

O ATERRORIZANTE FEMININO: UMA SIMBÓLICA DA MULHER ENQUANTO AGENTE DESVIANTE

THE TERRIFYING FEMININE: A WOMEN'S SYMBOLIC AS THE DEVIANT AGENT

Camila Pordeus¹

<https://orcid.org/0000-0003-4431-8558>

Resumo: Partindo de uma análise mítico-simbólica, com o aporte de Mircea Eliade, este artigo busca refletir acerca da sobrevivência deste acervo imaginário na construção imagética do corpo feminino, focando em suas ambiguidades e manifestações na imagem contemporânea.

Palavras-chave: Imaginário. Simbolismo. Feminino. Imagem.

Abstract: Starting from a mythic-symbolic analysis, with the contribution of Mircea Eliade, this article seeks to reflect on the survival of this imaginary in the imagetical construction of the female body, focusing on its ambiguities and manifestations in the contemporary image.

Keywords: Imaginary. Symbolism. Feminine. Image

Introdução

Quando nos deparamos com qualquer pergunta ou questionamento, o meio a que ela corresponde é primordial para a elaboração de uma resposta concisa, mesmo que seja uma que pareça tão compreensível quanto "o que é uma mulher?". Se estivéssemos aqui numa discussão de biologia, falando apenas de sexo biológico, mulheres seriam aqueles indivíduos que nasceram com vulva e vagina. Numa discussão acerca de identidades de gênero, diríamos que mulheres são todos os indivíduos que, independente de sua genitália, se identificam como pertencentes ao gênero feminino. Partindo de um estudo mítico-simbólico, como este

¹ Graduada em Cinema e Audiovisual pela UFPE, mestranda no programa de pós-graduação em comunicação pela mesma instituição. Estuda atualmente o imaginário do dionisíaco no contemporâneo e suas relações com a experiência da religiosidade na era secular.

artigo pretende fazer, haveria pergunta mais plural que as possibilidades de significações dados à palavra *mulher*?

Estas significações podem ir desde a jovem bela e virginal, à velha desdentada, invejosa e decrépita. Do corpo acalentador da mãe ao olhar predador da *femme fatale*, não parece exagero dizer que a pluralidade do feminino é maior e mais complexo que as possibilidades acerca do corpo masculino. Como um ser consegue carregar em si tamanha diversidade de possíveis significações? Como e em que momento as mulheres se tornam Evas, Marias ou Morganas?

Apesar de parecer impossível precisar em que momento exato na história da humanidade se percebeu que existia uma diferença entre o corpo masculino e feminino, parece igualmente possível afirmar que não houve humanidade que não tivesse se apercebido da diferença entre os dois sexos biológicos. Sem nenhuma razão aparente, as mulheres sangram por dias sem morrer, seus peitos incham e alimentam crianças - crianças que elas mesmas nutrem em suas barrigas - que saiam inteiramente formadas depois de meses por entre o buraco de suas pernas.

Há alguns séculos já possuímos as respostas para esses mistérios - ao menos o teor científico e biológico deles - por tanto tempo ligados à feminilidade. Estas respostas, porém, não são suficientes para refrear todo acervo cultural-simbólico que chamamos de imaginário (DURAND, 2012) - e isto ainda é visível contemporaneamente na forma que temos de capturar as ambiguidades e contradições do corpo feminino na imagem. Não estamos procurando neste artigo por certas fórmulas de representação que acabam se tornando lugar-comum na forma de representar os estereótipos femininos, assim como também não queremos fazer uma espécie de compilado de que estereótipos seriam esses. A pergunta que fazemos então é, nas imagens do corpo feminino em que a pluralidade de suas significações simbólicas se deixam mostrar, o que é que estamos de fato vendo? E como essa ambiguidade se manifesta na imagem, partindo de uma investigação de suas raízes mítico-simbólicas?

1. O problema do símbolo

Não são poucos os autores que se debruçaram acerca das implicações epistemológicas do símbolo. Vindos de diferentes campos do saber, seja a semiótica, hermenêutica ou estudos do imaginário, diferentes aplicações e definições surgem para um

termo que é frequentemente utilizado de modo tão relapso. É exatamente pela banalidade que rodeia o uso da palavra que Paul Tillich diz que "todo autor que utiliza o termo 'símbolo' deve explicar seu entendimento disto"²(1958, p.41, tradução nossa). Para o entendimento que pretendo expor neste artigo, o símbolo está interligado a outro conceito, por vezes tão plural quanto as dele próprio: o mito. Portanto, para entender a qual símbolo iremos nos referir ao longo deste artigo, primeiro preciso definir o que é o mito.

"Se em todas as línguas européias o vocábulo 'mito' denota uma ficção é porque os gregos o proclamaram há vinte e cinco séculos" (ELIADE, 2016a, p.130). Parece contraditório que tenha sido na Grécia - berço de uma das mitologias mais conhecidas e difundidas do ocidente desde a antiguidade até o contemporâneo - o início do afastamento do mito de suas raízes sagradas e religiosas. Mas assim o foi, e desde a época de Xenófanes (565-470 a.C.) até início do século XX, mito virou sinônimo de alegoria, fantasia e falsidade. Mircea Eliade aponta que a guinada referente aos estudos mitológicos e das religiões teria começado no início do século XIX, quando os mitos passaram a ser vistos pelos historiadores das religiões e antropólogos não apenas como histórias fabulosas, mas enquanto *fundadores de realidades* (2016a). O mito passa de elemento secundário na cultura onde se encaixa para ser um elemento fundante desta.

Mircea Eliade compreende que para o *homo religiosus*, ou o homem das sociedades pré-cristãs que ele chamou de arcaicas, o mito é a explicação para tudo aquilo que existe na realidade. A criação da humanidade, do mundo, a morte, a vegetação e os animais e até mesmo suas instituições, todos os elementos sociais que cercam este homem são explicados por suas raízes míticas e baseados em um modelo arquetípico presente no relato mítico (ELIADE, 2016a). Ou seja, o mito conta a origem de algo a partir de um modelo primordial, o arquétipo, e por ser uma história originária, o tempo em que ela se passa também é um tempo "original"- e por isso, para Eliade, o mito é então por definição ilocalizável na história (2012). Afinal, se um evento mítico ocorre antes mesmo do tempo existir, como poderíamos localizá-lo em um período histórico?

O tempo, tal qual nós conhecemos e vivemos em nosso cotidiano, é o que Eliade chamou de tempo profano (2018). Este tempo corre de maneira linear, portanto eventos do passado permanecem no passado, são irrecuperáveis. Já o tempo do mito, pertence à esfera do sagrado, o que torna possível recuperar os eventos que aconteceram nesse tempo de

² No original: "Every writer who uses the term 'symbol' must explain his understanding of it", tradução nossa.

origem ao qual o mito pertence - *in illo tempore* - através daquilo que conhecemos como rituais, repetindo gestos e relatos de seus mitos. E se é possível recuperar, mesmo que por um instante, o tempo "original", Eliade reconhece que apesar do homem se considerar um ser histórico, suas crenças e comportamentos não o são por terem como modelo os seus ancestrais míticos - Eles provêm desta origem, que é uma época imemorable e imaculada. E é por se originarem num tempo "fora da história" que Eliade diz que o homem carrega em si uma grande parcela de ahistoricidade (2012). Entretanto, a noção de um tempo além da história é demasiado perturbadora para o homem moderno - por isso, até essa retomada a qual Eliade menciona do século XIX no estudo do mito, essas histórias foram forçadas a passar por um processo de *desmitologização*.

Desmitologizar é o processo de retirar dos mitos suas características explanatórias, ao mesmo tempo localizando-o no tempo profano, e, portanto, tornando-o um fato histórico. Esse processo é melhor compreendido através de exemplos da tradição judaico-cristã, como, por exemplo, o caso de Adão e Cristo (Ricoeur, 2017). Adão é protagonista de um dos maiores acontecimentos da Bíblia cristã, o pecado original que acaba por condenar toda a humanidade até o fim dos tempos, e, ainda assim, é uma personagem muda: ele desaparece entre os vários acontecimentos do velho testamento. Pode-se explicar que esse "desaparecimento" ocorre principalmente pela aura mítica que envolve o primeiro homem, ele mora no ilocalizável - o paraíso terrestre - e no imemorable - o início dos tempos. De acordo com Ricoeur, é apenas com o advento da teologia São Paulina que Adão volta a ser lembrado como a personagem canônica que é. São Paulo liga a figura adâmica à de Jesus Cristo, que já surge devidamente localizado não apenas historicamente, mas também geograficamente. Como num efeito rebote, aquele que inaugura o velho testamento, e este que inaugura o novo estão agora entrelaçados como figuras antes da queda³: O acontecimento histórico de um valida o acontecimento do outro. Para Paul Ricoeur, este processo de desmitologização é o responsável pela sobrevivência do mito na modernidade:

(...) Ao perder suas pretensões de explicação, o mito revela sua capacidade de exploração e de compreensão, aquilo a que chamaremos a sua função simbólica, ou seja, seu poder de descobrir, de desvelar o elo entre o homem

³ A queda, como diz Paul Ricoeur, é um símbolo primário referente não apenas à cultura judaico-cristã, mas comum em várias outras mitologias. É o momento de transição entre uma idade de ouro (como o paraíso, por exemplo) e um momento de desequilíbrio que acarreta no mundo como o conhecemos hoje, uma versão corrupta do original.

e o seu sagrado. Por mais paradoxal que isto possa parecer, o mito, desmitologizado desta maneira pelo contacto com a história científica e elevado à dignidade de símbolo, é uma dimensão do pensamento moderno (2017, p.22)

Mesmo que os mitos não ocupem na modernidade a função de explicar a realidade, eles continuam sendo formados por estruturas simbólicas, pois o símbolo é a linguagem pela qual nos comunicamos com o mundo (ELIADE, 2016a). É simbolizando e criando significado para os elementos telúricos-cósmicos que o homem se entende enquanto parte ativa do espaço que ocupa, que passa a ser regido por forças que lhe fazem sentido e são de certa forma familiares. Se antes o mundo era uma massa de forças heterogêneas que não lhe diziam respeito, por meio da significação e dos símbolos, o homem entende o papel do sol, da lua, da vegetação, dos animais, e onde ele próprio se encaixa nesta realidade.

A partir do momento que simbolizamos a partir de algo, este algo não é ele próprio o símbolo - apesar do símbolo em si apontar também, mas não somente, para este algo. Explico: no momento em que certo povo faz rituais para o Sol, não era que estivessem adorando a grande estrela. Eles adoravam à alguma divindade cujo símbolo apontava para o Sol, mas também para uma cerca de outras simbologias que se relacionam morfológicamente ou simpaticamente com o Sol. Adoravam então ao deus ligado ao astro, ao criador, à vida em si, pois ao contrário da lua que por vezes desaparece do céu noturno, o Sol nasce todas as manhãs da mesma forma. Isto pois o símbolo não tem um único significado, estando sempre intrincado numa cadeia de significações um conjunto cósmico (ELIADE, 2016b) onde se relaciona com várias outras estruturas seja por semelhança formal ou por uma relação causal.

É por meio dos símbolos, que aparece como uma forma de linguagem de acordo tanto com Ricoeur quanto Eliade (2017; 2016a) que o homem se comunica com o mundo ao seu redor. Sem eles, o mundo é uma grande massa heterogênea de causa e efeito sob a qual o homem não possui nenhum poder de agência e nem conhecimento a respeito. Enquanto elo com diferentes formas do sagrado, aquilo que antes lhe era desconhecido e imenso, passa a fazer parte de um conjunto de relações que ele não apenas agora entende mas pode-se colocar no meio do centro deste poder - por meio de rituais, rezas e até mesmo ao relatar seus mitos. Símbolos são mediadores entre o homem e o mundo que o cerca.

2. A mulher-símbolo

O símbolo evoca o ausente, o impossível de se confirmar (DURAND, 2000). Partindo desta afirmação, parece contraditório afirmar que um dos simbolismos que mais interessa a este artigo são os símbolos referentes à Lua. Se podemos enxergar este satélite natural no céu, como poderíamos não confirmar a sua existência? Este paradoxo deve-se pela peculiaridade de tudo aquilo que é uma manifestação do sagrado - as *hierofanias*. Hierofanias são manifestações do sagrado que surgem naquilo que, até aquele evento, era considerado profano (ELIADE, 2018).

Percebe-se então que os objetos hierofânicos e simbólicos em muito se parecem no tocante à sua natureza ambígua: o sagrado só pode se manifestar naquilo que outrora fora profano, mudando sua natureza ao mesmo tempo que a mantêm. Uma pedra sagrada, difere-se de outras pedras por ser sagrada, ao mesmo tempo que continua a ser uma pedra. Assim, um astro (ou qualquer outro objeto cósmico ou telúrico) que manifesta o sagrado se torna uma outra coisa, mas sem deixar de ser aquilo que era antes, assim como aquilo que é simbólico é, além dele mesmo, outra coisa. De volta à questão da lua, cujo simbolismo está relacionado diretamente ao tema deste artigo, isto tudo significa que, enquanto astro, a lua não é nada além dela mesma. Enquanto manifestação hierofânica, e portanto, aos olhos de Eliade, simbólica, a Lua passa a fazer parte de um complexo sistema de relações que envolvem, além dela mesma, toda uma gama de fenômenos naturais e até mesmo sociais. Ela vira símbolo então por se apresentar enquanto parte de relações que antes pareciam autônomas e heterogêneas. Por exemplo, a influência que a lua exerce sobre as águas, que acabam por influenciar a vegetação, que é por sua vez influenciada diretamente pela fecundidade da terra. O que antes pareciam fenômenos separados - luz da lua/movimento da água/fecundidade da terra - passa a ser uma cadeia simbólica de lua-água-fecundidade-terra. Esta nova realidade, regida por uma nova dinâmica de relações entre os fenômenos cósmico-telúricos, se apresenta enquanto realidade última dentro do universo mental dos povos que aceitam tal hierofania enquanto verdadeira (ELIADE, 2016b).

Portanto, cada povo que adorava a lua não adorava um astro, mas adorava na verdade a manifestação hierofânica-simbólica que identificava a partir da lua. Essas expressões são, enquanto fenômenos religiosos, histórico e geograficamente condicionadas. Ainda assim,

em nenhuma dessas manifestações a Lua aparece sozinha ou isolada das outras propriedades que a ela lhe foram conferidas:

(...) não existe nenhum símbolo, ritual ou mito lunar que não implique a totalidade dos valores selênicos já revelados na época considerada. Em qualquer fragmento está presente o conjunto (...) não existe símbolo, emblema ou eficiência monovalentes ou singularizados. 'Tudo se equilibra', tudo se liga e constitui um conjunto de estrutura cósmica (ELIADE, 2016b, p.129)

A Lua interfere no movimento das águas, que viram chuva, que interferem na terra, que se tornam fecundas, que portanto permitem o plantio. Essas relações - simpáticas, causais ou até mesmo formais - conseguem unir então diferentes fenômenos a um denominador comum, no caso a Lua, a até mesmo fenômenos como a morte. O que nos permite interligar e comparar diferentes simbolismos da Lua - no caso, simbolismos pertencentes a povos, culturas e épocas diferentes - é essa ideia de Eliade da não-exclusão, exposta na citação acima. As mais diversas expressões simbólicas que envolvem a figura lunar não descartam umas às outras, pois suas estruturas comuns são unificantes, "reduzem a um mesmo denominador". Elas podem girar em torno de diferentes centros, a fertilidade pode ser a sua maior características, ou sua relação com as águas, mas o fragmento neste caso representa o conjunto (2016b).

A cadeia simbólica lunar que mais interessa a este artigo são aquelas que põem em seu centro a mulher. Assim como a Lua possuía poder de agência sobre a fecundidade da terra, isso também era verdade acerca do ciclo menstrual feminino e conseqüentemente de sua fertilidade - daí o nome "lunações". A mulher possui força simbólica pois está imbricada a vários fenômenos naturais apenas pela sua existência.

Por isso, a mulher não precisaria de um ritual ou uma iniciação para ocupar um lugar de agência nos fenômenos naturais como no caso dos homens - a existência do seu corpo é ele próprio fonte de poder. Grande parte das mulheres já nascem sendo capazes de gerar e nutrir uma outra vida humana por nove meses. Seu corpo sangra periodicamente sem que ela morra. É pela sua familiaridade e ligação com outros símbolos naturais que a mulher é ela própria muito mais próxima da natureza e do mundo que o homem: "(...) o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho" (DELUMEAU, 2009, p.464).

Essa ligação com o mundo pode ser vista de forma positiva. A geração da vida, seu papel de protagonista nos ritos que envolvem fertilidade do solo, a maternidade.

Na Itália do Sul, crê-se que terá bom resultado qualquer trabalho empreendido por uma mulher grávida e que tudo que seja semeado por ela crescerá como cresce o feto no seu ventre (...) Em Nias, uma palmeira-devinho plantada por uma mulher dá mais seiva do que outra plantada por um homem. Na América do Sul, entre os jibaros(...) crê-se 'que as mulheres exercem uma influência especial, misteriosa, no crescimento das plantas cultivadas' (Eliade, 2016b, p.209).

Assim como todos os símbolos lunares, a mulher é ela própria fonte de dualidade. A vegetação - que faz parte do domínio da fertilidade, e portanto da Lua e da mulher - faz parte da camada superficial do solo. Nas suas entranhas, no centro da terra, está (no imaginário) a entrada do mundo ctônico - ou simplesmente mundo dos mortos. A mulher passa a ser responsável não apenas pela vida, mas também pela morte.

Ela é "o caos de onde tudo se originou e para onde tudo deve um dia retornar" (BEAUVOIR apud DELUMEAU, 2009, p.465). As Deusas-mãe, que antes eram sinônimo de amor, acolhimento e geração da vida, passam a querer seus filhos dentro de si não apenas durante a gestação, mas também no pós-vida (SLOTTERDIJK, 2016). Aqui, a ambivalência do feminino começa a se esclarecer. Sua ligação com a natureza não é algo puramente benéfico. Por estarem mais próximas do natural, elas seriam então mais terrenas, e portanto, mais "perceíveis" (2009). Suas lunações são incontroláveis e sujas, suas curvas, distrações para tentar os homens. A visão do corpo da mulher foi distorcida, fruto de séculos de medo e asco que lhe foi imposto.

3. Sangue na tela

Partindo dos entendimentos do que é um símbolo e de como o corpo feminino pode ser visto enquanto figura simbólica, é possível então falar de um lugar-comum na forma de enquadrar não apenas o corpo feminino em si, mas também suas relações simbólicas na imagem cinematográfica.

Na primeira cena, um vestiário de colégio. Várias meninas circulam nuas e despreocupadas, conversando e interagindo entre si. Uma delas está sozinha, no entanto. Tão tranquila quanto às outras, Carrie se ensaboa envolta pelo vapor da água quente. A câmera

percorre seu corpo com prazer voyeurístico, até que o escândalo acontece. A menina, antes tranquila, protagoniza uma cena de terror com a chegada de sua menarca (FIG.1 e 2).



FIGURAS 1 E 2: Frames do filme *Carrie* (1976) de Brian de Palma
FONTE: Prints produzidos pela autora.

A presença do sangue menstrual não afeta apenas Carrie, mas todas as outras meninas do ambiente. A sua antiga serenidade é substituída por um comportamento de matilha, quando todas começam a jogar absorventes na protagonista, que grita em pânico - depois sabemos que seu desespero é devido a sua completa falta de informação quanto ao seu próprio sistema reprodutor. É ao não desviar de imediato a câmera que o diretor, Brian De Palma, obriga o espectador a encarar um dos maiores tabus do corpo feminino. O mesmo plano utilizado para esse deleite visual agora expõe algo construído no social enquanto desviante, algo impuro.

É claro ao espectador a quebra de expectativa daquilo que se entende por erótico, que é substituído por um erotismo muito mais *batailliano*. Para Georges Bataille, a vida em sociedade do homem se fez possível pela aceitação daquilo que o autor chamou de *interditos*,

que apesar de possuírem variações a depender da cultura a ser analisada, eles acabam partindo de dois interditos principais e mais amplos, o ligado à morte e o ligado à vida sexual (2017). O sangue menstrual consegue carregar em si elementos destes dois tipos de "proibições". O sangue, por si só, é signo de violência. O sangue que sai do corpo da mulher, então, seria indício de algum tipo de violência interna que ela carregaria dentro de si.

O ser humano é um ser descontínuo: ele nasce e morre sozinho. O alcance à continuidade é o estado erótico para Bataille. Não deixa de ser um estado de horror, pois a dissolução do descontínuo para a continuidade exige a aceitação de sua própria finitude, e, de certa forma, é o que vemos no sangue que escorre na coxa de Carrie.

Girard também faz uma interpretação semelhante. Primeiramente, é preciso explicar que para o autor as sociedades desprovidas de um forte sistema judiciário só poderiam sobreviver através de medidas sacrificiais, que serviriam como forma de conter a violência, que seria contagiosa e portanto um pequeno ato violento poderia formar um círculo vicioso de vinganças colocando em risco a própria sobrevivência daquele povo. Por isso, o derramamento de sangue fora do âmbito ritualístico seria de uma impureza contagiosa, pois "enquanto os homens desfrutavam de tranquilidade e segurança, o sangue não é visto" (GIRARD, 2008, p.49). No sacrifício, o sangue jorra e é logo contido, nunca chegando a apodrecer: ele é sempre vivo e de certa forma limpo, ao contrário de um sangue que endurece no local de um assassinato, por exemplo. Apesar do sangue menstrual não nascer exatamente de um ato de violência, ele continua a ser impuro - e isso explicaria, para Girard, que em tantas culturas houvesse o cuidado de separar as mulheres menstruadas do convívio de outras pessoas da mesma sociedade. Então, tanto para Bataille quanto Girard, o sangue funciona como uma espécie de agouro para algo amedrontador - para um a morte individual, e para o outro a morte da própria sociedade por meios violentos.

Como apontou Delumeau, por ser mais próxima da vida terrena, as mulheres se tornam mais "perceíveis". A mulher jovem é desejável, mas a velha é repulsiva. O que acontece com o sangue menstrual quando ele cessa de sair de dentro da mulher? A resposta mais óbvia é que, afinal, ele não vai para lugar nenhum. Ao guardar dentro de si algo considerado tão impuro, a mácula do sangue menstrual passa a ser uma mácula da própria mulher velha. Umberto Eco, citando pseudo-Alberto, diz que este autor colocou em seu livro *Os segredos das mulheres* um ditado popular que alertava aos perigos do olhar de uma

mulher velha, capaz de envenenar bebês de berço, pois "se torna mortífero (o olhar) em virtude da retenção do sangue menstrual" (2015).

É comum a relação entre maldade-feiura e bondade-beleza. A maior parte das vítimas de fogueiras durante a inquisição eram mulheres consideradas feias. Porém, durante os sabás - rituais de bruxaria - poderiam se transformar em mulheres atraentes, apesar de sempre possuírem traços ambíguos que "revelariam sua feiura interior" (ECO, 2015, p.212). Essas associações podem ser percebidas desde o platonismo. O mundo das ideias, alicerce das principais teorias de Platão, seria o mundo "verdadeiro" enquanto o mundo sensível, onde vivemos, nada mais seria que uma cópia. A verdade, não sendo visível aos olhos, delega esse papel à beleza, que é a mais visível de todas as essências: "O paradoxo da definição platônica da beleza é a visibilidade do invisível, a aparição sensível da ideia" (AGAMBEN, 2017, p.17). A mesma ideia ressurge com o neoplatonismo, na idade moderna (DELUMEAU, 2009), época próxima ao surgimento da demonologia⁴ e próximo ao início do movimento inquisitório de caça às bruxas.

4. Feiura e beleza

Após a expulsão de sua família da colônia por divergências quanto a interpretação dos evangelhos, William leva seus filhos - Thomasin, Caleb, Mercy e Jonas - e sua mulher, Katherine, para um recomeço em um descampado frente à floresta. Algum tempo depois, nos é apresentado o novo membro da família: o bebê Samuel. Um dia, brincando com sua irmã mais velha, Thomasin, Samuel desaparece sem deixar vestígios.

Durante todo o filme *The Witch* (2015), qualquer suspeita a respeito de quem é culpado pelos estranhos acontecimentos que perturbam a família recaem sob Thomasin. O sumiço do bebê, as crianças mais novas perturbadas, a possessão de seu irmão. Tudo parece estar conectado à filha mais velha que, aumentando as suspeitas, ainda está passando pela puberdade. "Ao focar na jovem, o filme sugere uma ligação entre a sexualidade feminina, o corpo púbere e a manifestação do Mal" (LAROCCA, 2018).

A bruxa aparece ainda na primeira meia hora do filme. Após roubar Samuel, é vista preparando um unguento com seu sangue, espalhando-o em seu corpo. Vista de costas, a

⁴Para Boureau, a demonologia surge enquanto disciplina autônoma a medida em que se diferencia possessos, pessoas que foram possuídas por entidades demoníacas contra sua vontade, e inspirados, aqueles que voluntariamente pactuam com essas criaturas - tais quais bruxas, feiticeiras e feiticeiras entre outros (2016).

velhice e nudez da mulher não afasta a câmera, mas a atrai. À medida em que a mulher macera o corpo da criança, o espectador chega mais e mais perto do corpo que normalmente visto como repulsivo (FIG.3).



FIGURA 3: Frame do filme *The Witch* (2015) de Robert Eggers.
Fonte: Print produzido pela autora.

A figura parece o oposto de Thomasin. A adolescente é bela em meio a sua juventude, com uma aparência normalmente associada à inocência: pele branca, cabelos loiros e ar virginal. Entretanto, seu estado de "estar à vias de" é assustador para sua família: Ela não é mais uma menina e ainda não é uma mulher formada. Ela concentra em si a inocência e a potência da sedução. Em certo momento, sua mãe até mesmo a acusa de estar tentando seduzir o seu próprio pai. Essa noção da mulher como criatura tentadora sobrevive desde a confirmação, dada no concílio de Trento (1545 - 1563), do pecado original cometido por Eva não apenas como mito, mas como dogma da igreja católica: "Embora fisicamente fraca, a mulher busca dominar o homem por meio da sedução sexual, estranho poder que é suficiente para torná-la suspeita na busca pela causa do mal no pecado original" (MINOIS, 2019, p.18, tradução nossa).

Durante séculos, a igreja dividiu o feminino entre dois arquétipos principais: Eva, a responsável não apenas por trazer o pecado à raça humana, mas também aquela que tentou a Adão, e Maria, a virgem que concebeu Jesus pelo espírito santo, uma espécie de anti-eva (DELUMEAU, 2009). Essa dualidade, tão comum ao pensar a mulher, reaparece também na ideia de bruxas, que podem aparecer ora como velhas decrepitas, ora como mulheres

sedutoras - Thomasin ao final do filme decide assinar um contrato com o demônio que surge na forma do bode de sua família, se transformando de fato na bruxa que tanto a acusaram de ser.

Aqui, temos a impressão que temos dois tipos distintos de simbolismos que podem se formar ao redor da imagem feminina. Um ao qual pertence Maria - maternidade- bondade, e outro ao qual pertence a Eva - astúcia - cobiça - maldade. Claro, isso é uma herança muito mais histórico-cultural que devidamente simbólica. Como já dito antes neste artigo, a ambiguidade feminina é presente nas culturas mais arcaicas nas grandes deusas-mães. A mulher pode, e de fato o faz, abarcar tanto o simbolismo daquela que dá a vida quanto daquela que dá a morte.

Por mais que durante séculos tenha-se tentado, com o aval do catolicismo e seguindo uma tradição antifeminista (MINOIS, 2019), fazer-se uma categorização entre mulheres merecedoras e pecadoras, é impossível apagar a um capital cultural e recorrente como os dos símbolos e arquétipos femininos. A própria gênese bíblica já lia Eva com uma certa ambiguidade, e é disso que vamos tratar no próximo tópico.

5. O início do mal

É comum a várias culturas atribuir a chegada do mal no mundo pelos atos de uma mulher. Para a sociedade ocidental onde estamos inseridos, os exemplos mais comuns seriam o de Pandora, da mitologia grega e, claro, Eva. A primeira mulher nem estava nos planos do Deus cristão. É apenas após Adão expressar sua solidão de ter um outro ser como ele que o criador arranca uma de suas costelas e lhe entrega sua mulher. Assim como Adão nomeou a todos os animais, também o fez com Eva, porque, assim como todos os outros animais presentes no jardim, a mulher lhe pertencia.

Seguramente, se Eva não tivesse pecado nem transgredido o mandamento divino ao comer do fruto proibido, por ser um vaso mais frágil (que o homem), a sua natureza teria mesmo assim exigido a submissão ao seu marido: submissão, tal como entendo, voluntária e não constrangida, natural e não forçada, e logo livre e isenta desses movimentos de recusa que hoje mesmo os melhores descendentes de Eva experimentam para com o seu marido (SALKED in DELUMEAU, 1994, p.250)

Adão foi criado à semelhança do próprio Deus. Eva, por outro lado, foi criada a partir daquilo que já existia e com um propósito já submisso de obedecer a seu esposo. Como poderia então esta mulher, que nem deveria ter existido a princípio, ser capaz de desvirtuar aquele que era a expressão do poder divino na terra? A presença de Eva consegue ser ao mesmo tempo irrelevante e protagonista. Irrelevante pois se apenas ela tivesse consumido do fruto proibido, absolutamente nada de mal teria se passado, pois era ele, e não ela, que carregava o germe da humanidade. Foi ao convencer Adão de consumir também o fruto oferecido pela serpente que Eva condenou todos os seus descendentes a uma vida contaminada pelo pecado (MINOIS, 2019).

É evidente então que, mesmo que Eva nunca tivesse provocado a soltura do pecado no mundo, sua existência seria paradisíaca a medida em que ela seria ignorante a respeito de sua própria submissão. Eva só viveu feliz no paraíso pois estava convicta em sua posição naturalmente inferior.

Ó tu para quem
E de quem fui formada, carne da tua carne,
E sem quem sou sem finalidade, ó meu guia,
E meu chefe, o que disseste é justo e exacto. (...)
Tu, superior em tantos aspectos, e que não podes encontrar
Companheiro que se te assemelhe (MILTON apud DELUMEAU, 1994,
p.251)

Percebe-se então que as falhas da mulher podem ser consideradas, ao menos na mitologia cristã, como parte de sua própria natureza. Até mesmo no paraíso terrestre, onde tudo era perfeito e Deus era próximo da humanidade, ela ainda era considerada uma criatura inferior. Até mesmo antes de ser acometida pelo pecado, Eva já estava predisposta ao erro e à mentira.

Assim, não parece improvável pensar que até mesmo as mulheres que devotam suas vidas aos deuses possam ser afetadas pela histeria e violência que parecem tão próprias ao seu sexo. Inspirado no livro de Aldous Huxley, que por sua vez se baseou em fatos históricos ocorridos na França do século XVII, Ken Russell lança em 1971 seu filme *The Devils*.

Na pequena cidade de Loudun, um casamento e a inveja fazem a madre superiora do convento local acusar o novo governante da cidade de bruxaria. Ela e outras freiras teriam sido enfeitiçadas por Grandieur, o governante, que teria forçado-as a cometer sacrilégio e

outros atos degradantes. Segue-se a uma grande cena de exorcismo, na qual todas as freiras, supostamente possesas, entram numa espécie de frenesi (FIG. 4).

As mulheres não estavam de fato possuídas ou sob a influência de um bruxo. Todo o escândalo se deu na verdade por uma tentativa do governo francês de retomar a cidade das mãos de Grandieur, combinado ao ciúme e à rejeição da madre superiora. Por que então teriam todas as freiras entrado nesse estado alterado? Seria um retrato do escárnio da igreja católica contra suas próprias mulheres? Poderia ser uma resposta plausível, se essas imagens se concentrassem apenas em contextos de teor cristão.



FIGURA 4: Frame do filme *The Devils* (1971) do Ken Russell
Fonte: Print produzido pela autora

Aqui, mais uma vez, retorno ao conjunto de simbolismos lunares apontados por Mircea Eliade. A Lua "desaparece" uma vez ao mês. Hoje, com o conhecimento astronômico, sabemos que por um breve período a Terra se põe entre o sol e a lua, não permitindo que este satélite receba, e portanto reflita, a luz da estrela. No conhecimento arcaico, o que chama atenção é o fato do sumiço e da volta, sempre tão certa. Assim como a Lua que desaparece e reaparece, ou morre e revive, alguns animais pareciam ter esse mesmo comportamento de sumir a vista apenas para reaparecer, sempre à espreita. Entre eles, a cobra. O que é certo aqui é o reaparecimento do animal, mas o comportamento que ele terá é sempre uma incerteza. Por isso é tão comum encontrarmos essas recorrências do encontro mulher-cobra ou até mesmo híbridos humano-animal. Podemos apontar a górgona, a mais famosa sendo a Medusa; um ser monstruoso com cabelos de serpente e olhar petrificante. A própria Eva tem um encontro com o mal em forma de serpente. Tendo em vista essa relação simbólica entre esses dois seres, é possível fazer uma nova afirmação: Eva não aceitou a maçã *apenas* por ser de uma natureza inferior e mais fraca que Adão; o fez por ter visto,

refletida na serpente, sua própria natureza traiçoeira. E como poderia não tê-lo feito se perto de Adão ela nunca encontraria o conforto da igualdade?

Talvez, pelas vias do medo e da repulsa, as mulheres causem aos homens o mesmo medo que a cobra causava aos povos antigos. Elas podem não desaparecer em meio ao solo ou aos arbustos, mas sua insídia natural desperta o medo do incerto. Ela é boa ou se faz de boa? O que será que ela quer, afinal? É o medo que faz criar imagens cuja revolta ao homem é tão explícita (FIG.5 e 6).



FIGURA 5: Frame do filme *The Devils* (1971) do Ken Russell
Fonte: Print produzido pela autora

Assim como Eva agiu contra Adão - e conseqüentemente contra toda a humanidade - parece fazer parte do imaginário a mulher que ataca às espreitas. A *femme fatale*, a viúva-negra, nem mesmo as fêmeas de outras espécies nos parecem confiáveis. É melhor, ou melhor dizendo, mais seguro, aos homens que as mulheres estejam umas contras as outras motivadas pela inveja e os ciúmes. Se a Medusa sozinha teria produzido um imenso jardim de estátuas humanas que assustou até mesmo a um semi-deus, quantas vítimas teriam sido se as górgonas agissem juntas?

Uma boa exemplificação da força conjunta da mulher também pertence à mitologia grega. As seguidoras do deus greco-romano Baco, ou Dionísio, eram famosas por entrarem em transes frenéticos, normalmente seguidos de atos de violência. Em um dos mitos, uma mãe está em tamanho êxtase e estado de loucura que teria iniciado um cortejo dionisíaco segurando a cabeça decapitada do próprio filho, a quem teria confundido com um leão (ELIADE, 2010). O mito mais conhecido dessas mulheres talvez seja o de Orfeu.

Humano conhecido por mortais e imortais pelos seus dotes musicais, a história de sua morte possui certas variações contextuais. Em uma delas, as bacantes sentem-se ofendidas por Orfeu só aceitar a amantes do sexo masculino. Em outra, Orfeu estaria tomado pelo desespero após perder sua mulher Eurídice para o Hades, o mundo dos mortos. Entretanto, ambas as versões terminam do mesmo modo: tomadas pelo frenesi orgiástico, as mulheres despedaçam o corpo de Orfeu com suas próprias mãos (FIG.6) - feito comum e frequentemente repetido pelos cultos dionisíacos com animais, o *sparagmos*. O ato era finalizado com o consumo da carne crua do animal abatido (VEGA, 2018).



FIGURA 6: Quadro "Orfeo e le Baccanti" (1698) de Gregorio Lazzarini.
Fonte: Google Arts & culture

Considerações Finais

Era comum em certas culturas utilizar-se de imagens de falos como amuletos *apotropaicos*. Do grego, *apotrepein*, significa *afastar-se*. Quando se refere a tais amuletos, o afastar toma um sentido de *repelir, proteger de algo*. Amuletos, esculturas e desenhos fálicos eram medidas protetivas contra entidades e espíritos malignos. Freud utiliza a mesma palavra ao falar da vulva, mas em um sentido totalmente diferente. O que a vulva repele é o olhar daquele que é surpreendido por sua visão: "mostrar o sexo é um ato apotropaico (...) lemos em Rabelais como o Diabo se pôs em fuga quando a mulher lhe mostrou sua vulva" (FREUD, 2011, p.327).

As palavras do inventor da psicanálise, por mais que este acreditasse piamente no poder repelente da vulva, não estavam tão distantes de um imaginário simbólico constituído

de séculos de simbolismos acerca do feminino. Freud transcreveu em forma de diagnóstico relações simbólicas que já perturbavam os chamados homens - no sentido de humanidade - arcaicos muitos séculos antes dele.

Como vimos neste artigo, as relações de simbolismo que envolvem a mística feminina fazem parte do conjunto que Eliade chamou de símbolos lunares. Gilbert Durand deu conta de imagens muito parecidas naquilo que chamou de regime noturno da imagem (2012). Ao descrever sua antropologia do imaginário, o francês o dividiu partindo de certos princípios da reflexologia. Para ele, haveriam três gestos próprios da espécie humana que seriam acessados instintivamente pelos membros da espécie. Seriam eles o postural, o ato de se manter de pé com coluna ereta; o sexual, o ato da cópula; e o da deglutição. Estes gestos, que ele chamou de *schemes*, dariam origem em sua teoria aos dois regimes da imagem: o diurno, de onde partem os dois primeiros schemes, e o noturno.

Para Durand, o imaginário surge do desejo de encontrar significados no mundo. É o mesmo movimento da criação simbólica apontado tanto por Ricoeur quanto por Eliade (2017; 2016b). Durand, no entanto, afunila um pouco mais este desejo. Enquanto Ricoeur em seu *Simbólica do mal* e Eliade em todo seu uso de sua "hermenêutica dos símbolos" tratam o símbolo como uma forma de entender e significar o cosmos ao redor do homem, para Durand produzir imagens e símbolos era também uma forma de lidar com as duas grandes angústias humanas: a passagem do tempo e aquilo que o acompanha inevitavelmente - a morte.

O regime diurno pertence às imagens que tratam a morte como inimigo. São símbolos e figuras de heroísmo. Já no regime noturno, a necessidade não é derrotar a morte, mas fazer as pazes com essa figura. O que parece é que vivemos num período em que o maniqueísmo vida e morte, bom e mau está tão enraizado no pensamento ocidental contemporâneo que há uma grande dificuldade de entender não apenas a figura da mulher enquanto símbolo capaz de apontar para caminhos tão opostos, mas uma dificuldade de interpretar simbolismos no geral (HAN, 2020). Não se aponta para significados concretos, mas para uma cadeia possível de significações dentro do contexto o qual aquele símbolo está inserido.

É claro, todo símbolo é capaz de apontar para uma gama de possíveis significações, mas nos parece que nos símbolos pertencentes tanto ao regime noturno de Durand quanto à categoria de simbolismos lunares de Eliade, essa dubiedade passa de uma característica passiva a um verdadeiro convite ao espectador. A lua é ao mesmo tempo morte - lua nova -

e renascimento - lua crescente - uma relação parecida com : “atraído pela mulher, o outro sexo é do mesmo modo repellido pelo fluxo menstrual, pelos odores, pelas secreções de sua parceira, pelo líquido amniótico, pelas expulsões do parto” (DELUMEAU, 2009, p.464). Os dois autores conseguiram, em suas respectivas análises, encaixar o símbolo-mulher em regimes imagéticos muito semelhantes, aproximando a ideia de aquela que gera a vida ser também aquela que cuida dos mortos.

Durand aponta que Eliade, em seu *Tratado de História das Religiões*, percebe a presença insistente em diferentes culturas da representação da cosmogonia por meio de um *hierogamos*⁵ primordial: o surgimento do mundo após o coito performedo pela divindade do Céu e a divindade da Terra, onde, na grande maioria das vezes, a divindade da Terra era feminina (2012 ; 2016b). Enterrar os mortos nada mais seria que devolvê-los à mesma fecundidade que os gerou. Nesse movimento de retorno, a morte pode ser simbólica.

Uma morte simbólica pode ser, por exemplo, uma iniciação em certos ritos ou crenças. O próprio cristianismo entende o batismo enquanto uma morte simbólica, assim como as águas do dilúvio teriam purificado o mundo no antigo testamento. Pode também, em certos mitos, ser literalmente uma viagem ao mundo dos mortos onde o protagonista não está de fato morto. O mito de Perséfone poderia ser analisado dessa forma: a vegetação "morre" enquanto Perséfone está no Hades, e revive às ordens de sua mãe Deméter quando ela retorna ao mundo dos vivos.

Para Sloterdijk, o interesse simbólico-religioso em torno da vulva começa ao perceber que ela é não apenas uma porta de saída, mas que deve ser reivindicada também como entrada.

(...) o regaço feminino, (...) submete-se a uma mudança imprevisível de significação: de agora em diante, ele não é mais apenas ponto de partida de todos os caminhos para o mundo, torna-se também o término das grandes viagens de retorno, que devem ser empreendidas no interesse da agora urgente pesquisa dos ancestrais, da interrogação dos mortos e do renascimento - em suma, da autoidentificação. Para os vivos inquietos, o regaço se torna o lugar da verdade; ele se impõe a seus pensamentos e desejos como o lugar mais íntimo em que os mortais têm algo a procurar; o que os aguarda lá não é nada menos que a compreensão do seu verdadeiro Eu. (SLOTERDIJK, 2016, p.250)

⁵ Coito sagrado, performedo por duas divindades ou dois mortais que estariam, por meio de um ritual, representando a algum tipo de divindade.

O que o autor aponta é a visão do útero enquanto local ao mesmo tempo de uma imanência absoluta; uma porta para a transcendência do mundo a partir de uma compreensão do próprio ser que a atravessa. Ao contrário, por exemplo, de Sartre, para quem o sexo feminino era obsceno como "toda coisa aberta" (SARTRE apud SLOTERDIJK). Ao passar por esta porta, o ser precisa despir-se das relações e do mundo que habitou, e assim sendo, abandonar a si próprio e para um sair-de-si a partir de seu cerne - ou seja, morrer. A vulva não é apotropaica por ser uma abertura "a que todos chama" (como disse Sartre) e nem por ser uma potência castradora (como diria Freud), mas porque encará-la verdadeiramente - enquanto objeto não apenas simbólico, mas metafísico - seria o mesmo que forçar-se a encarar o próprio fim do indivíduo.

Por isso o invólucro de feminilidade é desejável. A mulher é objeto de desejos enquanto não lembrar a seu espectador sua própria natureza feminina. É por isso que a cena da menarca da protagonista de *Carrie* (1971) é tão incômoda. Por isso que o *zoom* no corpo da bruxa causa estranhamento - o olhar *voyeurístico* (MULVEY, 2018) é obrigado a encarar a uma mulher que normalmente não seria filmada -, o corpo perecível, e portanto natural, não deve existir quando é portador de uma vulva. O estranhamento surge quando o corpo feminino lembra ao espectador que, enquanto símbolo, possui seu papel nas relações cósmicas do mundo natural, convidando-o a seu próprio fim.

Referências

- BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BOUREAU, Alain. **Satã Herético: O Nascimento da Demonologia na Europa Medieval (1260-1350)**. Campinas, SP: Unicamp, 2016.
- CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em tradução**, 2010. Dissertação (Mestrado) Curso de Pós-Graduação em Letras Clássicas e Vernáculas, USP, São Paulo, 2010.
- DELUMEAU, Jean. **História do Medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DELUMEAU, Jean. **Uma História do Paraíso: O Jardim das Delícias**. Lisboa: Terramar, 1994.

- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ECO, Umberto. **História da Feiúra**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2015.
- ELIADE, Mircea. **Histórias das crenças e das ideias religiosas, volume I: da Idade da Pedra aos mistérios de Elêusis**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016a.
- _____. **Tratado de História das religiões**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016b.
- _____. **O Sagrado e o Profano**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- _____. **Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso**. São Paulo: Martins fontes - selo Martins, 2012.
- GIRARD, René. **A violência e o sagrado**. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 2008.
- HAN, Byung-Chul. **The Disappearance of Rituals: A topology of the present**. Cambridge: Polity, 2020.
- LAROCCA, Gabriela Muller. **A Representação do Mal Feminino no Filme A Bruxa (2016)**. Revista GÊNERO, v.19, p-88-109, 2018.
- MINOIS, Georges. **Les Origines du Mal: une histoire du péché originel**. Domont: Fayard, 2019.
- MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema. São Paulo: Paz e Terra, 2018.
- RICOEUR, Paul. **A Simbólica do Mal**. Lisboa: Edições 70, 2017.
- RIES, Julien. **Mito e Rito: As Constantes do Sagrado**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2020.
- SLOTERDIJK, Peter. **Esferas I: Bolhas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.
- TILLICH, Paul. **Dynamics of Faith**. New York: Harper Torchbook, 1958.
- VEGA, Pedro Àngel Fernández. **Bacanales: El mito, el sexo y la caza de brujas**. Madrid: Siglo España Editores, S.A., 2018.

Artigo recebido em: 11.05.2021

Artigo aceito para publicar em: 16.07.2021