



LÁBIOS DE MAÇÃ: UM PERFIL PARA O FEMININO

APPLE LIPS: A FEMININE PROFILE

Flávia R. MARQUETTI¹

Resumo

A proposta deste artigo é delinear um perfil para o feminino em uma leitura diacrônica das representações femininas na literatura e nas artes plásticas, partindo das primeiras manifestações escultórias do feminino na Pré-história, mais exatamente nos períodos Paleolítico e Neolítico, e seu desdobramento nas artes cretense, minóica e grega e em seguida contemplar a face judaico-cristã, que propõe uma “redefinição” para o feminino a partir das representações da Virgem Maria e de algumas santas; finalizando com a visão do feminino composta pelas jovens heroínas dos contos maravilhosos e dos romances cor-de-rosa, ambos de origem européia.

Palavras-chave: Arte; Literatura; Figurativização.

Abstract

The purpose of this article is to design a profile for the feminine, in a diachronic point-of-view of the feminine representations in the plastic and literary arts, from the first sculptural feminine manifestations in the Pre-History, precisely in the Paleolithic and the Neolithic periods, and its development in the Cretan, Minoan and Greek arts. Afterwards this article will contemplate the Jewish-Christian view which proposes a redefinition for the feminine from the representations of the Virgin Mary and some female saints; finalizing with the view of the feminine composed by the Young heroines of the Wonderful Tales and the Pink Novels, both of European origin.

Keywords: Art; literature; figurativization.

Introdução

Delinear um perfil para o feminino é um trabalho árduo e dificilmente pode ser dado como definitivo. O que nos propomos aqui é oferecer uma das possíveis faces para o feminino. Nosso estudo² contempla uma leitura diacrônica das representações femininas nas artes visuais e literárias, partindo das primeiras manifestações escultórias do feminino na Pré-história, mais exatamente nos períodos Paleolítico e Neolítico, e seu desdobramento nas artes cretense, minóica e grega, quando descortinamos uma primeira base cultural para a definição do feminino; em seguida, contemplamos a segunda base, a judaico-cristã, que compreende uma

¹ GRUPO LINCEU – Visões da Antiguidade Clássica - UNESP/FCLAR e GRUPO DE PESQUISA ARQUEOLOGIA HISTÓRICA – UNICAMP. Av. XV de novembro, 721 – centro. CEP 14801-030 - Araraquara/SP. Telefone (16) 3332.5956. E-mail: flaviarm@fclar.unesp.br.

² As pesquisas realizadas que levaram a este inventário sobre o perfil do feminino tiveram início com o Doutorado na FCL/UNESP e foram complementadas no pós-doutorado, também realizado na FCL. A bibliografia da pesquisa é bastante vasta, optamos por restringir as citações ao máximo, mas ela pode ser conferida em MARQUETTI, F. R. *Da sedução e outros perigos. O mito da Deus Mãe*, Tese de doutorado pela UNESP/FCL e nos três relatórios de pesquisa de pós-doutorado. O livro, *Da sedução e outros perigos*, abrangendo toda a pesquisa, tem lançamento previsto para 2011 pela Editora da UNESP.

“redefinição” para o feminino, a partir das representações da Virgem Maria e de algumas santas, presentes no Antigo Testamento e nas representações pictóricas do século XIV ao XVIII; seguida das jovens heroínas dos contos maravilhosos e dos romances cor-de-rosa da década de 30, ambos de origem européia. Este percurso teve como proposta levantar o arcabouço sobre o qual se apóia a protofiguratividade do feminino na cultura ocidental. A metodologia utilizada contemplou a análise das imagens e textos do corpus através da Semiótica greimasiana, com apoio de estudos nas áreas de Antropologia, Arqueologia, História e cultura greco-romana.

Resguardadas as diferenças dos períodos, o que permanece na base figurativa das imagens paleolíticas e neolíticas é a ligação do feminino com o ato de gerar e nutrir, figurativizado, na estatuária e nas pinturas rupestres, pelos seios e nádegas fartos, pelas formas opulentas e arredondadas, pelos orifícios simétricos (boca, umbigo e vulva) que devoram e dão vida e, sobretudo, pelo sulco do baixo ventre, representado em todas as imagens e que delimita cada bloco da estatuária, indicando um limite a ser transposto, sulco que ressalta o triângulo púbico, ampliado pelas coxas, em um convite ao macho, mas que deve ser temido, pois guarda o mistério da vida.

Nestes primeiros momentos da vida humana sobre a terra, o feminino se confunde com a própria representação da natureza, uma fonte de vida, a Mãe opulenta. A *fêmea/fruto/terra* será uma constante, sofrendo poucas alterações com a passagem do período Paleolítico para o período Neolítico, quando ela é representada com características do feminino e também de seu consorte (touro, bisão, ou outro animal potente e feroz), passando a agregar simultaneamente os valores de vida, inscritos na Mãe, bem como os de morte, advindos do consorte. A alteração na representação da deusa foi influenciada, sobretudo, pelo conhecimento dos ciclos da terra e a “domesticação e criação” de alguns animais. O feminino, que antes era fonte de vida passa então a reger também a morte; o homem, como a semente, deve retornar à terra para novamente germinar, grosso modo, podemos dizer que até o final do Neolítico o feminino ainda é visto como um símile da terra, embora, mais complexo em sua representação³.

Do ponto de vista da representação plástica⁴, o que marca o feminino nos dois períodos são as formas arredondadas, curvilíneas e modeladas, marcadas pela solidez e pela descontinuidade (Delpont, 1993:133-5). Embora bastante esteatopígeas, as formas que caracterizam o feminino na Pré-história (o famoso formato de violão) são a base para o conceito de beleza que perdurou até a idade Moderna, assim como a função geradora ligada a ele. Lembrando que estas formas na Pré-história conotavam a fertilidade e a fecundidade da terra e não um conceito estético⁵.

³ Conferir MARQUETTI, F. R. Encanto de Sereia: A Permanência de Traços Arcaicos de Imagens de Vênus. In: FUNARI, P. P. A. et al. (org.) *Amor, desejo e poder na Antigüidade. Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003, p.197-216.

⁴ Cf.: MARQUETTI, F. R. A protofiguratividade da Deusa Mãe. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. V.15/16* n.º 15/16. ISSN: 01034316. São Paulo: SBEC, 2002/2003. p. 17 a 40.

⁵ De toda a representação escultória dos dois períodos apenas uma das esculturas apresenta uma definição mínima para o rosto, nas demais não há qualquer indicação de expressão facial, apenas o orifício da boca em algumas. Igualmente, a ausência de mãos e pés é uma constante, quando ocorrem são apenas indicados. Isto intensifica o valor dado aos seios, ao sexo e ao ventre enquanto elementos que marcam a função de gerar e nutrir destas deusas.

A associação do feminino com a terra e as propriedades de geração se manterão nos períodos minóico e cretense, a figura feminina associada à mãe, ao ato de gerar e de nutrir se confirma, mas sofre uma primeira subdivisão, surge na representação dois momentos distintos e complementares deste feminino, a jovem virgem, a filha, e a mãe, geralmente prefigurada como uma mulher “madura”. Esta ruptura no contínuo, até então entendido como face do feminino, abre caminho para uma ambiguidade complementar: um feminino que é marcado pela docilidade e promessa de vida, a jovem virgem, e outro, pela austeridade e pela geração propriamente dita, a Mãe. O que estabelece a diferença na representação, inclusive visual destas etapas do feminino, é a violação, ou a transposição do limite, representado pelo cinto/sulco do baixo ventre – a experiência sexual aponta para dois desdobramentos: filhos/sedução e violência/dor.

Se o limite, o sulco era representado na carne das vênus Pré-históricas, nas deusas cretenses ele está inserido na vestimenta, em seus ornamentos, como um cinto efetivamente colocado sobre o ventre, na região do púbis – quando representado fechado, indica a virgindade; aberto, ou ausente, a defloração e sua consequência: a maternidade.

É por esta ocasião que a aproximação da jovem com o botão de flor é largamente estabelecida, bem como com o fruto maduro, na iminência de ser colhido. A jovem virgem, pronta para o sexo e a maternidade, é a flor que deverá se abrir ou o fruto a ser colhido e devorado. Se anteriormente o feminino era uma potência geradora, agora ele passa por uma metamorfose, a face virginal (tímida e amável) deve dar lugar à da mulher (austera e muitas vezes terrível) daquela que passando pela defloração, entendida como uma violência para o feminino, chega à maternidade⁶. Se a jovem virgem é retratada amável e convidativa ao macho, a mãe não o é, apenas para o filho(a) ela será dócil. Neste conjunto, mãe e filha, são dois lados da mesma moeda, uma se espelha na outra. A face terrível do feminino, já instaurada com a noção da morte, ganha ainda mais complexidade, cabendo à face da Mãe este duplo: benéfico e maléfico. Em sua comparação com a natureza, o perfil feminino se divide entre as três estações: a jovem virgem é a estação da floração e promessa de frutos (primavera/verão); a mãe, a dos frutos maduros e também o inverno, ou estação da morte⁷, ao menos são estas faces que as deusas nos apresentam em Creta e Micênas.

A representação figurativa deste feminino se faz a partir das formas curvas, sinuosas, não mais esteatopígeas, embora os seios bem desenhados ainda sejam uma tônica, com belos rostos. A virgem assume geralmente uma postura que mescla a docilidade, o convite e o recato, suas vestes indicam, pela presença do cinto ou um símile qualquer⁸, seu estatuto de virgem; a mãe apresenta-se sob um aspecto belo, mas com expressões austeras ou iradas, seus gestos são de ameaça, geralmente empunhando serpentes como lanças, suas vestes indicam a condição de não virgem (deflorada) pela ausência do cinto, muitas vezes a saia assemelha-se à colmeia das abelhas ou à terra arada e cultivada. Os seios, tanto na virgem quanto na mãe, podem vir

⁶ Esta dualidade se fará bem atestada no mito de Deméter e Perséfone, mas que tem suas raízes nos matriarcados cretenses.

⁷ Lembrando que as civilizações antigas dividiam as estações do ano em três e não em quatro como fazemos atualmente.

⁸ Entre estes podemos citar o véu, o “avental”, o corpete, o barrado desenhado na região do ventre, ou animais que guardam esta região do corpo, como a serpente ou a abelha.

expostos. Quando expostos, os seios da virgem são, muitas vezes, menor que os da mãe, estes mais fartos, indicam sua condição de nutriz.

No períodos cretense e minóico a figura da serpente já aparece associada à iconografia das deusas e sua conotação é ambigua, tanto quanto a da deusa, benéfica e maléfica. Seu lado benéfico está em sua aproximação com as chuvas e a fertilidade do solo, o lado maléfico, é decorrente da morte por ela enviada.

No período arcaico grego observa-se uma maior fragmentação na representação do feminino, se até então ele estava circunscrito à maternidade e à virgindade, estes vão assumir nuances de acordo com as etapas representativas da vida da mulher, para cada uma delas corresponderá uma deusa e uma figurativização. O duplo Mãe e filha continuará, agora sob a aparência de Deméter e Perséfone, intencificando seus polos e valores. Deméter, deusa da agricultura (cerealicultura), surge nos hinos a ela consagrados ou nas artes plásticas, como uma mulher madura, mas não velha, bela e de corpo mais opulento, indicando seu estatuto de mãe, suas vestes, embora ricas em adornos, indicam a discrição necessária a uma matrona. É belíssima e significativa a passagem no Hino Homérico a Deméter (1967: v. 41), quando o poeta indica a ira da deusa, em consequência do rápto da filha por Hades, por meio da mudança que esta faz de seu aspecto e de seu manto/véu: Deméter troca o véu cor de ambrosia pelo negro e, desgrenhada, sob a aparência de uma velha meio doida vaga pela terra (Ibidem: v. 385). A troca do véu cor de ambrosia, signo da fertilidade e fecundidade distribuída pela deusa aos mortais, pelo negro, a esterilidade, marca a passagem da Boa Mãe (bela e não velha) à Mãe Terrível (velha e cruel), a senhora da morte, que terá sua “continuidade” na figura da bruxa dos contos maravilhosos. O aspecto benéfico da deusa servirá de base ao da boa mãe dos contos e romances, ou mesmo da avó amorosa e sábia. O aspecto físico, a forma de trajar-se, recatada e harmoniosa ou desleixada, dependendo da face escolhida da deusa, norteará a figurativização do feminino até os tempos modernos.

Ao lado de Deméter, Perséfone prefigura a eterna virgem, pronta a ser colhida, bela como um botão de flor, ela é a imagem da jovem recém-entrada na puberdade, promessa de vida, beleza ainda não desbrochada, delicada. É a imagem de Perséfone que oferecerá o contorno para as jovens românticas bastante difundidas nos romances para moças, os chamados romances cor-de-rosa, e mesmo na pintura e no cinema: puras, ingênuas, belas e pueris, elas incitam o rápto e a violação por parte de seus consortes mais velhos. A descrição que temos de Perséfone no Hino a Deméter ou nas representações visuais da Antiguidade é a de uma bela jovem, púbere, de bela cintura (Ibidem: v.201), traço que marca suas ancas largas e também sua virgindade, de longos cabelos, loiros ou claros, de faces brilhantes e coradas, sua postura é pueril e ingênua, pois a vemos brincando, dançando e colhendo flores em prados verdejantes; ou é a jovem atemorizada sendo raptada por Hades, com suas vestes leves flutuando ao vento.

Ainda dentro das virgens encontramos Ártemis, a deusa dos limites, caçadora, protetora das crianças, mas também selvagem e terrível. Se Perséfone prefigura a jovem púbere, Ártemis é a jovem selvagem que não se submete ao jugo do macho. Enquanto Perséfone oferecerá a base

para a maioria das heroínas românticas, Ártemis o fará para as jovens belas e rústicas, nascidas e criadas nas florestas ou zonas rurais, nem sempre boas. Este perfil da jovem selvagem nos romances poderá ter, ao menos, dois desdobramentos: um no qual a jovem se torna dócil sob a influência do amor, neste caso ela é a heroína; outro, no qual ela é a antagonista da heroína e sua selvageria dará lugar à maldade e a crueldade, que poderá levar a heroína à morte.

Ártemis é figurativizada como uma bela jovem, loira, portando arco e flecha, muitas vezes acompanhada de um cão, trajando uma roupa curta, que lhe permite correr e lhe confere mais agilidade (HOMERO, 1967, II, p. 4-10 e I, p. 5). Esta representação bela e ágil, de gazela, será a escolhida para as “heroínas rústicas” dos romances ressaltando o corpo saudável, “atletico” e ágil da jovem, nestes casos o lado selvagem é benéfico, indicando um despojamento das coqueterices citadinas e sua boa índole, além de um corpo forte e fértil, próprio para a maternidade. Quando Ártemis serve de base para as antagonistas nos romances, o lado selvagem será expresso nos olhos de cor estranha, muitas vezes amarelos ou de tons que vão do cinza ao azul frio, lembrando os olhos dos lobos e outros animais selvagens, dá-se também destaque às mãos, finas e, ao mesmo tempo, fortes, dotadas de longas unhas, semelhantes a garras. O talhe da jovem rival sempre é esguio ou muito magro, indicando uma ausência de sensualidade, opondo-se à imagem da jovem heroína selvagem cujo corpo é rijo e sensual, os olhos desta, quando associados aos animais, assemelham-se aos das corças ou outros animais dóceis e assustadiços, de cor castanho claro, transparentes e brilhantes, ao passo que os das antagonistas são iluminados apenas pela “labareda do ódio”, nos demais momentos eles são esquivos, semi-cerrados, baços ou turvos, como pântanos⁹ – comparação bastante frequente nos romances¹⁰, como é o caso da personagem Várvara, do romance *Escrava...ou rainha?*, de M. Delly.

O feminino enquanto representação da esposa tem seu expoente em Hera, deusa tutelar do casamento, visto como união/acordo social estável com todas as suas implicações em relação ao poder e a economia. Figurativizada como uma bela senhora, madura, mas ainda jovem, de feições sóbrias e talhe elegante, pouco destaque se dá às formas de seu corpo, suas vestes são longas e amplas, indicando sua dignidade; os cabelos, geralmente, são representados presos e adornados – ela é o retrato da senhora respeitável e correta, embora a deusa, como toda esposa, seja dada a acessos de fúria e ciúmes. Poucas vezes a imagem desta senhora respeitável aparece nos romances românticos, quando ocorre ela é personagem secundária, mãe do protagonista, geralmente já viúva, uma senhora da sociedade. Ela é uma das faces que a jovem heroína romântica deverá assumir após seu casamento, aliada à de Deméter, sob seu aspecto de mãe amorosa.

A encarnação do feminino enquanto sensualidade cabe a Afrodite, deusa do amor e herdeira direta da deusa Pré-histórica da fertilidade, desde sua descrição nos Hinos Homéricos¹¹ até suas representações visuais, ela é figurativizada com formas sinuosas, seios e ancas fartos,

⁹ Ártemis é a senhora dos pântanos, dos alagadiços, espaços limítrofes entre a terra e a água, espaços por natureza perigosos e, também, férteis. LEVÉQUE, 1985: passim.

¹⁰ Os romances analisados durante a pesquisa são os da coleção cor-de-rosa ou coleção para moças, dentre os autores encontram-se M. Delly, De Vezuit, L. Dartey, nesses romances encontra-se a base figurativa mais recente para as personagens femininas, e mesmo masculina, das novelas e do cinema americano.

¹¹ Conferir Homero (op. cit.), Hinos I e II à Afrodite e suas representações escultóricas, ex.: Vênus de Milo

mas bem proporcionados, cabelos longos e, muitas vezes, soltos, ela é, literalmente, uma deusa carnal no que tange aos seus domínios e à sua imagem. De todas, ela é a única a ser representada nua, sobretudo nas esculturas¹². A nudez de Afrodite chama a atenção exatamente para as suas funções de deusa patrona do sexo e da fertilidade, daquela que tem na reprodução seu apanágio, nada mais natural, portanto, que ela revele seu corpo e este os dons por ela ofertados, como na Pré-história: seios, sexo, ancas e cinto¹³ compõem um conjunto único e representativo, mas, devido ao refinamento da sociedade, é recoberto por valores culturais. Um exemplo é o cinto de Afrodite ser todo em ouro, denotando uma riqueza material que tem sua origem na conotação de fertilidade e (re)produção da terra e do homem.

Esta cobertura sêmica se fará cada vez mais intensa ao longo das eras, recobrando de ouro e de riqueza material (monetária) os antigos valores de sobrevivência dos homens pré-históricos, como a fertilidade e a fecundidade do solo, dos animais e dele próprio. Esta carapaça figurativa decorrente da complexidade maior da cultura também irá se expandir para o corpo e adornos de Afrodite e suas sucessoras.

É interessante notar que Afrodite prefigurarás duas vertentes de feminino para a posteridade, uma a da mulher fatal, bela, sensual, ricamente vestida e adornada, livre e geralmente perigosa, pois não se deixa prender às regras sociais, esta é a face de Afrodite patrona das prostitutas, lasciva e cujo sexo busca o prazer estéril, pois não deve frutificar/gerar filhos. Nos romances, por exemplo, é a face de Valiia, cantora do Scalla de Milão, rival da protagonista no romance *O rapto de Jadette*, de Dyvonne; ou mesmo de Lucíola, no romance homônimo de José de Alencar. A outra face, bem mais recente, é a de uma mulher sedutora e “moralmente correta”, embora livre.

A figura da mulher fatal é uma constante até o século XX, e geralmente se opõe à da jovem moralmente decente, futura esposa, com a qual rivaliza pelo afeto/desejo do homem, mas sempre é preterida ao final, pois o romance, como obra nascida da burguesia, preconiza uma conduta socio-econômica pautada na família e na moral cristã. Só muito recentemente o lado sedutor e sensual passou a integrar a face das heroínas, principalmente no cinema. Permitindo à esta mulher “honesta” uma boa dose de sensualidade, mas sempre com certo perigo.

A beleza exuberante e sensual das formas de Afrodite era a um só tempo, na Antiguidade, desejável e temida, pois, assim como as deusas paleolíticas e neolíticas, ela atraía para um mundo desconhecido, de prazer, gozo e morte, que no período Clássico pode ser figurativizado como uma perda do domínio sobre si mesmo; deixar-se levar pelos sentidos, pela paixão, era um grande mal.

O lado “benéfico” de Afrodite, ainda conjurado pela beleza e harmonia do corpo e do rosto, está na vertente feminina bela e sedutora, mas cuja a graça está a serviço da reprodução e

¹² A imagem de Afrodite servirá de base para as nossas heroínas indígenas do romantismo, tanto no que tange à literatura quanto na pintura, mas como estas estão ligadas à vida selvagem e são virgens, Ártemis também compõem o conjunto de traços relevantes. São exemplos: Paraguaçu, Lindóia e Moema.

¹³ É famoso o cinto usado por Afrodite e sua relação com o sulco das vênus Pré-históricas pode ser melhor entendido em minha tese de doutoramento, capítulo I e II. Vale lembrar que este cinto contém todos os encantos da sedução: da beleza à fala sedutora e enganadora.

da manutenção da família, ou seja, subjulgada pelo homem, mas sempre vista como um perigo, um feminino que deve ser mantido sob estrita vigilância de pais, irmãos e maridos.

As personagens clássicas da literatura grega apresentam dois pólos, uma a da esposa correta, prefigurada em Penélope, esposa de Ulisses, que aguarda dez anos, pacientemente, sua volta da guerra de Tróia, tecendo, governando a casa, mantendo os pretendentes afastados de seu leito. Penélope pode ser definida como uma fusão das deusas: Atena e Hera. Atena enquanto deusa da sabedoria, da lógica dos artifícios, governa o lado laborioso e lúcido de Penélope; Hera, a deusa do casamento e das atribuições de esposa, guardião dos bens do marido. Opondo-se a Penélope e Alceste¹⁴, outra esposa exemplar, temos as esposas bárbaras, como Medéia, Clitemnestra, Helena, todas muito belas, fortes, decididas, desejosas de poder e que expressam sua sexualidade livremente, ou seja, não se submetem aos maridos/machos. Estas, logicamente, estão sob o jugo de Afrodite.

No plano real, o feminino na Antiguidade Clássica, sobretudo na Grécia do século V, é marcado pela sua submissão ao homem, quer seja enquanto esposa e filha, quer enquanto hetaira (prostituta), ela serve ora como receptáculo da semente do homem e, como tal, deve zelar pela manutenção da casa e da linhagem do marido; ora como fonte de prazer, mas jamais é vista como um ser ao qual se deva respeito e admiração, o feminino é parte dos bens do senhor e como tudo o mais é administrado por ele. O mito de Pandora¹⁵, exemplifica bem esta necessidade de vigiar a mulher de perto, bela como as deusas, ela é a responsável por todo o mal trazido aos homens, sua curiosidade, sua linguagem enganadora e sedutora arrastam o homem para o perigo e a destruição.

De certo modo podemos pensar em uma gradação nas representações do feminino a partir das deusas: da esposa socialmente aceita (Hera), mãe boa e amorosa (Deméter), ou jovem e bela filha (Perséfone), à mulher sedutora (Afrodite), que tanto pode ser uma das faces esperada da esposa, pois propiciaria a procriação, como a da prostituta lasciva e encantadora; restando ainda a face da jovem virgem livre e rebelde (Ártemis e Atena), pois foge ao controle do macho, e, por fim, a da “velha” terrível, capaz de destruir a vida (o lado negro de Deméter, Afrodite, Hécate e mesmo Ártemis).

Este conjunto já estabelecido na Antiguidade será redividido, ou redimensionado pelos valores judaicos-cristãos, criando-se uma dicotomia maniqueísta: bem e mal, tendo o primeiro a Virgem Maria como ícone, e o segundo Eva e Lilith. A Virgem Maria, como outras santas católicas, responde pela figurativização de um feminino bondoso, piedoso, cheio de brandura e humildade, destituído de vaidade, lascívia; enquanto Eva e Lilith seriam o lado sedutor, perigoso e nefasto.

Eva e Lilith, aparentemente, assumem uma oposição. Lilith como a mulher demônio e Eva como a mulher “submissa”, mas essa oposição não se efetiva realmente, pois Eva acaba por ser um dos aspectos de Lilith e da visão cristã da mulher como fonte de pecado. Do ponto de vista pagão, Lilith, ou a Lua Negra, assemelha-se a Afrodite Melaina, a Negra, bem como a Ishtar, Inanna, Ísis e Cibele, deusas da fertilidade, associadas ao reino dos mortos (Jung &

¹⁴Para Penélope e Helena ver Homero - *Iliada* e *Odisséia*. Alceste é personagem célebre da peça homônima de Eurípedes, se oferece para morrer no lugar do marido, Admeto. Medéia, personagem de tragédia homônima de Eurípedes, mata os filhos para se vingar do marido, Jasão; Clitemnestra, esposa de Agamenon, assassina-o após a volta de Tróia com o auxílio do amante é personagem de várias tragédias, ver Eurípedes - *Electra*; Sófocles - *Electra* ou *Ésquilo* - *As Coéforas*.

¹⁵ Ver Hesíodo. *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995

Kérenyi, 1980:151). Lilith é a essência da sexualidade depravada, ao passo que Eva é a responsável pelo aparecimento do pecado, em geral, e do sexo, em particular, no mundo. Assim, a Virgem Maria seria o lado benéfico do feminino, opondo-se a Lilith/Eva.

A interiorização da vida, sofrida nos primeiros séculos do cristianismo, em contraste com as práticas exteriores adotadas pelo paganismo, permite verificar a drástica mudança de posição que o corpo e a sexualidade assumem para a jovem comunidade cristã. A valorização do espírito, da alma, e de uma salvação desta na vida além túmulo, faz do corpo, da sexualidade e da vida presente um inimigo do espírito, sobretudo ao se atentar para a posição que estes assumiam nos cultos de fertilidade, ligados às grandes deusas pagãs. Estas, como a mulher, serão associadas, ao longo da Idade Média, às práticas diabólicas, parceiras do diabo e motivo de temor e desprezo.

Maria, enquanto Mãe Divina, apresenta em sua iconografia os mesmos símbolos que as deusas pagãs: a maçã, o marmelo, a romã, ou o trigo/cereal, símbolos da fertilidade e fecundidade da terra; a lua crescente, que ao mesmo tempo se liga ao chifre do touro, consorte das deusas pagãs, bem como à foice que o emascula nos rituais de fertilidade e indica o tempo cíclico da colheita; a(s) estrela(s) que caracteriza o solstício de verão e a coroa, geralmente de estrelas, símbolo de sua “realeza”, um dos símbolos de Ariadne, esposa de Dioniso; a serpente, epifania da grande Deusa Mãe; as rosas brancas de Ártemis e/ou as vermelhas de Afrodite, bem como os lírios consagrados às deusas ctônicas: Perséfone, Deméter, Afrodite Melaina, ou Ártemis-Hécate. Dentre os animais vemos o leão, o cervo e o unicórnio, dentre outros, que ladeavam a antiga Senhora dos Animais, sob os pés da Virgem, e, por fim, a pomba, apanágio de Afrodite, e símbolo da alma, que se transforma em símbolo do Espírito Santo e aparecem junto a Maria. Mas, dentre todos esses elementos, o seio nu, símbolo primordial da Deusa Mãe, enquanto geradora e nutriz, e o menino, fruto desse poder gerador, são os emblemas da Virgem Mãe, seja ela cristã ou pagã. Mas o que irá diferenciar Maria das demais Mães é a pureza e a dissociação da maternidade com o sexo.

É pouco frequente a Virgem ser representada com os cabelos soltos, geralmente eles estão presos e cobertos por um véu ou manto. Os cabelos longos e soltos indicam sensualidade e remetem aos pecados da carne, daí provem o recato na iconografia de Maria.

Em alguns relatos, os cabelos soltos podem ser indicação da conversão, como no caso das prostitutas sagradas Maria Madalena e Maria do Egito, que despiram os enfeites que lhes davam *status* mundano e partiram para vagarem nuas pelo deserto, onde, por Providência Divina, seus cabelos cresceram milagrosamente e as cobriram. Nesses casos, as figuras contritas aceitaram sua pecaminosidade e os longos cabelos assumem um valor duplo, marca da sensualidade passada e da conversão presente¹⁶.

No caso de Maria, os cabelos longos e soltos, conotam seu lado feminino, portanto, humano/“pecador”. Este traço da toalete de Maria será muito utilizado em representações posteriores, nos romances e mesmo no cinema, para as heroínas, puras e recatadas elas atam

¹⁶ Sobre a moda feminina na Idade Média e sua influência na iconografia, ver DUBY, 1990, p. 204–475.

seus cabelos em tranças, coques, toucas, ao passo que a ostentação impudica de longos e belos cabelos soltos caberá às mulheres da vida, ou, quando muito, a momentos em que a jovem heroína, distraída e crendo-se só os deixa cair livremente, para deleite e perigo do homem/voyeur.

Maria é geralmente representada na iconografia como uma jovem de pele clara e de olhos e cabelos castanhos escuros, algumas vezes os cabelos são de um loiro pálido, mas jamais ruivos ou pretos. O motivo dessa preferência pelo castanho se deve porque esta cor afasta-a da beleza loira, pagã e mais sensual de Afrodite e suas “discípulas”; bem como a afasta de uma possível associação com as deusas orientais, de tez morena e de uma sensualidade perigosa, destruidora e, portanto, não pura. O ruivo, como o loiro, é visto como um tom também perigoso, pois está associado à luxúria e a terra produtiva.

A beleza “modesta”, não chamativa, visto que intermediária entre os extremos (loiro/moreno) é a valorizada, pois, ao contrário da loiro-ruiva ou da morena sensual, a jovem de pele clara e cabelos escuros possui uma beleza “não agressiva”, branda, que desperta a admiração, mas não o desejo no homem. Essa beleza “discreta” é a que convém à mãe de família, à esposa, a outra, a que alucina, destina-se ao prazer, e é vista como transgressora. A alvura da pele era valorizada, sobretudo na Idade Média, não pelo teor erótico, mas porque assegurava a reclusão da jovem e sua pureza, ou seja, ela era pouco exposta aos olhares públicos e às tentações da carne. Por isso, Maria e as heroínas dos contos e, sobretudo, dos romances são invariavelmente jovens de tez clara.

Embora o loiro esteja associado de modo mais permanente à beleza, ao amor e à nubilidadade, à atração sexual, e a fertilidade, sua luminosidade tornou-o também a cor tradicional dos cabelos das jovens virgens. Depois do século XV, a própria Virgem Maria, particularmente sob seu aspecto apocalíptico como a “Mulher vestida de sol”, frequentemente foi retratada como loira, por exemplo, nas *Horas de Spinosa* de 1515. O loiro é aqui um indicador da juventude e da inocência das virgens, associado aos cabelos das crianças, loiros durante a infância e depois mais escuros. A Virgem, sob o aspecto de “Mulher vestida de sol”, traz os cabelos loiros não só devido à sua pureza e inocência, mas também devido à sua ligação com Deus e sua luz dourada e solar, Deus banha Maria em sua luz, transformando-a.

Em contraste com Maria temos Eva, a primeira mulher, uma marca de desejo e pecado colocada sobre toda a face feminina ocidental e cristã. Eva, como outras figuras femininas da mitologia judaico-cristã, retoma as características eróticas das deusas pagãs, marcadas pela sexualidade, beleza e curiosidade, ela é, como Pandora, o flagelo, o castigo do homem. Enquanto Maria encarna um modelo idealizado do feminino e, portanto, a face benéfica da Deusa Mãe; Eva é a pecadora, é a face perigosa e ctônica da Deusa, com seus olhos de serpente e boca de maçã.

Nos textos bíblicos e, sobretudo, nos posteriores, dos bispos da Igreja, a mulher/Eva será comparada a uma “*chama voraz*”, como o faz Hildeberto de Lavardin (DUBY, 1990, p 39); seu ventre a uma fornalha incansável, como no livro/poema *Da mulher má*, do Bispo de Rennes,

neste a mulher é *femina*, Eva a inominável, raiz do mal, fruto de todos os vícios. Do termo *femina* resvala-se para o uso de *meretrix*, a prostituta: “Uma cabeça de leão, uma cauda de dragão e no meio nada mais do que um fogo fervente”. Após esta [*deliciosa*] descrição, o bispo lança seu último aviso: “eles [os clérigos e homens] que não se exponham a essa fornalha” (Ibidem, p. 38). O ventre/sexo feminino é uma chama, como a que Prometeu deu aos homens.

A nova mentalidade, agora voltada para a interiorização do homem e de sua fé, para um maniqueísmo que divide o mundo entre o bem e o mal e busca a salvação na vida além túmulo, cinde a Deusa Mãe, ela não mais terá múltiplas faces que conjugam o positivo e o negativo, ela terá apenas duas: a Mãe, boa e virgem; a fêmea, má e prostituta. Seu reino também lhe é tirado, seus poderes geradores, marca do feminino, passam para o masculino, agora é o Deus Pai que gera a vida, não mais da matéria, do ventre-terra, mas do verbo, do espírito¹⁷. Seu corpo/mundo ctônico ganha novo senhor, Satã, que governará a matéria, o desejo, o sexo. Estes que traziam todo um valor positivo e renovador junto à Deusa, transformam-se em anti-valor, eles não mais renovam, mas perdem, maculam o espírito impedindo-o de chegar até ao Pai, ao paraíso. Sob essa nova distribuição de poderes, a imagem ambígua da Deusa, do feminino, aproxima-se e afasta-se de ambos os Senhores. Enquanto Mãe, mas destituída de tudo que é feminino e, portanto, humano, ela se aproxima de Deus, é a Virgem Maria, ideal feminino inalcançável; enquanto fêmea, mulher desejante e desejada, portanto humana, ela é Eva, a companheira do Diabo. Mas se suas duas faces foram postas sob o jugo de um senhor, elas ali não se fixaram por completo, o culto privado à Deusa resistiu até o século XII, quando seus ritos ainda se realizavam nos bosques, e ela se manteve presente no imaginário europeu dos contos maravilhosos, que fundem em suas narrativas o pagão e o cristão.

Enquanto o conto maravilhoso oscila entre a transformação e o ponto de ruptura, ocultando a figura da Deusa Mãe nas vestes negras da bruxa e a fazendo-a visível na graça e na beleza da jovem heroína, o romance cor-de-rosa tende ao ponto de ruptura, a Deusa bela e terrível açucara-se, transforma-se em virgem submissa e pura. A nudez fecunda da Deusa não é mais coberta por jóias e véus que velam e revelam seu poder; nos romances, as formas da Deusa tornam-se diabólicas e, para não corromperem o mundo e as próprias jovens, elas devem ser ocultadas sob as vestes pesadas e grossas dos colégios religiosos.

A beleza arrebatadora e luxuriante da Deusa cede lugar à beleza neutra, branda da mulher-mãe de família, próxima de Maria; a determinação e a ira dão lugar à face angelical e passiva. Mas, se no universo do romance a Deusa parece ter sucumbido sob as vestes da virgem/santa, o didatismo do romance, em pleno século XX, décadas de 30 e 40, e o propalar de uma conduta moralmente adequada às jovens, demonstra que a força e o poder feminino ainda são temidos.

Nos contos maravilhosos vemos as jovens heroínas indissociavelmente ligadas ora à figura de um consorte animalesco, ora à da bruxa, da velha, que aparentemente se opõe a ela. Mas nem a bruxa é tão má, nem a jovem tão pura. Os contos ainda guardam, em decorrência de

¹⁷ Conferir: Gênesis, 1; Evangelho Segundo São João I, 1-8

sua oralidade e ligação com os antigos ritos das deusas e seus cultos nas florestas, traços da deusa jovem, bela e sedutora (misto de Ártemis, Afrodite e Perséfone) mesclados a traços da nova moral cristã. É por isso que as jovens heroínas entregam-se aos seus consortes animais (a Bela e a Fera; Chapeuzinho Vermelho e o Lobo; Branca de Neve e os sete anões; Hilda e os sete corvos), geralmente no meio da floresta, revivendo a antiga hierogamia da Deusa-Mãe, que possibilitará a regeneração (ou fertilidade) do espaço encantado: a floresta transforma-se em palácio e campos cultivados, o animal, em belo príncipe; mesclando o lado pagão da hierogamia com o lado cristão, moralmente aceito. Mesmo a bruxa, que aparece como velha desganhada e senhora de um séquito de animais asquerosos, não é rival da jovem heroína, mas aquela que a auxilia no rito de passagem, de jovem virgem, promessa de vida, à mãe, que tal qual a bruxa/madrasta¹⁸, deverá preparar sua sucessora, entregando-a a um consorte animalizado, isolando-a na floresta, até que esteja pronta para assumir suas novas funções, de Senhora conhecedora dos caminhos da vida e da morte.

A imagem das heroínas dos contos é, quase sempre, a da jovem púbere, bela, de corpo bem feito, com destaque para sua cintura e seus belos cabelos loiros (alusão ao trigo maduro, à fertilidade, como ocorria com Afrodite), amorosa e obediente, doce e abnegada como Maria, ela também possui um caráter forte e decidido e, como Ártemis, se tornará senhora das feras, subjugando-as. A exceção entre as belas loiras é Branca de Neve, *de pele branca como a neve, cabelos pretos como o ébano e lábios vermelhos como o sangue*; sua descrição prima pelos valores da antiga Deusa e da natureza, toda ela é um apanágio do mundo natural. Se fisicamente as jovens dos contos se assemelham às antigas deusas, moralmente elas possuem muito do caráter da Virgem Maria: sua bondade, docilidade, respeito aos preceitos cristãos, que lhes permitem transformar o natural em civilizado, ordenando o antigo reino da Deusa Mãe em casa do Senhor. A grande diferença entre estas heroínas e as dos romances encontra-se, sobretudo na postura sexualmente ativa e decidida da jovem, embora camuflada pela narrativa do conto.

Os romances, ao tomarem os contos maravilhosos como estrutura de base para a narrativa, acabam fundindo dois suportes figurais: o primeiro é o da Deusa Mãe, cujo eixo encontra-se na função geradora e fertilizadora, representada por ela e pelo sexo, e o segundo é o da Virgem Maria e outras santas, que recai sobre a entrega abnegada, a bondade e outros preceitos da moral cristã.

Ao conjugar esses dois pólos contrários e contraditórios, o romance transforma a força fertilizadora do sexo em amor sublime, a beleza sedutora em despojamento, quanto mais simples, ingênua e afastada das frivolidades sociais (jóias, vestidos, bailes, etc.) mais virtuosa é a jovem e, portanto, mais bela. A passividade absoluta, ou em termos semióticos: *o não querer, o não saber e o não poder*, que caracterizam o “*não sujeito*”, é valorizado na figura feminina,

¹⁸ A figura da madrasta é ambígua, nunca sabemos se ela é verdadeiramente bela e sedutora, ou velha e horrível, na verdade, ela é a própria encarnação da Deusa Mãe antiga com seus valores positivos (embora camuflados no conto) e negativos, senhora da vida e da morte. Outro ponto interessante é o da sujeira ligada à bruxa e à heroína – enquanto ligas à terra, a sujeira, conotava fertilidade e, portanto, valores sexuais, naturais; sob a ótica cristã, indica pecado, desregramento, exclusão social.

sobretudo em relação ao sexo. Observa-se, nesse momento, a transformação do sujeito-feminino em objeto de desejo da sociedade patriarcal e cristã.

Enquanto o relato mítico e os contos buscavam um equilíbrio entre os extremos natureza/cultura, os romances tendem ao pólo cultural, cabendo ao natural o estigma de selvagem e imoral. A fratura apresentada nos romances se estabelece assim sob uma nova ótica, tenuamente já prenunciada nos contos, a da tensão entre duas instâncias do universo cultural: o mundo mundano versus o mundo cristão, cabendo ao mundano a aproximação com o natural e, portanto, o inferativo, o pecaminoso.

Nesse contexto, a vida mundana, de prazeres e reuniões sociais é condenada pelos romances, não só para a mulher, mas também para o homem. Se nos contos maravilhosos, o jovem, metamorfoseado em animal, havia sido banido do universo cultural como forma de punição à sua conduta transgressora, cabendo à jovem heroína mediar a sua volta para o civilizado e à forma humana; nos romances, o jovem mundano e libertino é adorado e adulado pela sociedade, meio pecaminoso e demoníaco, residindo exatamente nessa sua entrega aos prazeres o lado “desumano” e “animalizado” do herói. As jovens que compartilham com o herói dos prazeres sociais são igualmente mal vistas, sempre apresentadas como destituídas de valores morais; ao passo que a jovem heroína, pura, ingênua e desconhecadora da sociedade e seus vícios é que irá salvar o jovem senhor da ruína moral, revelando-lhe o verdadeiro amor e os prazeres da vida em família, recatados e cristãos.

O “feminino cristão”, não se define como busca de igualdade, mas, ao contrário, como aponta Michelle Perrot, reivindica a diferença e se expressa na voz de romancistas como Mathilde Bourdon, Julia Bécour ou Joséphine de Gaulle, que compõe uma espécie de epopéia doméstica na qual se defrontam o bem e o mal: as mulheres e os homens. Por seu gosto pelo poder e pelo dinheiro, os homens trazem o caos e a morte. Anjos do lar, as loiras heroínas, com suas virtudes, restauram a harmonia doméstica (1999, p. 142).

Esse modelo completo de domesticidade, ainda segundo Perrot, marcado por um angelicalismo, encontra-se em diferentes graus e em todas as camadas da burguesia. Ele varia segundo os níveis das fortunas, medidas pela quantidade de criados e pelo *status* da residência, e conforme as crenças e sistemas de valores. A nostalgia aristocrática, tão marcada no *faubourg Saint-Germain*, é, em outros lugares, temperada por um crescente desejo utilitarista que atravessa a burguesia francesa de uma maneira muito abrangente. Aqui, insiste-se sobre as funções de representação das mulheres “da classe ociosa”, cujo luxo, por si só, expressa a concepção do ser-ter dos maridos e perpetua a etiqueta social. Lá, ressalta-se a importância da economia doméstica e da senhora do lar. Enfim, o filho, sua saúde e sua educação são invocados como fundamentos dos deveres e poderes das mulheres.

Se a face da *Koré/Virgem*, de pele clara, cabelos escuros, e beleza tranquila coube à heroína nos romances, da jovem pronta para o rapto; a da Deusa Mãe/Eva, senhora de seu desejo e que não se submete ao homem, coube à rival ou antagonista da heroína. Diversamente dos contos,

a rival não é uma bruxa, pelo menos não na aparência, na maioria das vezes, as narrativas as apresentam como mulheres mais velhas do que as heroínas (estas geralmente muito jovens, entrando na puberdade), de formas opulentas, cabelos loiros ou ruivos, olhos verdes que lembram a serpente, de comportamento livre, donas de fortunas ou posição social invejável, fortes e decididas elas lutam pelos seus desejos, ombreando-se aos homens. Esse comportamento mais expansivo e aguerrido é complementado por uma vivência social, mundanas e frequentadoras da sociedade, as rivais, muitas vezes, são belas atrizes, cortejadas e disputadas pelos homens. Se a música e o canto conotam a elevação espiritual da heroína, as demais artes, como a dança, a interpretação e mesmo o canto lírico, quando profissionalizados, revelam uma falha de caráter, inserindo a mulher em um universo suspeito, é o outro lado da sociedade, o que se opõe ao familiar e ao privado, o público. E se as jovens eram resguardadas dos olhares, pouco vistas, as rivais primam por uma exibição constante aos olhares e desejos masculinos.

Nesta divisão de papéis a sexualidade, marca da antiga Deusa e de sua promessa de fertilidade e fecundidade, se torna estéril, as rivais, muitas vezes livres sexualmente, jamais concebem, se o fazem, o filho é natimorto, marcado pela culpa e pelo pecado da mãe. Ao passo que a jovem pura, e “assexuada”, é pródiga na gestação.

Junto às heroínas e às suas rivais encontram-se ainda as velhas senhoras. Ora boas, amas que cuidam e zelam pela heroína, assemelhando-se às deusas em sua face bondosa ou às fadas madrinhas dos contos maravilhosos, nesse caso, são geralmente de extratos humildes da sociedade, pouco esclarecidas, ingênuas e simples, muito parecidas com suas protegidas. Ora más e perversas, são verdadeiras bruxas conhecedoras de todos os encantamentos e feitiços sociais, que se ligam às rivais, quando estas existem, porém, com ou sem a presença das rivais, são as velhas senhoras que ditam as regras. Mundanas, senhoras da sociedade e próximas dos protagonistas, avós, tias, jamais, mães destes. Pois, como ocorria nos contos, tanto as mães das heroínas, quanto a dos protagonistas, estão ausentes, falecidas, sendo substituídas pela avó, excepcionalmente pelo avô, na criação dos filhos; no caso do protagonista masculino, é essa ausência do amor materno que, eventualmente, o transforma em homem cínico, rude e não caridoso.

A hierogamia, como os demais itens, sofreu um processo de intensa pragmatização ou referencialização, seu arcabouço mítico foi dessemantizado, restando apenas alguns vestígios dessa união. Enquanto nos Hinos Homéricos a união da Deusa com o consorte ainda era explicitada, embora já se utilizasse a imagem do “desatar o cinto de Afrodite” para referir-se à entrega sexual da Deusa; nos contos, a união sexual apresenta-se bem mais camuflada, figurativizada na morte aparente da heroína, como exemplo: *Branca de Neve* e *Bela Adormecida*. Já os romances, seguindo em sua maioria a estrutura do conto *A Bela e a Fera*, figurativizam a defloração da jovem pelo rasgar de suas vestes na fuga pela floresta; em outros, a violência sexual sofrida pela jovem é substituída por ferimentos leves feitos no punho, rosto ou braços da jovem pelo marido ou senhor, como no caso dos romances: *Segredo de Montjoya*, *O Mistério de Malbacht*, ambos de De Vezuit. Ou no já citado *Escrava...ou Rainha?*, de M.

Delly, quando a heroína, Lisa, ganha de Sérgio, seu marido, um magnífico bracelete de ouro. Esta jóia, *cadeia* imposta à jovem pelo marido, figurativiza o próprio sexo e sua função geradora, tal qual os adornos de Afrodite e das vênus Paleolíticas e Neolíticas.

Sérgio obriga Lisa a assumir as funções sexuais de esposa junto a ele e será essa mesma pulseira, colocada no punho delicado da jovem, que irá figurativizar a sua defloração. O punho/sexo perfurado pelos elos/falo da pulseira indica a defloração, união brutal e selvagem, como as vista entre a *Koré* e o consorte. Após a violação, Lisa adocece e passa por períodos de inconsciência, mas, ao contrário das demais *Kórai* que voltam imediatamente sua fúria contra o consorte, Lisa se mantém dócil e solícita e isso é atribuído à sua alma cristã. Só mais adiante no romance, quando Sérgio reafirma sua proibição de Lisa seguir a fé cristã, é que ela se voltará contra ele (DELLY, 1947, p. 144-5).

No romance é evidenciado o caráter de Fera de Sérgio, não só por sua luta corpo a corpo e vitória contra um urso, mas também na descrição de seus aposentos, mesclando o selvagem e o requintado. Do mesmo modo, o caráter de anjo salvador, regenerador de Lisa é confirmado. São suas lágrimas, símbolo da bondade cristã e elevação espiritual, que transformam Sérgio, a Fera, em um adorável marido carinhoso e gentil.

O tom didático e moralmente correto dos romances acentua a idéia do amor sublime, da jovem bela e pura que redime, com sua fé e moral elevada, o Homem/fera, retirando-o de sua selvageria, de um mundo onde sua vontade cria uma moral só para si, fazendo-o voltar a um mundo familiar/cristão, privado.

No percurso realizado, do mito ao conto maravilhoso e deste ao romance, desenha-se nitidamente a teia das relações sociais que, paulatinamente, vão se tornando mais e mais intensas, complexas, prendendo o homem e imobilizando a mulher em seu centro. Como a viúva-negra, a mulher ainda é a origem da vida e da morte, da virtude e do pecado, mas como a aranha, ela também é prisioneira de sua própria teia. Seu poder vem, agora, de não mais ter poder, de não mais agir, de não mais exercer seu direito de escolha – negado em sua condição de Sujeito, o feminino cristão afirma-se na negação, seduz pela diferença.

Sob o véu da pureza oculta-se a serpente. Trancada, vigiada e submetida ao homem, a mulher é, ainda assim, um risco. Suas palavras misturam-se às suas artimanhas – a beleza e a expressão andam de mãos dadas. A sedução da fala feminina reflete a sedução de seu corpo. Vestida, usa dos adornos para realçá-lo e tramar enganos; nua, materializa os maiores perigos. Pecadora irremediável, desde sua origem, ela é um ser natural e, como a Natureza, indomável, incompreensível, mutável, múltipla e una, fonte de vida e de morte.

Referências

- DE VEZUIT, Max. *O Mistério de Malbackt*. Trad. Leyguarda Ferreira. Lisboa: Ed. João Romano Torres, 1946.
- DE VEZUIT, Max. *O Segredo de Montjoya*. Trad. Henrique Marques Jr. Lisboa: Ed. João Romano Torres. s/d.
- DELLY, M. *Escrava...ou Rainha?* São Paulo: Companhia Editorial Nacional, Biblioteca das Moças, vol. 26, 1947.
- DELPORTE, Henri. *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris: Picar, 1993.
- DUBY, George. *Idade Média. Idade dos Homens. Do Amor e outros ensaios*. Trad. Jônatas batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DYVONNE. *O Rápto de Jadette*. Trad. Sarah de Almeida. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1956.
- ÉSQUILO. *As Coéforas*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1989.
- EURÍPIDES. *Alceste*. Trad. Junito Brandão. Rio de Janeiro: Bruno Buccini, 1968.
- GOERGULHO, G. da Silva et al. (Coord.). *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 2002.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMERO. *Hymnes*. Trad. Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- _____. *L'Odyssée*. Trad. P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- _____. *Iliade*. Trad. P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- JUNG, Carl Gustav & KERÉNYI, Charles. *Introduction a l'essence de la mythologie*. Paris: Payot, 1980.
- LEVÉQUE, P. *Bêtes, Dieux et Homme. L'imaginaire des premières religions*. Paris: Messidor / Temps Actuels, 1985.
- MARQUETTI, F. R. Encanto de Sereia: A Permanência de Traços Arcaicos de Imagens de vênus. In: FUNARI, P.P.A. et al. (org.). *Amor, desejo e poder na Antigüidade. Relações de gênero e representações do feminino*. Campinas: Editora UNICAMP, 2003. p. 97-216
- _____. A protofiguratividade da Deusa Mãe. *Clássica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*. V.15/16* n.º 15/16 São Paulo: SBEC. p. 17 a 40.
- _____. *Da Sedução e Outros Perigos: O mito da Deusa-Mãe*. Tese de Doutorado pela FCL/UNESP Campus de Araraquara/SP. Defendido em 1991.
- OTERO, Aurélio de Santos (Org.). *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988.
- PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada 4. Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. Tradução Denise Bottmann e Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SOPHOCLES. *Electra*. Trad. Alphonse Dain. Paris: Les Belles Lettres, 1974.