Moro Albacete, F. (2010). Literatura funeraria de los egipcios. *Anuario Grhial*, (4), 21-42.

Mossé, C. (1968). *Les institutions politiques grecques.* Armand Colin.

Mossé, C. (1990). *La Mujer en la Grecia Clásica*. Ed. Nerea.

Mossé, C. (1993). *O cidadão na Grécia antiga* (R. Carreira, Trad.). Edições 70.

Mossé, C. (1997). *Atenas: A história de uma democracia* (J. B. da Costa, Trad.; 3. ed.). Editora Universidade de Brasília.

Mossé, C. (2004). *Dicionário da civilização grega*. Jorge Zahar Ed.

Mossé, C. (2005). *Les Grecs inventent la politique*. Editions Complexe.

Mossé, C. (2008). *Péricles: O Inventor da Democracia*. Estação Liberdade.

Mudimbe, V. Y. (2019). *A invenção da África: Gnose, Filosofia e a ordem do conhecimento*. Editora Vozes.

Muraro, R. M. (1995). *A mulher no Terceiro Milênio: uma história da mulher através dos tempos e suas perspectivas para o futuro* (4. ed.). Record: Rosa dos Tempos.

Murgueytio, J., & Guerrero, M. (2002). *La verdadera historia del tiempo: de la explosión del Neolítico a los nudos y los agujeros negros*. Ed. Abya-Yala.

Murray, O. (1999). Sympotic History. In O. Murray (Org.), *Sympotica: a symposium on the Symposion* (pp. 3-13). Oxford University Press.

Musser, R. (2019). A Esperança: A leitura e a escrita de e para mulheres em Cabo Verde, 1901. *ex æquo*, (39), 55–69

Nelson, K. (1996). *Language in Cognitive Development: Emergence of the Mediated Mind*. Cambridge University Press.

Nieddu, G. F. (1984). Testo, scrittura, libro nella Grecia arcaica e classica: Note e osservazioni sulla prosa scientifico-filosofica. *Scrittura e Civiltà*, 8, 213–263.

Nissen, H. J., Damerow, P., & Englund, R. K. (1993). *Archaic Bookkeeping: Early Writing and Techniques of Economic Administration in the Ancient Near East*. The University of Chicago Press.

Nogueira, E. M. de P. da C. e A. de Sá. (2015). *As deusas Inanna e Istar: Semânticas de poder com traços de amor e guerra* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. Repositório da Universidade de Lisboa. http://hdl.handle.net/10451/24158

Ogilvie, R. M. (1965). *A Commentary on Livy: Books 1–5*. At the Clarendon Press.

Oliva, A. R. (2007). *Lições sobre a África: Diálogos entre as representações dos africanos no imaginário Ocidental e o ensino da história da África no Mundo Atlântico (1990-2005)* [Tese de doutoramento, Universidade de Brasília]. Repositório Institucional da UnB. http://repositorio.bce.unb.br/bitstream/10482/1132/1/Tese2007%20AndersonRibeiroOliva.pdf

Oliveira, H. (2005). *Mãe, filha, esposa, irmã: Um estudo iconográfico acerca da condição da mulher no Antigo Egito durante a XIX dinastia (1307-1196 a.C.). O caso de Deir el-Medina* [Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense].

Oliveira, J. N. de. (1998). *A imprensa cabo-verdiana (1820-1975).* Fundação Macau; Direcção dos Serviços de Educação e Juventude.

Oliveira, M. de. (1960). Cabo Verde na obra do Infante. *Cabo Verde: Boletim de Propaganda e Informação*, *11*(128), 23.

Orriols-Llonch, M. (2012). Mujer ideal, mujer infractora. La transgresión femenina en el antiguo Egipto. *Lectora*, 18, 17-40.

Osundare, N. (1983). *Songs of the market place*. New Horn.

Ottermann, M. (2006). Morte e Ressurreição na Suméria: A "Descida ao Inferno" de Inana e de Dumuzi e processos de posse e perda de poderes divinos e humanos. *Oracula*, 2 (3), 1-17.

Ottermann, M. (2007). *As brigas divinas de Inana: Reconstrução feminista de repressão e resistência em torno de uma deusa suméria* [Tese de Doutorado, Universidade Metodista de São Paulo]. http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/441

Ovídio. (2010). *Metamorfoses* (R. N. B. de Carvalho, Trad.). USP.

Ovídio. (2013). *Metamorfosi* (N. Scivoletto, Ed.). Utet.

Page, D. L. (1987). *Sappho and Alcaeus: An introduction to the study of ancient Lesbian poetry*. Clarendon Press.

Paradiso, A. (1993). Saffo, la poetessa. In N. Loraux (Dir.), *Grecia al femminile* (pp. 39-72). Editore Laterza.

Paradiso, S. R. (2015). Religiosidade na literatura africana: A estética do realismo animista. *Estação Literária*, 13, 268–281. http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL13-Art18.pdf

Paradiso, S. R. (2019). *Religião e religiosidade nas literaturas africanas: Um olhar em Achebe e Mia Couto*. Becalete.

Paradiso, S. R. (2020). O realismo animista e as literaturas africanas: Gênese e percursos. *Revista Interletras*, 11 (2). https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187

Parkinson, R. (1999). *Cracking Codes: The Rosetta Stone and Decipherment*. University of California Press.

Pascua Turrión, J. F. (2013). El arte paleolítico: história de la investigación, escuelas interpretativas, y problemática sobre su significado. *Arqueoweb*, 7 (2). http://pendientedemigracion.ucm.es/info/arqueoweb/pdf/7-2/pascua.pdf

Pausânias. (1918). *Description of Greece* (W. H. S. Jones, Ed.; 4 Vols.). Harvard University Press; William Heinemann Ltda.

Pausânias. (1988). *Description of Greece*: III, Books VI, VII, VIII (W. H. S. Jones, Ed.). Harvard University Press.

Pausânias. (1992). *Description of Greece*: Books I and II (W. H. S. Jones, Ed.). Harvard University Press.

Pausânias. (1994a). *Descripción de Grecia* (Vol. 1; M. C. H. Ingelmo, Trad.). Gredos.

Pausânias. (1994b). *Descripción de Grecia* (Vol. 2; M. C. H. Ingelmo, Trad.). Gredos.

Pausânias. (1995). *Description of Greece*: Books VIII.22-X (W. H. S. Jones, Ed.). Harvard University Press.

Pepetela. (1997). *Lueji: O nascimento de um império*. Dom Quixote.

Pereira, D. P. (1991). *Esmeraldo de situ orbis* (J. Barradas de Carvalho, Ed.). Fundação Calouste Gulbenkian.

Perrot, M. (Org.). (1993). *História das Mulheres no Ocidente I*. Afrontamento.

Pfeiffer, J. E. (1969). *The emergence of man*. Harper & Row.

Platão. (1966). Apologie de Socrate. In M. Croiset (Ed. & Trad.), Œuvres Complètes (Tomo 1, pp. 115-174). Les Belles Lettres.

Platão. (1979). *Diálogos: O Banquete, Fédon, Sofista e Político* (J. C. de Souza, Trad.; 2. ed.). Abril Cultural.

Platão. (1995). *Lísis* (F. de Oliveira, Trad.). UnB.

Platão. (1999a). *Hípias Menor* (M. T. S. de Azevedo, Trad.). Edições 70.

Platão. (1999b). *O Banquete* (J. C. de Souza, Trad.; 9. ed.). Bertrand Brasil.

Platão. (2011). *Timeu-Crítias* (R. Lopes, Trad.). Classica Digitalia.

Platão. (2014). Menêxeno. In B. Camara, *Menêxeno de Platão: Tradução, Notas e Estudo Introdutório* [Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo].

Plutarco. (1993). *Vies, Numa* (R. Flacelière, E. Chambry, & M. Juneaux, Eds. e Trads.). Les Belles Lettres.

Plutarco. (2001). *Vies parallèles*. Gallimard.

Plutarco. (2012). *Vidas Paralelas – Sólon e Publícola* (D. F. Leão & J. L. L. Brandão, Trads.). Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.

Plutarco. (2013). *Vidas Paralelas – Péricles e Fábio Máximo* (A. M. G. Ferreira & Á. R. C. Rodrigues, Trads.; 3. ed.). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Pomeroy, S. B. (1995). *Goddesses, Whores, Wives and Slaves*. Schocken Books.

Portela, J. A. (2012). Os rolos das mulheres na Antiguidade Clássica: adereços de cultura ou livros de leitura? *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, *14*, 131–170.

Portères, R., & Barrau, J. (2010). Origens, desenvolvimento e expansão das técnicas agrícolas. In J. Ki-Zerbo (Ed.), *Metodologia e pré-história da África* (2. ed. rev. pp. 781-802). Unesco.

Portugal. (1466). *Carta régia de 12 de junho de 1466: Concede vários privilégios aos moradores da Ilha de Santiago*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Portugal. (1472). *Carta régia de 8 de fevereiro de 1472: Limitação da carta de privilégio concedida aos moradores de Santiago*. Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

Pozzer, K. M. P. (1998). A escrita cuneiforme no antigo Oriente Próximo: origens e desenvolvimento. In M. Bakos & K. M. P. Pozzer (Orgs.), *III jornada de estudos do oriente antigo: línguas, escritas e imaginários* (pp. 39–55). Edipucrs.

Pozzer, K. M. P. (2000). Ensino, escrita e burocracia na Suméria. In M. M. Bakos, I. B. Castro, & L. de A. Pires (Orgs.), *Origens do ensino* (pp. 171–182). Edipucrs.

Pozzer, K. M. P. (2008). A magia na Mesopotâmia. In P. P. A. Funari, G. J. da Silva, & A. L. Martins (Orgs.), *História antiga: contribuição brasileiras* (pp. 173–187). Annablume.

Price, T. D. (1983). The European Mesolithic. *American Antiquity*, 48, 761-778.

Priebe, R. K. (1988). *Myth, Realism, and the West African Writer*. Africa World Press.

Pseudo-Apolodoro. (1985). *Biblioteca* (M. R. de Sepúlveda, Trad.). Gredos.

Pusich, A. G. (2022). Dois mistérios. In E. da Cruz & A. A. M. de Castro (Eds.), *Ao raiar da aurora: Antologia de narrativas breves de escritoras portuguesas oitocentistas* (pp. 63–99). Liber Ars.

Quayson, A. (1997). *Strategic transformations in Nigerian writing: Orality & history in the work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka & Ben Okri*. J. Currey.

Ragusa, G. (2002/2003). Cólera, paixão e morte: a representação de Afrodite no Hipólito, de Eurípides. *Classica*, 15/16, 79-98.

Ragusa, G. (2005). *Fragmentos de uma deusa: A representação de Afrodite na lírica de Safo*. Unicamp.

Ragusa, G. (2010). *Lira, mito e erotismo: Afrodite na poesia mélica grega arcaica*. Unicamp.

Ray, J. (1994). Literacy and language in Egypt in the Late and Persian Periods. In A. K. Bowman & G. Wolf (Eds.), *Literacy and Power in the Ancient World* (pp. 51-66). Cambridge University Press.

Reale, G., & Antiseri, D. (2007). *História da Filosofia: Filosofia Pagã Antiga* (Vol. 1). Paulus.

Redford, D. (1986). *Pharaonic King-list, Annals and Day-Books: A Contribution of the Study of the Egyptian Sense of History*. Benben Publications.

Reed, E. (2008). *Sexo Contra Sexo ou Classe Contra Classe*. Editora Instituto José Luís e Rosa Sundermann.

Reinach, S. (1903). L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne. *L'Anthropologie*. [Detalhes da página não fornecidos].

Richard, N. (1992). *L'invention de la préhistoire*. Presses Pocket.

Richardson, L. (1991). Sphragis. In *Enciclopedia Virgiliana* (p. 997). Istituto della Enciclopedia Italiana.

Roberts, N. (1998). *A prostituta na história*. Rosa dos Ventos.

Robins, G. (1996). *Women in ancient Egypt*. British Museum.

Robins, G. (1999) The Names of Hatshepsut as King. *The Journal of Egyptian Archaeology*, 85, 103-112.

Robson, E. (2007). Gendered Literacy and Numeracy in the Sumerian Literary Corpus. In G. Cunningham & J. Ebeling (Eds.), *Analysing Literary Sumerian: Corpus-Based Approaches* (pp. 215–249). Equinox.

Robson, E. (2008). *Mathematics in Ancient Iraq: A Social History*. Princeton University Press.

Roccati, A. (1982). *La Littérature Historique sous l'Ancien Empire Égyptien*. Les Éditions du Cerf.

Romilly, J. de. (2002). *La loi dans la pensée grecque : des origines à Aristote* (2. ed.). Les Belles Lettres.

Rooney, C. (2000). *African literature, animism and politics*. Routledge.

Rostovtzeff, M. (1986). *História da Grécia* (E. Jorge, Trad.; 3. ed.). Guanabara.

Roth, A. M. (2005). Erasing a reign. In C. Roehrig (Ed.), *Hatshepsut: from queen to pharaoh*. The Metropolitan Museum of Art.

Roth, M. T. (1995). *Law collections from Mesopotamia and Asia Minor* (Vol. 6). Scholars Press.

Roth, P. (2015). *Euripides. Hippolytos*. De Gruyter.

Rouland, N. (2003). *Nos confins do direito* (M. E. de A. do P. Galvão, Trad.). Martins Fontes.

Roux, G. (1999). *Mesopotâmia, Historia, Política, Economia y Cultura*. Ed. Akal Universitária.

Said, E. W. (1985). Orientalism reconsidered. *Cultural Critique*, 1, 89–107.

Salamunes, N. L. C. (2004). Reseña de "A pré-história da mente - uma busca das origens da arte, da religião e da ciência" de Mithen, *S. Educar em Revista*, (24), 283-288.

Sales, J. das C. (2012). Diálogo teológico-cosmogónico egípcio. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, XI (16/17), 193-231.

Sales, J. das C. (2015). Revisitando o mito egípcio das lutas entre Hórus e Set. In A. N. Pena, M. de J. C. Relvas, R. C. Fonseca, & T. Casal (Orgs.), *Revisitar o Mito / Myths Revisited* (pp. 697-714). Húmus.

Sampson, G. (1996). *Sistemas de escrita: tipologia, história e psicologia*. Ática.

Sangari, K. (1990). The politics of the possible. In A. JanMohamed & D. Lloyd (Eds.), *The nature and context of minority discourse* (pp. 231–235). Oxford University Press.

Sanmartín, J., & Serrano, J. M. (1998). *Historia Antigua del Próximo Oriente*. Ed. Akal.

Santos, A. P. P. V. (2011). A mulher de África no Almanaque de Lembranças Luso-Brasileiro. *Navegações*, *4*(2), 204–207.

Santos, E. R. dos. (1989). *As máscaras poéticas de Jorge Barbosa e a mundivivência cabo-verdiana*. Caminho.

Santos, E. (1964). *O Estado português e o problema missionário*. Agência-Geral do Ultramar.

Santos, M. E. (2002). *Da Morte à Eternidade: A Religião Funerária no Egito do Primeiro Milênio A.C*. [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense].

Santos, M. E. (2012). *Jornada para a Eternidade: as concepções de vida post-mortem real e privada nas tumbas tebanas do Reino Novo - 1550 - 1070* [Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense].

Santos, M. E. M., & Albuquerque, L. de (Orgs.). (1991–2002). *História geral de Cabo Verde* (3 vols.). Instituto de Investigação Científica Tropical.

Saraiva, M. C. (1998). Rituais funerários em Cabo Verde: Permanência e inovação. *Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas*, 12, 121–156.

Saraiva, M. R. de B. (2007). *Penduricalhos da memória: usos e abusos dos obeliscos no Brasil (séculos XIX, XX e XXI)* [Dissertação de Mestrado, PUCRS].

Saraiva, S. da S. (2007). O realismo animista e o espaço não-nostálgico em narrativas africanas de língua portuguesa. *Anais do Encontro Regional da ABRALIC*, 1–10. http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/80/107.pdf

Sartre, J-P. (1960). *Reflexões sobre o racismo*. Difusão Europeia do Livro.

Sauneron, S. (1970). *A Egiptologia*. Difusão Européia do Livro.

Schilling, V. (s.d.). *África negra: Colonização, escravidão e independência*. Cadernos de História - Memorial do RS.

Schmandt-Besserat, D. (2006). *How writing came about*. University of Texas Press. (Obra original publicada em 1992).

Scriba, S. A. (2010). Sulpicia y su visión lírica. *Revista Káñina*, *34*(1), 25–38.

Seljan, Z. A. O. (1973). *Iemanjá mãe dos orixás*. Afro-Brasileira.

Semônides de Amorgos. (1983). Iambos (J. Lins Brandão, Trad.). In *Ensaio de Literatura e Filologia* (pp. 211-227). UFMG.

Semônides de Amorgos. (2005). Fragmento 7 (M. F. Brasete, Trad.). *Ágora: Estudos Clássicos em Debate*, 7, 153-162.

Sennett, R. (2003). *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental* (M. A. Reis, Trad.; 3. ed.). Record.

Sidebottom, H. (2008). Assim como os pescadores fisgam o atum: a batalha naval na antiguidade. In P. P. A. Funari et al. (Orgs.), *História militar do Mundo Antigo: guerras e identidades* (pp. 30-63). Annablume; Fapesp; Unicamp.

Siliotti, A. (2006). Egito. Ediciones Folio.

Silva, A. S. (2015). *Narrativas orais, literatura infantil e juvenil e identidade cultural em Cabo Verde* [Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo]. Repositório da Produção USP.

Silva, F. C. Z. da. (2007). *Os caminhos da paixão em Hipólito de Eurípides* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo].

Silva, R. G. F. da (2013). *Exemplo cosmopolita: João Vário, Arménio Vieira e José Luiz Tavares* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral.

Silverman, D. P. (2002). O Divino e as divindades no antigo Egito. In B. Shafer, J. Baines, L. Lesko, & D. Silverman, *As religiões no antigo Egito* (L. Krausz, Trad.). Nova Alexandria.

Sloan, B. (2020). *Girls Gone Wild: Female Authorship in Augustan Rome* (Honors Thesis, Baylor University). Baylor University Repository.

Skinner, M. B. (1996). Woman and language in archaic Greece, or, Why is Sappho a woman? In E. Greene (Ed.), *Reading Sappho: Contemporary approaches* (pp. 175–192). University of California Press.

Sousa, A. F. de. (2010). *A Mulher-Faraó: Representações da Rainha Hatshepsut como Instrumento de Legitimação (Egito Antigo – Século XV a.C.)* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal Fluminense].

Soyinka, W. (2024). *Mito, literatura e o mundo africano* (K. de Andrade, Trad.). Zahar; Edições Sesc SP. (Obra original publicada em 1976)

Talan, N. (2005). In memoriam à esquecida Antonià Gertrudes Pusich. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*, *L*, 145–192.

Taylor, C. (2002). Modern social imaginaries. *Public Culture*, 14 (1), 91–124.

The Homeric hymn to Aphrodite: Introduction, text, and commentary (A. Faulkner, Ed.). (2008). Oxford University Press.

The interlinear Bible: Hebrew-Greek-English. (1984). Hendrickson.

The Virtual Egyptian Museum. (s.d.). *Queen Hatshepsut as Hathor, Dyn. 18* [Estatueta, N° de catálogo MET.SS.00455]. https://www.virtual-egyptian-museum.org/Collection/Popup/Popup.html?../Imgs/MET/SS/MET.SS.00455.02-ZXL.jpg?Virtual-Egyptian:MET.SS.00455

Thiong'o, N. (2015). *Descolonizar la mente: La política lingüística de la literatura africana*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Tito Lívio. (1947). *Histoire Romaine : Tome I – Livre I* (G. Baillet, Trad. ; J. Bayet, Ed.). Société d'Édition "Les Belles Lettres".

Tito Lívio. (1997). *Historia de Roma desde su fundación: Libros I-III* (J. A. Villar Vidal, Trad.). Editorial Gredos.

Tito Lívio. (2000). *Storia di Roma Libri I-III* (G. Vitali, Ed.). Arnoldo Mondadori Editore.

Todorov, T. (2010). *Introdução à literatura fantástica*. Perspectiva.

Torrão, M. M. F. (1991). Actividade comercial externa de Cabo Verde: Organização, funcionamento, evolução. In L. de Albuquerque & M. E. M. Santos (Eds.), *História geral de Cabo Verde* (Vol. 1, pp. 237–240). Instituto de Investigação Científica Tropical.

Troconis, M. P. I. (2016). *Cornelia, una matrona ejemplar*. Centro de Estudios Clásicos, Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México. https://asociamec.mx/wp-

Tucídides. (2001). *História da Guerra do Peloponeso* (M. da Gama Kury, Trad.). Editora Universidade de Brasília.

Vasconcelos, F. de. (1956). Diogo Gomes: Caravelista do Infante e descobridor da Ilha de Sant'Iago de Cabo Verde. *Boletim Geral do Ultramar*, *32*(370), 65–73.

Venâncio, J. C. (1992). *Literatura e poder na África lusófona*. Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

Vinson, S. (2013). Boats (Use of). In J. Dieleman, W. Wendrich, E. Frood, & J. Baines (Eds.), *UCLA Encyclopedia of Egyptology*. [s/e].

Vita, J.-P. (2003). La protohistoria de la lengua fenicia. In A. González, J.-P. Vita, & J.-Á. Zamora (Eds.), *De la Tablilla a la Inteligencia Artificial: Homenaje al Prof. Jesús Luis Cunchillos en su 65 aniversario* (pp. 395-410). Ieiop.

Vita, J.-P. (2004). Alfabetos lineal y cuneiforme: Relaciones en el II milenio a.C. *Huelva Arqueológica*, 20, 11–39.

Vita, J.-P. (2005). Los primeros sistemas alfabéticos de escritura. In G. Carrasco & J. Oliva (Eds.), *Escrituras y lenguas del Mediterráneo en la Antigüedad* (pp. 33-79). Cuenca.

Vrissimtzis, N. A. (2002). *Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga*. Odysseus.

Watterson, B. (1998). *Women in Ancient Egypt*. Wrens Park.

Wendrich, W. (2010). Identity and Personhood. In W. Wendrich (Ed.), *Egyptian Archaeology* (pp. 200–219). Blackwell Publishing.

West, S. (1991). Herodotus' Portrait of Hecataeus. *Journal of Hellenic Studies*, 111, 144-160.

White, R., & Bisson, M. (1998). L'Imagerie féminine au Paléolithique : L'apport des nouvelles statuettes de Grimaldi. *Gallia préhistoire*, 40, 124-127.

Whitehouse, P., Usher, T., Ruhlen, M., & Wang, W. S.-Y. (2004). Kusunda: An Indo-Pacific language in Nepal. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 101 (15), 5692–5695. http://www.pnas.org/content/101/15/5692.full

Wilkinson, R. H. (1992). *Reading Egyptian Art. A Hieroglyphic Guide to Ancient Egyptian Painting and Sculpture*. Thames and Hudson.

Wilkinson, R. H. (2003). *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Thames and Hudson.

Willcox, G. (2013). The Roots of Cultivation in Southwestern Asia. *Science*, 341 (6141), 39-40.

Wilson, H. (1997). *Povo dos Faraós*. Lyon Edições.

Wilson, P. (2004). *Hieroglyphs: A very short introduction*. Oxford University Press.

Wolpoff, M. H., Hawks, J., & Caspari, R. (2000). Multiregional, not multiple origins. *American Journal of Physical Anthropology*, 112 (1), 129–136. http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/10766948

Woolf, V. (1990). *Um teto todo seu* (V. Ribeiro, Trad.). Círculo do Livro.

Xenofonte. (2008). *Banquete & Apologia de Sócrates* (A. E. Pinheiro, Trad.). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Xenofonte. (2009). *Memoráveis* (A. E. Pinheiro, Trad.). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Young, R. J. C. (2008). Nuevo recorrido por (las) mitologías blancas. In S. L. López, P. de la Nuez, & A. de la S. Pérez (Eds.), *Estudios postcoloniales: Ensayos fundamentales* (pp. 197–236). Traficantes de Sueños.

Zaidman, L. B. (1993). As filhas de Pandora: Mulheres e rituais nas cidades. In G. Duby & M. Perrot (Orgs.), *História das Mulheres no Ocidente: I* (pp. 411-463). Afrontamento.

Zayed, A. E. H., & Devisse, J. (2010). Relações do Egito com o resto da África. In G. Mokhtar (Ed.), *História geral da África, II: África antiga* (2. ed. rev.). UNESCO.

Zilberman, R. (1998). Nos princípios da epopéia: Gilgamesh. *Anais da 3ª Jornada de Estudos do Oriente Antigo: Línguas Escritas e Imaginárias* (pp. 57–72). Edipucrs.

Zubaran, L. C. (2004). *A gênese do conceito de verdade na Filosofia grega*. Ed. Ulbra.