

FEITICEIRA CIRCE EM PERSPECTIVA: O FILME ITALIANO *ULYSSES* (1954)
E SUA RELEITURA DA EPOPEIA GREGA ODISSEIA DE HOMERO

*Sorceress Circe in Perspective: The Italian Film Ulysses (1954)
and Its Rereading of Homer's Greek Epic Odyssey*

DOI: 10.14393/LL63-v40-2024-06

Dolores Puga*

Rafaela dos Santos Teixeira**

RESUMO: Contrastar a imagem de feiticeiras em diferentes períodos históricos torna possível compreender como essas figuras caracterizam uma sociedade, especialmente quando isso é feito em representações que se pretendem artísticas. Nesse sentido, este trabalho busca analisar a figura da personagem Circe, na *Odisseia* de Homero, obra da Grécia Antiga fixada aproximadamente no século VIII a.C., mas sobretudo em sua retomada no filme italiano *Ulysses* (1954), de Mario Camerini. No contraste entre as obras, encontramos tanto a imagem de uma mulher que foge aos padrões ideais, ainda em formação na Grécia Antiga, e seu propósito paidêutico dentro dessa sociedade, e a já fixada imagem de uma “bruxa”, na Itália de 1954, através da interpretação da atriz Silvana Mangano. Entretanto, esse uso do passado não diz somente respeito a uma adaptação da narrativa homérica; pelo contrário, possui propósitos específicos e revela muito de seu próprio contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Circe. Feiticeira. Odisseia. Filme Ulysses. Silvana Mangano.

ABSTRACT: Contrasting the image of witches in different historical periods provides an understanding of how these figures characterize a society, especially through representations that are intended to be artistic. This article seeks to analyze the figure of character Circe in Homer's *Odyssey*, an Ancient Greece work from ca. the 8th century BC, but especially in its reappearance in the Italian film *Ulysses* (1954) by Mario Camerini. In the contrast between the works, we find the image of a woman who escapes ideal standards, still in formation in Ancient Greece, her paideutic purpose within that society, and the already fixed image of a “witch”, in Italy in 1954, through the interpretation of actress Silvana Mangano. However, this use of the past does not only concern an adaptation of the Homeric narrative; on the contrary, it has specific purposes and reveals much of its own context.

KEYWORDS: Circe. Witch. Odyssey. Ulysses movie. Silvana Mangano.

* Doutora em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGHC/UFRJ). Professora Associada do curso de História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus de Três Lagoas (UFMS/CPTL). Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul do mesmo Campus (UFMS/CPTL). ORCID: 0000-0003-4013-5375. E-mail: dolores.puga(AT)ufms.br

** Graduada em História e mestranda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas. ORCID: 0000-0001-7752-7415. E-mail: rafaela.teixeira(AT)ufms.br

1 Introdução

Desde a figura praticante de magia na Antiguidade, até as representações de feiticeiras no mundo Ocidental e no Novo Mundo, mulheres possuidoras de conhecimento sobre ervas e práticas mágicas foram vistas de muitas formas pelas distintas culturas. Segundo Maria Cristina Batalha, a imagem de feiticeiras transitou entre sedução e horror, saber e magia, poder e submissão (BATALHA, 2011, p. 87), variando de acordo com a sociedade que as concebiam. Em períodos como o neolítico e com o advento da agricultura, tais ações não eram tidas como negativas, sendo que, segundo Dolores Puga, a imagem da mulher e seu conhecimento de ervas como elemento sagrado foi, durante muito tempo, cultuada em povos antigos (PUGA, 2014).

Entretanto, com os valores patriarcais, a figura da feiticeira foi assumindo cada vez mais o caráter de “bruxa”. Tal conceito é uma invenção do Medievo, caracterizando a personagem histórica alusiva ao “pacto com o demônio”, figuras que, a partir do século XV passam a designar o lado sombrio da sociedade, mesmo que suas representações na antiguidade já possuíssem caráter de periculosidade (PUGA, 2019 p. 87, 90). Conforme se passava de uma sociedade de vertente religiosa matrifocal, com a representação de uma deidade feminina, para uma organização patriarcal e patrifocal de religiosidade grega, com um panteão predominantemente masculino, os valores simbólicos sobre aquelas que viriam a ser as “praticantes de magia” foram sendo cada vez mais alterados (PUGA, 2014, p. 101).

Nessa transição, as deusas que antes eram integradas no Olimpo, conjugando-se em uma divindade maior (a Grande Deusa), agora perdem sua força simbólica, passando a ser apresentadas muito mais de forma isolada a partir do surgimento dos deuses masculinos (PUGA, 2014, p. 107). Dessa maneira, Circe como é retratada na Odisseia é, talvez, o primeiro contato com aquilo que consideramos ser uma feiticeira na antiguidade grega. Esta, segundo Puga, pode ser entendida como aquela que faz usos socialmente não aceitos de ferramentas e poderes sobrenaturais para controlar a natureza e os seres humanos conforme sua vontade (PUGA, 2021, p. 630).

É nesse processo que temos na Odisseia de Homero um dos primeiros contatos com tais praticantes, mais especificamente, através de Circe. Segundo Moses Finley, tais obras se situam entre os séculos X e IX a.C., mas foram fixadas apenas no século VIII a.C. (FINLEY, 1988, p. 45). Através de uma longa tradição oral, a narrativa homérica perpassou muitos séculos, revelando

aspectos diversos da sociedade grega. Dentre eles, a visão que se tinha da praticante de magia. Como anteriormente explicado, a praticante de magia na Odisseia é chamada de *pharmakis*, ou seja, aquela que prepara drogas. Com o tempo, porém, as características atribuídas a tal personagem passaram a servir como base para representações negativas de feiticeiras, dentro do processo de alteração de valores já abordado. Dessa maneira, mesmo em obras que tentam retomar a própria narrativa homérica, o significado acaba sendo outro. É o que acontece em *Ulysses* (1954), película disponível *online* na plataforma Looke, obra em que mesmo tentando manter a fidelidade aos escritos gregos, Circe aparece como a figura ameaçadora analisada na presente pesquisa.

Utilizando justamente a obra homérica, Camerini tenta se manter próximo à narrativa da Grécia Antiga. Embora a Circe de Camerini tome para si algumas das características de Calipso (Ninfa que durante sete anos hospeda Ulisses, mantendo relações com este). Sobre esta, Teodoro Rennó Assunção afirma que diferentemente de Circe, na Odisseia, Calipso é essa figura que, assim como a Circe de Camerini, deseja substituir a esposa do herói, bem como lhe oferece a imortalidade em troca de sua permanência na ilha (ASSUNÇÃO, 2011, p. 154). Na película, Circe toma algumas características desse episódio, como oferecer ao herói a imortalidade, mas não deixa de possuir poderes de metamorfose, transformando em porcos os homens de Ulisses, ou de ter um relacionamento muito próximo com o protagonista, assim como é possível observar na obra Odisseia:

Na narrativa homérica (Homero. Odisseia, X. 203–335), Circe fazia os homens que a visitavam se esquecerem de suas regiões de origem utilizando uma poção em suas bebidas e transformava-os em porcos por meio de sua varinha, aprisionando-os em sua ilha, como o que aconteceu com os companheiros de viagem de Odisseu ao retornarem da Guerra de Tróia. Circe demonstrou também a capacidade de praticar magia erótica [...] pelo receio de Odisseu de que ela não o transformasse em um ser «covarde e pouco viril» assim que ele retirasse suas roupas e se juntasse à Circe em sua cama para o ato sexual, conforme o conselho de Hermes. Assim como Medeia, Circe também utiliza de magia do rejuvenescimento, mas, neste caso, como uma forma de retratação à Odisseu, transformando seus companheiros novamente em seres humanos, porém, mais jovens – momento em que Circe passa de algoz a benevolente ao herói, banhando-o, alimentando-o e aconselhando-o sobre o que iria enfrentar no restante do seu caminho à Ítaca. (PUGA, 2021, p. 631-632)

Apesar das características que Camerini escolhe manter ou modificar da obra homérica – sobretudo porque essa perspectiva de benevolência final da Circe homérica não é perceptível no filme –, as escolhas do diretor do filme não dizem apenas respeito à Grécia Antiga, mas sim ao seu próprio contexto de produção, ou seja, a Itália pós-guerra. Para a análise da película, utilizamos o trabalho de Marc Ferro, em *Cinema e História* (1992).

Ferro é relevante para a compreensão do filme enquanto fonte histórica, bem como a relação deste tipo de produção com o contexto em que está inserida. Entretanto, apesar da importância desse aspecto, não é possível limitar o estudo da película à compreensão da historicidade da sociedade que o envolve, é preciso compreendê-lo a partir dos aspectos de sua própria linguagem. Por isso, recorre-se também às importantes ideias de Robert Rosenstone, historiador que compreende muito bem que, assim como a História enquanto disciplina possui sua metodologia, o cinema também possui suas próprias regras (ROSENSTONE, 2010, p. 54). É dessa maneira que a construção do discurso se torna cada vez mais compreensível, tanto na narrativa do episódio, quanto em variados aspectos da confecção cinematográfica de *Ulysses*.

2 Contexto: A Itália pós-guerra

Partindo da concepção de Ferro, que compreende o filme como documento histórico, torna-se possível analisar *Ulysses* (1954) de forma mais ampla, a partir de seu contexto. Este foi produzido nos anos 1950, e conta com a direção de Mario Camerini e produção de Carlo Ponti e Dino de Laurentiis. Apesar de sua realização italiana, é uma coprodução entre Itália e Estados Unidos, possuindo diversos roteiristas, dentre eles reputados escritores estadunidenses como Bem Hecht e Irwin Shaw. Além de um elenco hollywoodiano consagrado, sendo o protagonista Kirk Douglas (*Ulisses*) e Anthony Quinn (*Antínoo*) também norte-americanos. Tais condições de realização revelam muito sobre o conteúdo latente da película.

Segundo a obra *Popular Italian Cinema*, é importante levar em conta a participação estadunidense nos filmes italianos, afinal, depois do fim da Segunda Guerra Mundial e do início da Guerra Fria, a Europa Ocidental se tornou um dos principais alvos da estratégia de política estrangeira americana. Isso porque, segundo Tony Judt, depois da Segunda Guerra, a Europa se encontrava em miséria e desolação. O combate havia sido total, envolvendo tanto civis

quanto militares de forma quase universal e durou muito tempo (JUDT, 2011, p. 30-31). Vulnerável geográfica e militarmente, a Itália passou a ser especialmente dependente. Isso se refletiu em diversas áreas, incluindo o cinema, para o qual, com cada vez mais frequência, os atores americanos eram contratados (BUCLEY, 2013, p. 186).

Além disso, José Alberto Baldissera e Tiago de Oliveira Bruinelli estabelecem outra possível comparação entre a narrativa de Ulysses como peplum, termo que, derivado de um subgênero do cinema italiano, designa, geralmente, filmes de ação que passam vagamente pela história, sendo normalmente ambientados em contextos bíblicos ou na Antiguidade e sofrendo fortes influências históricas e mitológicas (BALDISSERA; BRUINELLI, 2014, p. 29). Segundo os autores, na retomada da antiguidade grega, o herói luta contra o desejo de um deus e, ao chegar ao seu lar, lamenta pela juventude perdida e anseia pela paz, desejo que pode ser atribuído também à Itália pós-Segunda Guerra Mundial. Segundo eles, *Ulysses* (1954) pode ser visto como um grito à liberdade de retorno à pátria:

Para se reestabelecer em Ítaca, Ulysses (os combatentes italianos na Segunda Guerra?) precisa matar os pretendentes de Penélope. Os italianos “livram-se” do principal invasor (os alemães), mas também de um pretendente ao poder eterno (Benito Mussolini). Ulysses, que poderia ser a própria Itália, se reergue integralmente com isso, e volta a valorizar a nação, a pátria e a família, através de Penélope, até hoje símbolo do virtuosismo. (BALDISSERA; BRUINELLI, 2014, p. 184)

O pós-guerra, deixou diversas questões quanto a superação do fascismo e a busca pela paz. De acordo com Portelli, depois da guerra, é levantada a questão da continuidade do Estado, sendo que, apesar das muitas mudanças, muitas coisas permanecem iguais na recém-democrática Itália.

Isso não acontece apenas no terreno das instituições: é também parte da estrutura da memória, que requer mudanças e quebras a fim de transmitir o sentimento de passagem do tempo, mas também precisa de mudanças e continuidades lentas e de longo prazo a fim de confirmar a unidade do assunto recordado. (PORTELLI, 2006, p. 76)

Tal sensação fica evidente na entrevista realizada pelo autor com três irmãs de classe operária, filhas de um exilado político da época:

Portelli: E então, depois da guerra?
Liliana Menichetti: Outra guerra.
Portelli: Por quê?

Marisa Menichetti: Bem, levou muito tempo até que as coisas... a fome e a penúria duraram pelo menos mais três ou quatro anos. Vivíamos amontoados, as famílias espremidas em dois quartos e uma cozinha. Olhe, nós vimos gente literalmente morrer de fome. Um priminho nosso, e aquela menina que vivia no nosso prédio, lembram-se dela? Uma menina bonita, ela morreu de fome. A tuberculose era comum. Sem falar das outras doenças infecciosas, sarna e outras. (PORTELLI, 2006, p. 76-77)

Dessa forma, fica evidente que, as consequências do tempo de conflito continuaram, mesmo após seu fim, levando a males sociais, mas também ao anseio e memória, que busca destacar a passagem de tempo.

A obra também reinaugurou uma nova fase do peplum no começo dos anos cinquenta, época de ouro do Hollywood Sul Tevere, complexo de estúdios anteriormente chamado Cinecitta, antecipando algumas de suas regras-básicas (BUCLEY, 2013 p. 85, 92). Podemos destacar algumas características específicas nas quais o filme se enquadra bem, como o desporto (Imagem 1 – O Desporto), praticado com êxito por Ulisses na ilha dos feácios, onde ao lutar com Draco e derrotá-lo, o herói é celebrado por todos (0h16min20s-0h20min18s).

Outra característica do peplum é a falta de homogeneidade com relação a apresentação das deidades, e o foco no lado humano, o que Baldissera e Brunelli afirmam ser também uma característica da história do herói desde a epopeia homérica, em que Camerini se baseou:

No filme *Ulysses* (1954), analisado adiante, a presença dos deuses é quase inexistente, tanto que o personagem resolve as atribulações do caminho por méritos próprios, e não contando com a ajuda dos deuses, o que fortemente pode ser observado na Odisseia de Homero. (BALDISSERA; BRUINELLI, 2014, p. 16)

Entretanto, essa característica pode ser interpretada como quase que exclusivamente do filme. Mesmo que em Homero o herói assuma muito da responsabilidade por seus atos, Ulisses ainda é completamente cercado pela mitologia. Mesmo desafiando o desejo dos deuses irados, ele só retorna a seu lar porque foi Atena que intercedeu por ele. Também é ela quem auxilia Telêmaco na busca por seu pai. Além disso, temos também no episódio de Circe, a aparição do deus Hermes que auxilia Ulisses no confronto com a personagem,

Mas quando ia, ao longo do vale sagrado,
alcançar a grande casa de Circe muitas-drogas,
lá Hermes bastão-dourado encontrou a mim,
em direção à casa, ele semelhante a jovem varão
na prima barba, cuja juventude é a mais graciosa;

deu-me forte aperto de mão e dirigiu-me a palavra. (Od., X, 275-280)

Nesse sentido, diferente da ligeira menção das divindades, feita por Camerini, na Odisseia, os deuses aparecem fisicamente e interferem diretamente na vida dos indivíduos. Isso porque, segundo Vernant, os gregos não separam, como coisas opostas, o natural e o sobrenatural, estes estão intrinsecamente ligados (VERNANT, 2009, p. 5). Ou seja, diferente da produção de Camerini, não há, em Homero, oposição entre o humano Ulisses e a presença divina que interfere em sua jornada.

Outra importante característica dos filmes peplum é a oposição de dois polos de comportamento feminino: a esposa fiel e a amante má. No filme aqui trabalhado, esse aspecto merece especial destaque, afinal, temos em Silvana Mangano a interpretação tanto de Penélope, esposa de Ulisses, quanto de Circe, a feiticeira. Tal situação diz respeito tanto ao retrato do poder de metamorfose de Circe, quanto ao contexto italiano e da carreira da própria Mangano.

3 Silvana Mangano: entre Circe e Penélope

Na obra cinematográfica, Circe evidencia uma das importantes características do peplum italiano, constituindo uma ligação direta com o contexto do pós-guerra na Itália. Logo no início do filme denota-se uma Penélope que espera o retorno de seu marido e teme que este se encontre morto ou com outras mulheres (Circe). Segundo Joanna Paul, o herói representaria o soldado aliado dos anos quarenta e cinquenta, sendo Penélope a esposa fiel que aguarda em seu lar, e Circe, a estrangeira perigosa que pode seduzir os homens de seu real propósito, que é voltar para casa (PAUL, 2013, p. 158). Entretanto, não se trata de uma simples dicotomia, as figuras de Circe e de Penélope, interpretadas por Mangano, são muito mais complexas que a oposição entre bem e mal. Silvana Mangano ficou conhecida, logo no começo de sua carreira, por uma beleza 'primitiva', uma sensualidade camponesa. Já no primeiro filme que a tornou famosa, *Arroz Amargo* (de Giuseppe De Santis, em 1949), com Vittorio Gassman e Raf Vallone, o diretor afirma que, apesar de ter dispensado Mangano em sua primeira audição para o filme – pois estava muito maquiada e bem-vestida –, acabou optando por contratá-la como protagonista quando a encontrou na chuva e com os cabelos molhados, beleza que o deixou “pasma” (PECORARO, 2018, p. 35). Segundo Joanna Paul, essa idealização vem do que a

sociedade estava vivendo na época, encarnando certa esperança da Itália, um país predominantemente agrícola depois de se recuperar da guerra (PAUL, 2013, p. 159).

Além disso, Mangano também se tornou, em sua carreira, uma figura extremamente sexualizada, porém nunca uma simples prostituta, pelo contrário, era uma figura complexa. Assim como a atuação de Silvana em *Ulysses* revelava múltiplas facetas da identidade feminina, a atriz também oscilava entre assumir papéis no cinema e se dedicar à maternidade. Essa sua inconstância se refletia em grande parte em suas personagens, as quais oscilavam entre figuras opostas, como é o caso de Anna (de Alberto Lattuada, em 1951), obra em que Silvana protagoniza uma freira atormentada por seu passado como dançarina em uma boate (PECORARO, 2018, p.35). Neste sentido, a complexidade das figuras de Circe e Penélope é também a complexidade de Mangano, que tanto no cinema quanto em sua vida pessoal, oscilava entre dois polos da vida feminina.

Na Odisseia, essa dualidade já existe, porém, é retratada de acordo com outros significados. A obra grega ainda não apresenta padrões tão rigidamente estabelecidos, como mais tarde seriam ditados. Entretanto, revela como tais ideias se encontravam em formação. O ideal de mulher, chamado de modelo *mélissa*, é encontrado na esposa do herói. As virtudes atribuídas a esse modelo são, segundo Fábio de Souza Lessa:

O exercício das atividades domésticas; a submissão ao homem; a abstinência aos prazeres do corpo, considerados como masculinos; o silêncio; a fragilidade e a debilidade; a reprodução de filhos legítimos – preferencialmente do sexo masculino; a vida sedentária reclusa no interior do oikos (grupo doméstico); e a sua exclusão da vida social, pública e econômica. (LESSA, 2010, p. 11)

Porém, se existe um modelo positivo na obra, Penélope, também é possível encontrar o seu oposto, aquela que não se encaixa nos padrões, Circe. Sobre esta, Stéphánie cita, como visto de forma negativa, o fato de não possuir um *kurius*, um guardião masculino cujo objetivo é proteger e vigiar a mulher. Graças a sua ausência, a sexualidade de Circe é considerada incontrolável, afinal, não havia garantia de que apenas figuras femininas acessariam seu *oikos* (MADUREIRA, 2019, p. 296).

Além disso, outros aspectos também caracterizam Circe como “bárbara”; afinal, é estrangeira, vivendo distante da polis grega. Segundo Ana Penha Gabrecht,

o modo como os espaços gregos são representados pode nos dizer algo sobre a forma como os homens retratados nos poemas viam a si mesmos, assim como o espaço fora da Hélade, onde habitam seres não gregos, pode nos informar qual era a visão a respeito do outro. (GABRECHT, 2014, p. 61-62)

Estas e outras características da personagem, incluindo seu posicionamento na narrativa, buscando sempre seus próprios interesses, revela uma dualidade. Entretanto, quando retomada no contexto italiano pós-guerra, ela possui características e significados distintos. Nesse sentido, na película, vale fazer uso de recursos históricos e estéticos na análise de algumas de suas características como, sua identidade, sua sexualidade e o uso que a personagem faz da magia.

3.1 Bruxa ou deusa?

Antes de qualquer tentativa de definição, recorreremos aqui aos adjetivos usados pelos próprios personagens de Camerini para se referir à Circe. Destes destacamos “Bruxa” (59min47s); “Deusa” (59min49s); “Demônio, bruxa, deusa” (1h04min33s), proferidos por Ulisses, seus homens e pela própria Circe. Nesse sentido, temos logo nos primeiros momentos do encontro entre Ulisses e Circe, um questionamento quanto à sua identidade. Quando chamada de “bruxa” pelo herói, a personagem invoca para si outro adjetivo, afirmando “Que palavra feia. Por que não deusa?” (59min49s).

Apesar de, em outro momento, Circe oferecer a Ulisses imortalidade – afirmando que tornaria possível sua estadia no Olimpo e revelando seu poderio de incluí-lo entre os deuses imortais –, a questão divina é um tanto quanto mais complexa na película. Alguns críticos de cinema, segundo Baldissera e Bruinelli, afirmaram que Camerini desconsiderou por completo os deuses no filme, afinal, em certo momento, Ulisses até mesmo afirma que “não há Netuno” (Ulysses, 1954, 0h31min04s – 0h33min35s). Entretanto, ao chegarem à ilha do ciclope, o herói ordena que seus homens ofereçam um sacrifício a deusa Atena, conhecida pela astúcia, atributo muito importante para Ulisses. Portanto, de acordo com os autores: “[...] o Ulysses de Camerini, o ‘esperto’, acredita no triunfo da astúcia humana, mas não desconsidera totalmente os deuses, como alguns críticos quiseram ver neste filme” (BALDISSERA; BRUNELLI, 2014, p. 192). Ou seja, o filme não nega a existência dos deuses para Ulisses, mas seria Circe tal qual a deusa Atena?

A película estabelece bem as diferenças entre Circe e Atena, deixando evidente o caráter de feiticeira da personagem. Quando, ao fim, Ulisses derrota os pretendentes de Penélope, esta corre para o altar da deusa Atena e, prostrada lhe agradece (Imagem 2. Penélope diante de Atena). Ou seja, além de receber sacrifícios, há também um lugar de culto dedicado à "deusa protetora da casa" (Ulysses, 1954, 1h39min10s – 1h39min38s), honras que em nenhum momento são atribuídas à Circe.

Além disso, o texto exibido ao fim do filme acaba por evidenciar Circe como bruxa.

Os séculos não diminuiram a glória, os feitos de Ulysses...
Na caverna de Polifemo ainda se ecoam os gritos do filho de Netuno...
O rosto sofredor de Penélope ainda olha para o mar...
E distante Circe ainda fazia magia...
A imortalidade recusada por Ulysses lhe foi dada por um poeta...
O poema épico de Homero fala do herói e de sua saudade de casa.
(Ulysses, 1954, 1h41min08s – 1h41min46s)

O ato de fazer magia não é o que Camerini atribuiria a uma deusa, pelo contrário, caracteriza a bruxa nomeada pelo próprio Ulisses. Ao contrário de Atena, figura que se mostra benéfica e fisicamente distante do herói, Circe se encontra perto, mas visava impedir o real objetivo do herói, voltar para seu lar e família, opondo-se assim aos desejos divinos e humanos. Os deuses em nenhum momento aparecem fisicamente no filme, eles são figuras distantes e invisíveis cujo poder é apenas mencionado pelo herói, afinal o mérito da vitória final é todo de Ulisses, diferentemente de Circe, que tem o seu poder física e diretamente demonstrado, mesmo que para prejudicar o herói. Portanto, bruxa ou deusa? Certamente bruxa, evidenciando a intenção de Camerini de sobrepor tanto o humano quanto os poderes de Circe às divindades. Se afirmá-la como feiticeira seria algo positivo, já é outra questão, afinal, apesar de seu poderio ser explícito, sempre que Ulisses deseja ofender a personagem ele sabe bem o termo que deve utilizar: bruxa.

3.2 Praticando magia: os efeitos especiais

Se Circe é, evidentemente, uma bruxa, não podemos deixar de abordar as práticas mágicas retratadas em seu episódio. Inicialmente, é possível notar que, enquanto na Odisseia vemos Circe fazendo uso de objetos ou poções mágicas, o filme não revela isso, pelo contrário, o caráter de bruxa que envolve as práticas da feiticeira é reforçado pelos efeitos visuais

utilizados na película. Na passagem em que Circe transforma os marinheiros de Ulisses em porcos, na epopeia, é possível observar tal distinção,

no vinho prâmnio mexeu; e ao alimento misturou
drogas funestas, para de todo esquecerem a pátria.
Mas depois que lhes deu e beberam, de pronto,
com golpes de vara, no chiqueiro os confinou. (Od., X, 235-238)

Enquanto isso, na película, o episódio de Circe é considerado diferente dos demais. Segundo Sara Martin, apesar de nos créditos do filme Mario Bava aparecer somente como operador e empregado do departamento elétrico, ele pode muito bem ter colaborado com o uso da luz em algumas cenas, especialmente na cena da feiticeira.

Algumas características de aplicação da luz lembram outras produções de Bava. É o caso da luz verde que envolve Circe como algo sobrenatural; as paredes da gruta que são revestidas por uma crosta; as vestimentas de suas criadas; a fumaça, procedente do chão no momento em que Circe evoca os amigos mortos de Ulisses – técnica que, segundo Martin, era a assinatura de Mario Bava, desde *La maschera del demonio*, de 1960. Nesta, as máquinas de fumaça e os efeitos de luz resolvem o problema da falta de orçamento para a construção de todos os cenários do filme (MARTIN, 2017, p. 96) –; e a cena em que Circe conclui seu plano, dizendo que Ulisses não a quer, nesse momento a imagem aparece um pouco embaçada graças a uma técnica com vidro chamada “vidro de água” (Imagem 3). Entretanto, o trabalho de Bava na obra é informal, sendo os efeitos especiais do filme atribuídos a Eugen Schüfftan (MARTIN, 2017, p. 93-96).

Além dos efeitos revelarem o caráter tanto místico quanto poderoso/perigoso de Circe, o fato de usar a aparência de Penélope ao seduzir Ulisses serve tanto para justificar o adultério do personagem – evitando quebrar as normas sociais e reforçando o desejo do herói de voltar para seu lar (PAUL, 2013. p. 155, 156) –, quanto para revelar o poder feminino da feiticeira. Circe não é somente capaz de transformar a aparência das outras pessoas, mas também a sua própria. Ulisses, entretanto, não permanece com Circe somente por sua aparência física, o desinteresse do herói por partir revela também que ele teria sido enfeitado. Antes de decidirem se lançar ao mar sem Ulisses, um de seus marinheiros afirma “Que os deuses o deem forças para escapar desse feitiço” (*Ulysses*, 1954, 1h06min41s – 1h09min37s), ou seja, Circe não somente pode transformar a própria aparência, a fim de seduzir o herói, como também

pode enfeitiçá-lo a ponto de que este, seis meses depois, não tenha mais pressa de voltar ao lar.

Porém, o poder de Circe não se limita apenas a isso, pelo contrário, no filme ela oferece a Ulisses a dádiva de ser imortal, desde que este continue em sua ilha. É evidente que, como herói, ele recusa, mas o importante é que Circe seria capaz de fazer isso se desejasse, ela poderia muito bem conceder a um humano a capacidade de ser recebido no Olimpo como um deus (Ulysses, 1954, 1h11min24s – 1h14min01s). Ao perceber a relutância de Ulisses em aceitar seu convite, ela traz a ele o mundo dos mortos, com seus amigos, e quando estes estão quase a persuadi-lo de aceitar a proposta de Circe, a mãe de Ulisses aparece, mesmo contra a vontade da feiticeira, e o convence a retornar ao lar (Ulysses, 1954, 1h14min01s – 1h17min11s). Mais uma vez o potencial de Circe fica evidente, entretanto, no filme, o humano sempre prevalece, tanto acima dos deuses quanto acima da magia.

4 Circe e Ulisses: a questão do adultério

Além das definições apresentadas a respeito de Circe, é relevante pensar as relações sexuais que acontecem entre Ulisses e a personagem. O herói era um homem casado que, evidentemente, desejava voltar a seu lar e esposa, entretanto, suas relações com Circe não parecem caracterizar um adultério na Odisseia, e se é tido como uma prática ilícita em *Ulysses*, é, de alguma forma, muito bem justificado. No filme, após beijar Circe, a cena seguinte mostra o herói acordando no leito da feiticeira (1h01min56s), revelando uma possível relação sexual entre os dois, esta, entretanto, não é explícita, assim como não o é na obra homérica. A estadia de Ulisses na casa de Circe aparenta ter envolvido relações sexuais, afinal, a cena inicial não é a única que envolve beijos entre os personagens, além de Circe ter, a todo o momento, um ar sensual característico de Silvana Mangano. A questão que fica é: o que significaria um adultério deste tipo para uma Itália dos anos de 1950?

Inicialmente, vale destacar que Mangano interpreta tanto Penélope, esposa de Ulisses, quanto Circe, revelando o poder desta de transformar a própria aparência a fim de seduzir o herói. Tal metamorfose está sujeita a muitas interpretações, como, por exemplo, a já abordada aqui, provável justificativa ao adultério de Ulisses, dizendo respeito a seu contexto pós-guerra e ao temor do adultério do soldado aliado. Ou seja, as relações entre Circe e Ulisses não são

somente moralmente justificadas, mas revelam os anseios e temores de mulheres italianas que haviam por tanto tempo esperado o retorno dos companheiros.

Vale lembrar também que não é somente o enredo do filme que pode nos revelar importantes ideias sobre seu contexto de produção ou sobre os indivíduos que os produziram.

Dessa forma, alguns outros aspectos, tanto sobre a sexualidade de Circe, quanto sobre qualquer um dos demais aspectos aqui trabalhados, podem ser percebidos em características específicas da produção cinematográfica. Nesse sentido, podemos observar, por exemplo, a aparência da personagem. Diferentemente de Penélope, que se encontra quase sempre com os cabelos cobertos por um véu, Circe tem seus cabelos soltos e, levemente verdes, graças aos efeitos que cobrem seu episódio. Além disso, o corpo da personagem aparece muito mais através da transparência de algumas das roupas, bem como seus ombros estão muitas vezes descobertos. Nesse sentido, ao contrário da recatada esposa ideal, Penélope, Circe foi pensada, evidentemente, como uma mulher mais sexualizada e atraente. Mesmo que com a mesma aparência da esposa do herói, a feiticeira é retratada como quem leva Ulisses ao adultério, já lembrado aqui como um temor da Itália pós-guerra.

5 Considerações finais

Segundo Tony Judt, “a Primeira Guerra Mundial destruiu a velha Europa; a Segunda Guerra Mundial criou as condições para uma nova Europa” (JUDT, 2007, p. 22). Entretanto, o autor lembra também que depois do fim da segunda guerra, o continente continuou a viver sobre o efeito de ditadores do passado europeu, o que também se aplica a Itália. Nesse contexto, dentre os muitos temores de uma Itália pós-guerra já apresentados aqui através da película, encontramos também o que Baldissera e Bruinelli chamam de “um grito à liberdade” (BALDISSERA; BRUINELLI, 2014, p. 184). Isso porque, ao final do filme, quando retorna ao seu lar, Ulisses anseia por paz, matando os pretendentes ao trono a fim de reestabelecer Ítaca. Esse retrato, apesar de retirado da antiguidade, pode dizer respeito ao país em que o filme foi realizado, afinal, assim como o herói derruba seus concorrentes, Benetito Mussolini havia caído, e agora o país precisava se reestabelecer em paz. Nesse sentido, Penélope representaria a pátria e o virtuosismo tão ansiados, e Circe, a ameaça estrangeira a esse ideal.

Portanto, Circe se encontra em uma dualidade com Penélope, opondo-se a ela, assim como Silvana Mangano opunha sua carreira com a vida no lar. Da mesma maneira que uma “contra-análise” de *Ulysses* revelaria o grito da Itália à liberdade de retorno à pátria, Circe evidencia o sentimento de esposas que esperando por seus maridos temiam que estes se deixassem levar por mulheres estrangeiras vistas com olhares negativos. Entretanto, a figura da personagem não se resume a isso, pelo contrário, ela é também uma característica “bruxa” dotada de poderes.

Apesar de desejar que Ulysses a considerasse como deusa, Circe não é como Atena, pelo contrário, enquanto esta e os demais deuses se encontram distantes, Circe aparece fisicamente e atua de forma direta na vida de Ulisses, transformando-se em Penélope, enfeitando-o, oferecendo-lhe imortalidade e trazendo direto ao herói o mundo dos mortos. Em outras palavras, Circe é com certeza uma feiticeira, inimiga da jornada de Ulisses, mas que possui poderes os quais, mesmo opostos à virtuosidade e fraqueza de Penélope, são ainda mais evidentes que os poderes dos deuses. Dessa forma, a narrativa, os efeitos visuais, a atuação de Mangano, entre outras marcas dessa produção cinematográfica colaboram de maneira conjunta para a construção da ideia que ultrapassa a tentativa de Camerini de permanecer fiel a epopeia homérica. Ou seja, na obra cinematográfica, Circe passa a ser construída a partir da imagem de bruxa a fim de retratar uma mulher perigosa que ameaça o casamento do herói Ulisses, o soldado aliado.

Referências

ASSUNÇÃO, T. R. Infidelidades veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na Odisseia. **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. VII, n. 2, jul.-dez. 2011. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.7.2.152-176>

BALDISSERA, J. A.; BRUNELLI, T. de O. Mundo grego. *In*: BALDISSERA, J.A.; BRUNELLI, T. de O. **Tempo e magia: a história vista pelo cinema**, Antiguidade. Porto Alegre: Escritos, 2014. p. 139-277.

BATALHA, M. C. A feiticeira e suas múltiplas representações literárias. *In*: BATALHA, M. C. (Org.). **Insólito, Mitos, Lendas, Crenças – Simpósios 1 Vampiros e feiticeiras, suas múltiplas representações literárias**. Anais do VII Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional e II Encontro Nacional O insólito como questão na narrativa ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2011. p. 87-92.

BUCLEY, R. Dressing the part: ‘made in Italy’ goes to the movies with Lucia Bosé in chronicle of a love affair. *In*: BAYMAN, L.; RIGOLETTO, S. **Popular Italian cinema**. London: Palgrave Macmillan, 2013, p. 177-196. DOI: https://doi.org/10.1057/9781137305657_10

DETIENNE, M.; VERNANT, J.-P. **Métis**: as astúcias da inteligência. São Paulo: editora Odysseus, 2008. São Paulo: Palas Atenas, 2003.

FINLEY, M. **O mundo de Ulisses**. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

JUDT, T. **Pós-guerra**: uma história da Europa desde 1945. Tradução de José Roberto O'Shea; revisão Marta Miranda O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

HOMERO. **Odisséia**. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

MADUREIRA, S. B. Relacionando magia e gênero na Grécia Antiga: Circe e Medéia como representações sociais de feiticeiras na Atena Clássica (século V a.C.). **Hélade**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 2, 2019.

MARTIN, S. Los Escenarios del Peplum Italiano Desde sus Orígenes (Cabiria, 1914) Hasta La Época De La "Hollywood Sul Tevere" (Ulises 1954). In: MARTIN, S. **Escenários del Cine Histórico**. V Congreso Internacional de Historia y Cine.

PAUL, J. 'Madona and whore': the many faces of Penelope in Ulisse (1954). In: PAUL, J. NICOLOUTSOS, K. P. **Ancient Greek women in Film**. Oxford: Oxford University Press, 2013. p. 139-161. DOI: <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199678921.003.0007>

PECORARO, E. Trent'anni senza Silvana Mangano: una Melpomene dalla bellezza amara. **Quaderni di Cura Privata Villa Sandra**, Roma, v. XXIX, n. 4, p. 33-38, out. 2018.

PORTELLI, A. A Bomba de Turim: a formação da memória no pós-guerra. **História Oral**, v. 9, n. 1, p. 69-89, jan.-jun. 2006. DOI: <https://doi.org/10.51880/ho.v9i1.190>

PUGA, D. Bruxas/Feitiçaria. In: PUGA, D. **Dicionário Crítico de Gênero**. Dourados, MS: Ed. Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 87-91.

PUGA, D. Magia e cultura patriarcal: as transformações na imagem da na Antiguidade. **MONÇÕES – Revista de História da UFMS/CPCX**, v. 1, n. 1, p. 100-122, set. 2014.

PUGA, D. Circe. In: SILVA, S. C.; BRUNHARA, R.; VIEIRA NETO, I. **Compêndio histórico de mulheres da Antiguidade**: a presença das mulheres na Literatura e na História. Goiânia: Tempestiva, 2021. p. 629-635.

ROSENSTONE, R. **A história nos filmes, os filmes na história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

ULYSSES. Direção de Mario Camerini. Itália: Lux Films, 1954. 1 DVD (117 min.).

VERNANT, J.-P. **Mito e Religião na Grécia Antiga**. São Paulo: Martins fontes, 2009.

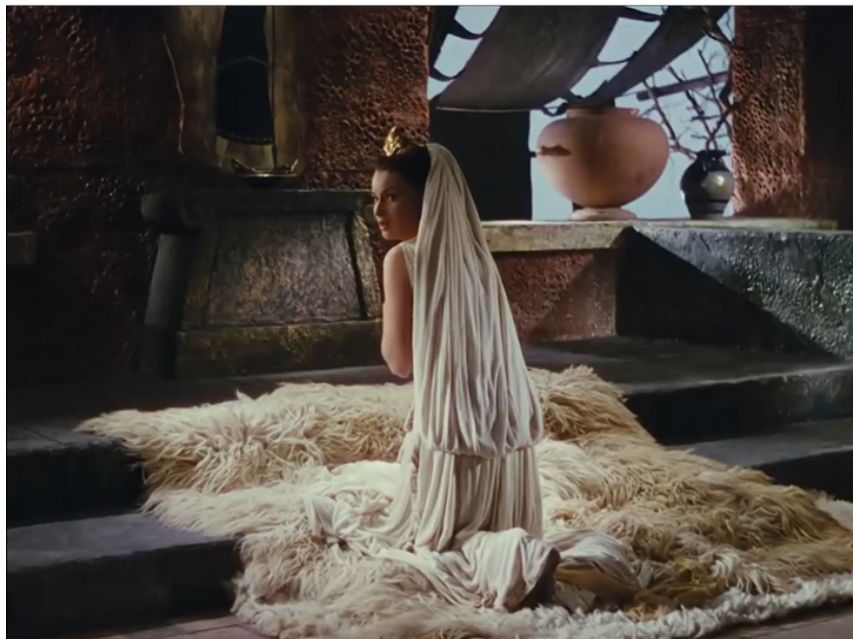
Anexos

Anexo 1 – Imagem 1. O desporto.



Fonte: (Ulysses, 1954, 0h20min01s)

Anexo 2 – Imagem 2. Penélope diante de Atena.



Fonte: (Ulysses, 1954, 1h42min50s)

Anexo 3 – Imagem 3. “Vidro de água”.



Fonte: (Ulysses, 1954, 1h18min50s)

Recebido em: 19.10.2023

Aprovado em: 14.05.2024