



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EDINAURA LINHARES FERREIRA LIMA

**DAS VEREDAS TRÁGICAS DO FEMININO: O CAMINHO DAS MULHERES EM
ÉSQUILO E EM ROSA**

FORTALEZA

2025

EDINAURA LINHARES FERREIRA LIMA

**DAS VEREDAS TRÁGICAS DO FEMININO: O CAMINHO DAS MULHERES EM
ÉSQUILO E EM ROSA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.

Coorientador: Prof. Dr. Jean-Paul Giusti.

FORTALEZA

2025

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- L697v Lima, Edinaura Linhares Ferreira.
Das veredas Trágicas do feminino : O caminho das mulheres em Ésquilo e em Rosa / Edinaura Linhares
Ferreira Lima. – 2025.
206 f. : il. color.
- Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação
em Letras, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio.
Coorientação: Prof. Dr. Jean-Paul Giusti.
1. João Guimarães Rosa; . 2. Ésquilo; . 3. feminino; . 4. subversão; . 5. coragem.. I. Título.
CDD 400
-

EDINAURA LINHARES FERREIRA LIMA

**DAS VEREDAS TRÁGICAS DO FEMININO: O CAMINHO DAS MULHERES EM
ÉSQUILO E EM ROSA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 25 / 11 / 2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Jean-Paul Giusti (Coorientador)
Université Lumière Lyon 2

Prof. Dra. Ana Maria César Pompeu
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Pauliane Targino da Silva Bruno
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Prof. Dra. Fernanda Cardoso Nunes
Universidade Estadual do Ceará (UECE-FAFIDAM)

Prof. Dra. Clarissa Catarina Barletta Marchelli
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A Deus.

Aos meus pais, Raimunda e Euclides.

A meu marido João Paulo, a meu amado filho Heitor e aos meus irmãos: Reinaldo, Elizeuda, Edileusa, Edivânia, Edilânia e Edinalda.

A todos os meus sobrinhos.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil, por isso, agradeço à instituição CAPES pelo apoio financeiro e por apoiar o aperfeiçoamento desta Tese, por meio da bolsa de doutorado sanduíche no exterior (PDSE), pois este trouxe engrandecimento acadêmico, profissional e pessoal. Agradeço também a Universidade de Lumière Lyon 2 pelo apoio e ajuda nos meses em que estive na França. Além disso, agradeço a Secretaria de Educação do Ceará (SEDUC), por ter cedido e financiado meu afastamento para cursar o Doutorado.

Por conseguinte, agradeço a Deus, em sua infinita graça, por ter permitido que eu chegasse até o final da jornada: “Como não ter Deus?! Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve” (Rosa, 2003, p. 76). De fato, Deus dá esperança, faz-nos acreditar em dias melhores, e talvez que um ou outro milagre ainda seja possível. Para mim, o milagre atual é essa travessia tão árdua e tão dura ter se findado, mesmo com a escuridão ao redor dos indivíduos, a doença dos entes queridos, a persistência da morte, as inúmeras noites insones e as muitas lágrimas derramadas. Restou-me apenas a certeza de que “Deus existe mesmo quando não há” (Rosa, 2003, p. 76). Sendo assim, Deus esteve comigo e segurou minha mão quando eu mesma não mais queria acreditar, por isso sou grata, e página após página, ele estava mais próximo e presente. A esse ser divino, agradeço a sanidade em tempos que ela é um privilégio de poucos, a esse Deus agradeço e relembro: “Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga. Então, tudo resta pior do que era antes. Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. Mas conto. Conto para mim, conto para o senhor” (Rosa, 2003, p. 160-1). Assim sendo, continuarei contando que Ele esteve e está comigo, mesmo quando me sentia largada e sozinha, Ele esteve apoiando meu ser efêmero, e junto a Ele tive a certeza de que “Deus é alegria e coragem” (Rosa, 2003, p. Lembro e relembro, “Como digo ao senhor que relembro tudo” (Rosa, 2003, p. 560).

Destarte, “Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende” (Rosa, 2003, p. 326). Eu acreditei que após inúmeros anos de magistério já poderia receber a alcunha de mestre, mas percebi que a caminhada de aprendizado é constante e leva toda uma vida. Com isso em mente, lembro: “É certo. Mas o mais certo de tudo é que um professor de mão-cheia você dava [...]” (Rosa, 2003, p. 87). Por essa razão, agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Almeida Pellogio, por ter me ajudado a ser uma professora melhor, mesmo após tantos anos de magistério, pela excelente orientação, pela ajuda sincera, pelos anos de apoio, pelas palavras de compreensão, pela paciência, pela sagacidade, pelas reflexões, críticas e sugestões, e por ter me

apresentado ao Grupo de Estudo em Estética, Literatura e Filosofia (GEELF), local em que pude aprender e entender sobre assuntos diversos, mas indispensáveis.

Agradeço ao Prof. Dr. Jean-Paul Giusti, meu coorientador. A este digo: “[...]o anjo-da-guarda...” (Rosa, 2003, p. 32). Em razão disso, agradeço por ter me apoiado, incentivando-me, por ter sido luz em um ambiente completamente novo, por ter aberto às portas de sua casa e de sua vida para mim. Agradeço por ter ajudado a me tornar um ser humano melhor, e quem sabe um dia eu aprenda a ser um pouco como você, um ser que ilumina a vida do próximo. Sou grata por me fazer ver que é sempre possível sorrir; agradeço por me ensinar a ressignificar o todo ao meu redor e por me trazer paz em momentos de angústia, por me fazer acreditar que ainda existe bondade na humanidade.

Às professoras participantes da banca examinadora; agradeço, primeiramente, à Prof. Dra. Ana Maria César Pompeu, pelos tantos anos de convívio, por ter me inserido em 2002 na apaixonante caminhada da Mitologia Grega; sua atitude cativante e sincera me ajudou a permanecer nessa longa caminhada e me faz: “[...] ainda carecer de aprender” (Rosa, 2003, p. 98). Agradeço também à professora Pauliane Targino da Silva Bruno, pela sapiência e abraço acolhedor. À professora Clarissa Catarina Barletta Marchelli, pelo grande altruísmo, inteligência aguçada e pelas edificantes discussões em torno de *Grande sertão: veredas*. À professora Fernanda Cardoso Nunes, pelo sorriso cativante e brilhantismo. Agradeço a todas, pelo tempo, pela leitura, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Sempre lembrarei com especial carinho do Prof. Dr. Orlando Luiz de Araújo, que me guiou como orientador no mestrado e continuou ao meu lado no doutorado, sempre ajudando ao que fosse necessário nessa aventura vertiginosa e gratificante. Ele inspira e traz tranquilidade ao turbilhão que é a vida. Agradeço também a todos os queridos amigos do Grupo de Estudos de Narrativas e Teatralidades (γ -Ente): Mellyssa Moura, Ana Virgínia, Dani Motta, Glaudiney, Erimar, Jacqueline Bastos, Dermatone, Ana Remígio, Rodrigo, Lucas Matheus, Anderson, Marciana, Gabriela, Paulo Roberto, Solange, Gabriela, por tantos dias de trocas e conhecimento.

Lembro e relembro que “Amor vem de amor” (Rosa, 2003, p. 40). Amor vem do meu amado Heitor e do meu marido João Paulo, pessoas que estão sempre ao meu lado, que suportaram os meses em que estive fora, os difíceis anos em que esse trabalho foi escrito e nas difíceis jornadas da vida, ainda assim: “[...] a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura” (Rosa, 2003, p. 226); amor vem de meus pais Euclides e Raimunda, que me conceberam o dom da vida e me ensinaram a ter caráter; amor vem das minhas irmãs Elizeuda, Edileusa, Edilânia, Edivânia, Edinalda e de meu irmão Reinaldo, que

me ensinam todos os dias lições de superação; amor vem de meus sobrinhos Ranielle, Higor, Leonardo, Bianca, Rebeca, Isaac, Rômulo, Ludimila, Reinaldinho e Gael. Agradeço a vocês por me ensinarem o significado da palavra amor e por me fazerem acreditar que um sentimento pode ser o nosso universo e existência.

Lembro e relembro que não estive sozinha nas minhas andanças pela leitura, pela escrita, pela vida. Agradeço a vocês, amigos de tantas jornadas: “Porque o que salvava [...] era ter o coração nascido grande, cabedor de grandes amizades” (Rosa, 2003, p. 164). Sou imensamente grata à Marcelle Pereira, por estar ao meu lado na revisão desse texto e na vida: “E amizade dada é amor”. Sendo assim, tenho que citar os outros companheiros de veredas: Edvan Tabosa e Aline Lilia, que, mesmo após tantos anos, continuamos juntos, unidos e irmãos. Agradeço a você, Josenildo Ferreira Teófilo da Silva, por me fazer acreditar que ainda existe gentileza e simpatia nas pessoas. Vocês estenderam as mãos e me fizeram lembrar que existem amigos que estão lá, mesmo quando a solidão e a angústia nos sufocam, sou grata pelos abraços e pela proximidade; agradeço pela companhia, pelo riso sincero, pela doçura e por não me deixarem fraquejar: “Amigo, foi uma das pessoas nesta vida que eu mais prezei e apreciei” (Rosa, 2003, p. 94). Por certo, uma simples frase nos define: “— Pois assim, amigo, por que é que não combinamos nosso destino? Juntos estamos, junto vamos” (Rosa, 2003, p. 106). Agradeço a vocês pela irmandade de tantas aventuras, por tantas lembranças. Lembro e relembro que quando as palavras faltaram em um mundo permeado de linguagem, foi um amigo que ressignificou a escrita e me mostrou que era possível terminar o caminho que eu trilhava. Lembro e relembro que quando eu acreditava não ser possível a construção de outras amizades verdadeiras em um mundo sombrio e amargo, vocês estiveram ao meu lado.

“Carece de ter coragem. Carece de ter muita
coragem...” (Guimarães Rosa)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma análise comparativa entre duas personagens insurgentes, uma nascida dentro do imaginário grego antigo, e que ecoou na voz de tragediógrafos como Ésquilo, em sua trilogia *Oresteia*, a saber, a rainha Clitemnestra, enquanto a outra, Diadorim/ Maria Deodorina, surgiu no romance *Grande Sertão: veredas* (1956), do autor brasileiro João Guimarães Rosa. Ambas se sobrepõem em sistemas sociais governados por homens e para homens, mesmo que tenham sido descritas de maneiras distintas e em períodos diferentes. Por conseguinte, elas subvertem estruturas e valores, cada uma dentro de seu contexto, mas ainda assim é possível estabelecer um diálogo pertinente entre esses dois femininos potentes e divergentes. Além delas, abordaremos a construção de outras personagens femininas envolvidas nas tramas das peças e do romance. Assim, a pesquisa justifica-se pelo fato de tratar de um tema que reflete o papel da mulher na sociedade, do período clássico grego e na sociedade jagunça. Contudo, as veredas diversas nos levam ao caminho labiríntico e monstruoso do entre-lugar feminino que atravessa a luz e as trevas para lutar por aquilo que acredita, sendo capaz de tudo para alcançar seus objetivos. Essas mulheres utilizam ações digressivas e, às vezes, controversas, que nos levam ao diálogo como nuance intrínseca do ser, por isso, o caminho trilhado por elas foi tão doloroso, levando-as tragicamente à morte. Logo, nosso aporte teórico se debruça sobre o conceito de feminino à luz dos estudos da estética da recepção, do trágico, do Moderno e do Contemporâneo, pautado, sobretudo, nos seguintes autores: Judith Butler (2006), Lorna Hardwick (2003), Fábio Lessa (2014), Luiz Roncari (2004), Junito Brandão (1989), Wille Bolle (2004), Jean-Pierre Vernant (2014) e Albin Lesky (2006).

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Ésquilo; feminino; subversão; coragem.

ABSTRACT

This research aims to analyze two insurgent characters, one born within the ancient Greek imagination, which echoed in the voice of tragedians such as Aeschylus in his trilogy *Oresteia*, namely, Queen Clytemnestra, while the other, Diadorim/ Maria Deodorina, emerged in the Brazilian novel *Grande Sertão: veredas* (1956) by João Guimarães Rosa. Both characters overlap in social systems governed by men and for men, even though they have been described in different ways and in different periods. Besides them, we will discuss the other women described in the novel and in the tragedies. Consequently, they subvert structures and values, each within their own context, but it is still possible to establish a pertinent dialogue between these two powerful and divergent female figures. Therefore, the research is justified by the fact that it deals with a theme that reflects the role of women in society, from the classical Greek period to jagunço society, which culminates in their silencing. However, the diverse paths lead us to the labyrinthine and monstrous path of the female in-between place that crosses light and darkness to fight for what it believes in, capable of anything to achieve its goals. These women use digressive and sometimes controversial actions that leads us to dialogue as an intrinsic nuance of being, which is why the path they took was so painful, tragically leading them to death. Therefore, our theoretical contribution focuses on the concept of the feminine in light of reception studies, the tragic, the Modern, and the Contemporary, based primarily on the following authors: Judith Butler (2006), Lorna Hardwick (2003), Fábio Lessa (2014), Luiz Roncari (2004), Junito Brandão (1989), Wille Bolle (2004), Jean-Pierre Vernant (2014), and Albin Lesky (2006).

Palavras-chave: João Guimarães Rosa; Aeschylus; feminine; subversion; courage;.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Mulher Espartana (c. 520-500 d.C.).....	66
Figura 2 — Deusa serpente (1600 a.C.)	78
Figura 3 — A Deusa serpente antes da restauração (1907).....	79
Figura 4 — Pasífae	86
Figura 5 — O Minotauro feminino	121
Figura 6 — Minotauro.....	155

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	SUBMISSÃO E SUBVERSÃO DO FEMININO NA TRAGÉDIA E NO SERTÃO	30
2.1	A trilha do masculino e seu reflexo sobre a mulher na Grécia Antiga e no Sertão de Rosa	30
2.2	A condição do feminino na Grécia antiga e no sertão rosiano: as veredas estabelecidas entre mulheres reais e as personagens de Clitemnestra e Diadorim	46
2.3	Subversão dos papéis de gênero: a que despreza o papel de esposa e a que escolhe ser guerreira	64
3	A GRANDE MÃE QUE ATRAVESSA A TRAGÉDIA GREGA E O SERTÃO ROSIANO	76
3.1	O labirinto da grande Mãe e os elos do divino feminino	76
3.2	O divino que perpassa as mulheres e seus monstros	85
3.3	Do labiríntico divino feminino sertanejo e sua Grande Mãe	95
3.4	Deus e o diabo: A aridez de um sertão divino e masculino	110
4	O CENTRO DO LABIRINTO: ONDE HABITAM OS MONSTROS FEMININOS	120
4.1	Clitemnestra x Electra x Diadorim: Erinias	121
4.2	Clitemnestra x Helena x Maria Mutema: As esposas assassinas x A esposa traidora	134
4.3	Outras mulheres: profetisa, carpideira, escrava, amante, prostituta, benzedeira e rezadeira	141
5	DIADORIM X CLITEMNESTRA: OS CORPOS NO CAMINHO	154
5.1	A saída do labirinto e o encontro com a morte	154
5.2	Clitemnestra x Diadorim: corpos dizimados, silenciamento e o último sepulcro ..	158
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	190
	REFERÊNCIAS	193

1 INTRODUÇÃO

“Entrar no labirinto é fácil. O difícil é sair dele”

(Gide, 1946, p. 76).

Mulher. Ser labiríntico. Ser movente. Ser que gera. Ser que representa o princípio e o fim. Ser atrelado ao sagrado e ao profano. Ser esdrúxulo. Seguindo essa linha de raciocínio, poderíamos enumerar por muito tempo as características que definem o feminino, em diferentes contextos, então pela vastidão que o envolve, aqui discutiremos as minúcias e as complexidades femininas na *Oresteia*¹, de Ésquilo, e no romance *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. Com isso em mente, objetivamos iniciar o estudo partindo de duas personagens distintas: a personagem mítica Clitemnestra, evocada em algumas peças gregas trágicas e Diadorim, uma das personagens de grande destaque na narrativa de Guimarães Rosa. Contudo, além delas, perpassaremos por outras personagens femininas que circundam ambas as obras e o teatro grego. É válido assim ressaltar que tanto Clitemnestra como Diadorim são personagens que se destacam por ações não esperadas para o feminino, pois enquanto a rainha Clitemnestra usurpou o poder para si em conluio com seu amante em uma sociedade comandada por um homem, Diadorim se inseriu caracterizada como homem na jagunçagem, outro sistema sob o domínio masculino. Ambas se impuseram em um contexto no qual o feminino não tinha comando, nem voz, nem autonomia.

Pensando nisso, trouxemos a primeira e a última palavra da obra *Grande Sertão: veredas* (1956) sendo a primeira: “–Nonada” (Rosa, 2019, p. 13), e a última: “Travessia” (Rosa, 2019, p. 435). Em duas palavras, temos o princípio e o fim, mas o importante a ser mencionado é o percurso feito pelo ser, e em especial pelo ser feminino, e todos os percalços de sua jornada. Com isso em mente, a palavra “nonada” pode se referir ao início, ao atravessamento de uma possível metaforização do humano. Assim, a construção desse humano, passa por um labirinto infundável em sua busca constante por novas veredas, mostra-nos cotidianamente o quanto a mudança, a eterna construção, e a movência são importantes para o ser.

Por isso, é interessante seguirmos o fio da linha no labirinto, da mesma forma que

¹ Todas as citações das tragédias que compõem a *Oresteia*, a saber: *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, são da tradução de Jaa Torrano. Nessas tragédias, Ésquilo retoma os mitos que envolvem os conflitos da família dos atreidas, que eram descendentes de Atreu. Assim, a trilogia narra a maldição familiar, a busca constante por vingança e justiça por Orestes, filho do rei Agamêmnon e da rainha Clitemnestra, que também era descendente de Atreu.

“Dédalo concebeu para Ariadne de belas tranças” (Homero, *Iliada*, XVIII, v. 592²), e esta o entregou a Teseu para que ele soubesse encontrar a saída do lugar de onde outros não conseguiram escapar, pois encontrar a saída é importante, mas desenovelar o fio e se permitir se perder em vários caminhos também faz parte da jornada.

Desse modo, para entendermos melhor a trilha inicial do labirinto, precisamos saber que, segundo algumas interpretações do mito, o labirinto foi construído pelo engenhoso Dédalo, em Creta, com o propósito de ocultar o ser monstruoso metade humano, metade touro, uma criatura que se alimentava de pessoas. Por certo, o ateniense Teseu teria sido mais uma vítima. Contudo, no mito grego, Ariadne, filha de Pasífae, apaixonou-se pelo jovem e lhe deu um fio para que pudesse entrar e sair do labirinto. Esse mito já foi caracterizado e retratado muitas vezes, mas sempre mantém o fio de Ariadne na maioria das versões.

Assim, vemo-lo em novos olhares e perspectivas para o mesmo mito, como na peça de Ana Luísa Amaral, intitulada de *Próspero morreu* (2011), em que vemos Ariadne indignada com a imposição de um casamento com Teseu, e por ela não ter sido consultada quanto ao acerto do matrimônio e do noivo. Assim vários aspectos do mito são narrados de forma diferente, mas o fio perdura: “Ariadne do fio, assim chamada/ por trazer enrolado um fio gelado/ a parecer um novelo de brocado” (Amaral, 2011, p.12-3). Na peça, Ariadne se recusa a dar todo o fio para Teseu, fazendo com que ele fique perdido e aprisionado no labirinto: “Ainda me sobraram cinco jardas,/ mãe, que não lhas dei. E ele não vai saber como sair dali!” (Amaral, 2011, p. 13). Essa ação é diferente do que acontece no mito antigo, pois neste é o estratagema do fio dado por Ariadne que salva a vida de Teseu.

De modo análogo, o fio da trilha do feminino é muito complexo e com uma trama elaborada em um novelo aparentemente caótico, levando a caminhos distintos e inusitados, dentro de um labirinto inesgotável: “O labirinto agiu como uma máquina de aumento: de um aborto jogado em uma masmorra central, a gigantesca construção fez um monstro formidável... e temido, até que Teseu eliminou o bicho-papão... dizendo a verdade” (Canteins, 1994, p. 32).

Tendo isso em vista, podemos escolher adentrar com coragem na escuridão do labirinto, indo firme, acreditando que ele nos guiará de volta para a luz do conhecimento, que abrange o ser feminino. O labirinto de Dédalo, unidirecional, com vários caminhos distintos, sempre leva a vítima para o centro, pois é lá que se oculta o imensamente formidável ser, que é igualmente indomável e assustador.

É válido ressaltar que tudo o que é diferente apavora o que é comum e corriqueiro. Isto

² Todas as citações da *Iliada* são da tradução de Frederico Lourenço. No original: “Δαίδαλος ἤσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ” (Homero, *Iliada*, XVIII, v. 592).

posto, o Minotauro estava no limiar da ambivalência de duas coisas diferentes, mas que enumeram tantas representações sobre o ser, que pode significar muitas coisas, dialogando entre o selvagem, o racional, entre a luz e a escuridão. Ele foi trancafiado entre muros altos que encobriam o esplendor solar, paredes essas que, apesar de estarem fixas, levavam a inúmeros caminhos, mas sem uma saída fácil. Da mesma maneira do labirinto e do Minotauro, refletiremos sobre o feminino que, por meio de suas ações, assusta e encanta. Por conseguinte, tanto Clitemnestra quanto Diadorim podem ser metáforas tanto do labirinto que perpassa pelo que é temível e, ao mesmo tempo, podem também ser metáforas do Minotauro, pois ambas são temidas.

Assim, dialogaremos sobre o feminino, pois a mulher é um ser que gera, que nutre a vida do outro, mas ao mesmo tempo é incompreendida por muitos. Por isso, muitas vezes, ela passou a ser categorizada somente por seu órgão genital, ou melhor, pela ausência dele, isto é, por não ter um falo. Segundo Funari, na antiguidade, por exemplo, uma das várias representações para o falo seria trazer a prosperidade, ao passo que afastaria as forças negativas, ou seja, o falo traria consigo uma ideia de fertilidade, de força motriz da vida, sendo que ele também aparecia nas procissões ao deus Dioniso:

O membro masculino em ereção era associado, na Antiguidade clássica, à vida, à fecundidade e à sorte. A própria palavra falo, emprestada pelos romanos aos gregos, designava primordialmente, objetos religiosos em forma de pênis, usados no culto de Baco. [...] O falo não apenas afastava o mal, como trazia sorte e felicidade. Recorde-se que a palavra latina *felicitas*, a um só tempo, “felicidade” e “sorte”, têm ambos os sentidos derivados do sentido original de *felix*, “fértil” (Funari, 2003, p. 316).

Isso faz com que os homens por causa do falo tenham papel na fertilidade e na prosperidade e as mulheres sejam menosprezadas como indivíduo, sendo vista apenas como um receptáculo vazio a ser preenchido pelos elementos do outro ser, o masculino. Contudo, ela é aquela que gera e carrega dentro de si uma nova vida, construindo com o filho um elo que vai da concepção inicial ao fim. Dessa forma, na antiguidade, a mulher acabava sendo vista apenas como uma espécie de reservatório, sendo somente o homem o responsável pela concepção da vida, atestados pelos diferentes sentidos que a palavra “útero” possuía no contexto clássico:

O útero era designado em Grego como *metra* [pl. *metrai*], *hystera* [de que mantemos palavras como “histeria” ou “histórico”], ou *delphys*, que se associava à palavra adelfos, irmão, e, em Latim, *uterus* ou *uulua* são as palavras mais frequentes, a par do pouco específico *loci*, que não significa mais do que “lugares” (Pinheiro, 2018, p. 482).

A mulher concede a vida, percebida no choro inicial do bebê. Contudo, logo após parir, ela parece perder a importância como ser, passa a ter como única função importante o cuidado

da criança, fazendo com que os próximos dias, meses e anos passem a ser apenas uma sucessão rotineira e banal do tempo, marcada por uma sequência de aparentes casualidades e trivialidades do cotidiano, que se tornam monótonas. Na peça *Lisístrata*, de Aristófanes, por exemplo, temos uma crítica ao feminino e às funções atribuídas ao lar na sociedade grega antiga, pois o atraso da chegada das mulheres à reunião, organizada com o intuito de iniciar uma greve de sexo para terminar a infundável guerra, deve-se ao fato de as mulheres estarem ocupadas com seus afazeres do lar:

Mas, querida amiga,
elas chegarão; é sem dúvida difícil a saída das mulheres.
Pois uma de nós ao marido inclina-se,
outra desperta o escravo, o filhinho
uma faz dormir, essa o banha, alimenta-o aquela.
(Aristófanes, *Lisístrata*, v. 15-9)³

Por certo, as mulheres estariam ocupadas com atribuições consideradas sem grande importância social. Assim, também, o “nonada” rosiano mostra e reforça a estagnação de uma vida sem reveses, principalmente a feminina – “Este neologismo⁴ é uma aglutinação, uma composição das palavras ‘Não é nada’. Abrindo o leque de significados, a palavra também pode significar ‘coisa nenhuma’ ou ‘quase nada’” (Silva, 2017, p. 22). Aparentemente, o princípio da vida se inicia nas irrelevâncias e banalidades corriqueiras. Tais banalidades são o que moldam tantas vidas, inclusive a do narrador Riobaldo, que reconta sua história desde sua infância até à velhice.

Em seguida, temos a “travessia”. Esta se refere a uma viagem pelas regiões mais profundas da natureza humana, uma jornada que não tem fim, isto é, permanece no contínuo, sempre mutável, sempre inconstante. Assim é o feminino, nunca entendido em sua totalidade, mas sempre em um eterno devir do ser: “Logo, se a construção feminina é um processo, a feminilidade é um atributo do mesmo e, por se tratar de singularidades femininas, a feminilidade é, portanto, parte deste construto que não é dado e sim obtido e recriado (Silva, 2021, p. 3). Afinal, o que torna o ser humano interessante é sua contínua transmutação, independente do gênero que o permeia. Isso faz com que as narrativas, as deidades, o tempo e o espaço estejam sempre em construção, em devir: “É o que digo, se for ... existe é homem humano” (Rosa, 2019, p. 435).

³ Todas as citações da *Lisístrata* são da tradução de Ana Maria César Pompeu. No original: “εὔδουσι κοῦχ ἦκουσιν./ ἀλλ’ ὃ φιλτάτη/ ἦξουσι: χαλεπή τοι γυναικῶν ἔξοδος./ ἢ μὲν γὰρ ἡμῶν περὶ τὸν ἄνδρ’ ἐκόπτασεν,/ ἢ δ’ οἰκέτην ἠγειρεν, ἢ δὲ παιδίον/ κατέκλινεν, ἢ δ’ ἔλουσεν, ἢ δ’ ἐψώμισεν” (Aristófanes, *Lisístrata*, v.15-9).

⁴ Para a autora Nilce Sant’Anna Martins em sua obra *O léxico em Guimarães Rosa*, a palavra “nonada” seria um: “F. arc. Resultante da aglutinação de non+nada” (Martins, 2020, p. 354).

Por certo, tendo em mente que o tempo apresentado no teatro grego se configura como um tempo não linear, embasado no elemento mítico, podemos analisar as personagens presentes nesses textos através de um diálogo comparativo com outras personagens mais modernas, mostrando que os mitos podem ser recepcionados por autores contemporâneos, ao ponto de trazerem uma perspectiva mais atual para aqueles que já se tornaram clássicos, pois, como afirma Italo Calvino: “um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos sobre si” (Calvino, 1993, p. 12).

Em vista disso, a tragédia grega passou a ser presentificada por autores contemporâneos, dentre eles, podemos citar o mineiro João Guimarães Rosa. Nos escritos desse autor, é possível perceber um diálogo com algumas obras do passado, e essa possibilidade é factível graças aos estudos da Estética da Recepção, que se voltaram, desde a segunda metade do século XX, para os contextos de recepção das obras literárias ao longo do tempo. Com isso em mente, propomos a realizar, neste trabalho, um estudo comparativo entre a tragédia grega, dando destaque à construção das personagens femininas envolvidas nas tramas das peças que compõem a chamada *Oresteia*, de Ésquilo, e o romance *Grande Sertão: veredas* (1956), reforçando a sua ressignificação por meio das personagens modernas exploradas por Rosa em seu romance, buscando compreender de que modo os aspectos da vingança, da coragem e do poder se manifestam em algumas dessas personagens. Além disso, discutiremos também sobre a questão do divino em ambas as obras, bem como sobre sua influência, ou interferências, nas ações desencadeadas pelas personagens em análise.

Ademais, são inúmeras as reflexões sobre o feminino na Literatura, de onde surgem personagens que transmutam seus espaços, suas realidades e seus ambientes, fazendo com que ocorra uma pluralidade de reflexões acerca de suas ações, vivências e posicionamentos. Com isso em mente, pensamos que ainda existem várias perspectivas a se aprofundar diante dos olhares sobre esse feminino, que foi e ainda é visto com certo receio e estranhamento, o que o levou a ser desacreditado em nossa sociedade, representada por uma hierarquia de poder notoriamente masculina.

Dito isso, é válido lembrar que o feminino foi, durante inúmeras gerações, narrado, descrito, discutido e validado pelo olhar masculino, que muitas vezes fazia suposições, mas não assimilava plenamente as complexidades que a envolvem esse

O ‘ofício do historiador’, um ofício de homens que escrevem a história no masculino. Os campos que abordam são os da ação e do poder masculinos, mesmo quando anexam novos territórios. Econômica, a história ignora a mulher improdutiva. Social, ela privilegia as classes e negligencia os sexos. Cultural ou ‘mental’, ela fala do Homem em geral, tão assexuado quanto a Humanidade. Célebres - piedosas ou

escandalosas -, as mulheres alimentam as crônicas da ‘pequena’ história, meras coadjuvantes da História (Perrot, 1992, p. 185).

Por isso, muitas vezes, seus posicionamentos, suas angústias e seu lugar ocupado na sociedade não foram plenamente vistos, nem validados, passando a ser criticados e inferiorizados. Dessa forma, o olhar sobre o feminino está em constante transformação, trazendo novas abordagens e questionamentos imbuídos nas questões culturais e sociais que perpassam as sociedades. O diálogo entre as obras revela e intensifica a complexidade que emana do feminino, com novas diretrizes e perspectivas diferenciadas, isso porque o diálogo traz para a perspectiva abordada uma fonte quase inesgotável e transformadora de possibilidades de olhares para novos ângulos, que foram negligenciados durante séculos de opressão, apagamento e silenciamento do feminino.

Diante disso, é válido salientarmos que a figura de um feminino potente, que gera ou destrói, que se ressignifica cotidianamente, faz com que seus comportamentos e atitudes sejam colocados com certa desconfiança, ceticismo e descrença, pois tudo que não é entendido pelo outro, tende a ser temido e rejeitado. Por conseguinte, consideremos inicialmente os espaços descritos como ambientes opressores e silenciadores de vozes femininas, que reverberam em oposição a reflexos de audácia, coragem, vingança, poder e insubmissão, de forma insurgente, mesmo que continuamente passem a ser silenciadas dentro de suas culturas e costumes.

A partir disso, refletimos sobre o feminino transgressor que emerge apesar das adversidades impostas culturalmente, tanto em personagens presentes nas tragédias gregas do século V a.C., como posteriormente aquelas que surgiram com o romance moderno. Além disso, também faremos uma discussão sobre como duas personagens que *a priori* não possuem similitudes, e que parecem ter apenas afastamentos, podem se aproximar dentro de uma leitura crítica. Acreditamos existir diálogos pertinentes que partem da antiguidade e reverberam até a nossa contemporaneidade. Segundo Carvalhal (2006, p. 74), “Acentua-se, então, a mobilidade da literatura comparada como forma de investigação que se situa ‘entre’ os objetos que analisa, colocando-os em relação e explorando os nexos entre eles, além de suas especificidades”. Por conseguinte, investigar obras aparentemente tão distintas abre uma gama de possibilidades de relações que aprofundam as discussões em torno do feminino, dando-nos abertura à compreensão e investigação de objetos que instigam nexos diversificados.

Diante das inúmeras possibilidades de abordagens em torno de personagens tão ricas, optamos por analisar questões acerca da subversão e insubmissão, a vingança, a coragem, o mal atrelado à mulher e o silenciamento usado para convencer e manipular a conduta feminina dentro de sociedades androcêntricas. Assim como também abordaremos a questão de Deus, o

diabo e uma grande mãe sertaneja, personificada em Bigri, mãe de Riobaldo, e em outras sertanejas que aparecem na obra de João Guimarães Rosa. Ademais, abordaremos também a figura de uma grande mãe divina feminina e cultuada em sociedades antigas. Ela foi esquecida em boa parte das sociedades, assim como os elos que a ligam ao sertão de Rosa. Por fim, discutiremos a morte como último apagamento e silenciamento desse feminino.

Com essas premissas em mente, observa-se que a personagem grega surge dentro de um período em que o feminino tinha seu foco no *oikos*, no gerenciamento do lar e nas funções que o corroboram. É onde Clitemnestra subverte esse lugar esperado do feminino, tendo em vista que ela passa a tomar decisões que caberiam a uma figura masculina, já que ela manteve o poder do reino de Micenas, mesmo na ausência do marido, uma vez que ele, o rei Agamêmnon, passou dez anos em conflitos bélicos contra Troia. No entanto, Clitemnestra não assume apenas essa função de gerenciamento no reino, ela também trama uma ardilosa vingança contra o marido, que sacrificou sua filha em função de uma divindade, além de ter trazido sofrimentos passados à rainha:

[...] Agamêmnon viu-se na terrível obrigação de sacrificar a sua própria filha Ifigênia para aplacar a ira de Ártemis e acalmar os ventos adversos. Uma vez mais, o homem geme sob o jugo da *ananke*, uma vez mais está perante dois caminhos que parecem igualmente intransitáveis, um dos quais, contudo, terá que escolher. Os Atridas, que atiram ao chão o seu ceptro, a quem as lágrimas saltam dos olhos, transformam-se no símbolo da angústia de tomar uma decisão marcada de antemão pelo destino. Mas também aqui à grande expedição militar, mas acende em sua mulher uma chama de ódio que nunca se extinguirá (Lesky, 1995, p. 286).

Ifigênia, a filha deles, não seria a primeira pessoa que Clitemnestra amava e que foi assassinada por Agamêmnon, a diferença é que foi nesse momento que ele derramou o próprio sangue. Segundo algumas narrativas, o rei de Micenas também teria executado o primeiro marido da mulher e seu filho recém-nascido, para somente depois desposá-la:

Antes mesmo das núpcias solenes de Helena e Menelau, o rei e senhor de Micenas passou a cortejar Clitemnestra, que, à época, já estava casada com Tântalo II, filho de Tieste, inimigos mortais dos dois atridas Menelau e Agamêmnon. Este traiçoeiramente assassinou Tântalo e ao filho recém-nascido de Clitemnestra, obrigando-a, em seguida, a aceitá-lo como marido (Brandão, 1992, p. 331-2).

Por essas razões, a sede de vingança foi almejada durante anos. A rainha esperou paciente e ardilosamente para executar o marido em parceria com seu amante Egisto. Aliás, uma das etimologias para o nome de Clitemnestra aponta para aquela que sabe esperar, ou seja, ela foi paciente para concretizar sua vingança. Lembrando que a palavra paciência deriva do latim *patiens*, cujo significado aponta para uma pessoa que padece:

Clitemnestra é “aquela que se celebrizou por não esquecer” pela etimologia de seu

nome, *klytós* (célebre, ilustre) e *mnéstor* (que pensa em, que se recorda de). Isto importa na exata medida em que o nome dos personagens míticos revela como que um caráter do indivíduo, a partir dele já é possível vislumbrar as principais características do personagem. Filha de Tíndaro e de Leda e irmã de Helena, Castor e Pólux, seu mito familiar explica como essa mulher forte marcou a cultura grega (Silva, 2017, p. 76).

Para Joaquim Pinheiro, em seu artigo intitulado “O retrato de Clitemnestra na Literatura Grega”, dentro da obra *Revisitar o mito* (2015), o nome dela adquire outros significados, estes também plausíveis, ou não, para o entendimento do caráter e das ações da rainha nos mitos, já que suas razões para cometer assassinato contra o marido ajudaram a criar vários epítetos que a menosprezam e ajudaram a perpetrar uma reputação negativa à personagem, sendo vilanizada por séculos, como: “‘Clitemnestra’, à letra ‘ilustre pretendente’ (*klytos+mnester*), remete, de imediato, para ‘a que cometeu nubicídio’, ‘a que foi vítima de matricídio’, ‘a homicida’, ‘a adúltera’, ‘a irmã de Helena’ ou ‘a perversa’, entre outros epítetos” (Pinheiro, 2015, p. 32), corroborando com a etimologia do nome da rainha. Para Junito Brandão (1992, p. 330):

Κλυταιμνήστρα (*Klytaimnéstra*), Clitemnestra, etimologicamente representaria um composto: Κλυτή (*klyté*), “ilustre, famosa” e o elemento *-mnestra*, compreendido como feminino de μνήστηρ (*mnestér*) “a que corteja” significando, pois, Clitemnestra a “famosa galanteadora”. Tal etimologia defendida por Carnov, parece não estar muito de acordo com as atitudes da rainha de Micenas. Como existe a forma paralela Κλυταιμνήστρα (*Klytaiméstra*), talvez se pudesse interpretar este último nome como a “célebre por sua habilidade”, como o faz Hofmann em seu Dicionário Etimológico de Língua Grega.

Clitemnestra: mulher, mãe, rainha de Micenas, filha de Leda com o mortal Tíndaro, gerada de acordo com um mito em que a mãe, sob a forma de um cisne, deu à luz dois ovos, um de ouro, em que foram chocados Helena e Pólux, enquanto do outro ovo, normal, saíram Castor e Clitemnestra, esposa de Agamêmnon, a quem odiava profundamente e mais tarde o executou.

Tomando como base essa rainha grega, os tragediógrafos suscitaram discussões diversas, tais como os espaços que adentravam o feminino, a influência e a mistura entre o humano e o divino, a *pólis* e o *oikós*, bem como os espaços de aproximação e de afastamento dessas esferas. Inclusive, em comediantes, como Aristófanes, também temos a constante participação feminina nas ações, por exemplo, na peça *Lisístrata*, em que a personagem fala da participação constante das mulheres: “Não sem razão sobre nós há as tragédias” (Aristófanes, *Lisístrata*, v. 138)⁵.

Por conseguinte, é válido salientar que nas tragédias gregas⁶ surgiram inúmeras

⁵ No original: “οὐκ ἐτὸς ἀφ’ ἡμῶν εἰσὶν αἱ τραγωδίαί” (Aristófanes, *Lisístrata*, v. 138).

⁶ Chegaram apenas 32 tragédias até o nosso tempo, tendo em vista que muitos dos textos perdidos são conhecidos apenas por meios de comentários ou referências de estudiosos da época ou posteriores.

personagens complexas que alcançaram o público, por isso é notório considerar que uma grande parcela das tragédias trouxe várias personagens femininas subversivas e emblemáticas, como Medeia, Helena, Antígona, Electra, dentre outras. Por isso, é válido ressaltarmos que Clitemnestra é, na *Oresteia*: “uma das personagens mais poderosas da cena” [...] (Lesky, 1995, p. 285). Principalmente a personagem da rainha descrita na primeira peça, *Agamêmnon*.

Cabe aqui indagarmos como uma sociedade, onde a voz mais forte e de grande visibilidade era a masculina, conseguiu evocar tantas personagens femininas norteadoras da ação, mesmo diante de uma desconfiança nos gestos, atitudes e emoções acerca desse feminino.

Assim como perpassa, na Grécia antiga, um olhar de suspeita sobre o feminino, em que o lugar esperado da mulher era o privado e o lugar almejado ao masculino era o público, isso também acontece em *Grande Sertão: veredas* (1956), pois, na obra, existe um mundo permeado e estabelecido culturalmente pelo masculino, já que, no sistema social dos jagunços, o feminino é pouco visto, e, quando aparece, é abordado na margem das narrativas. Nas andanças entre as fazendas, ele surge apenas de maneira periférica e geralmente estabelecido no privado, seja nas dependências de uma casa, seja dentro de uma fazenda.

Contudo, dentre as personagens descritas por Rosa, existe um ser diferente, um ser jagunço e imensamente corajoso. Assim, a personagem surge com seus traços graciosos e se destaca dentro do olhar de Riobaldo desde a primeira vez em que se encontram, quando estes ainda eram crianças: “Aí pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro” (Rosa, 2019, p. 79). O menino avistado é justamente Diadorim, apreendido pelos olhos de um Riobaldo ainda não moldado pela jagunçagem. De início, o menino o atrai, pois é bonito e de fala calma. Naquele momento, Riobaldo sabia que era atraído pelo diferente, pois o garoto era masculino nas vestes e no comportamento, mas de feições suaves, beirando ao feminino, que contrastavam com seus modos:

Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido (Rosa, 2019, p. 79).

O encanto do desconhecido, do divergente e do ambíguo atraiu Riobaldo para Diadorim e o envolveu, fazendo com que a lembrança daquele menino o marcasse e permanecesse em sua memória, mesmo após vários anos: “Nem sabia o nome dele. Mas não carecia. Dele nunca me esqueci, depois, tantos anos todos” (Rosa, 2019, p. 84). A recordação do menino fica guardada até o momento do reencontro, quando o menino já havia crescido, mas ainda

continuava a atraí-lo:

Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquele do porto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei. [...] E ele se chegou, eu do banco me levantei. [...]. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi[...]. Digo (Rosa, 2019, p. 104).

No reencontro, o menino, agora um homem, continuava enigmático, com seus olhos verdes, e mais uma vez suas feições finas e seu sorriso marcante são enfatizados. No momento em que o menino lhe deu a mão e sorriu, seus caminhos se entrelaçaram: “O menino me deu a mão: e o que a mão diz é curto; às vezes pode ser adivinhado e conteúdo [...] E ele sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo” (Rosa, 2019, p. 104).

No entanto, esse ser que surge como masculino, acaba por se estabelecer como feminino diante dos olhos perplexos do narrador-personagem Riobaldo, com esse fato marcante sendo exposto ao leitor somente nas últimas páginas da obra, acarretando uma grande expectativa no leitor, levando-o a um labirinto intrigante, misterioso, que prende quem está lendo e mantém sua atenção até o chocante desenlace das ações, nas quais o valente jagunço é descrito: “E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!...” (Rosa, 2019, p. 118). Sendo assim, chocamo-nos com a revelação de que Diadorim é uma mulher:

E disse. Eu conheci! Como em todo o tempo antes eu não contei ao senhor —e *mercê peço*: — mas para o senhor divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo, sabendo somente no átimo em que eu também só soube... Que Diadorim era o corpo de uma mulher, moça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surpresa. A côice d’arma, de coronha... (Rosa, 2019, p. 428, *grifo nosso*).

No trecho acima, um estarrecido Riobaldo vê diante de si uma mulher, não mais o jagunço com suas atribuições de combate e batalha no bando de companheiros, nem um guerreiro valoroso na peleja e uso das armas, não mais um homem, mas somente um ser feminino despido completamente de roupas e revelado em sua plenitude. Para isso, o narrador Riobaldo deixa claro que ele poderia ter revelado antes ao leitor, mas que optou em revelar tardiamente, já que era para o leitor ter uma grande surpresa, “divulgar comigo, a par, justo o travo de tanto segredo”, sobre a revelação que Diadorim era mulher, e para isso, o narrador Riobaldo desejou que o leitor soubesse no “átimo”, isto é, no mesmo “segundo” em que foi revelado para ele.

O narrador, ao colocar as palavras “*mercê peço*” isoladas, encaminha-nos para alguns significados possíveis e plausíveis para a dor e o estarrecimento que Riobaldo sentiu no

momento em que percebeu que o seu grande e verdadeiro amor era uma mulher e que não haveria mais empecilhos morais, nem sociais, para ficarem juntos, já que um dos possíveis significados atribuídos da palavra *mercê*, segundo Willheim Meyer-Lübke, seria a ideia de “pagamento”, “misericórdia” (Meyer-Lübke, 1911, REW 5517). Já para José Joaquim Nunes, em sua obra *Crestomatia Arcaica*, o termo também pode significar “compaixão, graça, favor pedir” (Nunes, 1921, s.v.). Percebe-se, assim, que o narrador pede misericórdia, compaixão, perdão ao leitor, pois, diante de tão profunda revelação, ele fica atônito e pede nossa compaixão, já que também estaríamos perplexos e confusos.

Pensando no significado de “perdão de qualquer ofensa”, pois cabe reiterar aqui que Riobaldo sabia desde o início que era um (re)contar para se lembrar de Diadorim e da sua vida de jagunço, mesmo agora estando um velho, pacato e fazendeiro. Segundo Willi Bolle:

1. Proêmio. São apresentados a situação narrativa e o tempo e lugar da narração. *Riobaldo, fazendeiro do norte de Minas Gerais, ex-jagunço, narra a história de sua vida a um visitante, um doutor da cidade.* São introduzidos os cinco temas principais: os sertões, o povo, a jagunçagem, o Diabo e o Diadorim, além de se definir o perfil de narrador como jagunço letrado. 2. Recorte *in media res* da vida do jagunço Riobaldo (Bolle, 2004, p. 62, *grifo do autor*).

Por isso o motivo da necessidade de “Perdão”, pois percebe-se que aquele não era o percurso cronológico tradicional com início-meio-fim, mas havia outra cronologia que muitas vezes dá uma falsa aparência de incongruência, sendo um dos pontos que coloca a narrativa rosiana difícil para alguns leitores menos experientes, pois o enredo começa pelo percurso já iniciado, isto é, temos o relato escrito *in medias res*, no qual a ordem da história é quebrada, começando pelo meio e não pelo início, como acontece corriqueiramente nas narrativas tradicionais, configurando-se como um tempo não linear: “Ai, arre, mas: que esta minha boca não tem ordem nenhuma. Estou contando fora, coisas divagadas” (Rosa, 2019, p. 22).

Com isso, o leitor é surpreendido sem situar-se em que ponto exatamente da história está sua leitura, além do fato de que a narrativa não lhe apresenta uma conclusão, deixando a ele a tarefa de dar continuidade a partir de suas impressões de leitura. Isso transforma a narrativa em um grande quebra-cabeça, o qual só faz sentido quando todas as peças são ordenadas. Ao se ordenar, a narrativa se torna instigante, fazendo com que o (re)contar tanto em *Grande Sertão: veredas* (1956), como nas tragédias gregas, seja uma nova (re)descoberta do mito e da obra até então conhecida pela audiência, mas com outro olhar e enfoque, mudando sempre de acordo com a perspectiva do narrador e do leitor. Assim, dentro das narrativas estudadas, os discursos que envolvem o feminino podem ter outros direcionamentos diversificados e instigantes para as discussões sociais, pois uma personagem mítica como Clitemnestra, que foi

vilanizada durante séculos, pode ter o vislumbre de novas perspectivas. E também Diadorim pode ser estudada por outros enfoques, não somente o do jagunço destemido, mas o do ser feminino por dentro das roupas de couro.

Diante disso, ressaltamos que ambas as personagens trazem para si ações destacadas no decorrer da leitura do romance e das peças teatrais. Em *Grande Sertão: veredas* (1956), percebemos que um dos focos narrativos está na personagem Diadorim, que é o ser que orienta e também desorienta o personagem-narrador Riobaldo: “Diadorim, de meu amor – põe o pezinho em cera branca, que eu rastreio a flôr de tuas passadas” (Rosa, 2019, p. 313). Dessa maneira, o caminho de Riobaldo está marcado e de certa maneira pode até ser guiado por Diadorim, que o ensina: “Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza” (Rosa, 2019, p. 28).

Diadorim é uma das personagens em que encontramos a força movente e propulsora das ações desencadeadas na memória do velho Riobaldo, pois é para rememorar com nostalgia suas empreitadas com Diadorim e o seu tempo na jagunçagem que o velho começa a narrar sua vida. Sendo assim, Diadorim é um dos *leitmotiv* da trama, ou seja, a sua pessoa é recorrente na memória do velho Riobaldo, é ele também quem evoca emoções esquecidas e sentimentos há muito deixados de lado. Já no que se refere à personagem Clitemnestra, percebemos que ela não orienta diretamente as personagens, porém adquire um maior espaço e visibilidade dentro das peças e mitos, tornando-se, assim, uma personagem importante para a ação das outras personagens.

Portanto, escolhemos Clitemnestra e Diadorim como principais personagens femininas que sofrem em meio às circunstâncias da vida. Contudo, suas escolhas fazem com que se tornem donas de suas ações. Além delas, também falaremos de outras personagens femininas.

Dessa maneira, é possível discutir o entre-lugar desse feminino que acaba sendo subvertido. Por certo, tanto Clitemnestra como Diadorim tinham dois caminhos para trilhar, ambos opostos. O primeiro consistia em aceitar o recôndito do lar e ter ações que correspondessem ao que se esperava do feminino naquela época, enquanto Diadorim adentrou o espaço público, tendo ações que não se esperavam do seu gênero. Isto posto, tanto na Grécia antiga como na jagunçagem, o lugar público era ocupado pelo masculino. Convém ressaltar que tanto na pólis grega, como no sertão descrito por Rosa, a visão descrita nas obras era androcêntrica.

Entre as personagens Clitemnestra e Diadorim, entendemos que estas trazem uma perspectiva que perpassa por vários questionamentos. Um deles é o domínio estruturado pelo masculino excludente, que as leva a posturas diferenciadas, fazem-nos questionar sobre a

coragem, a vingança, o lugar da mulher em sua sociedade, o mal delegado ao feminino e a subversão do poder.

Por conseguinte, tanto a personagem Clitemnestra, como a personagem Diadorim, foram corajosas e lutaram de maneiras diversas até o fim da peleja. Seus nomes não foram esquecidos, por isso, o nome de Clitemnestra ecoou miticamente e na tragédia, já Diadorim manteve-se de tal forma enraizada em seus princípios e decisões, que seu nome e suas façanhas ecoaram na boca de Riobaldo, fazendo com que a lembrança evocada pela sua imagem chegasse a lembrar um mito que o leva a um retorno à sua jornada na jagunçagem. Segundo Eliade:

O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição (Eliade, 1972, p. 11).

Posto isto, o mito nos faz lembrar que as narrativas das comunidades e o relato oral se misturam a inúmeras façanhas, fazendo com que as pessoas daquelas sociedades refletissem sobre as situações difíceis do cotidiano, e, principalmente, tentassem justificar o que não havia justificativa plausível, por meio do homem e do divino. Com as tragédias gregas, não foi diferente, pois os tragediógrafos contavam sobre mitos e outras narrativas que não expunham nenhuma novidade, mas que tomavam um novo prisma a partir do olhar do tragediógrafo.

Em virtude disso, as tragédias foram contadas e recontadas, chegando até à contemporaneidade: “havia uma convenção que permitia que a tragédia mantivesse um delicado equilíbrio entre o tempo mítico e o contemporâneo, preservando a integridade do mundo mítico e ao mesmo tempo refletindo sobre questões modernas, sem uma desarmonia ofensiva” (Croally, 1994, p. 207).

No entanto, no (re)contar sobre o feminino: “Ou conto mal? Reconto” (Rosa, 2019, p. 50), o narrador muitas vezes coloca a mulher sobre o viés superestimado que agrega ao feminino características que o ligam a um ser virtuoso, frágil, virginal, maternal, angelical. Contudo, percebemos que o feminino não corresponde a nenhum desses ideais, e esse mesmo feminino não tem tantas qualidades que o colocam em posição de submissão, passividade e muito menos de fragilidade, nem física, nem psicológica. Conseqüentemente, a violência física e simbólica atrelada a esse feminino não passa impune, que é o que acontece com Clitemnestra e Diadorim; elas não se calam, mas disfarçam de forma velada as adaptações necessárias para estarem naqueles ambientes hostis, elas não só se adaptam, como se modificam.

Até o nome é mutável: Reinaldo, Diadorim e Maria Deodorina. O nome atravessa sua própria essência, instável: “Reinaldo, Diadorim, me dizendo que este era real o nome dele – foi

como dissesse notícia do que em terras longes se passava. Era um nome, ver o quê. Que é que é um nome? Nome não dá: nome recebe” (Rosa, 2019, p. 117). Segundo Ana Maria Machado, no *Recado do nome* (2013, p. 50): “[...] o nome dos personagens em Guimarães Rosa assinala mudanças e é instável. Apresenta uma variação de tempo”. E ainda:

O nome, em Guimarães Rosa, não atribui ao personagem uma característica marcante que o acompanha em todas as situações vividas, mas ao contrário, vai recebendo em cada novo momento um novo significado e, frequentemente, um novo significante, num processo de permanente mutação do signo. Assim, o nome próprio não é um atributo mágico descritivo, que confere características ao personagem, mas um signo de funcionamento da narrativa e do desenrolar da ação (Machado, 2013, p. 49).

O primeiro nome dito a Riobaldo é: “Ele se chamava o Reinaldo” (Rosa, 2019, p. 104); o prenome carrega em si um indicativo da nobreza advinda da personagem, mesmo com a ausência do sobrenome que é a marca da nobreza das famílias nas sociedades: “Da forma Reinaldo resta dizer, que [...] é abreviação de Reginaldo, do germânico *ragan*, conselho e *wald*, que governa, o que domina ou governa por meio de conselhos [...] (Santos, 1971, p. 119). Conseqüentemente, a primeira alcunha dada retoma a fidalguia advinda do pai Joca Ramiro, trazendo à tona um legado familiar de majestade nas entrelinhas. Dito isto, etimologicamente temos, segundo Ana Maria Machado (2013, p. 63), que:

Reinaldo é também um Nome guerreiro de origem germânica - e seu portador, também credenciado para a chefia, é aclamado como rei ao assumi-la, graças ao uso do artigo que revela as insuspeitadas qualidades hereditárias vindas de Joca Ramiro, detentor legítimo da coroa sertaneja.

No entanto, foi dado um segundo nome à personagem, saindo da realeza adquirida de Reinaldo: “– Riobaldo, pois tem um particular que eu careço de contar a você, e que esconder mais não posso... Escuta: eu não me chamo Reinaldo, de verdade. Este é nome apelativo, inventado por necessidade minha, carece de você não me perguntar por quê” (Rosa, 2019, p. 116). Em seguida, passou a nomear-se de Diadorim: “– Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...” (Rosa, 2019, p. 117). O nome Diadorim remonta a inúmeros significados:

1. Diá como Diabo, claramente confirmado quando o texto se refere ao demônio com o diá (p. 40) e Diadorim é chamado de Diá à p. 553. 2. Diá como dea, referindo-se ao outro polo, Deus, muitas vezes associado ainda ao elemento que destacamos a seguir, também presente no Nome Diadorim. 3. A conjugação do verbo dar. 4. Dia, em suas conotações de tempo, luz, brilho (de ouro, à p. 562). 5. Dor. 6. Adorar, significado que se situa na vertente positiva, de Deus e amor, com a forma de adorar corroborada pela existência de amar (p. 40 e 134). 7. Durar, sendo a pronúncia da vogal fechada atestada quando o jagunço Quipes ouviu o Nome e repete “Dindurinh’... Boa apelidação...” e Riobaldo observa que

ele “Falava feito fosse o nome de um pássaro” (provavelmente andorinha), à p. 533. Além da ideia de duração desse nome perpetua, evoca-se aí também a dureza do guerreiro, “o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era chumbo e ferro”. (Gs 404). 8. Ódio, odiar, no polo negativo da dor e do diabo, opondo-se ao brilho de Deus e do amor, a adorar e dourar, outro sema também ocasionalmente aflorado no Nome. 9. Odor. 10. Rio, já assinalado (ver sobretudo Gs 403). 11. -im, sufixo diminutivo ambíguo, servindo para masculino ou feminino, como o texto mostra inúmeras vezes, deixando, no caso, o sexo indefinido, não marcado, e sublinhando apenas a afetividade (Machado, 2013, p. 67).

Com tantas interpretações do mesmo nome, Riobaldo deu a maior definição a ele: “Diadorim – o nome perpetua” (Rosa, 2019, p. 268), isto é, o nome eterno. Diadorim é um nome que ressoa e permanece em construção até se fixar no último: Maria Deodorina. Este último perde a movência, pois assim como o prenome, Riobaldo termina sua narrativa com a morte trágica de Diadorim, mesmo que a vida continue, o contar se encerra: “Aqui a estória se acabou” (Rosa, 2019, p. 429). Isto posto, tratando agora de Clitemnestra, sua narrativa mítica não se encerra com sua morte, mas perpetua-se na discussão de uma mãe que foi assassinada pelos próprios filhos, trazendo em sua narrativa estigmas que ainda circundam a mulher, mesmo após vários séculos.

Quando paramos para refletir sobre o papel da mulher na sociedade contemporânea, ainda nos deparamos com inúmeros aspectos sobre o feminino, mas para entendermos esse ser tão complexo, precisamos olhar para o passado, com vislumbre no presente. Para isso, faremos a reflexão a partir dos textos elencados, não esquecendo, como no caso das tragédias gregas, de que a mulher cumpria papel de esposa, mãe e alicerce da casa, desempenhando funções importantes para a época: como gerar cidadãos, cuidar dos ritos funerários, receber os hóspedes, dentre outros papéis que discutiremos mais adiante.

Voltando ao sertão de Rosa, refletiremos sobre alguns conflitos que acontecem na trama rosiana, como uma mulher precisar se vestir como jagunço para poder se inserir em uma dinâmica social masculina. Todavia, também existem as esposas, as mães, as rezadeiras e as prostitutas, que cuidam do papel de cuidar dos mortos. Contudo, ainda é possível perceber um papel de inferioridade do feminino, seja na Grécia Antiga, seja no sistema de jagunços:

Criou-se a imagem da mulher como ser fraco, dependente, submisso, cuja principal função é criar filhos. Lutar contra essa tradição de milênios não é fácil, talvez pudesse mais longe perguntar por que essa tradição, penso, que é origem remota da sociedade patriarcal só pode ser a força física que o homem sempre teve maior que a mulher. Foi daí dessa superioridade muscular que a desigualdade começou (Magalhães, 1980, p. 130).

Além disso, não percamos de vista as múltiplas funções e complexidades que um ser feminino adquiriu e pode adquirir com o passar do tempo, seja em sociedades longevas, seja na

contemporaneidade, pois o feminino está em constante transformação e mudança de papéis sociais. Segundo Tereza Magalhães (1980, p. 121):

Ora é ela dona de casa, esposa, mãe de família, ora enfrenta a chamada dupla jornada de trabalho, é a profissional, trabalhando no lar e fora dele, ora é a mulher que luta para ter uma participação efetiva na sociedade da qual é membro. Enfim, a mulher tem que desempenhar vários papéis e o importante é que ela não se veja, em todo esse cenário, somente como mulher, mas, antes de tudo, como ser humano e, dessa forma, procure fazer sempre alguma coisa que a complete, que a realize.

Por conseguinte, vejamos o feminino antes como ser humano, que adentra em vários paradigmas impostos socialmente, quebra-os, depois fragmenta-se, ressignifica-se e surge com novas funções sociais, com dupla, ou tripla jornada, que incrementa o indivíduo, colocando-o como ser humano ativo e participativo em sua sociedade.

Discutiremos no próximo tópico como Diadorim assumiu seu papel de insubmissão na obra de Rosa, mesmo não tomando o poder do bando jagunço que era sua herança paterna por direito de sangue, ao contrário do que aconteceu com a rainha Clitemnestra, que se tornou insubmissa quando tomou o poder do reino de Micenas para si e seu amante. Mesmo ambas escolhendo trilhar um caminho distinto das demais mulheres de seus meios sociais, pois tanto na sociedade jagunça, como na grega, a mulher ocupava papéis de pouca visibilidade no eixo coletivo, ainda podemos encontrar mulheres insubmissas que transgrediram a condição social feminina e tiveram seus nomes reverberados.

No segundo capítulo, trataremos sobre a submissão e subversão das personagens, depois trilharemos o caminho percorrido pelo masculino dominante e seu reflexo sobre a mulher na Grécia antiga e no sertão rosiano. Ademais, abordaremos a questão de gênero, e para isso, apresentaremos o papel social mais próximo da mulher descrita na sociedade ateniense e no sertão de Rosa, em contraste com as personagens criadas. Também discutiremos a insubmissão dos papéis sociais esperados do feminino e o olhar do masculino sobre essas mulheres na Grécia antiga e em *Grande Sertão: veredas* (1956). Além disso, analisaremos como Diadorim e Clitemnestra insurgiram indômitas em seus contextos sociais.

No terceiro capítulo, seguiremos pelo labirinto, abordando sobre o mito da grande mãe, discutiremos sobre a mulher, o lugar do sagrado feminino, que era preponderante nas religiões, e como ele sucumbiu e foi minimizado, posto de lado na maioria das sociedades. Além desse sagrado feminino, falaremos também de uma “grande mãe” que foi adorada e que chegou até à cultura grega. Ademais, retornaremos ao labirinto, ao monstruoso, e às representações do feminino. Por conseguinte, abordaremos as rainhas e seus monstros. Falaremos também da “grande mãe sertaneja” e da sua importância na vida do narrador Riobaldo em *Grande sertão:*

veredas (1956). Por fim, falaremos de Deus e o diabo, discutindo esses seres considerados divinos e que são abordados no sertão hostil e masculino.

No quarto capítulo, chegaremos ao centro do labirinto e aos monstros femininos que habitam nele. Pensando nisso, discutiremos sobre as Erínias e sobre a maioria das personagens femininas presentes nas obras, além da importância social delas como profetisas, escravas, carpideiras, benzedoras, assassinas, amantes, dentre outras.

No quinto capítulo, será a saída do labirinto e o encontro com a morte. Abordaremos seus rituais funerários executados por entes queridos, discutiremos também como foram as mortes violentas e impiedosas de Clitemnestra e Diadorim. Além de que falaremos sobre o silenciamento e seu último sepulcro. Finalmente, em nossa conclusão, discutiremos sobre o feminino de Ésquilo e Rosa, buscando trazer uma perspectiva para a mulher atual.

2 SUBMISSÃO E SUBVERSÃO DO FEMININO NA TRAGÉDIA E NO SERTÃO

“Elas mesmas, a partir de seus corpos mulheres, concebem a sua própria ressurreição e persistem vivendo” (Evaristo, 2011, p. 81).

2.1 A trilha do masculino e seu reflexo sobre a mulher na Grécia Antiga e no Sertão de Rosa

Falar da condição da mulher na tragédia grega, assim como no sertão criado por Rosa, exige uma jornada complexa que se inscreve a partir do papel e do lugar do feminino. Por isso, nosso percurso se inicia no masculino, por terem mais visibilidade, partindo dos vestígios deixados pelos heróis míticos, depois pelos heróis trágicos e findando nos modernos. É válido ressaltar que todos esses heróis são diferentes entre si, mas entendê-los nos ajuda a compreender melhor também o espaço ocupado pelo feminino.

Existe um longo percurso entre os heróis descritos nas tragédias e um outro ainda mais extenso entre os heróis criados por Guimarães Rosa. Tais caminhos são repletos de verdades tortuosas e difíceis de percorrer, pois existe muito sofrimento nas veredas atreladas ao feminino, mas não existe somente dor, também existe muito amor e cuidado atrelado à mulher. Diante disso, podemos deduzir que, para o ser humano, o caminho será árduo, mas também será repleto de sentimentos benéficos e gratificantes, como, por exemplo, o aprendizado. Para tanto, ressalta-se a frase inscrita em grego, localizada no templo de Apolo, na cidade de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, que, para filósofos posteriores, como Nietzsche, seria: “[...] a exigência de conhecer-te a ti mesmo” (Nietzsche, 1992, p. 40). Essa máxima grega foi posteriormente popularizada por Sócrates. A frase remete à busca pelo autoconhecimento tão caro e difícil aos humanos, já que o ser humano, desde os primórdios, busca sempre uma compreensão do mundo que o cerca, trazendo uma perspectiva de conhecimento da verdade.

Em vista disso, partimos dos *Hinos homéricos*, que são uma coletânea de poemas anônimos e arcaicos escritos em honra aos deuses e entoados dentro de festivais públicos. O “Hino a Apolo”, por exemplo, reverbera e propaga continuamente alguns aforismos, conhecidos entre os gregos antigos e difundidos através da oralidade, com a finalidade principal de serem memorizados. Eles também serviam para reger e aconselhar a todos a refletir sobre sua condição mortal, suscetível a quaisquer tipos de sofrimentos e dores, dentre os quais a morte seria a única certeza em um mundo caótico. Tendo em vista a sua condição mortal, dependente da dolorosa passagem do tempo, o homem passa a refletir sobre a efemeridade de sua existência.

Apenas o ser humano pode refletir sobre sua dor, em meio a tantos outros seres irracionais. Vê-se abaixo os versos que foram repetidos inúmeras vezes para narrar a construção do templo de Delfos, um lugar sagrado aos gregos:

Aqui tenciono fazer meu bellissimo templo,
para ser oráculo aos homens que sempre virão
aqui, e me trarão perfeitas hecatombes,
tanto os que habitam o fértil Peloponeso,
quanto os que habitam a Europa, e as ilhas banhadas ao redor,
para consultarem o oráculo. A eles todos, o desígnio infalível
anunciarei, fornecendo oráculos no opulento templo.
Dando oráculo a todos, em um opulento santuário.
(*Hinos homéricos*, Canto III, vv. 287-293)⁷

Na Grécia antiga, uma questão a ser refletida era justamente sobre a busca do conhecimento pela humanidade, e onde ele poderia ser encontrado. Segundo a perspectiva do homem grego, o deus Apolo é um nume que traz consigo a representação do Sol e sua luminosidade, ou seja, o deus Apolo será a luz da verdade, a luz que rodeia, que questiona os humanos para refletir acerca de si mesmos. Por meio dos oráculos, a busca por conhecimentos sobre o humano foi difundida e enaltecida pelas revelações do deus. Assim, o oráculo aparece e determina o lugar de todos, homens e mulheres, dentro do cosmos.

Inquestionavelmente, o ser humano sofreu e ainda sofre por não se conhecer em sua plenitude, então não sabendo quem verdadeiramente é, ele não consegue aprofundar-se nem em si mesmo, nem no outro, acarretando para si inúmeros sofrimentos. Assim, por não buscar nem perscrutar o seu próprio íntimo, acaba colocando à margem qualquer coisa que não seja um espelho de si mesmo, ou seja, o outro e o diferente, espaços em que o feminino justamente se encontra.

De fato, questionar-se acerca do feminino já era uma discussão cabível, pois mesmo em contextos como o da Grécia antiga, é possível construir um percurso que seja delineado por um paralelo do feminino, seja na mulher do teatro grego ou na mulher descrita em *Grande Sertão: veredas* (1956). As personagens femininas contempladas na tragédia e na comédia grega foram elaboradas de tal maneira a contemplar inúmeros questionamentos reverberados ao longo dos séculos, inclusive no sertão rosiano.

Consequentemente, essas personagens protagonizaram o teatro grego e suas vozes ecoaram na passagem do tempo, ou seja, a partir da fala, da cena, do enredo e de todas as

⁷ Todas as citações dos *Hinos Homéricos* são da tradução de Edvanda Bonavina da Rosa. No original: ἐνθάδε δὴ φρονέω τεύξειν περικαλλέα νηόν/ ἔμμεναι ἄνθρ ὅποις χρηστήριον οἱ' τέ μοι αἰεὶ/ ἐνθάδ' ἀγνήσουσι τεληέσσας ἑκατόμβας,/ ἡμὲν ὅσοι Πελοπόννησον πείριαν ἔχουσιν,/ ἢδ' ὅσοι Εὐρώπην τε καὶ ἄμφιρύτους κατὰ νήσους,/ χρησόμενοι• τοῖσιν δ' ἄρ' ἐγὼ νημερτέα βουλήν/ πάσι θεμιστεύοιμι χρέων ἐν/ πίονι νηῶ (*Hinos homéricos*, Canto III, vv. 287-293).

nuances que envolvem o teatro. Por isso, dentro destas peças, podemos encontrar um espaço de reflexão sobre o feminino, mesmo que esse seja descrito a partir de um olhar masculino.

Através das encenações teatrais, os gregos refletiam sobre uma determinada visão e perspectiva do feminino: “Pode-se observar que, na cena trágica, as mulheres não são apenas filhas, esposas e mães, são mais, revelando que, para além das aparências sociais, existe para os gregos uma peculiaridade no pensamento do feminino, e esta singularidade se revelaria a partir do olhar masculino” (Silva e Gonçalves, 2016, p. 18). Contudo, mesmo havendo várias personagens femininas, a perspectiva de reflexão era sempre voltada ao viés do masculino sobre o feminino, pois o público era masculino e os autores também, além disso, todos os atores eram homens, e precisavam se travestir quando interpretavam um papel feminino.

Não havia o real posicionamento feminino acerca de algum assunto, havia apenas a construção de uma encenação que um tragediógrafo imaginava que uma mulher poderia desempenhar em determinadas situações, sendo que o enredo principal partiria de algum mito já conhecido no imaginário grego. No entanto, mesmo sobre a perspectiva masculina, a mulher tem voz audível e clara no teatro grego, assim também acontece em *Grande sertão: veredas* (1956), pois, mesmo sendo uma obra de autoria masculina e tendo como narrador um personagem masculino, que é Riobaldo, as vozes das mulheres ecoam em vários momentos importantes da narrativa. Sendo assim, as personagens femininas ganham muita visibilidade e importância tanto na obra de Rosa, quanto na tragédia grega. Segundo Lessa, “[...] neste local de choques, de tensões e rupturas, as mulheres são seres visíveis, agressivas, dominadoras e ativas” (Lessa, 2010, p. 11).

Algumas tragédias que chegaram até nós na contemporaneidade discutiram temas complexos e profundos a partir de um núcleo narrativo voltado para a história de certas famílias pertencentes à aristocracia grega, como, por exemplo, as famílias dos Labdácidas e dos Atridas. Os Labdácidas foram os que deram origem à personagem de Édipo e de sua desoladora prole, nascida de seu relacionamento incestuoso com a mãe Jocasta e do assassinio de seu pai. Nessa narrativa atroz, a maioria das personagens tiveram um fim trágico.

A família dos Atridas, da qual descendem os irmãos Menelau e Agamêmnon, por sua vez, ajuda-nos a compreender as origens dos sofrimentos da personagem de Clitemnestra. Sua irmã Helena, casada com Menelau, traiu o marido e fugiu com Páris, hóspede e príncipe troiano que se encontrava em seu lar, o que se configurou como uma traição à lei da hospitalidade. Essa lei moral era muito cara a qualquer grego, já que qualquer hóspede deveria ser recebido com todo apreço, cordialidade, amizade e zelo por seu anfitrião. Esses princípios estavam inseridos dentro das máximas gregas, também conhecidas como diretivas dos sete sábios, ou *Palaios*

Lógos, constituída de 147 aforismos que se preocupavam com a construção e direcionamento do pensamento do povo helênico em relação às virtudes da alma.

No já mencionado templo de Delfos, encontramos várias dessas máximas para a que refletem sobre a vida. Tal conjunto de aforismos era estabelecido com a mesma importância moral e religiosa onde se acreditava ligar, por exemplo, um anfitrião e um hóspede com elos similares a de um adorador e seu deus. Podemos utilizar como exemplo de aforismo a máxima a seguir: “Se você é estrangeiro, aja como tal”. Temos também: “Honre o lar/ a lareira (Héstia)” e “Evite o que pertence aos outros”⁸.

Quebrar uma lei tão importante como a da hospitalidade, ainda mais por um povo aliado como os troianos, era o mesmo que incitar uma guerra. E foi o que aconteceu, levando os gregos a quase uma década de conflitos, dor e sofrimento, chegando a um final em que eles foram os vitoriosos, exterminando os inimigos e tomando para si os vastos tesouros de Troia.

Já o rei Agamêmnon, descrito como um *aristoi* na *Iliada* e que tinha como epíteto⁹: “o herói, filho de Atreu, Agamêmnon de vasto poder” (Homero, *Iliada*, Canto I, v.103)¹⁰, era altivo e soberano na épica, mas encontrou sua derrocada na tragédia, pois, ao retornar vitorioso da guerra de Troia, coberto de tesouros, encontrou seu fim com a esposa Clitemnestra e seu amante Egisto. Assim, Ésquilo insere a guerra de Troia em suas peças: “A meia-luz em que aparece a guerra de Troia no *Agamêmnon*” (Lesky, 1995, p. 278).

É cabível também lembrar que as famílias dos Labdácidas e dos Atridas tinham um *miasma*, isto é, uma impureza ou mancha, que aparecia quando uma pessoa de alguma família assassinasse alguém. Em geral, isso acontecia quando a pessoa assassinada era da própria família, ou seja, quando se derramava o seu próprio sangue, trazendo para si e para seus descendentes uma putrefação sanguínea eterna conhecida como maldições hereditárias.

As tragédias gregas elencam em seus enredos temas com muito dissabor e sofrimento, como: vingança, parricídio, assassinato, filicídio, matricídio, suicídio, traição e muitos outros tantos assuntos sofríveis. Isso acontecia prioritariamente no âmbito particular das famílias aristocratas, mas que repercutiam em todo o povo que eles regiam. Assim, na Grécia antiga foram contadas e recontadas inúmeras versões para os infortúnios dos Labdácidas e dos Atridas. Segundo, Luciana Brivio (2021, p. 14-5),

[...] na lenda da casa dos Atridas ou dos Tantálidas ou dos Pelópidas, que são elos de uma cadeia hereditária de maldição eterna sobre um grupo familiar, tendo como motivo o delito endógeno praticado por Tântalo, filho de Zeus. Tanto o crime de

⁸ Tradução nossa. No original: “Ξένος ὦν ἴσθι”; “Ἐστὶν τίμα”; “Ἀλλοτρίων ἀπέχου”.

⁹ Adjetivo específico utilizado para valorizar e distinguir cada um dos heróis gregos.

¹⁰ No original: “ἥρωξ Ἀτρεΐδης εὖρ ὑκρείων Ἀγαμέμνων” (Homero, *Iliada*, Canto I, v.103).

Tântalo quanto o de Atreu referem-se ao sacrifício humano e ao banquete ímpio realizado por meio do engano. No mito de Tântalo, que usou de astúcia para com os deuses, observamos o desencadeamento de uma cadeia de infortúnios para si e todos os seus descendentes. Pélops, o segundo na cadeia de maldição, era filho de Tântalo e foi morto pelo pai, que desejava provar a onisciência dos deuses e serviu o filho como iguaria no banquete. Porém, não é somente uma vítima nas mãos dele. Após ser ressuscitado e restaurado pelos hóspedes divinos, ele participará de um crime com um duplo engano, a morte do rei Enômon e de seu cocheiro Mirtilo. Pélops, quando habitava a região do Peloponeso, apaixonou-se pela princesa Hipodâmia, (Ἰπποδάμεια) da Élida, mas segundo a previsão do oráculo quem se casasse com ela mataria o rei. Para evitar o casamento da filha, o rei promovia uma corrida de carruagem entre os pretendentes e sempre vencida com a ajuda de Zeus. Pélops, antes da corrida, invocou Poseidon, que o atendeu, e contou também com a ajuda do cocheiro Mirtilo. Assim, o rei caiu e morreu enquanto Pélops alcançava a linha de chegada e, finalmente, casa-se com Hipodâmia. [...] “De Pélops e Hipodâmia [...], nasceram, entre outros, Atreu, Tieste e Crisipo”.

Além das narrativas destas duas famílias citadas anteriormente, existem inúmeras relações de outras histórias oriundas do tempo mítico grego, que servem para compreender melhor sobre os conflitos e as ações que envolvem as personagens trágicas. Para tanto, retorna-se a um passado mítico, mnemônico e oral, que se perpetuou e foi reelaborado nas tragédias a partir dos feitos dos heróis e seus atos extraordinários, descritos principalmente nas epopeias gregas que nos chegaram: a *Odisseia*¹¹ e a *Iliada*, de Homero.

Por conseguinte, muitos heróis míticos encontraram sua apoteose, ou seja, sua *kleos*, isto é, sua glória imorredoura. No período clássico e nas narrativas orais, os heróis gregos se tornaram modelos a serem seguidos, contribuindo muito para a educação dos gregos. Desse modo, havia uma moral heroica descrita diante de uma aristocracia bélica, enaltecendo o povo helênico e incitando outros poetas e escritores a entenderem e admirarem uma sociedade arcaica, tanto historicamente, como culturalmente. Na obra *Paideia: a formação do homem grego* (2001), de Werner Jaeger, por exemplo, encontramos um estudo minucioso sobre a organização da sociedade grega, remontando à antiga cultura descrita em Homero:

O testemunho mais remoto da antiga cultura aristocrática helênica é Homero, se com este nome designemos as duas epopeias: a *Iliada* e a *Odisseia*. Para nós, ele é ao mesmo tempo a fonte histórica daqueles dias e a expressão poética imutável dos seus ideais (Jaeger, 2001, p. 25).

As narrativas mnemônicas descreviam batalhas inigualáveis, como as que aconteciam na guerra de Troia entre os inestimáveis semideuses. Assim, até mesmo deuses eram vistos no campo de batalha, dando furor aos heróis, combatendo entre si, lutando contra mortais, e até mesmo sangrando em meio ao campo de batalha.

É válido ressaltar que o herói grego mítico surgiu em consonância com as divindades,

¹¹ Todas as citações da *Odisseia* são da tradução de Frederico Lourenço.

nascendo da ligação entre o divino e o humano. Contudo, mesmo com a linhagem oriunda das divindades, os heróis nasciam com a mortalidade dos humanos. Até mesmo o maior herói grego da guerra de Troia, Aquiles, que era quase imortal, pois apenas seu calcanhar era humano, sabia que sua vida teria um fim. Então, a proximidade com a morte certa nos campos de batalha já iniciava certos sentimentos e questionamentos que posteriormente contribuiriam para o surgimento do herói trágico.

Por causa de suas ações destemidas, o herói mítico continuou a ser um personagem encontrado na maioria das narrações subsequentes, a partir de histórias que eram contadas e recontadas, permitindo, assim, que o mito continuasse vivo dentro do imaginário de quem escutava essas narrativas cheias de cenas imagéticas e de lutas grandiosas. Dessa forma, os *aristoi*, isto é, os homens excelentes e virtuosos, eram em sua maioria reis (*basileús*) que foram descritos como os melhores dentre os melhores, eram guerreiros que evocavam valores coletivos e lutavam em nome da vitória de toda a comunidade grega.

Por conta disso, esses heróis eram admirados, destemidos e sonhavam com a glória imorredoura, pela qual seriam exaltados e cultuados mesmo após suas mortes. Heróis como Aquiles, Heitor, Ajax, Diomedes, Ulisses, dentre outros muitos, tiveram seus nomes retumbando no imaginário e servindo como exemplo na educação grega.

No centro dessa criação literária ergue-se sempre o herói radioso e vencedor, aureolado pela glória de suas armas e feitos, mas ele se ergue diante do fundo escuro da morte certa que, a ele, arrancará das suas alegrias para levá-lo ao nada, ou a um lúgubre mundo de sombras, não melhor do que o nada (Lesky, 1996, p. 24).

Em vista disso, o herói grego nascia do elo entre um humano e uma divindade, e embora possuísse procedência divina, era mortal. Esse foi um dos motivos que o fizeram ser cultuado, uma vez que se acreditava que ele intercedia entre os homens e os deuses imortais. Segundo Mircea Eliade (1972, p. 124), “apenas na Grécia antiga os heróis desfrutaram um prestígio religioso considerável, alimentaram a imaginação e a reflexão, suscitaram a criatividade literária e artística”. O culto do herói grego era ligado também aos seus pertences e principalmente à sua tumba, local de veneração, já que, ao morrerem, seus túmulos eram cultuados pelos gregos. Ademais, as epopeias foram sendo usadas como fonte na literatura e como inspiração para inúmeros escritores posteriores, incluindo os tragediógrafos:

As obras da Literatura Grega que se conservam devem, sem exceção, ser estudadas do seguinte ponto de vista: elas são restos de uma produção rica; são ilhas que ainda emergem da superfície do mar, depois que regiões inteiras foram submersas pelas ondas. A imagem também tem validade se considerarmos que, regra geral, são as criações culminantes que se conservam (Lesky, 1996, p. 131).

Nas epopeias, a aristocracia representada expressava um conjunto de conceitos específicos da época, que apresentava ideais éticos seguidos por inúmeros cidadãos da comunidade. Esses conceitos específicos, provenientes dos guerreiros, eram estabelecidos pela nobreza bélica e, assim, difundidos durante muito tempo entre os gregos, privilegiando princípios valorosos e nobres, tais como o da virtude (*areté*), da honra (*timé*), da glória (*kléos*) e do furor nas batalhas (*thýmos*). Contudo, esses heróis poderiam estar suscetíveis a *hýbris*, isto é, poderiam ter orgulho e arrogância ao extremo, o que poderia trazer grandes adversidades em sua vida e também a ira dos deuses sobre eles. Outro fator que poderia trazer a ruína de um herói era a *hamartia*, ou seja, um equívoco, um erro que poderia não ser intencional, mas que traria a destruição do herói. Assim sendo, a *Iliada* e seus grandes heróis bélicos ajudaram na posteridade na construção dos heróis trágicos, pois seus mitos foram fonte do encadeamento das ações dos personagens trágicos.

Porém o que especialmente eleva a *Iliada* à categoria de grande obra de arte, o que a levanta acima do típico estilo épico e faz que seus autores deem os primeiros passos em direção à tragédia, não é a formação da cadeia, mas o encadeamento dos acontecimentos, das personagens e das suas motivações (Lesky, 1996, p. 24-5).

Com todo um contexto mítico de narrativas em torno dos heróis e sua grandeza, não é de se surpreender que posteriormente, mais especificamente na Atenas do séc. V a.C., surgiu a tragédia, e com ela o herói trágico e seus conflitos.

O drama traz à cena uma antiga lenda de herói. Esse mundo lendário, para cidade, constitui o seu passado - um passado bastante longínquo para que, entre as tradições míticas que encarna e as novas formas de pensamento jurídico e político, os contrastes se delineia claramente, mas bastante próximo para que os conflitos de valor sejam ainda dolorosamente sentidos e confrontação não cesse de fazer-se (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 10).

Apesar dos enredos das tragédias espelharem-se nas narrativas e heróis míticos, os tragediógrafos trouxeram um novo enfoque para relatos já tão conhecidos pelos gregos. Nas tragédias gregas, os enredos ocorriam pela desarmonia na vida do herói, ou seja, uma *hýbris* ou uma *hamartia* que precisava ser reparada. Com essas premissas, o *métron*, tão prezado pelo homem grego, era colocado de lado em função das representações teatrais. A posteriori, as narrativas bélicas, ou que envolviam lutas, foram substituídas pelos conflitos particulares dos aristocratas, mesmo os enredos sendo advindos de uma longa tradição épica. Surgiu assim a tragédia grega, composta de duas palavras, a primeira era *tragós*, que significa o animal “bode”, e a segunda era *oidé*, significando “música”. A tragédia então era uma forma de drama que se caracterizava pela sua seriedade e dignidade dos personagens, pondo frequentemente em visibilidade os deuses, o destino e a sociedade.

Gênero literário original, possuidor de regras e características próprias, a tragédia instaura, no sistema das festas públicas da cidade, um novo tipo de espetáculo; além disso, como forma de expressão específica, traduz aspectos da experiência humana até então desapercibidos; marca uma etapa na formação do homem interior, do homem como sujeito responsável (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 1).

Com o propósito de traduzir a experiência humana, surgiu assim o herói trágico: “[...] a personagem individualizada cuja ação constitui o centro do drama e que tem a figura de um herói de uma outra época, sempre mais ou menos estranho à condição comum do cidadão” (Vernant; Vidal-Naquet, 2014, p. 12). Assim como a figura do herói trágico, aspectos diferentes do humano e seus dramas foram visibilizados e discutidos. Esses aspectos perpassaram não só a figura do herói, mas também a maioria das personagens, incluindo as femininas, que agiram fora do espaço privado do lar. Dessa forma, algumas personagens femininas passaram a ter voz e personalidade forte, bem destoante do esperado de uma mulher grega, pois essas eram mulheres que, apesar de diferentes entre si, externaram toda a dor que sentiam, seja pela voz, seja por ações que não eram esperadas por seu gênero.

É válido frisar que, neste trabalho, os nomes de Clitemnestra, Electra e Helena serão citados largamente para buscar uma compreensão das tragédias gregas. Desse modo, as irmãs gêmeas Clitemnestra e Helena tiveram seus destinos ligados, não só no nascimento, mas também na quebra das normas estabelecidas pela sociedade helênica antiga, pois ambas não foram subservientes aos seus cônjuges.

Elas tinham nobreza tanto por serem filhas de um rei, como por terem casado com dois irmãos filhos também de um rei, isto é, possuíam vínculos matrimoniais construídos por duas casas reais, os Tindáridas e os Atridas. Sendo assim, não eram só os maridos que possuíam poder, mas as duas já tinham poder e prestígio nascidos de sua própria linhagem.

Ademais, a cidade-estado de sua naturalidade era a poderosa, orgulhosa e guerreira Esparta. Assim, tanto Clitemnestra, como Helena, eram diferentes, seus nomes foram ligados a aspectos ruins do feminino e como exemplos a não serem seguidos por nenhuma mulher grega. O nome de Helena é citado na peça *Agamêmnon* como “belinubente e litigiosa Helena? Com nitidez é lesa-naus e lesa-varões e lesa-país [...]” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 686-8)¹². Por certo, não tiveram seus nomes celebrados com glória, como os antigos heróis gregos, mas através de suas ações tiveram seus nomes depreciados no imaginário grego, já que eram citadas de forma desprestigiada, sendo colocadas apenas como sinônimos de comportamentos não admiráveis e que não deveriam ser seguidos pelas demais mulheres gregas.

¹² No original: τὰν δορίγαμβρον ἀμφινει/ κῆ θ' Ἑλέναν; ἐπεὶ πρεπόντως/ ἐλένας, ἔλανδρος, ἐλέπτολις (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 686-8).

Assim como as irmãs, apareceram outras personagens femininas que, por meio de suas ações, ainda despertam discussões e continuam a ser pesquisadas até hoje na contemporaneidade. Várias peças contemplam temas que discutem o papel e o comportamento de mulheres, como, por exemplo, *Medeia*, *Electra*, *Helena*, *Hécuba*, *Andrômaca*, *Alceste*, *As Troianas*, *As Suplicantes*, *Antígona*, *As bacantes*, *Ifigênia em Áulis* e *Ifigênia em Tauris*. Essas personagens trazem inúmeros questionamentos e discussões importantes para os constructos de sua sociedade e perduraram além delas. Por isso, elas foram recepcionadas pela sociedade contemporânea, de forma a ainda despertarem várias controvérsias, diálogos e discussões, nos quais o essencial é o debate constante sobre suas ações.

Já em Guimarães Rosa, existem também inúmeros aspectos acerca da recepção do feminino em *Grande Sertão: veredas* (1956), como uma personagem tão andrógina e ambígua, como Diadorim, ainda traz consigo discussões nas quais os papéis de gênero se misturam. Este fato dá uma conotação ainda mais relevante às discussões que permeiam o masculino e o feminino, nas quais ambas se entrelaçam no trajeto. Contudo, como o narrador principal é uma personagem masculina, então a preponderância do olhar sobre o masculino é mais visível.

No entanto, o feminino é visto cruzando o tempo inteiro a vida do narrador Riobaldo, principalmente na maneira que ele narra sobre as mulheres que fizeram parte de seu trajeto, seja a mãe, sejam as prostitutas, seja a esposa, seja Diadorim. Cada uma delas ocupava espaço em sua vida afetiva, mas era em Diadorim que estava o amor não concretizado. É por ela que ele começa a (re)contar para que não pudesse se esquecer, é dela que Riobaldo busca lembrar e apreender em sua velhice:

Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (Rosa, 2019, p. 76).

Como consequência, o feminino surge como peça importante para o desenrolar da trama do romance rosiano, principalmente quando o olhar recai sobre Diadorim, uma figura de grande visibilidade na obra, quiçá uma das mais importantes, pois é na lembrança de seu amor não concretizado por Diadorim que Riobaldo olha para entender sua narrativa de vida: “Por mim, não sei que tontura de vexame, com ele calado eu a ele estava obedecendo quieto. Quase que sem menos era assim: a gente chegava num lugar, ele falava para eu sentar; eu sentava” (Rosa, 2019, p. 28). Assim, Diadorim é uma das peças fundamentais para a trama.

A tradução da obra de Rosa na França mudou de nome e passou a ser chamada apenas

de *Diadorim* (1991), pois o país tem as nuances do amor mais enaltecidas do que em outros lugares, assim, o nome da personagem foi mais elevado e ficou para engrandecer a perspectiva do amor entre os dois. Riobaldo, depois de reencontrar Diadorim, segue-a com seu amor até o dia da morte dela:

E desde que ele apareceu, moço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dele, por lei nenhuma; podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquele Menino-Moço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem peso e sem paz, sei, sim (Rosa, 2019, p. 105).

Antes de adentrar nas veredas envolventes do feminino rosiano, iniciaremos novamente a jornada com o masculino e os aspectos do mito em Rosa e seu trajeto no enredo. Por conseguinte, em *Grande Sertão: veredas* (1956), também se encontra a perspectiva do mito, que tanto rondou inúmeras narrativas trágicas e romanescas.

É certo que nem toda poesia acaba no mito. Mas, conte-nos a respeito dos homens ou da terra, do céu ou dos deuses, não há mito sem começo poético: o alastramento, na linguagem, do longínquo, do distante, do invisível. A poesia e o mito dão-se as mãos em *Grande sertão: veredas*, que é um romance, mitomórfico escrito na perspectiva do mito [...] (Nunes, 1998, p. 33).

O mito antecede o romance, a priori Guimarães Rosa elaborou um texto que traz todo um passado que ecoa continuamente e poeticamente nas quase seiscentas páginas da obra. Sendo assim, *Grande sertão: veredas* (1956) reflete inúmeros mitos. Isto posto, o próprio Rosa declara em seus escritos que releu além dos épicos *Iliada e Odisseia*, *La Fontaine* e a *Divina Comédia* (1321), de Dante Alighieri, para ajudá-lo a se inspirar no desenvolvimento das narrativas nas obras *Corpo de baile* (1956) e *Grande Sertão: veredas* (1956), ambas publicadas no mesmo ano, então há uma recepção de todo um passado mítico. Acresce-se também, novamente segundo Nunes (1998, p. 33), outros olhares que remetem aos mitos:

Pode-se afirmar, de um modo geral, que a prosa romanescas é polarizada pelo mito do qual descende. Mas alguns dos mais importantes romances de nossa época abeberaram-se, diretamente, de fontes míticas expressas: a dos patriarcas hebraicos em *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, lenda medieval do Fausto, que já servira a Goethe, no *Doutor Fausto* daquele mesmo autor; o périplo da *Odisseia* homérica no *Ulisses*, de James Joyce; o Leviathan da literatura profética no *Moby Dick*, de Hermann Melville. Conviria também lembrar os casos de narrativas elaboradas na forma de um determinado mito, a exemplo de *As cabeças trocadas*, do mesmo Thomas Mann. Quero, porém, referir-me, na linha dos romances antes indicados, àquele estilo mítico de contar, que começa na poesia para acabar no mito - chamado por Hermann Broch de “estilo da velhice” para o qual teriam apontado, de modo particular, nas extremidades da literatura ocidental, Homero e Tolstoi.

É certo que nem todo texto acaba em uma narrativa que o conecta ao mito, mas quando o homem reflete sobre a terra, o céu, o poder vindo dos deuses, da natureza, e tenta explicá-los

através de suas histórias grandiosas, o mito começa a se construir, assim como acontecia nos relatos dos homens antigos. Assim, os mitos foram criados pelo homem, assim como o poeta Hesíodo relatou, na Grécia antiga, com os mitos da gênese dos deuses e dos mitos que reverberam diretamente em bênçãos e males para a humanidade, como o de Prometeu e o fogo roubado dos deuses e dado aos humanos, para que eles pudessem se proteger de predadores à noite, podendo sair com mais frequência das cavernas, além de comer carne assada no fogo.

Além disso, há o mito da primeira mulher, Pandora, que foi criada para trazer infortúnios aos homens e a ela foi delegado o surgimento do mal atrelado ao feminino na Antiguidade grega, pois ela foi criada pelos deuses justamente para trazer a ruína aos homens. Por fim, mas não menos importante, o poeta grego narrou o mito das cinco raças, que trouxe ensinamentos aos homens da época, pois “[...] mencionam um tempo antigo em que os homens viviam ao abrigo dos sofrimentos, das doenças e da morte; cada um presta contas, à sua maneira, dos males que se tornaram, em seguida, inseparáveis da condição humana” (Vernant, 1990, p. 27). Assim também, fê-lo Guimarães Rosa, pois sua narrativa é colocada por um homem que conseguiu ser letrado, mas que é rodeado por pessoas que ainda utilizam de inúmeros aspectos empíricos e místicos para justificar a maneira que veem seu mundo.

Sendo assim, temos como exemplo o vocábulo “prascóvio”, essa palavra estranha que foi colocada por Rosa, usado no sentido de “ignorante”, sendo usada com sarcarmo por Riobaldo para minimizar as crenças e misticismos do povo sertanejo. Então, vê-se, já na primeira página da obra, que o narrador usa ironia contra o desconhecimento do homem iletrado e rude do sertão.

O povo sertanejo, pela ausência de erudição e letramento, ainda não conseguiu separar o conhecimento científico do misticismo religioso, ou seja, o sertanejo, por não ter tido acesso a uma educação formal, ainda vive como os homens do passado da humanidade, não se utilizando de nenhum método rigoroso e lógico que justifique, ou explique, o mundo sensível que permeia o ser humano, isto é, o ser e o mundo se misturam e se justificam apenas por tentativas empíricas do homem de justificar o meio onde habita, onde o científico e o misticismo se tornam o mesmo. Grande parte do sujeito em Rosa age em direção contrária à do homem moderno, pois este fez questão de separar a lógica do místico. Isto posto, o sertanejo acarreta em sua vida compreensões equivocadas da realidade, que muitas vezes o leva à compreensão até fantasiosa da mesma. Tem-se como exemplo o fato de um bezerro com deformidade física ser considerado uma personificação física da maldade, ou seja, o animal representa o próprio diabo da religião cristã.

Mesmo sendo considerado letrado, e muitas vezes vê-se debochando de coisas que não

consegue compreender, Riobaldo é rodeado, e até mesmo consumido, por uma tradição popular e dúbia que comumente separa a vida em opostos como: bom e mal, Deus e diabo, bonito e feio, colocando o mundo em uma eterna oposição. Por isso, Riobaldo não sabe diferenciar com clareza o que é o misticismo do povo, trazendo para a vida dele uma perspectiva ambígua e confusa da realidade. Isso faz com que o homem letrado, racionalizado e em construção entre em conflito com o homem religioso e rodeado de perspectivas místicas em sua cultura, trazendo para um ser que se tornou instruído, o conflito constante com o homem jagunço, iletrado e brutal, sendo que, no caso de Riobaldo, ambos são apenas um:

Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado... (Rosa, 2019, p. 162).

Em meio às divagações do homem moderno, aparece um ser questionador, Riobaldo. Esse se encontra como jagunço, um ser que a priori parecia ter parado no tempo, homem prático, violento, que tudo resolve na força do braço, por meio da lâmina que atravessa o inimigo e no tiro que ceifa a vida do oponente. Assim, o jagunço é, no aparente, a personificação da simplicidade do homem que aceita o seu destino, um homem fixo em suas ideias circunstanciais, sem maiores questionamentos na vida, sem grandes reflexões, e divagações profundas sobre o ser: “Duro homem jagunço, como ele no cerne era, *a ideia dele era curta, não variava*. – ‘Nasci aqui. Meu pai me deu minha sina. Vivo, jagunceio...’ – ele falasse. *Tudo poitava simples*” (Rosa, 2019, p. 162, *grifo nosso*).

A brutalidade da vida dos jagunços é marcada por vários atributos, como a simplicidade na maneira de ver a vida usufruindo apenas do que é oferecido pelo ambiente, sem muitos recursos para subsistência e muito menos sem os aprofundamentos e nuances que permeiam os inúmeros problemas da vida. O autor escreve que “a ideia dele era curta” (Rosa, 2019, p. 162). Além disso, havia a falta de instrução formal e ausência das inúmeras tecnologias vigentes na época que permeiam a vida moderna. O ser jagunço se afasta de tudo o que é ligado ao mundo citadino, industrializado, técnico e científico. Em contrapartida, ele se aproxima sempre de um tempo mítico, um mundo onde o tempo parece imutável, repleto de magia e da força do divino. Assim, muitas vezes o jagunço aproxima-se mais dos relatos míticos e descritos nas epopeias, chegando até mesmo aos heróis trágicos.

Dessa maneira, é válido colocar em destaque que, em *Grande sertão: veredas* (1956), a oposição gigantesca que o narrador questionador Riobaldo estabelece pode ser posta em

contraposição aos admiráveis e aparentemente imutáveis jagunços, que tinham grande visibilidade a partir de seus feitos, assim como acontecia com os heróis míticos. Por isso, na maioria das vezes, a chefia é discutida e enaltecida por chefes jagunços, não há quase menção a alguma figura feminina que seja líder de qualquer bando, ou seja, todo o comando e autoridade é regido por vários chefes homens. Inclusive, até o próprio personagem de Riobaldo, que na busca por se conhecer e também na busca por renome e visibilidade social, também em um momento de grande visibilidade na narrativa, é nomeado como chefe por seus companheiros.

Assim como houveram vários homens excelentes, virtuosos e honrados nos tempos míticos da Grécia antiga, também no sertão de Rosa haviam respeitados chefes guerreiros, homens que pareciam permanecer em um passado mítico, sem adentrarem em contextos modernos. Eles viviam para a guerra e estavam mais próximos a um conceito de realeza, já que, em um sertão cercado de pobreza e adversidades, eles pareciam ter nobreza, pois eram orgulhosos, intimidavam os inimigos, que muitas vezes acatavam seus desmandos, despertavam temor em vários cidadãos, e por isso onde passavam eram tratados com respeito. Além disso, eram descritos com muita coragem, e cumpriam suas próprias leis, como Riobaldo, que, quando liderou seu próprio bando, estabeleceu suas oportunas imposições, sendo aclamado como Urutú-Branco:

Daí, riu, e disse, mesmo cortês: “Mas, você é o outro homem, você revira o sertão... Tu é terrível, que nem um urutú branco...” O nome que ele me dava, era um nome, rebatismo desse nome, meu. Os todos ouviram, romperam em risos. Contanto que logo gritavam, entusiasmados: – “O *Urutú-Branco!* Ei, o *Urutú-Branco!*...” (Rosa, 2019, p. 315).

Mesmo Riobaldo achando que não conseguiria comandar um bando, mesmo quando teve algumas oportunidades, é somente após a crença de ter feito o pacto com o diabo que ele ressignifica sua forma de ver o mundo ao seu redor, fazendo com que rapidamente consiga a tão almejada chefia de seu próprio bando. Assim, quando foi aclamado como Urutú-Branco, Riobaldo se modificou:

[...] urutu - substantivo feminino em brasileiro - é negra, marcada com uma cruz na cabeça; qualificada de branco esta serpente venenosa se torna simbólica, portadora das duas cores iniciais da alquimia. Se a isto acrescentarmos cobra voadeira, constata-se que pertence ao mundo aéreo. Ctoniana por seu corpo, torna-se uraniana pelo alcance de sua picada. Feminino-masculino, cruz na cabeça, preto-branco, terra-céu, é a união dos contrários (Utéza, 2016, p. 126).

Outra vez, retoma-se a importância do nome em *Grande Sertão: veredas* (1956), pois Guimarães Rosa coloca os nomes próprios nos personagens com significações importantes para o entendimento da narrativa. Segundo Ana Maria Machado (2013, p. 60), “O renome e a glória

podem, pois, morrer. O que não morre nunca é o nome, Riobaldo, nó onde se cruzam suas contradições, fonte de vida para o personagem [...]”. A mesma estudiosa chama atenção para a importância do novo batismo de Riobaldo ao se tornar chefe dos jagunços, isto é, Riobaldo não recebe somente um nome qualquer de animal, mas um que denota poder. Na verdade, sua última alcunha de Urutú-Branco significa uma víbora, com cor vibrante, rápida, rasteira, que cerca e mata a presa por meio de sua picada extremamente venenosa, causando principalmente hemorragia em sua caça. O nome da víbora representa a nova capacidade de comando e de periculosidade que Riobaldo passou a ter naquele momento, também ressaltando o seu poder e a concretização dele como alguém poderoso e temido no sertão:

Mas como essa nova alcunha não se refere apenas às qualidades do animal evocado, porém significa também, no contexto, uma capacidade de liderança por parte de Riobaldo, esse nome só virá a ser usado quando ele se tornar o chefe do grupo. Aí, sim, há a crisma. O batismo é confirmado, a cerimônia se repete, com a sagração do chefe e a aclamação do novo Nome (Machado, 2013, p. 56).

Embora a estrutura de poder oriunda de chefes já fosse estabelecida dentro dos bandos, Riobaldo galgou sua ascensão na vida de jagunço, para depois ascender a chefe. Ele também estabeleceu suas próprias regras de conduta dentro de seu bando, deixando claro a todos quem mandava e mostrando o respeito e a hierarquia que deveria ser seguida por parte da maioria da jagunçagem.

A vontade do grupo, representada pelo chefe, deveria ser colocada acima dos desejos individuais de cada jagunço e guerreiro. Por isso, veem-se momentos em que os guerreiros de Rosa lembram os do passado épico, pois os nomes dos heróis míticos deveriam ser rememorados pelos *aedos*, através das musas. Segundo Eduardo França, em seu artigo intitulado de “Riobaldo: entre líderes e mitos” (2006), tem-se a questão do narrador Riobaldo e suas dúvidas sobre a vida, em construção e convívio com os tão diferenciados líderes da jagunçagem:

[...] absolutamente individualizado diante da subjetividade dos jagunços e, surpreendentemente, também dos líderes dos bandos. Acreditamos que, a fim de ascender como sujeito idiossincrático, ele precisará assumir, enquanto verdade, a “dúvida”, e desconstruir todas as certezas nascidas num Sertão ainda épico, dominado por figuras míticas inquestionáveis, isto é, os grandes líderes da jagunçagem (França, 2006, p. 163).

Desse modo, Riobaldo fez sua jornada que permeava entre prenúncios como épico, convivendo com homens que careciam de complexidades e nuances, indo ao trágico, descobrindo que sua queda era resultado de suas próprias ações. Por certo, Riobaldo reflete sobre seu percurso como jagunço, considerando suas atitudes e analisando o homem rude

sertanejo, partindo do contexto da vida hostil, que é descrita na obra, em que o homem muitas vezes apenas reflete as intempéries do sertão.

[...] Guimarães Rosa sintetiza num rico painel a coletividade dos jagunços, mostrando a variedade de tipos humanos, sua adaptação ao meio, sua condição social, pedaços de sua história, seus conhecimentos, suas habilidades e funções no grupo, temperamentos e formas de afetividade, desejos, necessidades, privações, crenças, em suma: um quadro da cultura, da mentalidade e do tipo de sociabilidade (Bolle, 2004, p. 296).

O painel da coletividade dos jagunços é diversificado, mas, na sua essência, gira em torno da guerra, da vida breve, dos combates, dos guerreiros e da morte em batalha. Quando muito, esperam que suas histórias em batalha sejam faladas por muitas bocas no sertão. Por isso, em dado momento, lê-se a frase: “jagunço é o sertão” (Rosa, 2019, p. 225). Diante de tal premissa, pode-se perceber que o homem e o meio se misturam como se fossem apenas uma essência, uma forma. Seja ela brutalidade nascida da vida na jagunçagem, seja pelas intempéries hostis que a vida de jagunço trazia naquela sociedade.

Sendo assim, o narrador Riobaldo traz em sua essência o eterno questionar, e a oposição faz parte. Com isso, o coletivo do grupo é fixo em suas regras, em seu modo de ver a vida, vivendo para o bando e guerreando, sem questionamentos. Contudo, Riobaldo era um ser em constante mutação, mudou até as leis jagunças e fez as suas próprias durante o desenrolar das ações dos heróis na obra: “Fui o chefe Urutú-Branco – depois de ser Riobaldo Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo” (Rosa, 2019, p. 390).

Com o seu nome de batismo, Riobaldo, ele adquire as características fluidas e mutáveis da água, e assim vai se confluindo, moldando-se aos apelidos recebidos, como a primeira parte de seu nome, que é “Rio”, mas ao juntar à outra parte de seu nome, “Baldo”, vê-se a água baldeada, turva, barrenta. Segundo Tereza Virgínia Barbosa (2018, p. 06):

“Riobaldo, nome motivado que significa “rio vazio” ou, de modo mais amineirado, isto é, na pronúncia interiorana de Minas Gerais, “rio bardo”, isto é, “rio cantante” e, em outros termos, “rio aedo”. Que não se esqueça, ademais, que “rio” é também verbo que se pode ler como a declaração de um “riso vazio” ou um “riso aedo”

Ademais, o nome também pode adquirir o sentido verbal de água que pode ser transferida de um recipiente a outro. Logo, o nome de batismo, Riobaldo, deixa claro o ser que está sempre em construção.

Com isso em destaque, ele recebeu a segunda alcunha da vida, em seu início como jagunço, quando recebeu dos companheiros o nome de Tatarana, ou seja, lagarta de fogo, que foi um prenome dado devido à excelente pontaria do personagem. Com essa alcunha, ele começou a adquirir o respeito no bando, pois só algum jagunço que mostrasse seu valor em

combate poderia ter um apelido que o enaltecesse diante de outros tantos guerreiros: “[...] ter um apelido sobre uma qualidade guerreira, é já um fator de prestígio no seio do bando” (Santos, 1971, p. 155). Pode-se citar como exemplo de prestígio guerreiro o momento em que Diadorim apresenta Riobaldo para o chefe maior Joca Ramiro: “Este aqui é Riobaldo, o senhor sabe? Meu amigo. A alcunha que alguns dizem é Tatarana” (Rosa, 2019, p. 182). Nesse momento, é visível que uma apelidação dada pelos companheiros servia para enaltecer alguém, pois Joca Ramiro exalta Riobaldo com grande furor e enaltecimento: “Tatarana, pelos bravos... Meu filho, você tem as marcas de conciso valente. Riobaldo...Riobaldo...” (Rosa, 2019, p. 182). Assim, para deixar claro seu orgulho de Riobaldo e sua habilidade de atirar sem errar, dá a ele um rifle: “‘Espera. Acho que tenho um trem, para você...’[...] Mandou vir o dito, [...] Era um rifle reiuno, peguei: mosquetão de cavalaria. Com aquilo, Joca Ramiro me obsequiava!” (Rosa, 2019, p. 182). Para todos, esse gesto evidencia como a qualidade de uma excelente mira era valorizada em um grupo de guerreiros armados.

O último epíteto foi só designado com a grandeza de seus feitos como líder, Urutú-branco. O valor do nome na sociedade perdurou e ainda perdura para que se possa entender o sujeito. Pode-se utilizar como exemplo uma citação sobre o prestígio almejado por meio de um nome dado, retirado do livro brasileiro *Cabeça de Porco* (2005), no qual se narra a vida sofrida nas favelas e no submundo do banditismo, onde os jovens transgressores, sem sobrenomes herdados de pais, encontram visibilidade e *status* social no crime por meio de um nome aclamado na criminalidade. O autor Luiz Eduardo Soares comenta acerca da importância do nome para essas pessoas que são invisibilizadas socialmente dentro das estruturas do poder brasileiro:

A identidade só existe no espelho e esse espelho é o olhar dos outros, o reconhecimento dos outros. É a generosidade do outro que nos devolve nossa própria imagem ungida de valor... Nada somos... se o olhar do outro não nos recolher e salvar da invisibilidade... invisibilidade que nos anula e que é sinônimo, portanto, de solidão, falta de sentido e valor (Soares, 2005, p. 206).

Por certo, Riobaldo ficou sendo um renomado jagunço ao longo da narrativa. Contudo, a mulher não aparece nas representações de poder, ou seja, nenhuma lidera algum bando. Desse modo, os chefes aparecem, permanecem, estabelecem-se ou mudam de posição, mas em nenhum momento uma mulher detém a chefia. O que afirmamos pode ser corroborado nessa passagem: “Em jagunço com jagunço, o poder seco da pessoa é o que vale... Muitos, ali, haviam de querer morrer por ser chefes [...]” (Rosa, 2019, p. 64). É possível notar que a chefia estabelecer-se-á no masculino, assim como aconteceu na grande maioria das narrativas épicas. No entanto, será discutido em outras instâncias sobre a única personagem feminina capaz de

tomar o poder para si, tanto por hereditariedade, por ser a única filha do maior chefe jagunço, Joca Ramiro, quanto por ser uma guerreira de grande importância no sistema de jagunços. Essa personagem é Diadorim.

2.2 A condição do feminino na Grécia antiga e no sertão rosiano: as veredas estabelecidas entre mulheres reais e as personagens de Clitemnestra e Diadorim

É comum as narrativas incluírem o feminino, na grande maioria das vezes, dentro da estrutura social que permeia somente seu lar e sua família, ou seja, o papel social da mulher em boa parte das sociedades se mantém restrito à esfera privada. Seu espaço de atuação circunda a casa, estabelecendo como sua função primordial a manutenção e organização do lar.

A mulher acaba ocupando a maior parte de seu tempo com trabalhos dedicados a outros membros da família, e quando ela tem um filho, passa a maior parte de seu tempo cuidando do recém-nascido. Cabe à mulher o trabalho de zelar pelo bem-estar físico, mental e social daquela criança, pois diferente de outros seres na natureza, precisa de cuidados diários até atingir a fase adulta. Desse modo, um bebê humano não sobrevive sem um adulto que zele por sua sobrevivência.

Em virtude disso, a mulher acaba tendo várias atribuições que a ligam a serviços no lar que são invisibilizados e pouco discutidos dentro da sociedade, tendo em vista as atividades repetitivas e exaustivas que a ligam a atribuições relacionadas ao zelo e à organização da casa. Podemos utilizar, como exemplo, os cuidados com o outro, seja o desvelo com idosos, com as crianças ou com o marido. Podemos citar a peça *Medeia*, de Eurípedes, na qual nos deparamos com os questionamentos da protagonista, ao se perceber na posição de servir seu marido, Jasão: “Na casa nova, somos mânticas para intuir como servi-lo? Instruem-nos?” (Eurípedes, *Medeia*, vv. 239-240)¹³.

Desta maneira, essa mulher acaba tendo a função de zelar por filhos e marido, quiçá até mesmo pelos membros da família de seu cônjuge. A essa mulher, também era delegada a tarefa de cuidar do estoque e da manutenção dos suprimentos alimentares da casa, isto é, as chaves da dispensa são sua responsabilidade. Ela era constantemente encarregada de supervisionar e administrar os trabalhos que envolviam os escravos, caso houvesse algum naquele lar. Ademais, com o mesmo empenho, dela era esperado o apreço na parte religiosa, nos ritos de adoração aos deuses e também a realizar os ritos para os mortos da família.

¹³ Todas as citações da *Medeia* são da tradução de Trajano Vieira. No original: “δεῖ μάντιν εἶναι, μὴ μαθοῦσαν οἴκοθεν./ ὅπως ἄριστα χρήσεται ζυνευνέτη” (Eurípedes, *Medeia*, vv. 239-240).

Na Grécia Antiga, o papel social da mulher estava irremediavelmente ligado ao casamento e à religião [...] O casamento era uma instituição fundamental para aquela sociedade, uma vez que garantia a descendência legítima, a cidadania dos filhos e a manutenção da propriedade. Além disso, a religião grega não era tratada como uma esfera da vida em separado, mas estava profundamente entranhada em todos os aspectos da vida. Nada se fazia sem a realização de rituais propiciatórios e como forma de agradar aos deuses, além de terem a religião e os mitos como importante forma de manutenção dos valores e de identidades (Santos, 2016, p. 30).

Além das várias funções já citadas atreladas ao feminino, à mulher ateniense era dada outra função social bem importante, que trazia grande visibilidade e até mesmo um certo *status*, era a função de tecer todas as roupas do lar. Em muitas narrativas, as mulheres ganham destaque pela beleza e também pela complexidade das roupas que elas fiavam, fazendo com que, naquela sociedade, fosse admirada por meio da tecelagem. Assim, o fio continha a trilha do feminino e suas narrativas inauditas, lugar onde a mulher ateniense poderia se expressar livremente.

Podemos ver a importância do tear, para uma grega, no momento em que é narrado a rainha Helena adentrando no vão de seu palácio para recepcionar o estrangeiro e filho de Odisseu, Telêmaco:

Enquanto refletia sobre isto no coração e no espírito,
do seu alto tálamo perfumado surgiu Helena,
semelhante a Ártemis da roca dourada. Com ela veio também
Adraste, que lhe colocou um assento ornado;
Alcipe trouxe um tapete de lã macia;
e Filo trouxe um cesto de prata, que lhe oferecera
Alcandre, esposa de Polibo, que habitava a egípcia
Tebas, onde nas casas jaz a maior quantidade de riqueza.
Foi ele que deu a Menelau duas banheiras de prata,
duas trípodes e dez talentos de ouro. Além disto,
ofereceu sua esposa a Helena presentes lindíssimos:
uma roca dourada e um cesto provido de rodas,
prateado, com os rebordos embutidos com ouro.
Foi este cesto que trouxe Filo, a serva, e colocou-o
junto da rainha, repleto de fio bem fiado; e sobre ele
estava deitada a roca, com lã cor da escura violeta.
(Homero, *Odisseia*, Canto IV, vv. 120-135)¹⁴

Em outro momento, no mesmo poema homérico, é possível perceber todo o esplendor do fiar quando Helena oferece a Telêmaco um lindo vestido para ser usado por sua futura esposa: “Helena estava junto às arcas, onde se encontravam as vestes/ de trabalho matizado,

¹⁴ No original: “ἦρος ὁ ταῦθ' ὄρμαινε κατὰ φρένα καὶ κατὰ θυμόν,/ ἐκ δ' Ἑλένη θαλάμοιο θυώδεος ὑγορόφοιο/ ἦλυθεν Ἀρτέμιδι χρυσηλακάτῳ εἰκυῖα./ τῆ δ' ἄρ' ἄμ' Ἀδρήστη κλισίην εὐτυκτον ἔθηκεν./ Ἀλκίππῃ δὲ τάπητα φέρεν μαλακοῦ ἐρίοιο,/ Φυλῶ δ' ἀργύρεον τάλαρον φέρε, τόν οἱ ἔθηκεν/ Ἀλκάνδρη, Πολύβοιο δάμαρ, ὃς ἔναι ἐνὶ Θήβης/ Αἰγυπτίης, ὅθι πλεῖστα δόμοις ἐν κτήματα κεῖται:/ ὃς Μενελάῳ δῶκε δὴ ἀργυρέας ἀσαμίνθους,/ δοιοὺς δὲ τρίποδας, δέκα δὲ χρυσοῖο τάλαντα./ χωρὶς δ' αὐθ' Ἑλένη ἄλοχος πόρε κάλλιμα δῶρα:/ χρυσέην τ' ἠλακάτην τάλαρόν θ' ὑπόκυκλον ὄπασσεν/ ἀργύρεον, χρυσῶ δ' ἐπὶ χεῖλεα κεκράαντο./ τόν ῥά οἱ ἀμφίπολος Φυλῶ παρέθηκε φέρουσα/ νήματος ἀσκητοῖο βεβυσμένον: αὐτὰρ ἐπ' αὐτῶ/ ἠλακάτη τετάυστο ἰοδνεφές εἶρος ἔχουσα” (Homero, *Odisseia*, Canto IV, vv. 120-135).

que ela própria fizera./ Uma destas tirou Helena, divina entre as mulheres:/ a que era mais bela, mais variegada e mais ampla;/ refulgia como um astro, por baixo das outras vestes” (Homero, *Odisseia*, Canto XV, vv. 104-8)¹⁵. Por certo, o tear era uma tarefa marcadamente feminina, mas que traria todo um apreço especial por cada peça, tanto por ser única, como por ter no objeto a trama complexa da mulher que a fiou.

Em relação às configurações familiares do lar grego antigo, esse era um espaço onde a mulher vivia sob a tutela de um homem, seja pai, irmão ou marido, ou seja, a tutela masculina era necessária, um *kyrios*. À mulher ateniense, não cabia a escolha do homem que seria seu marido, esse quem escolhiam eram os outros membros da família. Segundo Vrissimtzis (2002, p. 36): “Não se permitia que a moça ateniense tivesse qualquer contato com o sexo oposto e tão pouco ela poderia escolher o homem com quem iria se casar, tratava-se de um acordo familiar”. Com efeito, era um acordo entre duas famílias que visava estreitar laços sociais e econômicos entre eles.

Dentro da estrutura criada na sociedade grega, a mulher tinha, e muitas vezes ainda tem, como obrigação aprender, durante sua infância e sua adolescência, acerca de seu papel social destinado quanto ao seu gênero, lugar esse que é restrito, na Grécia antiga, ao *oikos*. “A casa era a sede da família e as relações familiares eram baseadas na diferença: relação de comando e de obediência, donde a ideia do *pater familias*, do pai, do senhor de sua mulher, seus filhos e seus escravos” (Ferraz Júnior, 1993, p. 27). Assim, o espaço da família era tido como uma extensão de controle do masculino sobre o feminino, no qual a mulher obedecia anteriormente ao pai e ao irmão, depois passando a obedecer ao marido. No *oikos*, na ausência do *pater*, a mulher continuaria sendo colocada aos cuidados de outro parente próximo masculino. Segundo Aristóteles, no livro *Política*:

O pai e marido governa a mulher e os filhos, ambos como pessoas livres, mas não com a mesma forma de autoridade: governa a mulher como cidadão, os filhos como subditos. O homem está mais apto para mandar por natureza, do que a mulher, a menos que a união de ambos, contrarie de algum modo a natureza; do mesmo modo, o mais velho e mais desenvolvido está mais apto a mandar do que o mais novo e menos desenvolvido [...] (Aristóteles, *Política*, I, 1259a -1295b, 39-43)¹⁶.

¹⁵ No original: “Ἐλένη δὲ παρίστατο φοριαμοῖσιν,/ ἔνθ’ ἔσαν οἱ πέπλοι παμποίκιλοι, οὓς κάμεν αὐτή./ τῶν ἔν’ ἀειραμένη Ἐλένη φέρε, διὰ γυναικῶν,/ ὃς κάλλιστος ἔην ποικίλμασιν ἠδὲ μέγιστος,/ ἀστήρ δ’ ὡς ἀπέλαμπεν: ἔκειτο δὲ νείατος ἄλλων” (Homero, *Odisseia*, Canto XV, vv. 104-8).

¹⁶ Todas as citações da *Política* são da tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. No original: “καὶ γὰρ γυναικὸς ἄρχει καὶ τέκνων, ὡς ἐλευθέρων/ μὲν ἀμφοῖν, οὐ τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον τῆς ἀρχῆς, ἀλλὰ/ γυναικὸς μὲν πολιτικῶς τέκνων δὲ βασιλικῶς: γυναικὸς μὲν πολιτικῶς τέκνων δὲ βασιλικῶς: τό τε γὰρ/ ἄρρεν φύσει τοῦ θήλεος ἡγεμονικώτερον, εἰ μὴ που/ συνέστηκε παρὰ φύσιν” [...] (Aristóteles, *Política*, I, 1259a -1295b, 39-43).

A mulher aprende, desde cedo, prioritariamente com outras mulheres, que o lugar público não faz parte de seu espaço e nem lhe pertence, pois o público é um espaço social convencionado para o homem. Por causa disso, ele ocupa um espaço social de prestígio socialmente e de grande visibilidade, trazendo *status* diante de outros gregos, pois eram importantes as funções adquiridas nos espaços públicos pelo masculino que envolvessem de preferência a política, a sua organização e a participação na vida bélica. Já a mulher apropriava-se apenas do espaço relativo ao recôndito e à discrição da casa.

Por certo, as mulheres não tinham participação política direta na *pólis* grega: “[...] Se na política as mulheres gregas não possuíam participação direta, sua influência indireta é também inegável e documentada em várias fontes, inclusive escritas” (Santos, 2016, p. 30). Ao cidadão grego, era almejado o envolvimento e a ação na cidade.

A qualidade de cidadão implica no exercício de uma função que é essencialmente política, de participação às assembleias e aos tribunais, onde as mulheres são excluídas; assim como são excluídas, também, da maior parte das manifestações cívicas, com exceção de determinadas cerimônias religiosas (Mossé, 1983, p. 51).

A mulher ficou contida não só por conta de um lugar físico, mas também por ter que aceitar as convenções impostas socialmente, já que a sociedade grega queria garantir a legitimidade de seus cidadãos, pois só uma mulher ateniense poderia gerar filhos legítimos. Por causa disso, quando a mulher fosse apta a conceber filhos, já era estipulado um casamento para ela, pois com o matrimônio o objetivo principal seria alcançado: o de conhecer a origem do pai. Dessa forma, cidadãos atenienses eram gerados e garantiam a linhagem do progenitor, a legitimidade de bens e direitos concedidos somente a um filho legítimo e fidedigno cidadão daquela localidade, ou seja, os filhos tinham que obrigatoriamente ser advindos da linhagem do casamento.

Um outro ponto a se destacar é concernente ao sexo do filho de um ateniense, sendo que era impreterível que o primeiro nascimento fosse de um menino, concebido da união da mulher e de um cidadão do estado, por esses filhos era herdado o legado físico e financeiro do pai. Segundo Brandão (1992, p. 24), “[...] na cidade de Péricles, a menina já vinha ao mundo como indesejável. O ideal seria que o casal tivesse logo um menino. Estaria assim resolvida a questão da sucessão e da herança, além de assegurada a continuidade do culto familiar”.

Esse lugar, o de gerar e educar os descendentes, na maioria das vezes, causa uma supressão da mulher nas estruturas hierárquicas, e como consequência disso, ela acaba não tendo prestígio econômico, pois, como não faz as tarefas externas, visíveis e de notoriedade financeira, acaba dependendo financeiramente dos homens de sua casa. Por isso, sempre eram

priorizados os integrantes masculinos do lar, e a mulher em si acabava sendo minimizada como ser, sendo colocada sempre no zelo e nunca em função de si mesma ou de interesses diferentes do cabível ao lar, fazendo com que essa mulher, na maioria das vezes, deixasse de lado seus desejos, ou almejasse outros lugares dentro da estrutura social.

Desse modo, a mulher acaba acreditando que seu único lugar, o de merecimento, o de completude e visibilidade será o de casar e de parir outros seres humanos, de preferência do sexo masculino, criá-los e transformá-los em cidadãos de prestígio e renome social. A mulher, na estrutura pública e política da sociedade, acaba sendo limitada, com pouca ou nenhuma voz: “o silêncio dá encanto à mulher, mas não ao homem” (Aristóteles, *Política*, I, 1260a, 30-1)¹⁷, pois os labores de uma casa acabam consumindo-a, fazendo com que envelheça executando sempre as mesmas tarefas triviais. Destarte, a mulher encontra-se em um arcabouço de submissão bem articulado, isto é, ela é incentivada a acreditar que sua vida necessita ser dedicada ao outro, delegada a uma condição de sujeição.

Além disso, devido a sua menor compleição física, muitas vezes ela é levada a acreditar que vá necessitar sempre da proteção de uma figura masculina, seja do pai, do irmão, do marido ou até mesmo do próprio filho quando este atinge a maioridade, ainda que estivesse sendo constantemente lembrada que seu lugar era dentro do *oikos* e da discricção e recato que o lugar concedia ao feminino. Por conseguinte, com as personagens criadas por homens, a ficção e as mulheres reais adquirem uma certa proximidade. No poema *Odisseia*, Telêmaco dá ordens à sua mãe para que retornasse ao tear, lugar esperado para ela, juntamente com as escravas da casa: “Agora volta para os teus aposentos e presta atenção/ aos teus labores, ao tear e à roca; e ordena às tuas servas/ que façam os seus trabalhos. Pois falar é aos homens/ que compete, a mim sobretudo: sou eu quem manda nesta/ casa” (Homero, *Odisseia*, Canto I, v. 356-9)¹⁸.

Vê-se também em *Medeia*, de Eurípedes, que com grande pesar, Medeia se percebeu em uma posição sem privilégios, sendo menosprezada por ser estrangeira, considerada apenas como uma mera plebeia, sendo vista apenas como uma nova aquisição e também uma propriedade de Jasão. Isso lhe causava dor e descontentamento: “Impõe-se-lhe a custosa aquisição do esposo, proprietário desde então de seu corpo — eis o opróbrio que mais dói!” (Eurípedes, *Medeia*, v.232-4)¹⁹.

¹⁷ No original: “γυναικὶ κόσμον ἢ σιγὴ φέρει, ἀλλ’ ἀνδρὶ οὐκ ἐτί τοῦτο” (Aristóteles, *Política*, I, 1260a, 30-1).

¹⁸ “ἀλλ’ εἰς οἶκον ἰοῦσα τὰ σ’ αὐτῆς ἔργα κόμιζε, / ἰστόν τ’ ἠλακάτην τε, καὶ ἀμφιπόλοισι κέλευε / ἔργον ἐποίχεσθαι: μῦθος δ’ ἀνδρεςσι μελήσει / πᾶσι, μάλιστα δ’ ἐμοί: τοῦ γὰρ κράτος ἔστ’ ἐνὶ οἴκῳ” (Homero, *Odisseia*, Canto I, v. 356-9).

¹⁹ “ἄς πρῶτα μὲν δεῖ χρημάτων ὑπερβολῆ / πόσιν πρίασθαι, δεσπότην τε σώματος / λαβεῖν: κακοῦ γὰρ τοῦτ’ ἔτ’ ἄλγιον κακόν” (Eurípedes, *Medeia*, vv. 232-4).

Em determinada parte da peça, nota-se a princesa de Cólquida que se percebe propriedade de seu marido, e isso lhe causa dor e sofrimento, principalmente por ela ter saído de uma estrutura e posição de nobreza, onde tinha inúmeros privilégios e regalias. Ademais, ela tinha uma origem divina, pois era neta do Sol e tinha vasto conhecimento em magia, herdados de sua tia e feiticeira Circe, que, segundo Homero, era um ser de vasto poder: “Aportámos à ilha de Eeia, onde vivia/ Circe de belas tranças, terrível deusa de fala humana,/ irmã de Eetes de pernicioso pensamento./ Ambos foram gerados pelo Sol, que dá luz aos mortais,/ tendo por mãe Perse, filha do Oceano” (Homero, *Odisseia*, Canto X, vv. 135-9)²⁰.

Além dessa questão que concerne ao lar e ao físico, ainda existem questões que abrangem os aspectos sexuais, pois a mulher não poderia controlar seu próprio corpo, já que cabia a ela, como citado, apenas gerar e parir os legítimos descendentes das cidades. À mulher, era esperado que ela tivesse apenas um parceiro sexual durante toda a sua vida, mas a infidelidade masculina era suportada. Desse modo, o casamento era

Monogâmico, celebrado com cerimônia ou ritual religioso, impositivo de fidelidade absoluta à mulher. Nos tempos mais remotos, vive ela com as demais mulheres em aposentos específicos da casa (gineceu). A poligamia é vista como costume bárbaro, mas a infidelidade masculina é tolerada (Sanchis, 2021, p. 155).

É válido lembrar, também, que a monogamia é um aspecto antigo e cultural já imposto às mulheres na maioria das pólis gregas antigas. Em relação à mulher ateniense, o espaço interior era o seu lugar apropriado para estar, pelo menos era o que afirmavam alguns autores antigos, como Xenofonte. Ele faz algumas considerações sobre o gerenciamento e organização da casa, narrando como esse feminino deveria gerenciar as tarefas do cotidiano. Segundo o autor, em uma suposta conversa de Sócrates com Iscômaco, existem falas acerca do lugar ocupado pelo masculino e pelo feminino na organização interna desse *oikos* na cultura grega:

Já que ambas as tarefas, as do interior e as do exterior da casa, exigem trabalhos e zelo [...] o deus preparou-lhes a natureza, a da mulher para os trabalhos e cuidados do interior, a do homem para os trabalhos e cuidados do exterior da casa (Xenofonte, *Econômico*, VII, v. 22)²¹.

Desse modo, as mulheres atenienses ficariam reclusas a maior parte do tempo e, principalmente, essa reclusão era segregada a um espaço denominado de gineceu. Segundo os

²⁰ “Αἰαίην δ’ ἐς νῆσον ἀφικόμεθ’: ἔνθα δ’ ἔναιε/ Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα,/ αὐτοκασιγνήτη ὀλοόφρονος Αἰήταο:/ ἄμφω δ’ ἐκγεγάτην φαεσιμβρότου Ἥελίοιο/ μητρός τ’ ἐκ Πέρσης, τὴν Ὠκεανὸς τέκε παῖδα” (Homero, *Odisseia*, Canto X, vv. 135-9).

²¹ Todas as citações de *Econômico* são da tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. No original: “ἐπεὶ δ’ ἀμφοτέρωθεν τὰ καὶ ἔργων καὶ ἐπιμελείας δεῖται τὰ τε ἔνδον καὶ τὰ ἔξω, καὶ τὴν φύσιν, φάναι, εὐθὺς παρεσκεύασεν ὁ θεός, ὡς ἔμοι δοκεῖ, τὴν μὲν τῆς γυναικὸς ἐπὶ τὰ ἔνδον ἔργα καὶ ἐπιμελήματα, <τὴν δὲ τοῦ ἀνδρός ἐπὶ τὰ ἔξω>” (Xenofonte, *Econômico*, Canto VII, v. 22).

estudiosos Fábio Lessa e Edson Neto, no artigo “Relações de gênero e esposas atenienses: cenas de gineceu” (2014), esse gineceu seria “o espaço interno do *oikos*, mais precisamente o gineceu, espaço físico feminino por excelência na sociedade dos atenienses, no qual poucos homens entravam” (Lessa; Neto, 2014, p.10). Nesse espaço, a mulher teria contato apenas com outras mulheres, aprenderiam entre si, trocariam aprendizados, além de praticar a tecelagem.

Em contrapartida, o homem poderia circular livremente em qualquer espaço público, sendo até enaltecido por participar ativamente das necessidades advindas da *pólis*. Além disso, ao homem era facilitado, além de ter sua legítima esposa, o prazer físico com prostitutas, amantes e até escravas:

Na verdade, o casamento consiste nisso: quem gera os filhos, introduz os filhos homens entre os membros da fratria e do demo e dá as filhas em casamento aos homens, como se elas fossem suas próprias. Com efeito, as heteras nós as temos para o prazer, as concubinas para o cuidado diário do corpo, mas as esposas para que tenham filhos legítimos e mantenham a guarda fiel da casa [...] (Apolodoro., *Contra Neera*, [Demóstenes], 59.122)²².

Para a esposa, era obrigação, dado como lei, ter coito pelo menos por três vezes ao mês com o marido, por conseguinte não havia, em sua grande maioria, a busca pelo prazer físico com a esposa, apenas a procriação era interessante para a sociedade antiga.

Outro fator preponderante era que a mulher era criada com função de ser esposa e mãe, estava atrelada ao estabelecimento de um contrato matrimonial através da escolha de um cônjuge por sua família. Além disso, ela instituiria uma única vez as bodas e teria como dever a manutenção desse casamento. Sendo que, primeiramente, a mulher era considerada propriedade do pai, mas depois do matrimônio passava para a posse do marido, elas casavam cedo e adaptavam-se à estrutura familiar do esposo:

[...] a maioria dos casamentos era realizada dentro da família da mulher. A união era tratada apenas entre o guardião e o noivo, sem participação feminina na escolha. As mulheres se casavam por volta dos 15 anos com homens de cerca de 30 anos de idade, para que a esposa pudesse ser moldada de acordo com os costumes do esposo (Berquó, 2014, p. 1991).

No espaço público grego, a mulher era pouco vista circundando, pois esse não era um local de apropriação e pertencimento do feminino. Em compensação, o externo era delegado e estabelecido para o cidadão, lembrando que essa adjetivação de cidadania dava pertencimento ao homem, enquanto este instituíria a ordem e as regras sociais da *pólis* grega. Sartori (1994, p.

²² Todas as citações de *Contra Neera* são da tradução de Glória Braga Onelley. No original: “τὸ γὰρ συνοικεῖν τοῦτ' ἔστιν, ὅς ἂν παιδοποιῆται καὶ εἰσάγη εἰς τε τοὺς φράτερας καὶ δημότας τοὺς υἱεῖς, καὶ τὰς θυγατέρας ἐκδιδῶ ὡς αὐτοῦ οὐσας τοῖς ἀνδράσιν. τὰς μὲν γὰρ ἑταίρας ἡδονῆς ἔνεκ' ἔχομεν, τὰς δὲ παλλακὰς τῆς καθ' ἡμέραν θεραπείας τοῦ σώματος, τὰς δὲ γυναῖκας τοῦ παιδοποιεῖσθαι γνησίως καὶ τῶν ἔνδον φύλακα πιστὴν ἔχειν [...]” (Apolodoro., *Contra Neera*, [Demóstenes], 59.122).

35) nos apresenta o que seria a relação da cidade e do homem grego: “a *pólis* era uma cidade-comunidade, uma *koinonía*. Tucídides definiu-a com três palavras: *ándres gar pólis* – os homens é que são a cidade. É muito revelador que *politeia* tenha significado, ao mesmo tempo, cidadania e estrutura (forma) da *pólis*”. Assim, a vida da mulher grega era uma extensão do masculino, pois como ela não era considerada cidadã, seus direitos estavam atrelados ao homem com quem convivia. Ela era a filha ou a esposa ou a mãe de um cidadão ateniense. Desse modo, a mulher grega daria continuidade à família ateniense do seu marido, e se por um acaso houvesse traição dessa esposa, como acontece na peça *Agamêmnon*, de Ésquilo, o marido poderia executar o amante e banir a mulher.

Por certo, ao homem era estabelecida a maior parte dos trabalhos voltados ao externo do *oikos* grego. Desde cedo ele era ensinado a ser guerreiro, principalmente quando pensamos nos vários períodos de conflitos bélicos na Grécia; a ele também era dada a possibilidade de aprender a velejar, podendo depois escolher ser um marinheiro.

Outra atribuição importante delegada ao masculino na Grécia antiga seria a provisão de alimentos para o lar, e isso poderia ser feito por meio da agricultura; o cultivo da terra e sua aragem era dado aos homens. Além disso, era preponderantemente masculina a função de comerciante. Em Hesíodo, na obra *Os trabalhos e os dias*, encontra-se a menção das atribuições ou ofícios masculinos:

Mas tu, sempre lembrado do nosso conselho, trabalha, Perses, raça de Zeus, para que a Fome te deteste e que te estime a bem coroada Deméter, honrada, e te encha de alimento a despensa, pois Fome sempre acompanha o homem indolente. Deuses e homens partilham, contra quem vive ocioso como um zangão, sem ferrão, da mesma raiva: consomem o trabalho das abelhas, os lerdos, e o comem. Que te empenhes em articular obras certas e a abastecer a despensa na hora oportuna. Pelo trabalho os homens são ricos de gado e de bens e quem trabalha é muito mais caro aos deuses também [e o mesmo será para os homens: odeiam os lerdos.] Trabalho não é vergonha. Vergonha é não trabalhar, se trabalhares, logo te inveja o preguiçoso porque enriqueces. Sucesso e glória acompanham a riqueza. Seja lá para quem for, trabalhar é melhor, se desvias a mente dos bens do vizinho para o trabalho e ganhas teu pão, como te aconselho (Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, vv. 298-316)²³.

Desse modo, Hesíodo salientava a importância do trabalho fora do lar para que a casa desse homem tivesse fartura e prosperidade, garantindo o alimento para todos os seus

²³ Todas as citações de *Os trabalhos e os dias* são da tradução de Luiz Otávio Mantovaneli. No original: “ἀλλὰ σύ γ' ἡμετέρης μεμνημένος αἰὲν ἐφετιῆς/ ἐργάζεο, Πέρση, δῖον γένος, ὄφρα σε λιμὸς ἐχθαίρῃ, φιλήν δέ σ' εὐστέφανος Δημήτηρ/ αἰδοίῃ, βίτου δὲ τεῖν πιμπλήσι καλήν:/ λιμὸς γάρ τοι/ πάμπαν ἀεργῶ σύμφορος ἀνδρί./ τῷ δὲ θεοὶ νεμεσῶσι καὶ ἄνδρες, ὅς κεν ἀεργὸς/ ζῶῃ, κηφήνεσσι κοθούροις εἵκελος ὀργήν./ οἷ τε μελισσῶν κάματον τρύχουσιν ἀεργοὶ/ ἔσθοντες: σοὶ δ' ἔργα φίλ' ἔστω μέτρια κοσμεῖν,/ ὥς κέ τοι ὠραίου βίτου πλήθωσι καλιαί./ ἐξ ἔργων δ' ἄνδρες πολύμηλοι τ' ἀφνειοὶ τε:/ καὶ ἐργαζόμενοι πολλὸν φίλτεροι ἀθανάτοισιν./ ἔργον δ' οὐδὲν ὄνειδος, ἀεργίη δέ τ' ὄνειδος./ εἰ δὲ κε ἐργάζῃ, τάχα σε ζηλώσει ἀεργὸς/ πλουτεῦντα: πλούτῳ δ' ἀρετὴ καὶ κῦδος ὀπηδεῖ./ δαίμονι δ' οἶος ἔησθα, τὸ ἐργάζεσθαι ἄμεινον,/ εἰ κεν ἀπ' ἀλλοτρίων κτεάνων ἀεσίφρονα θυμὸν/ εἰς ἔργον τρέψας μελετᾷς βίου, ὥς σε κελεύω” (Hesíodo, *Os trabalhos e os dias*, vv. 298-316).

moradores, atribuição essa sempre mais visível no homem. Contudo, em algumas comédias de Aristófanes, por exemplo, a mulher era vista em diferentes ocupações de espaços, sejam literais ou metafóricos. Como a comédia descrevia e discutia cenas do cotidiano ateniense, ela explorava uma faceta diferente da vida dessa sociedade daquela abordada nas tragédias.

Às vezes, o comediógrafo colocava as mulheres em posições privilegiadas de tomada de poder, fato inacessível e irreal para uma mulher ateniense. Em outros momentos, a mulher era colocada em tarefas públicas do cotidiano, como a de comerciante, principalmente as mais pobres. Por certo, pode-se perceber nas comédias, em várias ocasiões, a participação ativa de mulheres, principalmente aquelas que pertenciam às camadas mais populares e que precisavam sobreviver sem a presença do masculino. Lembrando que as mulheres, escravos e crianças eram vetados na participação política na cidade de Atenas, por não serem vistos como cidadãos:

[...] é mais ou menos claro que o universo reservado ao feminino não é o da cidadania ativa. mulher reserva-se o espaço da casa, e quando muito o silêncio público. Além da “evidencia” dos textos, como o *Económico* de Xenofonte, a lógica do Estado nos impediria de afirmar a existência de uma dimensão a mais na perspectiva de encontro do feminino com a cidade (Andrade, 1998, p. 392).

Embora a mulher não tivesse uma participação audível na política, ainda assim seus posicionamentos eram percebidos, mesmo que de forma velada, a partir da oposição entre o privado e o público. No teatro grego antigo, a mulher muitas vezes foi representada, seja ocupando o seu lugar dentro do seu universo doméstico, seja chegando no espaço público através de inúmeros subterfúgios. É válido ressaltar que o teatro grego faz uma representação da mulher grega antiga e não de uma mulher real, mas é concernente levantarmos discussões e fazer um paralelo de como essa mulher era vista nas representações teatrais.

Partindo dessa visão da mulher grega antiga, vista como extensão do seu marido, tendo a responsabilidade de gerar o cidadão sem usufruir da esfera política, sem participar de muitas coisas da esfera pública e, na maioria das vezes, tendo um homem como uma espécie de tutor, estabelece-se uma discussão de gênero, que sempre é válida para compreender a realidade, seja na vida cotidiana, seja na arte.

Uma mulher brasileira, por exemplo, não se encontra longe de ser representada também, por meio da arte, para que se pudesse compreender um pouco acerca das discussões de gênero que a envolviam. Isto posto, podemos citar a música brasileira “Mulheres de Atenas”, do álbum intitulado *Meus caros amigos*, de Chico Buarque de Holanda (1978). Nessa música, fica evidente, por meio de várias metáforas, que a mulher brasileira, muitas vezes, continuava ancorada à figura masculina, sendo que o país, assim como os gregos na antiguidade, vivia uma crise política estabelecida por um conflito de poder.

Com a frequente repetição no início das estrofes: “mirem-se no exemplo”, podemos constatar pelas palavras do compositor que a mulher ainda sofre com os problemas advindos de seu gênero:

Mirem-se no exemplo/ Dasqueas mulhereas de Atenas/ Vivem pros seus maridos/
Orgulho e raça de Atenas/ Quando amadas, se perfumam/ Se banham com leite, se
arrumam/ Suas melenas/ Quando fustigadas não choram. Se ajoelham, pedem,
imploram [...] Sofrem pros seus maridos/ Poder e força de Atenas/ Quando eles
embarcam soldados/ Elas tecem longos bordados/ Mil quarentenas/ E quando eles
voltam, sedentos/ Querem arrancar, violentos/ Carícias plenas, obscenas [...]
Despem-se pros maridos/ Bravos guerreiros de Atenas/ Quando eles se entopem de
vinho/ Costumam buscar um carinho. De outras falenas/ Mas no fim da noite, aos
pedaços/ Quase sempre voltam pros braços/ De suas pequenas, Helenas [...] / Geram
pros seus maridos/ Os novos filhos de Atenas/ Elas não têm gosto ou vontade/ Nem
defeito, nem qualidade/ Têm medo apenas/ Não tem sonhos, só tem presságios/ O seu
homem, mares, naufrágios/ Lindas sirenas, morenas [...] As jovens viúvas marcadas/
E as gestantes abandonadas/ Não fazem cenas/ Vestem-se de negro, se encolhem/ Se
conformam e se recolhem/ Às suas novenas, serenas (Holanda, 1976).

Em 1976, as mulheres brasileiras haviam iniciado a sua inserção no mercado de trabalho e começavam a discutir pautas, como o direito reprodutivo feminino. Contudo, a ditadura militar ainda estava em vigor no Brasil e uma parte significativa das mulheres brasileiras da época da música ainda estavam restritas a viverem para o lar, atreladas ao cuidado com o outro, gerando cidadãos brasileiros, sem a certeza do retorno do marido. Elas se tornariam viúvas, pois ele poderia morrer por causa da violência estabelecida no período, assim como acontecia com os gregos que morriam na guerra. Com certa similitude, e não muito longe temporalmente da publicação da obra de Rosa, a mulher na estrutura jagunça aparece desempenhando diversos papéis e, em grande parte, margeando e muitas vezes sofrendo uma triste sina devido às intempéries dos jagunços.

As outras mulheres em *Grande Sertão: veredas* (1956) aparecem sem grande enaltecimento. Apenas os homens faziam parte da estrutura de guerra na jagunçagem. A eles, eram dados o poder e a participação plena naquele sistema bélico, tendo direitos próximos a de um “cidadão” dentro da sociedade guerreira, isto é, com direitos e privilégios bem abrangentes dentro daquela sociedade.

Assim, em várias passagens da obra de Rosa, a mulher é vista de forma passageira e distante, e não como alguém que participa dos conflitos armados e que pega em armas para proteger aqueles que ama. Desse modo, ela não aparenta ter grande importância dentro daquela ordem social, onde o masculino é preponderante e aparentemente absoluto. Por certo, a mulher aparece apenas por curtos períodos, seja durante a estadia dos jagunços nas cidades, seja na passagem por fazendas, ou até mesmo em prostíbulos. Portanto, as mulheres não são vistas participando ativamente das atividades da jagunçagem.

É perceptível que o feminino está geralmente cerceando os jagunços, à vista de um conflito armado em que o arcabouço principal enaltecido que rege aqueles homens era o de se aglomerar a serviço de ricos coronéis e o de entrar em conflitos constantes com os soldados do governo e também contra outros bandos de jagunços rivais. A regra estabelecida passou a ser a de saquear, saborear a brutalidade da guerra e por fim matar: “– Me dá saudade é de pegar um soldado, e tal, pra uma boa esfolá, com faca cega... Mas, primeiro, castrar...” (Rosa, 2019, p. 23).

Em um mundo atroz, onde reina o feroz e a crueza da alma, o “cabra-macho”, para ser chamado valente deve se impor a todo momento, controlando tudo ao seu redor pela força e pelo poder. Com o feminino não é diferente, pois o jagunço infunde sua vontade na violência, tentando a todo momento dominar seus corpos e retirando o espaço e voz das mulheres naquelas terras esquecidas.

A mulher, no sertão de Rosa, para não sofrer violências físicas e psicológicas, muitas vezes vivia na companhia e proteção do pai, do esposo e/ou do filho. Assim como aconteceu em sociedades anteriores, inclusive na grega. Diante do exposto, é notório que o sertão era para poucos: “Senhor vê, o senhor sabe. Sertão é o penal, criminal. Sertão é onde homem tem de ter a dura nuca e mão quadrada” (Rosa, 2019, p. 84).

Segundo a estudiosa Kathrin Rosenfield, o sertão seria: “Um mundo fora dos eixos-universo do gozo perverso e da derrisão das leis e da justiça” (Rosenfield, 2006, p. 265). Mesmo assim, a mulher ainda resistia, estava presente ainda que não fosse de forma centralizada, elas existiam e ocupavam espaços, seja tendo seus corpos tomados à força, servindo em trabalhos domésticos, prostituindo-se, prevendo o futuro, colocada no papel de esposa, executando o marido e na dor do choro e do luto por um filho que foi morto e comido ao ser confundido com um animal. Desta forma, a mulher aparece e continua fazendo parte da narrativa.

Assim, uma menina para se inserir na estrutura da jagunçagem precisou se comportar como homem, brigar como homem, para ser enfim aceita em um mundo soberanamente masculino, e ela fez isso tudo para ocupar seu lugar de direito ao lado do pai e chefe, Joca Ramiro: “– Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...” (Rosa, 2019, p. 34).

A menina aprendeu desde cedo que, para sobreviver naquele mundo hostil, não poderia demonstrar fraqueza e nem medo: “– Você é valente, sempre?” – em hora eu perguntei. O menino estava molhando as mãos na água vermelha, esteve tempo pensando. Dando fim, sem me encarar, declarou assim: ‘–Sou diferente de todo o mundo. Meu pai disse que eu careço de ser diferente, muito diferente...’” (Rosa, 2019, p. 84). Ela reproduzia a esfera do coletivo, onde a impiedade e o destemor eram marcas dos homens que ocupavam aquele lugar: “O Reinaldo.

Diadorim, digo. Ele, ele sabia ser homem terrível. Suspa!” (Rosa, 2019, p. 118). Assim, uma emoção como o medo parecia estar excluído do ser, pois em nenhum momento essa emoção poderia ser demonstrada, como se fosse corriqueiro ao indivíduo aniquilar emoções primitivas, fazendo com que a menina extirpasse o medo e normalizasse a coragem. Segundo Aristóteles, a covardia é indecorosa ao homem valoroso:

A grandeza em todas as virtudes deve ser característica do homem magnânimo. Com efeito, nada poderia ser mais indecoroso para o homem altivo que fugir ao perigo, abanando as mãos, ou agir injustamente, pois que propósito praticaria atos vergonhosos aquele para quem nada é grande? (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1123b, 1)²⁴.

À vista disso, os gregos antigos exteriorizavam seus medos através de deuses como *Phóbos* (Medo) e *Deimós* (Temor/Terror). Ambos seguiam seu pai nas batalhas, pois eram filhos do deus Ares. Este deus era a representação da guerra descomedida, sem estratégia, brutal e sanguinária, por causa disso era impopular entre deuses e humanos. Logo, é fácil perceber porque ele gerou filhos que representam sentimentos aterrorizantes entre os humanos. Por certo, os antigos gregos eram tidos como sujeitos “não interiorizados”, deixavam tais emoções permeando na exterioridade, ou seja, não eram sujeitos de conflitos existenciais intensos, assim como acontecia com os jagunços. Já o narrador Riobaldo, ao contrário, era um sujeito em movência.

Essa exteriorização de sentimentos, que deixava o ser em conflito consigo, acontecia principalmente em períodos de guerra, pois os antigos guerreiros gregos buscavam uma harmonização com *Phóbos* e *Deimós* para poder ter coragem e se sucesso na guerra. O mesmo pode ser observado em Diadorim, tendo em vista que sua atitude desde criança lembrava a dos antigos guerreiros gregos, pois ela parecia deixar na exterioridade sentimentos como medo ou temor, ao ponto de muitas vezes parecer nem senti-los.

Para alcançar o respeito do bando, era preciso manter a coragem e sempre abster-se do medo para suportar a vida hostil e atroz dos jagunços que viviam em períodos constantes de conflitos bélicos com outros grupos:

Nesse sentido, o medo não seria uma expressão de algo interno, da sua singularidade individualizada, mas a expressão de algo externo que se manifestava no sujeito. O medo se configurava, então, como experiência subjetiva, como paixão que atravessava o sujeito (Santos, 2003, p. 51).

²⁴ Todas as citações da *Ética a Nicômaco* são da tradução de Edson Bini. No original: διαφέρει δ' οὐδὲν τὴν ἔξιν ἢ τὸν κατὰ τὴν ἔξιν σκοπεῖν. δοκεῖ δὴ μεγαλόψυχος εἶναι ὁ μέγαν αὐτὸν ἀξίων ἄξιος ὢν: ὁ γὰρ μὴ κατ' ἀξίαν αὐτὸ ποιῶν ἡλίθιος, τῶν δὲ κατ' ἀρετὴν οὐδεὶς ἡλίθιος οὐδ' ἀνόητος. μεγαλόψυχος μὲν οὖν ὁ εἰρημένος (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, 1123b, 1).

Logo, o medo era uma paixão subjetiva que parecia não se manifestar em Diadorim, pois ela como jagunço era a totalidade da coragem e do destemor, parecendo nunca sentir tais sentimentos que eram tão comuns a Riobaldo. Além disso, a obra *Grande Sertão: veredas* (1956) como um todo perpassa por várias representações de paixões humanas intensas, como a saudade e a querência, sentimentos esses que Riobaldo nutria por Diadorim: “E, aí, a saudade de Diadorim voltou em mim, depois de tanto tempo, me custando seiscentos já andava, acoroçoado, de afogo de chegar, chegar, e perto estar” (Rosa, 2019, p. 58).

Essas emoções doem continuamente com o passar do tempo, em uma saudade que nunca se esvai: “Deamar, deamo... Relembro Diadorim. [...] Moço: toda saudade é uma espécie de velhice” (Rosa, 2019, p. 36). Os anos se passaram, a juventude de Riobaldo se esvaiu, contudo, não diminuiu a vontade de estar perto e rever o ser amado, nem que fosse por um breve instante:

“Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-de-Barro cantou. [...] Mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia voava reto para ele...” (Rosa, 2019, p. 22).

A partir disso, o romance representa uma nostalgia da personagem, na busca feita em sua juventude por conhecer-se, pelo aprendizado de sentimentos louváveis como coragem e irmandade, sempre ansiando por mudanças em um mundo de pobreza e padecimento.

Riobaldo modificou-se em sua jornada, e isso foi feito através da figura de Diadorim, ou seja, ele mudou por intermédio de seu relacionamento com o outro no mundo. Por conseguinte, o ser movente de Riobaldo aprende com suas ações, descobrindo-se no vasto mundo como indivíduo, mas para isso ele priorizou a sua relação com o outro, então a completude do ser foi feita pelo olhar perplexo sobre o diferente. Riobaldo, durante a narrativa, é arrebatado por seus afetos, sua paixão.

Dessa forma, ele se utiliza largamente de dois atributos para demonstrar seus sentimentos: a saudade e a alteridade, pois é na falta do ser amado e na sua rememoração que o indivíduo toma concretude e se mostra com abertura para modificar-se através do outro. A figura de compleições delicadas, mas de uma ferocidade inigualável, é quem desperta Riobaldo para o mundo movente e o faz querer se modificar sempre. Consequentemente, a vida de Riobaldo antes de Diadorim representava metaforicamente um rio calmo, raso, constante, pequeno, correndo aparentemente a ermo: “Medo maior que se tem, é de vir canoando num ribeirãozinho, e dar, sem espera, no corpo dum rio grande (Rosa, 2019, p. 80-1). Dessa forma, o pequeno rio é atravessado por um enorme afluente, que seria Diadorim, com sua imensidão a

perder de vista, profundo, extenso, caudaloso, com grande vazão de água, parecendo preencher o espaço ao seu redor, moldando-se, puxando tudo para si, amedrontador, movendo tudo ao seu redor, gerando respeito de quem fica próximo e principalmente muito medo: “O senhor surja: é de repente, aquela terrível água de largura: imensidade” (Rosa, 2019, p. 80). Retornaremos então mais uma vez a importância do nome em Rosa, pois uma das interpretações para o nome Riobaldo seria:

Depois de falar de outras finais frequentes nos nomes compostos de origem germânica [...] à final -baldo, que significa *hardi*, audaz, ousado[...]. Nada mais orgânico, portanto, do que criar-se um Riobaldo para um personagem que, crescendo em sucessivas experiências de lutas com jagunços [...] vê afirmar-se cada dia a sua qualidade de audacioso (Santos, 1971, p. 153).

Em vista disso, é também por meio dessa audaciosa jornada de aprendizado e camaradagem que Diadorim cruza o caminho de Riobaldo. No entanto, ela não é a única, pois também outras mulheres tiveram visibilidade, e algumas tiveram grande representatividade em sua vida, a saber, sua esposa Otacília e a cortesã Nhorinhá, além de outros seres femininos que também cruzam seu caminho, mas não permanecem. Antes de se tornar um fazendeiro pacato, idoso e religioso, ele relata as situações acerca de mulheres que passaram por sua vida. Essas situações, em sua maioria, refletem a dureza e a ausência de sentimentos profundos na vida da jagunçagem. Em algumas descrições, existe a presença comum das prostitutas, como Nhorinhá, nos momentos em que não haviam conflitos armados. Uma outra menção à rudeza e ao descaso em que a mulher era tratada acontece quando Riobaldo era professor na fazenda de Zé Bebelo e convivia com os capangas da fazenda. Esses homens nas folgas andavam vários quilômetros para se encontrar com prostitutas:

Nas folgas vagas, eu ia com os companheiros, obra de légua dali, no Leva, aonde estavam arranchadas as mulheres, mais de cinquenta. Elas vinham vindo, tantas, que, quase todo dia, mais tinham de baratear. Não faltava esse bom divertir. Zé Bebelo aprovava: – “Onde é que já se viu homem valer, se não tem à mão estadas raparigas? Ond’ é?” Mesmo cachaça ele fornecia, com regra” (Rosa, 2019, p. 100).

Em consequência disso, de encontros fortuitos e casuais, acabam sendo gerados filhos indesejados, crianças que não sabem quem são os homens que as geraram, sementes do acaso e da desordem social, são a descendência do descaso e da desimportância. Bem diferente da tragédia grega antiga ateniense, que primava pela certeza da descendência: “[...] qualquer situação que indicava a possibilidade de a mulher possuir mais de um parceiro sexual, servia para exonerar qualquer homem de responsabilidade paterna” (Fonseca, 2011, p. 14). No contexto de Rosa, os filhos da jagunçagem não precisavam se preocupar, pois já nasciam abandonados pelo progenitor, eram sem ascendência, sem filiação de pai, sem avós paternos,

sem ancestrais, sem árvore genealógica, sem herança cultural, sequer afetiva, ou seja, o filho refletia a aridez do sertão, a ausência de lar, pois não há filhos assumidos por pais certos ou mesmo prósperos socialmente, isto é, o homem não desejava fixar raízes e construir um lar, deixando descendentes a ermo e esquecidos pelo sertão:

Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é o perdurado. Quem é pobre, pouco se apega, é um giro-ogiro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas. O senhor vê: o Zé-Zim, o melhor meeiro meu aqui, risonho e habilidoso. Pergunto: – “Zé-Zim, por que é que você não cria galinhas-d’angola, como todo o mundo faz?” – “Quero criar nada não...” – me deu resposta: – “Eu gosto muito de mudar...” Está aí, está com uma mocinha cabocla em casa, dois filhos dela já tem. Belo um dia, ele tora (Rosa, 2019, p. 37).

O homem sertanejo e jagunço não constrói raízes familiares e ainda pratica a violência sexual contra as mulheres. Podemos citar, como exemplo, quando o narrador cita os motivos que levaram Medeiro Vaz a adentrar na vida de jagunço, largando tudo, sua ascendência e descendência, transformando sua herança em pó, abandonando suas origens e indo combater o poder e a violência dos jagunços:

Mas vieram as guerras e os desmandos de jagunços – tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas, foi impossível qualquer sossego, desde em quando aquele imundo de loucura subiu as serras e se espalhou nos gerais. Então Medeiro Vaz, ao fim de forte pensar, reconheceu o dever dele: largou tudo, se desfez do que abarcava, em terras e gados, se livrou leve como que quisesse voltar a seu só nascimento. Não tinha bocas de pessoa, não sustinha herdeiros forçados. No derradeiro, fez o fez-por suas mãos pôs fogo na distinta casa de fazenda, fazendão sido de pai, avô, bisavô – espiou até o voejo das cinzas; lá hoje é arvoredos. Ao que, aí foi aonde a mãe estava enterrada – um cemiteriozinho em beira do cerrado – então desmanchou cerca, espalhou as pedras: pronto, de alívios agora se testava, ninguém podia descobrir, para remexer com desonra, o lugar onde se conseguiam os ossos dos parentes. Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça (Rosa, 2019, p. 38-9).

Um outro fator a se destacar são os relatos em que o próprio Riobaldo se insere nas selvagerias e violências impostas às mulheres, mesmo que ele não quisesse se colocar na posição de homem abusador e violentador de uma mulher. Desse modo, ele adquire consciência e se insere na brutalidade das ações, inserindo-se como agressor:

A primeira, que foi, bonita moça, eu estava com ela somente. Tanto gritava, que xingava, tanto me mordida, e as unhas tinha. Ao cabo, que pude, a moça – fechados os olhos – não bulia; não fosse o coração dela rebater no meu peito, eu entrevia medo. Mas eu não podia esbarrar. Assim tanto, de repente vindo, ela estremeceuzinha. Daí, abriu os olhos, aceitou minha ação, arfou seus prazeres, constituído milagre. Para mim, era como eu tivesse os mais amores! Pudesse, levava essa moça comigo, fiel. Mas, depois, num sítio perto da Serra Nova, foi uma outra, a moreninha miúda, e essa se sujeitou fria estendida, para mim ficou de pedras e terra. Ah, era que nem eu nos medonhos fosse – e, o senhor crê? – a mocinha me aguentava era num rezar, tempos

além. Às almas fugi de lá, larguei com ela o dinheiro meu, eu mesmo roguei pragas (Rosa, 2019, p. 128-9).

Esse trecho comprova que Riobaldo pratica o estupro contra duas sertanejas. Na primeira vez, ele descreve a violência com detalhes, com a mulher lutando, tentando se proteger, mas no final sucumbindo e até aceitando a ação, o que ele termina descrevendo que levaria a moça para habitar com ele no meio da jagunçagem. Já a segunda mulher não reage, mostra total frieza, sem lutar em nenhum momento, sem expressar emoções, o que ele descreve como: “sujeitou fria”, e depois completa a descrição com: “para mim ficou de pedras e terra”, assim a “frieza” da moça acabou causando em Riobaldo uma reação não esperada, pois ele demonstrou remorso e sentimento de culpa, o que o leva a dizer depois, “Larguei com ela o dinheiro meu”, como se ela, em algum momento, houvesse dado a entender que fosse prostituta e tivesse cobrando pelo ato sexual. Por fim, ele comenta que “eu mesmo roguei pragas” e que essa foi a última mulher que ele submeteu o ato sexual pela força:

o homem abusa das mulheres que se encontram sob sua dependência porque pode fazê-lo, quer dizer, porque estas já formam parte do território que controla, o agressor que se apropria do corpo feminino em um espaço aberto, público, o faz porque deve, para mostrar que pode. Em um, trata-se de uma constatação de um domínio já existente; em outro, de uma exibição de capacidade de domínio que deve ser reeditada com certa regularidade e pode ser associada a gestos rituais de renovação dos votos de virilidade. O poder está, aqui, condicionado a uma mostra pública dramatizada amiúde em um ato predatório do corpo feminino (Segato, 2005, p. 275).

Com essa última decisão, a de não submeter a mulher à sua vontade, Riobaldo mostrou que a violência era atrelada ao poder de subjugar o outro, e o medo era comum naquele contexto, ou seja, a violência fazia parte da prática e era praticada largamente na vida daqueles homens, deixando claro como as mulheres eram sujeitadas a inúmeras barbáries, como se fosse algo simples e corriqueiro na vida dos jagunços. Isso mostra como a brutalidade era habitual entre aqueles homens:

Com não terem mulher nenhuma lá, eles sacolejavam bestidades. – “Saindo por aí”, – dizia um – “qualquer uma que seja, não me escapole!” Ao que contavam casos de mocinhas ensinadas por eles, aproveitavelmente, de seguida, em horas safadas. [...] Aqueles homens, quando estavam precisando, eles tinham aca, almiscravam. Achavam, manejavam. Deus me livrou de endurecer nesses costumes perpétuos (Rosa, 2019, p. 128).

O contexto feminino descrito por Riobaldo foi complexo e conflitante porque as mulheres, apesar de terem uma grande importância na vida do narrador, ainda aparecem oprimidas em vários momentos: “– Mulher é gente tão infeliz...” (Rosa, 2019, p. 128). Dessa maneira, percebemos o feminino aparecendo, em alguns momentos, sendo sujeitoado continuamente à vontade daqueles homens. Assim, as mulheres são sucumbidas, contra as suas

vontades, a vários contextos de humilhação e de violação:

A subjugação do corpo e da vontade das mulheres através da violação sexual converte-se na aniquilação de sua subjetividade, numa demonstração de dominação não apenas física, mas também moral, desconstruindo a própria noção de alteridade, uma vez que ela deixa de existir como um ser autônomo, como um sujeito, por estar completamente submetida como uma parte do projeto de quem a domina (Passos; Losurdo, 1986, p. 14).

Dessa forma, Riobaldo descreve uma visão do jagunço acerca da mulher, e que também era usual dentro da jagunçagem: “Jagunço é isso. Jagunço não se escabreia com perda nem derrota – quase que tudo para ele é o igual. Nunca vi. Pra ele a vida já está assentada: comer, beber, *apreciar mulher*, brigar, e o fim final” (Rosa, 2019, p. 47, *grifo nosso*). Aqui, deparamo-nos, por meio do olhar de Riobaldo, com uma imagem do feminino relacionada ao sexo e à saciedade dos desejos masculinos. Nesse sentido, uma das funções sociais da mulher seria a de proporcionar prazer e divertimento ao jagunço. Na cultura da jagunçagem, a prática da violência sexual era vista como algo cotidiano e banal:

O estupro largamente praticado em regiões de conflitos armados, deixou de representar [...] apenas uma violência contra o indivíduo, evidenciando a amplitude do significado que a violação dos corpos passa a ter nessas circunstâncias: a manifestação do poder discricionário de seus perpetradores sobre pessoas, recursos e territórios (Passos; Losurdo, 1986, p. 154).

Assim, o estupro era praticado como um aspecto cultural dos jagunços que o perpetravam com naturalidade. À vista disso, é importante colocar aqui o que seria “em sentido amplo, cultura [...] [que] é o campo simbólico e material das atividades humanas” (Chauí, 1986, p. 14). Por consequência, a mulher é vista como um ser objetificado por aqueles homens, sem vontade, sem querer, que serviria para gestar, carregar um filho ilegítimo, e que proveria apenas prazer sexual, suas capacidades e possibilidades eram reduzidas, minimizadas, usufruídas, eram vistas apenas como alguém capaz de servir de objeto de desejo e prazer de um homem qualquer.

Ademais, na jagunçagem, a mulher também era tratada com crueldade e desprezo, pois era um ambiente brutal, onde o homem e a natureza pareciam se fundir em um só, na agressividade e na bestialidade: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado! E bala é um pedacinhozinho de metal...” (Rosa, 2019, p. 21). O narrador deixa claro que até uma bala é considerada ínfima diante da ferocidade que habita o sertão e seus jagunços.

Dessa maneira, o ambiente sertanejo é prioritariamente masculino e de guerra, a mulher é vista na maior parte do tempo como um ser de menor força, compleição física e com a

finalidade maior em proporcionar um “desenfado” para a vida adversa de um jagunço. Naquele contexto hostil, a mulher é considerada, pelos jagunços, como um ser mais fácil de ser dominado pela violência e pela agressividade. Em geral, é a mulher que sofre estupros, principalmente em um contexto como a jagunçagem, onde a lei primordial é a do mais forte:

“Durante praticamente toda a história o estupro foi tratado como crime contra a propriedade, sendo a apropriação de um bem pertencente a outro homem e não à mulher. Dessa forma, os corpos femininos assumem um caráter simbólico no espaço de conflitos armados, de conquista e de humilhação aos derrotados” (Rosa, 2017, p. 9).

Por esta razão, em vários momentos na obra *Grande sertão: veredas* (1956), a mulher é vista como propriedade ou até mesmo como um prêmio a ser usufruído pelo homem vitorioso, apenas uma recompensa daquele que lutou e saiu ileso nos conflitos:

O estupro é muito mais o lugar do exercício da afirmação da identidade masculina especular, em que a subjugação do corpo da mulher reassegura sua identidade masculina e reafirma o caráter sacrificial dos corpos das mulheres. Do estupro realizado tipicamente nas ruas, onde não importa quem é a mulher, mas apenas se busca a disponibilidade do corpo, ao estupro que nomeia como objeto uma mulher específica, a virilidade oscila entre a reafirmação por excesso da concepção da sexualidade masculina como único lugar de iniciativa e do apoderamento sexual do corpo do outro e o uso da concepção da sexualidade masculina como instrumento de reafirmar o poder social sobre o gênero feminino. A metáfora sexual serve à metáfora social na reafirmação do englobamento hierárquico do lugar simbólico do feminino em relação ao lugar simbólico do masculino (Machado, 2000, p. 251).

De modo análogo, na sociedade grega antiga, era comum às mulheres nascidas da aristocracia se tornarem escravas ao serem incluídas nos espólios de guerra, em virtude de ambientes de guerra. Muitas vezes, é na mulher que a dor aparenta ser maior, pois é seu corpo que é utilizado através da força.

Na peça *Lisístrata*, de Aristófanes, temos a menção à possibilidade de o homem utilizar a violência física para conseguir ter o coito com a mulher, e vemos essa possibilidade no momento em que as mulheres estão fazendo o juramento de abstinência sexual: “[...] e se, eu não consentindo, ele me obrigar à força—/ de mau grado irei me entregar e não me moverei” (Aristófanes, *Lisístrata*, v. 226-7)²⁵.

Com essa premissa, a mulher na Grécia antiga era muitas vezes tratada como propriedade do homem. Na peça *Agamêmnon*, temos a personagem de Cassandra que é dada ao rei, adquirida quando houve a separação dos bens dos vitoriosos da guerra de Troia, deixando nítido a apropriação da mulher como escrava e concubina. Cassandra é colocada em uma

²⁵ No original: “[...] ἐὰν δέ μ’ ἄκουσαν βιάζηται βία,—/ κακῶς παρέξω κούχλι προσκινήσομαι” (Aristófanes, *Lisístrata*, vv. 226-7).

posição pejorativa e inferior de sua posição social, pois de princesa e sacerdotisa, acaba se tornando um espólio de guerra.

Na peça *Hécuba*, de Eurípedes, acontece a imolação da irmã de Cassandra, Políxena. Seu sacrifício é feito como honraria de sangue diante do túmulo de Aquiles, realizado para ressaltar o prestígio do herói como glória fúnebre. A princesa troiana se sente mais aliviada por encontrar a morte do que ter uma vida desonrosa como amásia e serva de algum rei grego:

Coragem: escapaste do meu Zeus Suplicante;
pois por certo te seguirei, graças à necessidade,
desejando morrer; por outro lado, se eu não quises,
parecerei vil e uma mulher que preza a vida.
(Eurípedes, *Hécuba*, vv. 345-8)²⁶

Diante disso, é concernente citarmos que a violência do gênero feminino frente ao masculino vem se repetindo-se cotidianamente nas sociedades. Por isso, a Literatura nos dá a oportunidade de subverter as ideias preponderantes que circundam as civilizações, pensamento esse que geralmente tem como primazia o olhar do masculino como dominante, influente e cerceador de tudo que envolve o feminino, ou seja, faz que o feminino, muitas vezes, evite de expressar suas ideias e emoções. Logo, mulheres como Clitemnestra e Diadorim insurgem em contextos de desprestígio do feminino e se impõem em sociedades preponderantemente masculinas, seguindo um caminho diferente de outras personagens.

2.3 Subversão dos papéis de gênero: a que despreza o papel de esposa e a que escolhe ser guerreira

Clitemnestra e Diadorim, ambas nascidas em sociedades misóginas, ambas sofreram os percalços da dor, da solidão, da incompreensão causada por uma vida destoante das demais mulheres. Em mundos alicerçados e dominados por homens, uma nasceu para ser rainha e mãe, já a outra foi criada negando qualquer contexto feminino em que estivesse. Elas insurgiram, destacaram-se e desmoldaram os seus contextos sociais, pois não cumpriram com o que era esperado pelo feminino em suas sociedades: “O gênero é o mecanismo pelos quais as noções de masculino e feminino são produzidas e naturalizadas, mas ele poderia ser muito bem o dispositivo pelo qual estes termos são desconstruídos e desnaturalizados” (Butler, 2006, p. 59).

²⁶ Todas as citações da *Hécuba* são da tradução de Christian Werner. No original: θάρσει: πέφευγας τὸν ἐμὸν Ἰκέσιον Δία:/ ὡς ἔψομαί γε τοῦ τ' ἀναγκαίου χάριν/ θανεῖν τε χηρίζουσ': εἰ δὲ μὴ βουλήσομαι,/ κακὴ φανοῦμαι καὶ φιλόψυχος γυνή (Eurípedes, *Hécuba*, vv. 345-8).

A rainha espartana Clitemnestra, nas encenações teatrais, saiu de Esparta, seu lar, e foi levada para dentro da sociedade ateniense, que, apesar de também ser grega, possuía diferenças perceptíveis e importantes em comparação ao seu lugar de origem, tendo em vista que a mulher espartana era criada em uma sociedade onde tudo era voltado para a guerra, para a formação de soldados corajosos e que fossem vitoriosos no campo de batalha.

Nas peças teatrais, não existem muitos detalhamentos sobre uma representação de como era a vida das mulheres em Esparta, contudo, podemos adentrar em estudiosos e filósofos que escreveram sobre a educação no lugar. É válido ressaltar que lá a maioria dos costumes, hábitos e cultura eram diferenciados da maioria das cidades gregas, pois as jovens eram ensinadas desde cedo a não nutrir um sentimento de posse em relação ao seu marido e seus filhos, pois estes viviam uma grande parte do tempo fora do espaço doméstico, em agrupamentos militares, até atingirem a idade de trinta anos:

Mas, que essas leis são as mais antigas, é claro; pois Licurgo afirma que nasceu no tempo dos Heraclidas; mas embora sejam tão antigas, ainda agora são como se fossem as mais novas entre eles; de fato, o que é mais admirável de tudo é que todos louvam tais costumes, mas nenhuma cidade deseja imitá-las. E esses costumes são bens comuns, tanto na época de paz quanto na de guerra; se alguém quiser conhecer em que é melhor que as demais, é o que se planejou com arte em suas expedições militares, também é possível informar-se sobre isso (Xenofonte, *Constituição dos lacedemônios*, X, 8-XI, 1-2)²⁷.

Em uma sociedade tão voltada ao contexto militar, à mulher, caberia entender e colaborar com as necessidades do Estado. Suas atribuições não eram enaltecidas pelo tear, pelo comedimento, pelo silêncio e tampouco precisavam permanecer trancadas no gineceu, tal como ocorria com as mulheres atenienses, que eram vistas como uma extensão do masculino.

Dessa maneira, era comum que uma mulher espartana tivesse comportamentos relacionados com a manutenção do Estado, ou seja, era necessário que ela fosse capaz de gerar filhos fortes e saudáveis, que depois serviriam como guerreiros. Para isso, era importante que essa mulher praticasse exercícios físicos constantes, o que colaborou para a construção da imagem da mulher espartana livre e independente socialmente. Além disso, elas ficaram conhecidas na Grécia antiga por seus corpos atléticos e vigorosos. Um exemplo disso pode ser

²⁷ Todas as citações da *Constituição dos lacedemônios* são da tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. No original: “ἀλλὰ γὰρ ὅτι μὲν παλαιότατοι οὗτοι οἱ νόμοι εἰσὶ, σαφές· ὁ γὰρ Λυκοῦργος κατὰ τοὺς Ἡρακλείδας λέγεται γενέσθαι· οὕτω δὲ παλαιοὶ ὄντες ἔτι καὶ νῦν τοῖς ἄλλοις/ καινότατοί εἰσι· καὶ γὰρ τὸ πάντων θαυμαστότατον ἐπαινοῦσι μὲν πάντες τὰ/ τοιαῦτα ἐπιτηδεύματα, μιμῆσθαι δὲ αὐτὰ οὐδεμία πόλις ἐθέλει. Καὶ ταῦτα μὲν δὴ/ κοινὰ ἀγαθὰ καὶ ἐν εἰρήνῃ καὶ ἐν πολέμῳ· εἰ δὲ τις βούλεται καταμαθεῖν ὅ τι καὶ εἰς τὰς στρατείας βέλτιον τῶν ἄλλων ἐμηχανήσατο, ἔξῃστι καὶ τούτων ἀκοῦειν” (Xenofonte, *Constituição dos lacedemônios*, X, 8-XI, 1-2).

observado na imagem abaixo (Figura 1), na qual nos deparamos com uma estatueta antiga que representa a figura de uma jovem espartana:

Figura 1 — Mulher Espartana (c. 520-500 d.C.)



Fonte: The British Museum, Londres.

A estatueta, esculpida em bronze, mostra-nos a representação de uma jovem correndo, ou possivelmente dançando, já que seus pés parecem executar um passo de dança enquanto seu rosto se volta para o lado, e suas mãos juntamente com os braços formam uma espécie de triângulo; sua mão esquerda segura e ergue levemente o seu vestido como se estivesse procurando uma posição mais confortável em seu movimento de dança. Encontrada em Prizen, na Albânia, mas oriunda de uma oficina lacedemônia, a estatueta nos apresenta uma espartana jovem e solteira, tendo em vista que somente as mulheres solteiras poderiam usar cabelos longos, enquanto as casadas deveriam manter seus cabelos curtos e cobertos por um véu, que muitas vezes caía sobre seus rostos. Sua roupa consiste em um vestido acima do joelho com um seio à mostra e outro coberto. Essa vestimenta era usada normalmente para a prática de esportes, como a corrida, já que se tratava de uma roupa mais leve. Contudo, também era usual que elas ficassem completamente nuas durante os exercícios. O comediógrafo Aristófanes, na peça *Lisístrata*, apresenta-nos a personagem Lampito, advinda da Lacedemônia, como uma mulher enaltecida pela beleza de seu corpo emoldurado pela prática constante de exercícios físicos:

Ó cara amiga espartana, salve, Lampito.
 Quanto aparece a tua beleza, doçura.
 Como tens bela cor, como é vigoroso o teu corpo.
 Até um touro degolarias.
 Acho que sim, pelos Dióscuros.
 Exercito-me no ginásio e pulo batendo o pé no bumbum.
 (Aristófanes, *Lisistrata*, vv. 78-82)²⁸

Por certo, as espartanas e suas funções sociais eram bem peculiares, quando comparadas às mulheres atenienses. Autoras como Sarah Pomeroy, em seu livro *Mulheres espartanas* (2002), relata inúmeras particularidades do cotidiano dessas mulheres, como o fato de que elas poderiam aprender a dançar e a memorizar poemas que eram declamados durante os movimentos de dança.

Além disso, elas poderiam andar na rua sem a presença de um homem. Em alguns momentos, as jovens espartanas até poderiam participar de desfiles totalmente nuas, com o intuito de incitar eroticamente os jovens rapazes, já que estes não tinham tempo para procurar parceiras, pois seu objetivo maior era se tornar um bom guerreiro e estar ativo nas batalhas. Dessa forma, ficaria complicado buscar relações com o objetivo de procriar, já que este homem tinha que despender a maior parte de sua energia nos combates.

As mulheres espartanas também poderiam participar de competições e treinar nuas em ginásios mistos, pois os espartanos acreditavam que, se os pais fossem saudáveis, os filhos também o seriam. Por causa disso, essas eram bem alimentadas, bem mais do que as outras gregas. Elas aprendiam a montar a cavalo com uma perna de cada lado, conheciam as diferentes raças de cavalos e também poderiam criá-los se fossem de famílias mais abastadas. Além disso, poderiam herdar e administrar as terras adquiridas por sua família, algumas poderiam até mesmo participar da política.

Em relação ao casamento, a reprodução era a prioridade de uma espartana, mas a mortalidade do homem espartano nas guerras era alta. Em contrapartida, as mulheres poderiam viver mais, pois eram saudáveis e tinham certa estabilidade financeira.

Assim sendo, os casais espartanos geralmente se casavam aos dezoito anos, enquanto as outras mulheres gregas se casavam com menos idade e, muitas vezes, com homens bem mais velhos. As espartanas, por sua vez, pouco conviviam com o marido, que era obrigado a estar no grupo militar. Elas não precisavam conviver com as famílias de seus maridos e poderiam até

²⁸ No original: “Λυσιστράτη ὃ φίλτάτη Λάκαινα χαῖρε Λαμπιτοῖ./ οἷόν τὸ κάλλος γλυκυτάτη σου φαίνεται./ ὡς δ’ εὐχροεῖς, ὡς δὲ σφριγᾷ τὸ σῶμά σου./ κἄν ταῦρον ἄγχοις./ Λαμπιτό: μάλα γ’ οἶῶ ναι τῷ σιώ./ γυμνάδομαι γὰρ καὶ ποτὶ πυχᾶν ἄλλομαι” (Aristófanes, *Lisistrata*, vv. 78-82).

escolher seu cônjuge. Por exemplo, a irmã gêmea de Clitemnestra, Helena, após uma competição entre vários pretendentes, escolheu se casar com o irmão de Agamêmnon, Menelau.

Contudo, é importante em mente que o objetivo maior de uma mulher espartana era gerar filhos saudáveis para o Estado e não especificamente para o marido. Por isso, filhos ilegítimos não seriam uma preocupação aos espartanos. Dessa forma, seria possível que um marido idoso com uma esposa jovem arrumasse um parceiro mais jovem e saudável para que sua esposa tivesse a possibilidade de continuar a gerar filhos saudáveis. Ademais, a espartana que já tivesse filhos seria mais desejada pelos homens solteiros, pois ela já havia provado que poderia conceber filhos fortes. Em Esparta encontramos o conceito de “poliandria”, ou seja, a mulher poderia ter mais de um parceiro para garantir que o filho tivesse uma excelente descendência.

No mito, a irmã gêmea de Clitemnestra, Helena, seria vista com bons olhos apenas por Esparta, pois ela havia ficado com um homem mais jovem e bonito como Páris, que poderia conceber melhores filhos. É válido ressaltar também que os espartanos acreditavam na ideia de eugenia, ou seja, as características de pais melhores fisicamente seriam repassadas aos filhos, e se a criança tivesse alguma deformidade física, seria então sacrificada.

Em vista disso, a personagem de Clitemnestra, como uma princesa espartana, ao se casar com um rei ateniense, parece que levou consigo toda uma educação e cultura pertencentes às suas raízes espartanas. Suas condutas e comportamentos não eram similares aos das mulheres atenienses.

Isto posto, além de suas raízes espartanas, a rainha Clitemnestra era diferente e é possível perceber nos primeiros versos da peça *Agamêmnon*, de Ésquilo, quando lemos a seguinte afirmação: “[...] tal é o poder/ do viril coração expectante da mulher” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 10-1)²⁹. Dessa forma, o adjetivo grego ἀνδρόβουλον, “de vontade varonil”, está associado a capacidade de Clitemnestra agir como se fosse um homem. Esses versos mostram a imagem de uma mulher viril e forte, que governou Micenas durante toda a ausência do marido enquanto esse esteve participando dos combates em Troia:

Faz dez anos o grande
 Contraditor de Príamo
 O rei Menelau e Agamêmnon,
 Estrênuo par de Atridas honrado
 Por Zeus com dois tronos e dois cetros,
 Levou frota de mil navios
 Argivos desta terra.
 (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 40-6)³⁰

²⁹ No original: [...] ὃδε γὰρ κρατεῖ/ γυναικὸς ἀνδρόβουλον ἐλπίζον κέαρ (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 10-1).

³⁰ No original: δέκατον μὲν ἔτος τόδ’ ἐπεὶ Πριάμου/ μέγας ἀντίδικος,/ Μενέλαος ἄναξ ἡδ’ Ἀγαμέμνων,/ διθρόνου

Tendo em vista que Clitemnestra governou em uma cidade de velhos guerreiros, ela não somente gerenciou, como ainda construiu inovações que ajudaram na organização do reino, facilitando a comunicação entre Micenas e outros lugares de forma rápida, segura e com baixos custos, observado através do sistema de comunicação constituído por meio de fogueiras em torres com sentinelas que, por exemplo, trouxeram a notícia da queda de Troia:

Claros príncipes a brilhar no firmamento,
Astros, ao desaparecerem e ascendentes.
Agora aguardo o sinal do lampejo,
A luz do fogo a trazer voz de Troia
E notícia de captura [...].
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 6-10)³¹

Nas peças teatrais, não seria de se estranhar que uma mulher espartana fosse educada de forma diferente das atenienses. Assim, Clitemnestra teve ações completamente divergentes do esperado às funções sociais estabelecidas ao feminino de Micenas. Por certo, ela foi reverenciada na mesma proporção que seu marido e rei.

É válido ressaltar que Agamêmnon era o *basileus* que liderava os maiores, isto é, ele era o “Anax”, o maior em poder entre os maiores guerreiros que estiveram presentes na guerra de Troia. Ele era um rei tão pleno e soberbo de poder que, na *Iliada*, foi reforçado todo o seu poderio pelos verbos traduzidos do grego como: governar soberanamente³² e governar³³. Ademais, ele recebe epítetos grandiosos como: “Ὁ venturoso Atrida, filho do destino, abençoado dos deuses!³⁴” (Homero, *Iliada*, III, v. 182), já que a palavra ὄ μάκαρ é: “usada apenas para os deuses” (Bruno, 2013, p. 41). Tendo isso em vista, Clitemnestra ao cometer o homicídio de seu cônjuge, ela passa a ser uma mulher diferente, pois ousou o que outras gregas não imaginariam, renegando o seu papel de esposa e executando um rei no auge de seu poder, que ao voltar vitorioso do campo de batalha: “Tal é a ousadia: fêmea mata macho” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1231)³⁵.

Clitemnestra se mostrou insurgente por tomar de vez para si o poder que ela já vinha exercendo, administrando e mantendo, durante os longos anos de ausência do marido. Desse modo, após assassiná-lo, passou a receber o ódio e a indignação de seus filhos. Vejamos, por

Διόθεν καὶ δισκίπτρου/ τιμῆς ὄχυρὸν ζεῦγος Ἀτρειδᾶν/ στόλον Ἀργείων χιλιοναύτην./ τῆσδ' ἀπὸ χώρας (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 40-6).

³¹ No original: λαμπροὺς δυνάστας, ἐμπρέποντας αἰθέρι/ ἀστέρας, ὅταν φθίνωσιν, ἀντολάς τε τῶν./ καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τό σύμβολον./ αὐγὴν πυρὸς φέρουσαν ἐκ Τροίας φάτιν/ ἀλώσιμόν τε βᾶξιν [...] (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 6-10).

³² ανασσειν.

³³ βασιλευειν.

³⁴ No original: ὄ μάκαρ Ἀτρεΐδη μοιρηγενὲς ὀλβιόδαιμον (Homero, *Iliada*, III, v. 182).

³⁵ No original: “τοιᾶδε τόλμα: θῆλυς ἄρσενος φονεὺς” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1231).

exemplo, a fala de Electra, filha de Clitemnestra: “nada deponhas no túmulo, pois não é justo/nem lícito que ofertes da parte de uma esposa inimiga” (Sófocles, *Electra*, vv. 432-3)³⁶; ou ainda, “força, mostrarias o ódio que tens por eles,/ e quando faço tudo para vingar meu pai,/ tu não ajudas e ainda impedes que eu o faça!” (Sófocles, *Electra*, vv. 348-350)³⁷.

Embora seja odiada por matar o marido, Clitemnestra se sobrepôs ao sistema de opressão feminino ao se recusar em submeter-se à vontade dos que estavam ao seu redor. Ela usurpou o poder do chefe dos gregos sem mostrar piedade, e mesmo após o assassinato do rei, ela e o amante reinaram ainda durante algum tempo. Para manter o poder no reino, ela usava alguns artifícios, como o uso do *lógos* com o objetivo de manipular, como ela utilizou contra Agamêmnon para conseguir que ele ouvisse seus conselhos, para depois matá-lo junto com sua amante trazida como espólio de guerra, a sacerdotisa, adivinha e princesa de Troia, Cassandra.

Por essas qualidades, Clitemnestra era uma mulher diferente das demais. Em outras palavras, ela pode ser considerada a representante da heroína antiga, que, segundo Brandão (1992, p. 329), é “uma heroína de personalidade forte, Clitemnestra, vítima como todas as mulheres helênicas de uma organização político-social e religiosa que remonta à família indo-europeia, em cujo seio imperava o despotismo machista” (Brandão, 1992, p. 329). Isso revela características que representam a coragem, a manipulação e a destreza na oratória. Logo, Clitemnestra fez o inimaginável para uma grega.

Assim como houve uma mulher capaz do impensável em um mundo antigo, também houve outra no sertão rosiano. Diadorim, desde o primeiro encontro com Riobaldo, aparece travestida como homem. Por isso, agiu como um, escolhendo guerrear, e convenceu a todos que seu travestimento era genuíno. Em uma sociedade de homens e para homens, ela se portou como homem para ser tratada como um igual. Na coleção organizada por Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine e George Vigarello, intitulada de *História da Virilidade* (2013), é discutido em vários ensaios que partem da antiguidade até os dias atuais como

A virilidade é marcada por uma tradição imemorable: não simplesmente o masculino, mas sua natureza mesma, e sua parte mais “nobre”, senão a mais perfeita. A virilidade seria virtude, cumprimento. A *virilitas* romana, da qual o termo é oriundo, permanece um modelo, com suas qualidades claramente enunciadas: sexuais, aquelas do marido “ativo”, poderosamente constituído, procriador, mas também ponderado, vigoroso e contido, corajoso e comedido. O vir não é simplesmente homo (Vigarello *et al*, 2013, p. 7).

³⁶ Todas as citações da *Electra* são da tradução de Orlando Luiz de Araújo. No original: “τύμβω προσάψης μηδέν: οὐ γάρ σοι θέμις/ οὐδ’ ὅσιον ἐχθρᾶς ἀπὸ γυναικὸς ἰστάναι” (Sófocles, *Electra*, vv. 432-3).

³⁷ No original: “σθένος, τὸ τούτων μῖσος ἐκδείξιας ἄν./ ἐμοῦ δὲ πατρὶ πάντα τιμωρουμένης/ οὔτε ξυνέρδεις τήν τε δρῶσαν ἐκτρέπεις” (Sófocles, *Electra*, vv. 348-350).

Diadorim mostrou, em sua conduta, noções de masculinidade bem visíveis no contexto da jagunçagem. Ela era nobre, altiva, corajosa e sábia, características tidas como necessárias para um jagunço valoroso. Contudo, ela teve que manter o segredo de seu gênero de nascimento, que somente seria revelado ao final de sua vingança contra os assassinos de seu pai: “– ‘... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...’ Ele disse, com o amor no fato das palavras” (Rosa, 2019, p. 366).

Diadorim viveu junto de seu pai, Joca Ramiro, sem poder dizer a verdade para os outros e nem se permitiu ter um relacionamento amoroso com Riobaldo, sem poder mostrar nenhum comportamento que fosse considerado feminino pelos jagunços, sempre mantendo o decoro nas ações, sem poder deixar transparecer nada que atrelasse o jagunço a uma mulher. Ela buscou se distanciar de todo comportamento que pudesse ser atrelado ao feminino, mas os indícios do feminino ainda eram vistos de forma velada, nas entrelinhas, como suas compleições delicadas: “Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho” (Rosa, 2019, p. 104). Além do rosto delicado e bonito, outro fato que podemos ligar Diadorim a uma mulher é o fato dela quase sempre lavar a roupa de Riobaldo por ter “mão melhor”:

Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor (Rosa, 2019, p. 32).

Diadorim se mantinha sempre vestida com todas as roupas usadas pelos jagunços contra o sol e as outras intempéries da natureza. Inclusive, no momento que a notícia da morte de Joca Ramiro chega para os jagunços, ela desfalece, e quando Riobaldo tenta tirar seu gibão, ela se protege e volta a si, sem dar espaço para que alguém tocasse em seu corpo:

Diadorim tinha caído quase no chão, meio amparado a tempo por João Vaqueiro. Caiu, tão pálido como cera do reino, feito um morto estava. Ele, todo apertado em seus couros e roupas, eu corri, para ajudar. A vez de ser um desespero. O Paspé pegou uma cuia d’água, que com os dedos espiçou nas faces do meu amigo. Mas eu nem pude dar auxílio: mal ia pondo a mão para desamarrar o colete-jaleco, e Diadorim voltou a seu si, num alerta, e me repeliu, muito feroz (Rosa, 2019, p. 214-5).

Em outro momento da narrativa, Riobaldo lembrou que Diadorim sempre tomava banho sozinha, de madrugada, separada de todos, e justificava dizendo que era por crendice, para manter seu “corpo fechado”, ou seja, para ela ter uma proteção mítica contra doenças e manter o corpo protegido de maldades do mundo físico ou espiritual: “Só, por acostumaçãõ, ele tomava

banho era sozinho no escuro, me disse, no sinal da madrugada. Sempre eu sabia de tal credence, como alguns procediam assim esquisito – os caborjudos, sujeitos de corpo-fechado” (Rosa, 2019, p. 109-110). Em uma sociedade de homens, era comum o fato de andarem despidos, pois estavam entre iguais, e também tinham o intuito de exibir seus corpos, desde a Grécia Antiga, em que era comum guerreiros se colocarem nus diante uns dos outros:

É preciso ter presente que, entre as representações artísticas - esculturas, pintura em vasos e grande pintura mural notadamente - e muitas das ocasiões da vida cotidiana, a nudez masculina se apresentava sem complexo, senão sem complacência. A onipresença do nu masculino contribui no estabelecimento dos cânones estéticos, tanto na arte quanto na vida real (Sartre, 2012, p. 42).

Diadorim, por outro lado, tinha que se manter oculta de todos, sua beleza corporal estava sempre obscurecida, mesmo que seu belo rosto de traços delicados e afilado, às vezes, denunciasse seus traços femininos: “Mas Diadorim, conforme diante de mim estava parado, reluzia no rosto, com uma beleza ainda maior, fora de todo comum. Os olhos-vislumbre meu – que cresciam sem beira, dum verde dos outros verdes, como o de nenhum pasto” (Rosa, 2019, p. 355). Sua beleza descrita por Riobaldo, apesar de coberta em sua maior parte pelas vestimentas, trazia consigo toda uma beleza austera, não expositiva, diferente de seus companheiros.

Assim também, houve um momento em que ela foi ferida e precisou se afastar do bando para se tratar. Ela não aceitou a ajuda de Riobaldo, nem de nenhum jagunço do bando, levou um tiro, ficou em silêncio, machucada, acuada, passando fome, completamente sozinha, e tudo para não ter sua identidade descoberta pelos jagunços. Esse fato deixou Riobaldo sem entender nada da atitude de Diadorim, pois seria mais fácil e confortável ser tratado no meio dos companheiros e não no meio do mato, como um animal:

E ele disse de contar. Segundo tinha procurado aqueles dias sozinho, recolhido nas brenhas, para se tratar dum ferimento, tiro que pegara na perna dele, perto do joelho, sido só de raspão. Menos entendi. A real que estando ofendido, por que era que não havia de vir para o meio da gente, para receber ajuda e ter melhor cura? Doente não foge para um recanto, ou mato, solitário consigo, feito bicho faz. [...] Magro ele estava, quasso, empalidecido muito, até ainda um pouco mancava. Que vida penosa não era capaz de ter levado, tantos dias, sem o auxílio de ninguém, tratando o machucado com emplastos de raízes folhas, comendo o quê? Assunto de fome e toda sorte de míngua devia de ter penado (Rosa, 2019, p. 174).

Por causa disso, da sua necessidade de permanecer no grupo armado de homens, Diadorim não se permitiu nenhum tipo de relacionamento com Riobaldo, nem quando estavam somente os dois, que não fosse além do sentimento fraterno. Com efeito, houve um momento em que Riobaldo se declarou abertamente, mas Diadorim o repeliu:

Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei. –... *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos...* –; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. – *O senhor não fala sério!* – ele rompeu e disse, se desprazendo. “O senhor” – que ele disse. Riu mamente. Arrepio como recai em mim, furioso com meu patetear. – *Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso...* – eu disfarcei, afetando que tinha sido brincadeira de zombarias, recompondo o significado (Rosa, 2019, p. 413, *grifos do autor*).

Nesse momento, Riobaldo diz em voz alta sem perceber, achando que estava apenas pensando. Contudo, Diadorim o repele, até o chama de “senhor” para enfatizar o afastamento, deixando claro não permitir tamanha intimidade. Todavia, Riobaldo volta para a realidade, lembrando que estava diante de outro homem e, para justificar o que disse, diz que era apenas uma zombaria de amigo, pois naquela sociedade dois homens se relacionando amorosamente não era bem aceito. Isso fica claro em vários momentos, inclusive quando aparecem homens de outro bando, que não estão acostumados com a amizade cotidiana entre Diadorim e Riobaldo e não achavam que Diadorim tivesse porte de homem, pois tinha as feições muito “delicadas”:

Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato. Assim loguinho, começaram, aí, gandaiados. Desses dois, um se chamava de alcunha o Fancho-Bode, tratantaz. O outro, um tribufú, se dizia Fulorêncio, veja o senhor. Mau par. A fumaça dos tições deu para a cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” – o Fancho-Bode teatrou. Consoante falou soez, com soltura, com propósito na voz. A gente, quietos. Se vai lá aceitar rixa assim de graça? Mas o sujeito não queria pazear. Se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo. Diadorim se esteve em pé, se arredou de perto da fogueira; vi e mais vi: ele apropriar espaços (Rosa, 2019, p. 199).

Aqui, mais uma vez, Diadorim teve que deixar claro aos desconhecidos que era um ser masculino, para não ter mais insinuações da parte de outros e para isso, precisou entrar em um confronto com facas e bater no oponente de várias formas, tudo para provar sua virilidade e coragem:

Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safado nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhal parou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava espaços (Rosa, 2019, p. 199).

Decerto, naquela sociedade de jagunços, não era aceito de nenhuma forma uma relação entre dois homens. Logo, o próprio Riobaldo não aceitava seus próprios sentimentos e não poderia conceber amar outro homem, dois iguais no corpo e no comportamento:

De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?! Me franzi. Ele tinha a culpa? Eu tinha a culpa? Eu era o chefe. O sertão não tem janelas nem portas. E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa... Aquilo eu repeli? (Rosa, 2019, p. 355).

Nessa situação, Diadorim viveu como homem. No entanto, isso não impediu que Riobaldo a amasse, mesmo que acreditasse que ela fosse um homem. Desde o momento em que se conheceram, ela já se portava como um garoto: “Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dele” (Rosa, 2019, p. 79). O menino o atraiu como um ímã desde o primeiro instante que Riobaldo o viu, pois aquele rapaz era diferente de tudo o que Riobaldo já tinha visto, sendo os indícios de quem ele era de verdade, mas estava sublimado por sua natureza agressiva, destemida e corajosa:

Diadorim-dirá o senhor: então, eu não notei viciice no modo dele me falar, me olhar, me querer-bem? Não, que não – fio e digo. Há-de-o, outras coisas... O senhor duvida? Ara, mitilhas, o senhor é pessoa feliz, vou me rir... Era que ele gostava de mim com a alma; me entende? O Reinaldo. Diadorim, digo. Eli, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? Essas coisas se acreditam (Rosa, 2019, p. 118).

Diadorim levava consigo a própria guerra, considerada a expressão máxima da virilidade masculina, e por isso era tão valorosa em combate, gostava de lutar próximo ao oponente e matava na ponta da faca: “Coca, bronco!” – Diadorim mandou o Fancho se levantasse: que puxasse também a faca, viesse melhor se desempenhar! Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: – ‘Oxente! Homem tu é, manovelho, patricio!’” (Rosa, 2019, p. 120). No decorrer da narrativa, quanto mais Riobaldo descreve Diadorim, mais vai ficando claro sua natureza “viril”:

Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza. Sei como sei. Som como os sapos sorumbavam. Diadorim, duro sério, tão bonito, no relume das brasas. Quase que a gente não abria boca; mas era um delém que me tirava para ele – o irremediável extenso da vida (Rosa, 2019, p. 28).

Dessa forma, Riobaldo manteve sempre consigo o sentimento amoroso pelo irmão de armas, desde a tenra juventude, mas mantendo as aparências diante de todos e até mesmo entre eles, de tal maneira que tentava justificar para si tamanho amor por outro homem. Ele procurava conscientemente e inconscientemente estar com Diadorim, tocar nela, mesmo que, às vezes, parecesse que Diadorim só sentisse repulsa, pois ela sempre o repelia. Riobaldo esteve na jagunçagem por causa de Diadorim e de seu amor, mesmo que ele nunca soubesse se era

correspondido, já que ela era pessoa muito reservada e não transparecia o que sentia: “era aquela estreita pessoa – não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia” (Rosa, 2019, p. 50). Portanto, mesmo que na grande maioria das páginas, Diadorim seja colocada como homem, é no momento que sua identidade feminina é revelada que fica clara toda sua insubmissão em uma sociedade que somente prezava a virilidade masculina.

Sendo assim, nem Clitemnestra nem Diadorim se submetem aos sistemas de dominação do masculino, mesmo que para isso elas tenham de usar de vários ardis, como no caso do travestimento de Diadorim, tendo em vista que a roupa de jagunço pode ser vista e interpretada como um exercício simbólico da virilidade sertaneja. Foram mulheres fortes, indômitas em suas sociedades, que, por meio de suas ações, dão-nos outras leituras possíveis de serem tecidas e traçadas, tanto no teatro grego antigo, como na sociedade de jagunços. Ambas foram marcadamente “viris”, não no sentido de uma mera reprodução dos comportamentos e padrões masculinos, mas com um processo de resignificação do termo: “[...] o viril não é simplesmente o homem: ele é antes ideal de força e de virtude, segurança e maturidade, certeza e dominação” (Vigarello, 2013, p. 7).

Portanto, elas se tornam protagonistas subversivas em seus papéis sociais, dissociam-se do esperado, trazendo outros questionamentos dentro de um sistema masculino estabelecido e solidificado; elas agem, mudam, transformam. Trouxeram premissas que evidenciam marcas de tensão entre o masculino e o feminino, moldando tais premissas a seu bel prazer, e transmutando para algo distinto, pois Diadorim dá indícios andróginos que a ligam tanto ao masculino como ao feminino: “Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: - ‘Você, meu nego? Está certo, chega aqui.’. A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo?” (Rosa, 2019, p. 83). Por certo, ao esfaquear o mulato, Diadorim mostra que não precisa de ninguém para defendê-la, e que dali até sua vida adulta seria daquela maneira, sendo insubmissa e indômita. Com Clitemnestra era igual, uma mulher nascida em uma sociedade onde só os fortes permanecem, e que ela poderia fazer tudo o que quisesse, até usurpar o trono e reinar com o amante.

3 A GRANDE MÃE QUE ATRAVESSA A TRAGÉDIA GREGA E O SERTÃO ROSIANO

[...] a visão de mundo dos antigos. Uma cosmovisão cuja prerrogativa é o corpo feminino sagrado, por ser esse gerador/tomador da vida. Dito de outro modo, o útero da Grande Mãe, do qual se nasce e ao qual se volta para nascer
(Ingrasiotano, 2018, p. 81).

3.1 O labirinto da grande Mãe e os elos do divino feminino

O labirinto e o Minotauro atravessam novamente as veredas do feminino. Assim, o novo condutor continua a ecoar na amplitude e nos caminhos variados que perpassam cada feminino. De modo similar ao que Dédalo construiu: “assim Dédalo enche de voltas os incontáveis caminhos” (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, v.166)³⁸, essas variedades de direções servem para nos lembrar como os ensinamentos e simbologias são múltiplos, diversificados e podem romper com alguns arcabouços estabelecidos.

Diante disso, a relação entre o humano e o inumano se misturam, assim como o divino e o humano se encontram sempre atrelados a um fio. Pensando nessa relação, temos uma grande Mãe, divina, poderosa, aterrorizante e capaz de procriar. Por certo, surge Parsífae ou Pasífae, a mãe do Minotauro. Ela era um nume, filha do deus Hélios e da ninfa Perseis: “Ao incansável Sol, pariu a gloriosa filha de Oceano” (Hesíodo, *Teogonia*, v. 956).³⁹ Assim, sendo uma divindade solar e mãe, surge no mito, entrelaçando com o divino com o terreno por meio de sua criação. Em virtude disso, a humanidade foi repleta de mitos que retomavam a representação da grande mãe geradora, uma mãe potente, poderosa, grandiosa, a mãe responsável pela procriação e fertilização do todo: “Sendo assim, teria sido simplesmente lógico que nossos ancestrais primeiro percebessem a Terra como uma Grande Mãe, uma Deusa da Natureza e da Espiritualidade que era a fonte divina de todo nascimento, morte e regeneração” (Eisler, 1997, p. 14-5).

Indubitavelmente, existiram outras grandes Mães pelo mundo, juntamente com seu caráter fecundo, como: a deusa Manasa da fertilidade e dos casamentos; a deusa indiana

³⁸ Todas as citações da *Metamorfoses* são da tradução de Domingos Lucas Dias. No original: incertae sedis exercet aquas: ita Daedalus implet (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, v. 166).

³⁹ Todas as citações da *Teogonia* são da tradução de Christian Werner. No original: ἠελίῳ δ' ἀκάμαντι τέκεν κλυτὸς Ὠκεανίην (Hesíodo, *Teogonia*, v. 956).

Prithivi, a mãe terra ou aditi, a não nascida; Pavarti, que simboliza a suprema Mãe; Lakshmi, a vitória; a deusa indiana Amba Mataji, que representa uma libertação do ciclo da vida e da morte e, também, protege os que tem uma vida mundana; as Iá Mi Oxorongá, ou seja, as Mães ancestrais em certas sociedades africanas, ou as mulheres-pássaros, ou as feiticeiras. No Brasil, temos Oxum, ligada as Mães ancestrais. A divindade é cultuada nas religiões de matriz africana, representa a grande Mãe da fertilidade e do amor, e é a senhora das águas doces. Depois temos as deusas: a egípcia Wadjet, a deusa serpente Angitia, cultuada pelos povos da Itália Central.

No Brasil também temos a teogonia dos indígenas. Por exemplo, Couto de Magalhães escreveu a sua a partir da oralidade indígena. Na obra, o pesquisador ressalta que uma grande Mãe foi a responsável pela criação do Cosmos e que seu nome era Cy. Essa divindade venceu a escuridão que reinava e criou, sozinha, as estrelas com todos os seus viventes.

Ademais, nos primórdios gregos, houve Meretesequer, deusa tebana, ligada a uma antiga religião grega, que protegia e guardava a necrópole de Tebas. Ainda em Tebas existiu a deusa Mut, associada a Sekhmet, deusa do céu, também denominada mãe de todos os deuses.

Assim, na região onde se originou e perpetuou o mito do Minotauro, eram abundantes as narrativas orais que envolviam o feminino, o sagrado, a natureza e a bestialidade. Esse lugar era Creta: “Foi em Creta que a civilização floresceu pela primeira vez no mundo grego. O grande complexo palaciano de Knossos foi iniciado por volta de 1900, mas está acima de muitas camadas de assentamentos anteriores” (Morkot, 1996, p. 16, tradução nossa)⁴⁰.

Essa descoberta começou a desvendar ao mundo de então uma nova cultura que atinge o seu período áureo do Minóico Médio I ao Minóico Recente I (entre 2000 a.C. e 1500 a. C.). Era uma cultura requintada e evoluída, que já conhecia a escrita Linear A, ainda não decifrada que construiu grandes palácios, de estrutura complexa e com características colunas de menor espessura na base, ornados com belos afrescos nas paredes e providos de sistemas de iluminação e de esgotos (Ferreira, 2008, p. 15).

Diante de uma cultura antiga como a de Creta, cujas oralidade e iconografia se impuseram durante muito tempo, a ilha passou a ser vista por alguns acadêmicos como: “[...] livro de imagens sem texto” (Brandão, 1983, p. 51). Em consequência, vários aspectos religiosos e míticos minoicos ainda permanecem enigmáticos, mas continuam a serem discutidos por pesquisadores da cultura cretense.

Contudo, um aspecto importante que muitos estudiosos consentem é sobre a existência do culto à grande mãe, ou seja, a mulher emergia como “a maior das divindades do Panteão” (Brandão, 1992, p. 57). É interessante ressaltar que a religiosidade Cretense prestava cultos e

⁴⁰ It was on Crete that civilization first flowered in the Greek world. The great palace complex of Knossos was begun around 1900, but it stands above many layers of earlier settlement (Morkot, 1996, p. 16).

imolações a esse ser feminino tão poderoso, repleto de aspectos fecundos, que trazia uma proximidade com o animal, o natural, numa harmonia de existência com as mudanças.

Desse modo, a religião cretense foi centrada no feminino, trazendo consigo um auspício ao simbolismo e ao antropomorfismo. É válido ressaltar que a deusa mãe poderia assumir várias formas e aparências, muitas dessas representações eram de animais selvagens e ariscos, como serpentes e leões:

É assim, exatamente, que se apresenta a Grande Mãe minoica. Deusa da natureza, reina sobre o mundo animal e vegetal. Sentada junto à árvore da vida, está normalmente acompanhada de animais, como serpentes, leões ou de determinadas aves. Armada, e de capacete, simboliza a deusa da guerra, representação da vida e da morte. Para reinar sobre a terra, desce do céu sob a forma de pomba, símbolo da harmonia, da paz e do amor. Domina o céu, a terra, o mar e os infernos, surgindo, assim, sob as formas de pomba, árvore, âncora e serpente (Brandão, 1992, p. 58-9).

A grande mãe representa: “frequentíssima figuração plástica de cenas culturais, em que intervém, com absoluto predomínio, uma divindade feminina” (Sousa, 2004, p. 23). Por certo, as deusas assumiam formas animais, representando o poder e o mistério originário do mundo natural. Então, os poderes de uma grande Mãe se espalham por tudo e todos: “Se for usado o termo Grande Mãe, deve ser entendido como a Grande Mãe Universal cujos poderes se difundem por toda a natureza, por toda a vida humana, por todo o mundo animal e por toda a vegetação” (Gimbutas, 1997, p. 54). Assim, a grande Mãe representa a constante resignificação da vida, a natureza cíclica do mundo, o nascimento e a morte, ou a ressurreição.

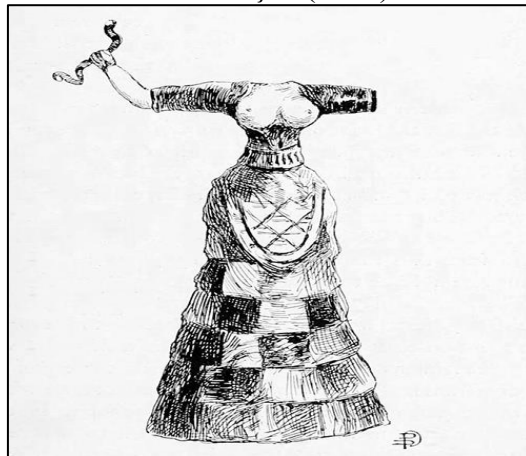
Figura 2 — Deusa serpente (1600 a.C.)



Fonte: *Small snake goddess figurine*, c. 1600 a.C., majólica, height: 0,295 m, Heraklion. Archaeological Museum, AE 63, foto: Zde, CC BY-SA 4.0.

Na imagem acima, temos uma estátua encontrada, em escavações, por Arthur Evans em Creta. A imagem foi intitulada pelo pesquisador de “sacerdotisa da serpente”, ou “Deusa serpente”, e seria uma possível representação da deusa minoica. Contudo alguns pesquisadores da modernidade não conseguiram chegar a um consenso se a estátua, feita de pedra, é de uma sacerdotisa, ou uma representação da própria deusa. Mas, independentemente desse fato, ela foi encontrada no palácio de Knossos e atualmente se encontra exposta, no museu de Heraklito, em Creta, Grécia. Quando a estátua foi encontrada, juntamente com outros objetos, estava quebrada e faltava uma parte do vestido, a cabeça e o braço direito. No entanto, foi restaurada posteriormente por Halvor Bagge.

Figura 3 — A Deusa serpente antes da restauração (1907)



Fonte: *A Deusa Serpente antes da restauração por Evans*, de Angelo Mosso, *The Palaces of Crete and Their Builders*, Londres.

Dessa maneira, a “sacerdotisa da serpente” ou “Deusa serpente” tinha um braço segurando uma cobra, a parte superior da roupa tinha mangas que chegavam até o cotovelo, havia uma faixa apertada na cintura, deixando seios fartos à mostra, um avental era visível, usava uma saia longa que cobria seus pés, circulando a saia havia sete babados que caíam em camadas, uma se sobrepondo à outra. As serpentes simbolizavam fertilidade ou renascimento.

Assim, nos mitos de criação gregos houve outras cosmogonias, em que se discutia sobre uma mãe fecunda. Por certo, outros poetas dialogaram sobre a ideia do mito da grande mãe, um desses poetas foi Hesíodo em sua obra *Teogonia*: “Bem no início, Abismo nasceu; depois, / Terra largo-peito, de todos assento sempre estável” (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 116-17).⁴¹

⁴¹ No original: ἤ τοι μὲν πρότιστα Χάος γένετ', αὐτὰρ ἔπειτα / Γαῖ' εὐρύστερνος, πάντων ἕδος ἀσφαλὲς αἰεὶ (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 116-17).

No início dessa cosmogonia grega, veio o Abismo, palavra escolhida pelo tradutor Christian Werner, mas abismos significam literalmente um lugar onde não existe fundo, ou não tem como mensurar sua profundidade. Então, para alguns tradutores, a palavra abismo lembra o Tártaro e não necessariamente o que seria o conceito do Caos. Como Hesíodo não dá explicações detalhadas para o primeiro ser primordial que surgiu, então nos resta apenas discutir a etimologia da palavra caos.

Na sua etimologia grega, *Χάος* “provém provavelmente de *χάσκω* (entreabrir, bocejar), *χάσμα* (bocejo), *χάσκειν*, e *χασμάσθαι* (escancarar, bocejar), e está semanticamente ligado a *χαίνω*, *χωρίς*, *χάζω* e *χώρα*, sendo que todas essas palavras estão ligadas a ‘abertura’, ‘separação’, ‘cavidade’ etc” (Conford, 1982, p. 317-18). Segundo o dicionário Grego-Português, as definições seriam: “caos, espaço vazio e imenso concebido como estado primordial do universo; espaço vazio; espaço infinito; abismo inferior; trevas; obscuridade; imensa abertura; voragem; precipício” (Malhadas *et al.*, 2022, p. 1194).

É válido refletir que de um “bocejo”, ou uma “cavidade”, não se podia gerar vida, em consequência, o mundo ainda não era fecundo. Por isso, Hesíodo colocou a descrição do segundo ser primordial para que pudesse haver vida e a disseminação dela. Isto posto, surgiu Gaia, um ser extremamente fecundo, tectônico, fixo, constante. Assim ressaltamos que não foram os deuses que criaram o universo como em algumas cosmogonias, mas foi a divindade Gaia, sozinha, a responsável por gerar os primeiros seres primordiais. Depois disso, nasceram outros seres divinos e, a partir de sua linhagem, surgiram os deuses. Ou seja, ao contrário do que aconteceu, por exemplo, nas religiões judaicas, mulçumana e cristã, apenas um ser feminino gerou todas as formas existentes, tornando-se responsável pelo início e pela propagação da vida.

Essa divindade foi chamada de mãe do Cosmos: “Eu cantarei Gaia, a mãe de todos, a de firmes fundações,/ a mais antiga, a que alimenta tantos quantos vivem nela:/ os que percorrem o solo, o mar e também/ os que voam. Todos se alimentam de sua riqueza” (*Hinos homéricos*, XXX, vv. 1-4)⁴². Ademais, ela gerou de si mesma o Céu, com quem formou o primeiro casal: “Terra primeiro gerou, igual a ela,/ o estrelado Céu, a fim de encobri-la por inteiro/ para ser, dos deuses venturosos, assento sempre estável” (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 126-28)⁴³. Da união de ambos, nasceram muitos outros seres de natureza diversas, imortais, híbridos, fortes, que foram chamados de titãs. Eram doze ao todo, seis titãs, Oceano, Creio, Coio,

⁴² No original: *γαῖαν παμμήτειραν ἀείσομαι, ἠυθέμεθλον, / πρεσβίστην, ἣ φέρβει ἐπὶ χθονὶ πάνθ' ὀπόσ' ἐστίν, / ἡμὲν ὅσα χθόνα διὰν ἐπέρχεται ἡδ' ὅσα πόντον / ἡδ' ὅσα πωτῶνται, τάδε φέρβεται ἐκ σέθεν ὄλβου.* (*Hinos homéricos*, XXX, vv. 1-4)

⁴³ No original: *Γαῖα δὲ τοὶ πρῶτον μὲν ἐγένετο ἴσον ἑαυτῇ / Οὐρανὸν ἀστερόενθ', ἵνα μιν περὶ πάντα καλύπτει, / ὄφρ' εἴη μακάρεσσι θεοῖς ἔδος ἀσφαλὲς αἰεὶ* (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 126-28).

Hipérion, Jápeto e Crono, e seis titânides foram Teia, Reia, Têmis, Memória, Febe e Tetís: “Aqueles o pai chamava, por apelido, Titãs” (Hesíodo, *Teogonia*, v. 207)⁴⁴. Além desses, vieram outros filhos mais bestiais, insolentes, enérgicos, monstruosos e gigantes, como, os Ciclopes e os gigantes de cem braços, foram eles: Coto, Briareu e Giges. Contudo Céu queria conter a capacidade fecunda de Gaia, pois ele odiava sua prole: “Pois tantos quantos de Terra e Céu nasceram,/ os mais feros dos filhos, por seu pai foram odiados” (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 154-5)⁴⁵. Então, ele fez com que ela confinasse as crias em suas próprias entranhas, fazendo com que ela sofresse, gemesse, em agonia, sem poder externar sua grande capacidade criadora:

[...] desde o princípio: assim que nascesse um deles,
a todos ocultava, não os deixava para a luz subir,
no recesso de Terra, e com o feito vil regozijava-se
Céu. Ela dentro gemia, a portentosa Terra,
constrita, e planejou arditoso, nocivo estratagemas
(Hesíodo, *Teogonia*, vv. 156-60)⁴⁶.

Por isso, Gaia criou um ardil para se libertar do companheiro opressor, fabricou uma grande foice e tramou para o filho Crono castrar o próprio pai: “De pronto criou a espécie do cinzento adamantos, fabricou grande foice e mostrou-a aos caros filhos” (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 161-62)⁴⁷. Dessa forma, foi retirada a sua capacidade de procriação, e ele não poderia continuar a manter os filhos dentro dela. Com isso, Céu foi destronado por seu filho, Cronos, e Gaia libertou-se da tirania do companheiro.

Por certo, não é de se estranhar que um ser divino, como a Grande Mãe, Gaia, ou Terra, que traz estabilidade, possa também carregar dentro de si toda espécie de seres vivos, inclusive os monstruosos:

[...] é a terra que está ligada à geração dos seres que podemos chamar de monstros.
[...] O que caracteriza tais criaturas como uma coletividade é que elas não se assemelham nem a deuses, nem aos homens, nem aos animais, mas são sempre seres estranhamente mistos, dotados assim como sua ancestral primeira de um inominável, enorme poder, algo que faz deles seres incapazes de serem conquistados pelos mortais, ou seja, ‘impossíveis’ (*amêkhanos*). Os únicos que venceram foram certos heróis, homens muito superiores em certas qualidades do que os homens de hoje e que, além disso, foram auxiliados por deuses (Werner, 2013, p.16).

⁴⁴ No original: τοὺς δὲ πατὴρ Τιτῆνας ἐπέκλησιν καλέεσκε (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 207).

⁴⁵ No original: ὄσσοι γὰρ Γαίης τε καὶ Οὐρανοῦ ἐξεγένοντο, / δεινότατοι παίδων, σφετέρῳ δ' ἤχθηοντο τοκῆι (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 154-55).

⁴⁶ No original: ἐξ ἀρχῆς: καὶ τῶν μὲν ὅπως τις πρῶτα γένοιτο, / πάντας ἀποκρύπτασκε, καὶ ἐς φάος οὐκ ἀνίεσκε, / Γαίης ἐν κευθμῶνι, κακῶ δ' ἐπετέρπετο ἔργῳ / Οὐρανός. ἦ δ' ἐντὸς στοναχίζετο Γαῖα πελώρη / στεينوμένη: δολίην δὲ κακὴν τ' ἐφράσσατο τέχνην (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 156-60).

⁴⁷ No original: αἴψα δὲ ποιήσασα γένος πολιοῦ ἀδάμαντος / τεύξε μέγα δρέπανον καὶ ἐπέφραδε παισὶ φίλοισιν: (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 161-62).

Assim, os mitos que envolvem a Grande Mãe nos fazem refletir sobre o importante papel do divino feminino nas mitologias e nas religiosidades das sociedades longevas. Por certo, o monstro Minotauro não foi gerado pela Grande Mãe, mas teve ligações com o sagrado feminino de Creta. Sua origem veio de Pasífae e Minos, que tiveram sua ascendência com as divindades gregas. Pasífae era irmã de Circe, tia de Medeia e, assim como sua linhagem, era detentora de poderes e versada em porções mágicas. Por isso, alguns mitos narram que ela era imortal. Já o rei Minos era filho de Zeus e Europa. Por certo, Zeus tomou a forma de um imponente e magnífico touro para poder se aproximar de Europa.

Certamente, a simbologia taurina é antiga na ilha de Creta, pois o mito aparece com a figura esplêndida de Zeus como um touro branco: “Muitas das uniões de Zeus com as mortais ocorreram sob formas animais: com Europa, o deus adquiriu o aspecto de um touro; com Leda, o de um cisne” (Grimal, 2019, p. 61). Zeus toma forma de animais para poder trair sua esposa, Hera. Além disso, os animais nos quais Zeus se metamorfoseia tem simbologias que refletem o próprio deus. O cisne representa o poder, pois seu longo pescoço tem um formato fálico, já o touro faz referência à sua potência sexual e fecunda:

[...]poder não é algo que se adquire, arrebate ou compartilhe, algo que se guarde ou deixe escapar; o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis; que as relações de poder não se encontram em posição de exterioridade com respeito a outros tipos de relações (processos econômicos, relações de conhecimentos, relações sexuais), mas lhe são imanentes; são os efeitos imediatos das partilhas, desigualdades e desequilíbrio que se produzem nas mesmas e, reciprocamente, são as condições internas destas diferenciações (Foucault, 1999, p. 89).

O poder e a grande potência sexual são atributos constantes de Zeus, pois ele tomou para si o controle de tudo. Certamente, queria reinar soberano, assim como outras divindades haviam feito anteriormente. Primeiro, Urano, a personificação de Céu, foi destronado por seu filho Cronos. Por conseguinte, Cronos foi destronado por Zeus. Além disso, Zeus precisou estabelecer seus domínios em uma longa guerra contra os Titãs, a Titanomaquia.

Contudo, para manter seus territórios, Zeus teve a perspicácia de dividir honras e privilégios com outras divindades: “A ordem que estabeleceu deve ser tal que não possa ser questionada por uma luta sucessória pelo poder real. Ao se tornar rei dos deuses, senhor do mundo, Zeus não podia ser um soberano como os outros” (Vernant, 2000, p. 39). É cabível mencionar que Zeus adquiriu a perspicácia que o fez se tornar a maior divindade do Olimpo, porém sua sagacidade foi uma característica adquirida, pois não era um atributo inato do olimpiano.

Isto posto, a primeira esposa de Zeus foi a titânide Métis, que lutou ao lado dele, na Titanomaquia, e forneceu a bebida que fez o pai de Zeus, Crono, regurgitar os filhos que havia engolido. Por certo, Métis foi um ser poderoso, era conhecida como deusa da saúde, da prudência e da astúcia. Além disso, ela poderia adquirir a forma que desejasse.

Dessa união, Métis engravidou da deusa Atena, e havia uma previsão de que um filho poderoso de Zeus poderia destroná-lo, assim como havia acontecido com linhagens anteriores, pois Crono castrou Urano e Zeus derrotou Crono: “Vê-se que o essencial das lendas teogônicas consiste em uma série de substituições, uma geração sucedendo pela violência a que a precedeu no poder sobre o mundo” (Grimal, 2019, p. 29). Em consequência, Zeus não iria permitir que seu poder fosse tomado. Nessa circunstância, ele convenceu Métis a tomar a forma de uma gota e depois disso, ele sorveu a divindade. A partir desse momento, Zeus adquire os atributos divinos e femininos de Métis:

Zeus não devora seu primeiro filho ou obriga que sua esposa o guarde no ventre, mas assimila o elemento feminino em si mesmo, Astúcia-Atena. Com isso, Zeus se torna um andrógino perfeito, e não um disforme emasculado. A astúcia revela-se mais uma vez essencialmente feminina, mas para sempre assimilada pelo próprio rei. A filha produzida pelo rei não só não é um macho e foram sempre jovens machos que derrotaram seus pais, mas é uma virgem, ou seja, uma deusa que não irá produzir ameaça ao *status quo*. Por fim, ao ingerir a esposa grávida do primeiro filho, ele bloqueou a previsão de que, depois de Atena, Astúcia geraria um filho mais forte que o pai. Pela primeira vez, o rei dos deuses consegue “desparir” de forma perfeita e acabada (Werner, 2013, p. 23).

Com efeito, Zeus usou atributos tidos como femininos, como: a estratégia, a prudência e a astúcia, para permanecer no poder. Em consequência, o seu poderio sobre os demais ficou estabelecido. No entanto, os domínios de Zeus se estenderam não só territorialmente, mas também pela sua enorme quantidade de filhos. Essa extensa prole foi advinda de suas relações e também pela abrangente quantidade de amantes. Muitas delas eram belas e virgens e foram cobiçadas pelo soberano. Assim também, com a princesa asiática Europa não foi diferente. À revelia da princesa, que foi sequestrada, Zeus a levou para Creta, onde Europa teve três filhos: Míno, Radamante e Sarpédon:

Europa é uma linda donzela que, no litoral do mar de Tiro, brinca com suas companheiras. Do alto do céu, Zeus vê-la se banhar, talvez nua; não está ocupada em fazer buquês de flores, como fazem, em outros relatos, suas semelhantes femininas, que com sua beleza excitam o desejo e colhem jacintos, lírios ou narcisos. Europa está na praia, num espaço aberto. Zeus a vê e logo a cobiça. Assume a forma de um magnífico touro branco com chifres em forma de meia-lua. Chega à praia deserta e vai se deitar aos pés de Europa. De início um pouco preocupada, impressionada com esse magnífico animal, aos poucos Europa se aproxima. Por seu modo de se comportar, o touro lhe dá todas as razões para ficar tranquila. Ela afaga um pouco sua cabeça, bate em seus flancos e, como ele não se mexe - ao contrário, vira levemente a cabeça para ela, e por pouco não lambe sua pele branca -, Europa monta em seu dorso

largo, agarra os chifres, e eis que o touro se lança, pula na água e atravessa o mar. Zeus e Europa passam da Ásia para Creta. Lá, Zeus se une a ela, e, uma vez consumada a união, de certo modo instala-a em Creta. Europa tem filhos [...] que serão os soberanos de Creta (Vernant, 2000, p.145).

Dito isto, uma guerra pelo poder de Creta tem início. Os irmãos, Minos e Radamante, entram em conflito. Em consequência, Minos pede ao deus Posídon uma maneira de validar sua posição como legítimo rei em detrimento de seu irmão, em troca ele iria prestar reverências ao deus do mar. À vista disso, a querela entre irmãos foi resolvida e o pedido foi atendido, pois surgiu na praia um magnífico touro branco. Assim, Minos garantiu seu reinado. No entanto, após se tornar rei, ele não quis sacrificar o animal tão exuberante, tomando para si o touro e cometendo uma *hybris*, ou seja, ele cometeu um ultraje, ou insolência por meio do orgulho contra uma divindade. Nesse momento, Minos sofreu a ira de um deus. Por certo, o deus Posídon pediu a união grotesca do touro com a esposa de Minos. Então, a deusa Afrodite atendeu seu pedido: “utilizando sua esposa a quem inspirou uma união monstruosa” (Grimal, 2019, p. 6).

Sendo assim, na maioria dos mitos, o Minotauro foi concebido pela união bestial de Pasífae com o touro branco, pois a rainha sentia desejos pelo animal, ao invés de sentir atração pelo marido, Minos: “Já não me espanta que a ti haja Pasífae / preferido um touro! Em ti havia maior fereza” (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, vv. 136-37)⁴⁸. A rainha havia convencido Dédalo a construir uma vaca, na qual ela pudesse entrar e acasalar com o touro. Dessa maneira, Minos sofreu a desonra de tal criatura monstruosa sair das entranhas de sua esposa. Por essa humilhação, o monstro deveria sair do convívio do restante da nobre linhagem e foi cerceado pelas paredes do labirinto.

Após a queda do rei de Atenas, Egeu, que provocara a morte de Androgeu, filho de Minos, é cobrado um tributo ao povo ateniense, no qual, a cada nove anos, seriam sacrificados sete rapazes e sete moças, que entrariam no labirinto do Minotauro e não mais sairiam: “O opróbrio da sua linhagem / havia crescido, e o hediondo adultério da mãe tornava-se evidente / na estranheza do monstro biforme. Minos decide afastar / do seu lar esta infâmia, encerrando-a num labirinto” (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, vv. 155-58)⁴⁹. Assim, o Minotauro, também conhecido Astério, ou Astérion. Esse ser conheceu como lar apenas o útero de sua mãe e a

⁴⁸ No original: *Iam iam Pasiphaen non est mirabile taurum / praeposuisse tibi : tu plus feritatis habebas* (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, vv.136-37) .

⁴⁹ No original: *Creverat opprobrium generis, foedumque patebat / matris adulterium monstri novitate biformis; / Destinat hunc Minos thalamo removere pudorem / multiplicique domo cecisque includere tectis* (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, vv. 155-58).

vastidão do labirinto, ficando enclausurado sem convívio com outros seres, para encobrir a transgressão de Pasífae e a *hybris* de Minos:

Aqui do touro o amor cruel, e ao furto
 Submetida Pasífae, e a raça mista
 Pôs, monumentos da nefanda Vênus,
 Minotauro biforme; aqui da estância
 Afadigosa o enredo inextricável,
 Dolos que, da princesa apaixonada
 Com pena, o mestre solve, e em tais desvaires
 Cegos vestígios por um fio rege
 (Virgílio, *Eneida*, Canto VI, vv. 25-32)⁵⁰.

Então, o mito do Minotauro traz traços de um culto antigo Cretense, em que um feminino potente e divino, como Pasífae, pôde gerar um ser bestial, de grande potência e vigor, resgatando a figura taurina em seu pleno fulgor, reverberando, mais uma vez, em ecos de uma mãe primordial: “Sem dúvida, na arte cretense, predomina a figuração antropomórfica da *Magna Mater*. Efectivamente, há motivos para crer que, pelo menos em Knossos, Minos era título do rei e nome do touro” (Sousa, 2004, p. 29-30). Por isso, na cidade grega de Creta, com raízes em uma reverência à Grande Mãe, trazia toda uma representação simbólica da antropomorfização, da junção entre o animalesco e o humano.

3.2 O divino que perpassa as mulheres e seus monstros

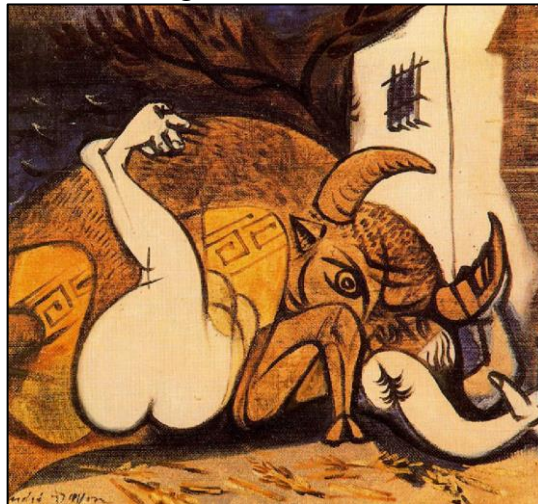
Com isso em mente, o divino feminino se aproxima do híbrido Minotauro, trazendo consigo a discussão que só um ser potente pode gerar outro. Com efeito, é na troca de fluidos amnióticos, entre mãe e filho, que os dois se encontram, se absorvem, se atravessam, se transmutam, se transformam. Logo, o divino feminino da mitologia grega gera a vida, estando agregado e envolto no monstruoso. Isto posto, ela é quem gera, nutre e reproduz o que é engenhoso e ardiloso. Sendo assim, ela pode gerar seres belos e formidáveis, mas, ao mesmo tempo, assustadores. Nos fazendo novamente lembrar que o feminino cruza a dicotomia entre as certezas existentes, fazendo com que opostos se atravessem.

Por conseguinte, não seria por acaso que uma filha do deus Hélio pôde conceber o Minotauro. Pois, somente alguém ligado ao divino poderia gerar algo tão poderoso e temível. Na arte, os surrealistas tentaram representar toda a força emanada de um ser metade touro e

⁵⁰ No original: hic crudelis amor tauri , suppostaque furto / Pasiphaë , mixtumque gênero prolesque biformis / Minotaurus inest , Veneris monumenta nefandae ; erro / hic labor ille domus et inextricabilis ; magnum reginae sed enim miseratus amorem Daedalus / ipse dolos tecti ambagesque resolvit, / ceca regens filo vestigia (Virgílio, *Eneida*, Canto VI, vv. 25-32).

metade humano. Dessa forma, o *Manifesto do Surrealismo*⁵¹, em 1924, resgatou todos os elementos e as personagens que constituíam o mito do Minotauro e ficou conhecido como Tauromaquia⁵². Dentre as diversidades e diferenças trabalhadas no mito, os surrealistas tentaram também retratar a conexão entre Pasífae e um ser taurino:

Figura 4 — Pasífae



Fonte: André Masson, *Pasífae* (Espanha), 1937, Óleo sobre tela. 37,5 x 40 cm, Colección Masson.

Na obra, é perceptível a expressão, no rosto da mulher, de horror e sofrimento, tendo o braço suspenso, com uma das mãos agarradas ao chifre do Minotauro, enquanto o outro braço está aberto no chão, com a segunda mão aberta em forma de garra. Uma outra descrição possível é a de o monstro estar devorando o feminino presente. Além dessas, uma interpretação possível, e não menos importante, é a de um ato sexual, pois a dominação também é uma representação de poder. Logo, é possível perceber na imagem a mistura entre Pasífae e o touro, não havendo diferenças claras entre eles, pois se misturam e se agregam, suas cabeças tornam-se única, seus corpos também aparentam se fundir, ou seja, a mulher e o monstro se somam em desordem:

André Masson é o primeiro artista no século XX, de acordo com o artigo de Martin Ries “Picasso and the myth of the Minotaur”, a se voltar para o mito do Minotauro e para o tema da Tauromaquia, produzindo imagens nas quais o Touro, o Minotauro e as personagens do mito figuram como elementos principais da narrativa visual, evocando uma tensa relação entre palavra e imagem; relação essa que acaba sendo uma das grandes questões do Surrealismo. É interessante notar também que os trabalhos de André Masson evoluem de corpos separados ou quase amalgamados

⁵¹ O manifesto Surrealista foi escrito por André Breton, buscava romper com os padrões e paradigmas convencionais, e a maneira com que se produzia arte. Ademais, foi o manifesto que marcou o começo do Surrealismo, esse foi um movimento criado em Paris, influenciou as Artes e Literatura em várias partes do mundo. Ele também tinha características importantes: rompia com a realidade, primava pela isenção da lógica comum, utilizava imagens oníricas e buscava perceber potencialidades vindas do subconsciente. Além disso, tinha o ímpeto que as pessoas questionassem o mundo por meio dele.

⁵² Palavra originária do grego que significava “embate entre touros”.

para pinturas biomórficas abstratas, nas quais os corpos de homens e animais encontram-se misturados através do traço, do desenho, do esboço, tornando impossível discernir onde um começa e outro termina (Assunção, 2010, p. 33).

Então, Pasífae, mesmo divina, tinha um lado monstruoso e sombrio, isso se refletia até mesmo em suas ações, pois era versada nas artes de feitiçaria, como sua irmã Circe. Assim, ela criou um feitiço para matar todas as amantes de seu marido: “Acontece que a sua mulher lhe deitou um feitiço e, assim, sempre que Minos sentia um desejo adúltero, ejaculava serpentes venenosas” (Grimal, 2019, p. 38). Desse modo, Pasífae não tolerava as traições do marido, mas somente suas amantes eram punidas pelo desejo sexual do consorte. Aliás, na narrativa taurina, ambos os consortes traíram, mas como o mito envolve uma divindade e um semideus, nenhum dos dois foi punido por suas traições.

Contudo, no mito de Clitemnestra, não houve um abrandamento de suas ações, nem tampouco dos adultérios do seu marido, Agamêmnon. Ademais, ela não era versada nas artes da feitiçaria, como Pasífae, nem ao menos era divina como a mãe do Minotauro ou sua irmã gêmea, bivitelina, Helena. Assim, ela não aceitou ser humilhada e diminuída por seu marido, em seu próprio lar, quando ele a traiu e levou sua amante para o palácio, em sua empáfia de vitorioso de guerra. Desse modo Clitemnestra falou ao executar o marido: “Jaz quem ultrajou esta mulher [...]” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1438)⁵³.

Numa outra tragédia, também houve relatos de traições a uma mulher em seu lar. De maneira correlata, o marido, também um vitorioso e guerreiro grego, trouxe a uma concubina e escrava para a sua morada, onde já habitavam sua esposa e seus filhos. Esse fato ocorreu com Dejanira, na peça *As Traquínias* de Sófocles, pois o filho de Zeus, Herácles, seu marido, também teve uma escrava de guerra.

De fato, Herácles cobiçou Íole para si, como seu pai o fez inúmeras vezes com belas mortais; assim também, o rei Agamêmnon o fez, na *Iliada*, ao tomar para si Criseida, causando a ruína e a morte de vários guerreiros ao não devolver a filha de Crises, um sacerdote de Apolo, durante a guerra de Troia, mesmo após o desesperado pai oferecer várias riquezas em troca de sua filha. Destarte, o rei Agamêmnon ainda comparou a beleza de sua rainha a beleza de sua escrava:

[...]dizendo que é por causa disto que o deus lhes traz desgraças,
 porque pela donzela Criseida eu não quis aceitar o glorioso
 resgate, visto que decidi em vez disso ficar com ela
 em minha casa. Prefiro-a a Clitemnestra, minha esposa
 legítima, pois em nada lhe é inferior, nem de corpo,
 nem de estatura, nem na inteligência, nem nos labores

⁵³ No original: “κεῖται γυναικὸς τῆσδε λυμαντήριος [...]” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1438).

(Homero, *Iliada*, Canto I, vv. 110-15)⁵⁴.

Ademais, o rei Agamêmnon, depois de muita contenda e morte por meio de Apolo que atirava suas flechas sem cessar nos gregos, devolveu a contragosto Criseida, mas tomou para si Briseida, que era parte do espólio de guerra de Aquiles, o maior e melhor guerreiro grego. Assim foi retirado dele sua *timé*, ou seja, sua honra guerreira, e ainda foi humilhado diante de toda a nobreza: “Quanto a ti, ó Pelida, não procures à força conflitos com o rei, / pois não é honra qualquer a de um rei detentor de cetro, / a quem Zeus concedeu a glória” (Homero, *Iliada*, canto I, v. 277-279)⁵⁵. Tal agravo não será esquecido tão facilmente por Aquiles, que abdicou de seu merecido prêmio para o soberano. Essa afronta o faz sair da guerra de Troia por um longo período, causando mais dores e sofrimentos aos Dânaos:

[...] mas irei depois à tua tenda buscar Briseida de lindo rosto,
essa que te calhou como prêmio, para que fiques bem a saber
quanto mais forte que tu eu sou! Que doravante a outro repugne
declarar-se meu igual e comparar-se comigo na minha presença!
(Homero, *Iliada*, Canto I, vv.184-87)⁵⁶.

Diante da grave querela com Aquiles, o soberano acabou devolvendo Briseida e, após várias batalhas, os gregos ganharam a contenda contra os troianos. Depois de ser vitorioso, os tesouros adquiridos foram divididos e novamente Agamêmnon tomou para si uma outra jovem, bela, nobre e levou para seu palácio: “Enfim!...E esta estrangeira, acolhe-a / com bondade. Os Deuses de longe veem / benévolos os que dominam com doçura. / Ninguém quer suportar o jugo servil” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 950-53)⁵⁷.

Assim sendo, parecia um hábito corriqueiro, nos mitos antigos os vitoriosos tomarem para si as mais belas donzelas. Enquanto isso, suas esposas permaneciam, em seus palácios, ou em seus lares, em uma longa espera durante os longos anos de guerra, onde aguardavam aflitas a volta de seus companheiros, sempre na angústia de seus retornos são e salvos, torcendo e sempre esperando que eles regressassem com vida:

Clitemnestra
Primeiro a mulher sentar-se em casa

⁵⁴ No original: ὡς δὴ τοῦδ' ἔνεκά σφιν ἐκηβόλος ἄλγεα τεύχει./ οὐνεκ' ἐγὼ κούρης Χρυσηΐδος ἀγλά' ἄποινα/ οὐκ ἔθελον δέξασθαι, ἐπεὶ πολὺ βούλομαι αὐτήν/ οἴκοι ἔχειν: καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα/ κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὐ ἔθεν ἐστι χερσαίων./ οὐ δέμας οὐδὲ φύην, οὐτ' ἄρ φρένας οὔτε τι ἔργα (Homero, *Iliada*, Canto I, vv. 110-5).

⁵⁵ No original: μήτε σὺ Πηλεΐδῃ ἔθελ' ἐριζέμεναι βασιλῆϊ / ἀντιβίην, ἐπεὶ οὐ ποθ' ὁμοίης ἔμμορε τιμῆς / σκηπτουχὸς βασιλεύς, ᾧ τε Ζεὺς κῦδος ἔδωκεν (Homero, *Iliada*, canto I, v. 277-279).

⁵⁶ No original: πέμψω, ἐγὼ δέ κ' ἄγω Βρισηΐδα καλλιπάρηον / αὐτὸς ἰὼν κλισίην δὲ τὸ σὸν γέρας ὄφρ' εὐ εἰδῆς / ὅσσον φέρτερός εἰμι σέθεν, στυγῆ δὲ καὶ ἄλλος / ἴσον ἐμοὶ φάσθαι καὶ ὁμοιωθῆμεναι ἄντην (Homero, *Iliada*, Canto I, vv. 184-87).

⁵⁷ No original: Ἄγ. τούτων μὲν οὕτω: τὴν ξένην δὲ πρευμενῶς / τήνδ' ἐσκόμιζε: τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς / θεὸς πρόσωθεν εὐμενῶς προσδέσκεται. / ἐκὼν γὰρ οὐδέεις δουλίῳ χρῆται ζυγῶ (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 950-53).

a sós sem o marido é horrendo mal
 ouvindo-se muitos rumores perversos,
 e chegar um após outro e proclamar
 no palácio outra dor pior que o mal;
 e feridas se este homem teve tantas
 quantas famas canalizou ao palácio,
 eles têm furos a contar mais que redes
 (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 861-68)⁵⁸.

Dessa maneira, um outro herói, que agiu como Agamêmnon, foi o grandioso Herácles, após longos meses de ausência, ele também trouxe jovem e bela, para o seu lar, esquecendo-se de sua esposa que o esperava. Além disso, ele também devastou todo o lugar onde Íole morava, matou todos os seus entes queridos e a levou consigo contra a sua vontade.

No entanto, diferentemente de Clitemnestra, a esposa Dejanira culpou somente a deusa Afrodite pelo comportamento abjeto do marido: “Magna potência é Cípris: sempre vence” (Sófocles, *As Traquíncias*, v. 448)⁵⁹. Isto posto, é nítido o discurso de aceitação e perdão do marido:

Dejanira
 Agora que Licas em casa conversa
 com as servas todas, pois vai partir,
 vim para fora, até vós, escondida,
 para explicar o que com as mãos preparei
 e para lastimar convosco o que padeço.
 Pois não foi uma moça, mas uma mulher
 que acolhi, como excesso de carga em navio,
 mercadoria que me humilha o espírito.
 E agora nós duas, sob um só lençol,
 esperamos abraços: eis a vida doméstica
 que meu fiel e honesto Héacles
 me legou como prêmio por tão longa ausência!
 Não sou capaz de me irritar com ele,
 que tantas vezes padeceu desta doença...
 Mas viver com ela, compartilhando o mesmo matrimônio,
 que mulher conseguiria?
 (Sófocles, *As Traquíncias*, v. 531-546)⁶⁰.

⁵⁸ No original: ΚΙ. τὸ μὲν γυναῖκα πρῶτον ἄρσενος δίχα / ἦσθαι δόμοις ἔρημον ἔκπαγλον κακόν, / πολλὰς κλύουσιν κληδόνας παλιγκότους: / καὶ τὸν μὲν ἤκειν, τὸν δ' ἐπεσφῆρειν κακοῦ / κάκιον ἄλλο πῆμα, λάσκοντας δόμοις. / καὶ τραυμάτων μὲν εἰ τόσων ἐτύγχανεν / ἀνὴρ ὄδ', ὡς πρὸς οἶκον ὠχετεύετο / φάτις, τέτρηται δικτύου πλέον λέγειν (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 861-68).

⁵⁹ Todas as citações das *Traquíncias* são da tradução de Flávio Ribeiro de Oliveira. No original: μέγα τι σθένος ἂ Κύπρις ἐκφέρεται νίκας ἀεὶ (Sófocles, *As Traquíncias*, v. 448).

⁶⁰ No original: Δη. ἦμος, φίλοι, κατ' οἶκον ὁ ξένος θροεῖ / ταῖς αἰχμαλώτοις παισὶν ὡς ἐπ' ἐξόδῳ, / τῆμος θυραῖος ἦλθον ὡς ὑμᾶς λάθρα, / τὰ μὲν φράσουσα χερσὶν ἀτεχνησάμην, / τὰ δ' οἷα πάσχω συγκατοικτιομένη. / κόρη γάρ, οἶμαι δ' οὐκέτ', ἀλλ' ἐξευγμένην, / παρεισδέδεγμα φόρτον ὅστε ναυτίλος, / λωβητὸν ἐμπόλημα τῆς ἐμῆς φρενός. / καὶ νῦν δὴ οὔσαι μίμνομεν μᾶς ὑπὸ / χλαίνης ὑπαγκάλισμα. τοιάδ' Ἡρακλῆς, / ὁ πιστὸς ἡμῖν κάγαθὸς καλούμενος, / οἰκούρι' ἀντέπεμψε τοῦ μακροῦ χρόνου. / ἐγὼ δὲ θυμοῦσθαι μὲν οὐκ ἐπίσταμαι / νοσοῦντι κείνῳ πολλὰ τῆδε τῆ νόσῳ: / τὸ δ' αὖ ξυνοικεῖν τῆδ' ὁμοῦ τίς ἂν γυνὴ / δύναιτο, κοινωνοῦσα τῶν αὐτῶν γάμων; (Sófocles, *As Traquíncias*, vv. 531-546).

Por temer perder o marido, Dejanira cometeu uma *hamartia*, ou seja, fez um erro de forma involuntária, pois ela na tentativa de ter novamente um marido apaixonado, derramou, sobre o manto do esposo um fãrmaco dado pelo centauro que a havia sequestrado quando era jovem. Naquela época, o jovem Herácles a salvou do monstro, e depois de algum tempo, eles se casaram. Dessa forma, ela passou anos guardando o líquido para ser usado em um momento oportuno. Então, Dejanira acreditava ter sido enganada pelo centauro:

Pois por que o monstro, ao morrer, seria benévolo
comigo, a responsável pela morte dele?!
Não é possível: ele me iludiu,
desejando matar quem o atingira.
Compreendo-o muito tarde: não adianta mais
(Sófocles, *As Traquírias*, vv. 706-10)⁶¹.

Dessa maneira, na Tragédia, o lendário Herácles sofreu um flagelo terrível, excruciante, e, no momento de sua morte, ele suplicou como nenhum outro, foi consumido pela dor e enlouqueceu de tanto sofrer:

esbranquiçado encéfalo lhe escorre dos cabelos
e seu crânio se esparge misturado com sangue.
E todo o povo uivou ululo de horror:
pois um estava louco e o outro, morto.
Ninguém ousava ficar diante do homem:
ele se lançava convulso na terra e no ar
gritando, estridulando e ao redor retroavam rochas,
promontórios íngremes da Lócrida e alcantis da Eubeia...
Quando se esgota o desgraçado de tanto se atirar
no solo e de tanto gritar ululos
(Sófocles, *As Traquírias*, vv. 781-790)⁶².

Certamente, o filho de Herácles e Dejanira, Hilo, culpa a mãe pelo sofrimento e pela morte do pai: “Eis de que és culpada, mãe, de planejar e executar / contra meu pai. Que Dike ultriz e Erinia” (Sófocles, *As Traquírias*, vv. 807-08)⁶³. Contudo, mesmo culpando a própria mãe por planejar e executar uma morte brutal, ele não a matou, como fizeram Electra e Orestes, filhos de Clitemnestra. Em consequência, ele deseja apenas não mais ver a mãe. Assim, Dejanira fica sozinha em seu desespero, com a certeza de ter causado a morte de quem ela mais

⁶¹ No original: ὀρῶ δέ μ' ἔργον δεινὸν ἐξείργασμένην. / πόθεν γὰρ ἂν ποτ', ἀντὶ τοῦ θνήσκων ὁ θῆρ / ἐμοὶ παρέσχ' εὖνοιαν, ἧς ἔθνησχ' ὕπερ; / οὐκ ἔστιν, ἀλλὰ τὸν βαλόντ' ἀποφθίσει / χηρὴ ζῶν ἔθελγέ μ': ὦν ἐγὼ μεθύστερον (Sófocles, *As Traquírias*, vv. 706-10).

⁶² No original: κόμης δὲ λευκὸν μυελὸν ἐκραίνει, μέσου / κρατὸς διασπαρέντος αἵματός θ' ὁμοῦ. / ἅπας δ' ἀνηυφῆμησεν οἰμωγῇ λεώς, / τοῦ μὲν νοσοῦντος, τοῦ δὲ διαπεπραγμένου: / κούδεις ἐτόλμα τάνδρὸς ἀντίον μολεῖν. / ἐσπᾶτο γὰρ πέδονδε καὶ μετάρσιος, / βοῶν, ἰύζων: ἀμφὶ δ' ἐκτύπουν πέτραι, / Λοκρῶν τ' ὄρειοι πρῶνες Εὐβοίας τ' ἄκραι. / ἐπεὶ δ' ἀπέϊπε, πολλὰ μὲν τάλας χθονὶ / ῥίπτων ἑαυτόν, πολλὰ δ' οἰμωγῇ βοῶν, (Sófocles, *As Traquírias*, vv. 781-790).

⁶³ No original: τοιαῦτα, μήτερ, πατρὶ βουλευσασ' ἐμῶ / καὶ δρῶσ' ἐλήφθης, ὦν σε ποίνιμος Δίκη (Sófocles, *As Traquírias*, vv. 807-08).

amava e respeitava. Por isso, ela cometeu suicídio, como tantas outras: Antígona⁶⁴, Jocasta⁶⁵, Fedra⁶⁶, Eurídice⁶⁷, Leda⁶⁸. Foram várias as mulheres gregas que tiraram a própria vida nas Tragédias: “Achar uma saída no suicídio: solução trágica reprovada pela moral na confusão da vida cotidiana” (Loroux, 1988, p. 29).

Co.Está morta a coitada?!
 Nut.Estás ouvindo pela segunda vez...
 Co.Pobre coitada! De que modo morreu?
 Nut .Do mais mísero modo, a julgar por seu ato.
 Co.Conta, mulher, que morte a atingiu.
 Nut.Aniquilou-se a si mesma.
 Co.Qual ímpeto, qual demência a arrebatou
 no gume de arma nocente?
 Como sozinha tramou e perfez.
 outra morte após a morte?
 Nut .No talho do ferro
 que gera gemidos.
 (Sófocles, *As Traquírias*, vv. 877-89)⁶⁹.

Por certo, Dejanira, mesmo sem ter tido intenção, não suportou o amargor de viver tendo cometido mariticídio⁷⁰. Contudo, com a rainha Clitemnestra, foi diferente, pois ela nem sequer pensou em tirar a própria vida, mas articulou por anos a morte do marido.

Ademais, Agamêmnon subestimou a ira de uma mulher que teve sua filha assassinada e que cultivava em si a mágoa e a revolta pela ausência de punição ao assassino. De tal forma que Clitemnestra até questiona, ao coro de idosos, a completa falta de condenação do esposo. No entanto, eles não titubearam ao tentar fazer com que ela tivesse o devido castigo por seu crime, ou seja, virar uma exilada de seu país: “Cl. Agora me condenas ao exílio do país, / ódio de cidadãos e pragas clamadas do povo” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1412-13)⁷¹.

⁶⁴ Antígona: Filha e irmã de Édipo, ela aparece na trilogia tebana de Sófocles: *Édipo Rei* e *Édipo em Colono*, *Antígona*, nessa ela é personagem central da tragédia.

⁶⁵ Jocasta: mãe e esposa de Édipo, ela aparece na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles.

⁶⁶ Fedra: ela é uma personagem mítica, irmã de Ariadne. Ademais, ela é personagem na tragédia *Hipólito*, de Eurípedes, sendo amaldiçoada por Afrodite a se apaixonar por Hipólito, enteado dela e filho de Teseu seu marido. A personagem também aparece em Sêneca.

⁶⁷ Eurídice: Ela é esposa de Creonte, aparece na tragédia *Antígona* de Sófocles.

⁶⁸ Leda: personagem mítica, mãe de Clitemnestra, dos dióscuros (Castor e Pólux), e de Helena. Ela aparece na peça *Helena* de Eurípedes.

⁶⁹ No original: Χο.τέθνηκεν ἡ τάλαινα; / Τρ. δεύτερον κλύεις. / Χο.τάλαινα' ὀλεθρία: τίνι τρόπῳ θανεῖν σφε φής; / Τρ.σχετλιώτατά γε πρὸς πρᾶξιν. / Χο. εἰπὲ τῷ μόρφ.γύναι, ξυντρέχει. / Τρ. αὐτὴν διῆϊστωσε. / Χο.τίς θυμὸς ἢ τίνες νόσοι / τάνδ' αἰχμᾶ βέλεος κακοῦ ξυνεῖλε; πῶς ἐμήσατο / πρὸς θανάτῳ θάνατον ἀνύσασα μόνα; / Τρ. στονόεντος ἐν τομᾶ σιδάρου. / Χο. ἐπεῖδες, ὦ ματαία, τάνδε τὴν ὕβριν; / Τρ. ἐπεῖδον, ὡς δὴ / πλησία παραστάτις (Sófocles, *As Traquírias*, vv. 877-89).

⁷⁰ Do Latim: *maritus*, marido, e *caedere*, cortar ou matar.

⁷¹ No original: Κλ. νῦν μὲν δικάζεις ἐκ πόλεως φυγὴν ἐμοὶ / καὶ μῖσος ἀστῶν δημόθρους τ' ἔχειν ἀράς (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1412-13).

Ademais, Clitemnestra ainda foi traída, desonrada e depreciada, no momento que Agamêmnon trouxe outra mulher da guerra, não qualquer mulher encontrada dentro do conflito bélico, mas uma bem mais jovem, trazendo-a como escrava:

[...] quem deleitava as Criseidas em Ílion,
jaz esta prisioneira e adivinha,
sua concubina e profetisa,
fiel consorte e co-usuária dos bancos
do navio, obtiveram ambos o devido,
ele desse modo, ela como o cisne
entoou o último lamento de morte
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1439-1445)⁷²

Também de forma divergente, nas peças *As Traquínicas* e *Agamêmnon*, foram as ações dos filhos de Djanira e de Clitemnestra. Enquanto Hilo, filho de Dejanira, apesar de ter acompanhado a morte dolorosa do pai Herácles e saber que quem deu o peplo envenenado foi a mãe, não cogitou executar a figura materna, com a filha de Clitemnestra, Electra, os ardis foram outros. Pois, além de tramar, a filha esperou, por muito tempo, a morte da mãe. De modo que, para concretizar o assassinato da filha de Leda e de seu amante, Electra aguardou Orestes voltar do exílio, já adulto, para que ele executasse o matricídio. Esse fato foi previsto por Cassandra, antes de morrer:

Um outro punidor por nós há de vir,
matricida rebento, vingador do pai.
Exilado errante estranho a esta terra
voltará para coroar a ruína dos seus.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1280-83)⁷³

Logo, Clitemnestra foi duramente punida pelos filhos. No momento da sua morte, ela ainda tentou convencer Orestes, mostrando o seio ao filho e pedindo para ele não apunhalar o peito que o amamentou: “Cl. Pára, filho, e respeita, criança, este / seio em que muitas vezes já sonolento / sugaste com as gengivas nutriente leite” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 896-98)⁷⁴. Desse modo, o humano e o mortal ficam evidentes na fala da mãe, pois ela o gerou, sentiu as dores de parto e ainda o amamentou.

Em outra peça, sua irmã, Helena também mostra o seio para não ser assassinada pelo marido, que chega a desembainhar a espada, mas, ao ver o colo e o seio da esposa, se prostra e

⁷² No original: Κλ. Χρυσήιδων μείλιγμα τῶν ὑπ’ Ἰλίῳ: / ἦ τ’ αἰχμάλωτος ἦδε καὶ τερασκόπος / καὶ κοινόλεκτρος τοῦδε, θεσφατηλόγος / πιστὴ ξύνευνος, ναυτίλων δὲ σελμάτων / ἰσοτριβῆς. ἄτιμα δ’ οὐκ ἐπραξάτην. / ὁ μὲν γὰρ οὕτως, ἡ δὲ τοι κύκνου δίκην / τὸν ὕστατον μέλψασα θανάσιμον γόον (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1439-1445).

⁷³ No original: ἤξει γὰρ ἡμῶν ἄλλος αὖ τιμάρος, / μητροκτόνον φίτυμα, πωινάτωρ πατρός: / φυγὰς δ’ ἀλήτης τῆσδε γῆς ἀπόξενος / κάτεισιν, ἄτας τάσδε θριγκώσων φίλοις: (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1280-83).

⁷⁴ No original: Κλ. ἐπίσχες, ὦ παῖ, τόνδε δ’ αἶδεσαι, τέκνον, / μαστόν, πρὸς ᾧ σὺ πολλὰ δὴ βρίζων ἄμα / οὐλοισιν ἐξήμελξας εὐτραφὲς γάλα (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 896-98).

depois a abraça. Ademais, Helena chegou a ser cultuada, em algumas partes da Grécia, como divindade, por isso, é de se esperar que um humano, ao contemplá-la em sua plenitude, ficasse em beatitude, assim, ela, mesmo sendo semideusa, deixa um mortal arrebatado pela visão do seu corpo.

Logo, o mortal e o humano se misturam em conjunturas semelhantes, pois as duas irmãs gêmeas se encontram em situação de ameaça de morte. No entanto, para a mortal não houve perdão, enquanto a deslumbrante, quase divina, que precisou apenas mostrar um pouco da sua plenitude para fazer o humano se prostrar e apenas adorá-la.

Em consequência, os elos entre o divino e o humano estão próximos e misturados na Tragédia. Por isso, o divino presente em figuras como Pasífae e Helena faz com que elas passem incólumes por seus filhos e maridos. Contudo, com as mortais, foi diferente, elas sofreram e foram punidas. Dejanira é punida com o desprezo do filho e Clitemnestra é morta.

Uma outra questão, entre essas mulheres é que seus filhos são herdeiros de suas escolhas e de suas desonras, fato que os tornam sombras de rancor e mágoa, como acontece com a filha de Helena, Hermione, e o filho de Dejanira, Hilo. No entanto, os filhos de Pasífae e de Clitemnestra personificam o horror, o bestial e o monstruoso. Pois enquanto o Minotauro é desumano na aparência e na selvageria, os filhos de Clitemnestra e ela mesma são monstruosos em suas ações. Dessa maneira, é possível perceber nos sonhos premonitórios da rainha, que o numinoso não aparece de forma clara, mostrando a traição vinda de uma cobra, ou seja, seu filho Orestes:

Claro, arrepiante, no palácio,
O Adivinho de sonho, tirando sono, a respirar rancor,
alta noite, no recôndito, bramiu
um grito terrísono,
grave ao reboar
nos aposentos femininos.
Os intérpretes deste sonho
garantidos pelo Deus bramiram
que os íferos irados repreendem
os que mataram e lhes têm rancor.
(Ésquilo, *Coéforas*, vv.32-41)⁷⁵.

Assim, os sonhos haviam trazido terror e noite insone à rainha, fazendo com que gritos ecoassem pelo palácio. Os horrores da noite foram interpretados pelos homens como apenas

⁷⁵ No original: Χορός. τορὸς γὰρ ὀρθόθριξ δόμων / ὄνειρόμαντις, ἐξ ὕπνου κότον πνέων, / ἀωρόνυκτον ἀμβόαμα / μυχόθεν ἔλακε περὶ φόβῳ, / γυναικείοισιν ἐν / δώμασιν βαρὺς πίτνων. / κριταί τε τῶνδ' ὄνειράτων / θεόθεν ἔλακον ὑπέγγυοι / μέμφεσθαι τοὺς γὰς / νέρθεν περιθύμως / τοῖς κτανούσι τ' ἐγκοτεῖν (Ésquilo, *Coéforas*, vv.32-41).

um conflito de consciência da rainha por ter assassinado o marido e Cassandra, contudo o sonho se mostra uma premonição mortal, pois a cobra se torna corpórea e se manifesta:

Se surgiu do mesmo lugar que eu
A serpente e enfaixada como criança
Abocanhava o seio que me nutriu
E mesclou leite e coágulos de sangue
E ela apavorada pranteava este mal,
Porque nutriu hórrido prodígio, deve
Ter morte violenta e tornado serpente
Eu mato-a como conta este sonho
(Ésquilo, *Coéforas*, vv.543-50)⁷⁶.

Deste modo, o próprio Orestes se identifica com o animal pérfido, que age por dolo, por vingança, por ira, sem se apiedar da própria mãe. Além disso, seu stratagemata se assemelha ao ardid de uma cobra, que envolve a presa para depois dar o bote. Foi assim que ele se insinuou no palácio real pela mentira de sua morte, levando consigo uma urna sem restos mortais, apenas contendo supostas cinzas.

Então, a notícia da morte do filho de Agamêmnon fez de Orestes um cadáver que não precisava ser temido por ninguém, permitindo que ele tivesse acesso ao palácio e pudesse matar primeiro Egisto e depois sua mãe. Por certo, de uma morte imaginária, Orestes se identifica com a morte de seu próprio pai. Então, ambos passam a simbolizar um animal próximo à terra, ou seja, um animal ctônico que é a serpente:

Só que também desse viés de animal pérfido, que age por dolo, a serpente figurará Orestes, que se insinua no palácio real através do stratagemata de inventar a mentira de sua morte, ‘provando’ isso através da urna contendo suas supostas cinzas. A notícia da morte do filho de Agamêmnon faz de Orestes um morto. Identificando-se com o seu pai na morte, ele poderá ser simbolizado pelo animal ctônico que é a serpente; assumindo o lugar do pai em sua plena dimensão fálica (Meneses, 1998, p. 207).

Isto posto, a cobra, figura simbólica de culturas antigas, permeia as três personagens de forma metafórica, tanto na vida como na morte. Orestes e Agamêmnon são ligados em referências à morte, ainda que Orestes seja apenas metaforicamente, enquanto, Clitemnestra é representada como uma víbora, pior e mais peçonhenta. No entanto, em vida, o rei Agamêmnon não era comparado a um animal tectônico, porém era chamado de águia, animal esse que fazia referência ao próprio Zeus, senhor do Olimpo. Logo, seus dois filhos vivos e vingadores, Electra e Orestes, em suas iras de vingança, são colocados como filhotes de uma ave de rapina:

Or. Zeus, Zeus, sê testemunha desta situação,

⁷⁶ No original: Ὅρ. εἰ γὰρ τὸν αὐτὸν χῶρον ἐκλιπὼν ἔμοι / οὄφεις ἔμοισι σπαργάνοις ὠπλίζετο, / καὶ μαστὸν ἀμφέχασκ' ἔμὸν θρεπτήριον, / θρόμβῳ δ' ἔμειξεν αἵματος φύλον γάλα, / ἢ δ' ἀμφὶ τάρβει τῷδ' ἐπώμωξεν πάθει, / δεῖ τοί νιν, ὡς ἔθρεψεν ἐκπαγλὸν τέρας, / θανεῖν βιαίως: ἐκδρακοντωθεὶς δ' ἐγὼ / κτείνω νιν, ὡς τοῦνειρον ἐννέπει τόδε (Ésquilo, *Coéforas*, vv.543-50).

vê a prole órfã da águia, quando o pai
morreu nos enlaces e nas espirais
de medonha víbora, e a fome jejuna
oprime os órfãos, não ainda capazes
de trazer ao ninho a preia paterna
(Ésquilo, *Coéforas*, vv. 246-51)⁷⁷.

Então, Orestes é comparado a dois animais, um denota o seu pai com todo seu orgulho de rei vitorioso, ligando-o aos céus e o outro seria uma cobra, fazendo referência agora a um pai morto e a uma mãe peçonhenta. Em consequência, o próprio Orestes passa a se ver como uma serpente que mata o seio que o nutriu:

Co. Pareceu-lhe parir serpente, ela mesma fala.
Or. E aonde vai terminar e concluir a fala?
Co. Atou com faixas como a uma criança.
Or. E que nutria o recém-nascido monstro?
Co. Ela mesma lhe deu o seio no sonho
Or. E como ficou ileso o úbere sob o horror?
Co. Sorveram-se com leite coágulos de sangue
(Ésquilo, *Coéforas*, vv. 527-33)⁷⁸.

Portanto, Orestes age de forma fria e calculista ao executar a própria mãe. Em consequência, só um ser monstruoso é capaz de destruir a sua progenitora. Então, no tempo mítico e também nas Tragédias, as mulheres e seus monstros paridos se misturam, se imbricam e acabam ambos como monstros simbioses que parecem espelhos de suas dores e dissabores.

3.3 Do labiríntico divino feminino sertanejo e sua Grande Mãe

O fio condutor nos coloca em um mundo sertanejo, onde o poder da tomada de decisões sobre a continuidade da vida e da morte de alguém está em mãos masculinas. Contudo, são as mulheres que geram em seus ventres e criam seus filhos no sertão de Rosa. Sendo assim, também existe um divino feminino que perpassa o sertão, de forma suave, corajosa, acolhedora e discreta. Então, para entendermos um divino feminino e sertanejo, primeiramente, precisamos perpassar por um Deus cristão que é adorado como entidade divina, masculina, onisciente e onipresente.

⁷⁷ No original: Ὀρ. Ζεῦ Ζεῦ, θεωρὸς τῶνδε πραγμάτων γενοῦ: / ἰδοῦ δὲ γένναν εὔνιν αἰετοῦ πατρός, / θανόντος ἐν πλεκταῖσι καὶ σπειράμασιν / δεινῆς ἐχίδνης. τοὺς δ' ἀπωρφανισμένους / νῆστις πιέζει λιμός: οὐ γὰρ ἐντελεῖς / θήραν πατρώαν προσφέρειν σκηνήμασιν (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 246-51).

⁷⁸ No original: Χο. τεκεῖν δράκοντ' ἔδοξεν, ὡς αὐτὴ λέγει. / Ὀρ. καὶ ποῖ τελευτᾶ καὶ καρανοῦται λόγος; / Χο. ἐνσπαργανοῖσι παιδὸς ὀρμίσαι δίκην. / Ὀρ. τίνας βορᾶς χρῆζοντα, νεογενὲς δάκος; / Χο. αὐτὴ προσέσχε μαζὸν ἐν τῶνείρατι. / Ὀρ. καὶ πῶς ἄτρωτον οὐθαρ ἦν ὑπὸ στύγους; / Χο. ὥστ' ἐν γάλακτι θρόμβον αἵματος σπάσαι (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 527-33).

No entanto, para se discutir sobre Deus, é necessário percebermos a circunstância de orfandade masculina que envolve boa parte das personagens em *Grande sertão: veredas*. Por certo, Riobaldo foi um dos muitos órfãos do sertão, sem um pai que pudesse levar em si o orgulho de uma linhagem, de um sobrenome que ele pudesse ostentar: “[...] que eu não tive pai, quer dizer isso, pois eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro nascimento” (Rosa, 2019, p. 37). Por esse motivo, sua linhagem paterna ficou desconhecida, até que, um dia, ele ouviu a revelação de quem era seu pai:

[...] me disseram que não era à-toa que minhas feições copiavam retrato de Selorico Mendes. Que ele tinha sido meu pai! Afianço que, no escutar, em roda de mim o tonto houve – o mundo todo me desproduzia, numa grande desonra. Pareceu até que, de algum encoberto jeito, eu daquilo já sabia. Assim já tinha ouvido de outros, aos pedacinhos, ditos e indiretas, que eu desouvia (Rosa, 2019, p. 93).

Assim, a figura de um pai ganhou forma, o padrinho Selorico Mendes. Sendo que um “padrinho” na religião Católica, significa aquele que, na ausência dos pais tem a responsabilidade de guiar o afilhado em toda sua educação religiosa. Então, Riobaldo, após a morte da mãe, se viu com o pai, que era um rico fazendeiro e que postumamente deixou até uma herança para ele:

E era que meu padrinho Selorico Mendes acabara falecido, me abençoando e se honrando, orgulhoso de meus atos; [...] em cédula de testamento. Seô Habão queria logo me levar lá, no Curralim, no Corinto, para eu entrar em paz de posses. Rejeitei; adiei, isto é. Porquanto, de fato, fui, e tudo recebi em limpo, sem precisão de tocar demandas, por falta e outros mais legítimos herdeiros, e o que também devido dou ao advogado meu que zelou a sucessão – Dr. Meigo de Lima (Rosa, 2019, p. 432).

Em consequência, a figura de um pai não foi referência para ele, apesar do legado da figura paterna o ter tirado da pobreza. Contudo, Riobaldo é um homem questionador, isso se espelha em suas narrativas repletas de incertezas. Em consequência, Deus e o diabo, não são as únicas questões pertinentes, pois um fato bastante notório é que o herói foi um homem criado por apenas um ser feminino, a Bigri. Na ausência de um pai, ou de qualquer referência masculina:

Ele só tinha carências e a necessidade de superá-las: a sua origem, "escuro nascimento", que não lhe dava raízes familiares nem sobrenomes, só o conhecemos pelo nome e apelidos; o destino comum e nômade reservado aos homens pobres; a dependência da proteção de padrinhos; a ausência de modelo paterno, que lhe transmitisse a autoridade, capacidade de decisão e de mando para a realização da sua ambição de chefia; a sua condição, que o levava a procurar a mudança de classe pelo casamento; além da falta de coragem (Roncari, 2004, p.63).

Por certo, a mãe de Riobaldo era uma figura feminina, sem sobrenome, sem ascendência de qualquer gênero, sem pais, parentes, sem marido: “apenas a Bigri, era como ela se chamava”

(Rosa, 2019, p. 85). Assim, ela retratava a força do feminino na vida hostil do sertão, pois ela teve a perseverança e a coragem de criar o filho em um lugar adverso, desprovido de tudo e permeado de pobreza. Até o lugar onde eles moravam remonta à ausência de um lar fixo, viviam com uns poucos objetos, nada de valor. No momento em que Riobaldo separa os objetos herdados do casebre, em que vivia com sua mãe, é que se percebe a grande privação que era a sua vida:

De herdado, fiquei com aquelas miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta e minha muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum saco (Rosa, 2019, p. 85).

Dessa forma, foi na miséria, na falta e no abandono, que Riobaldo cresceu. Fatos tão comuns e corriqueiros para a maioria dos sertanejos, mas que parecem ter um peso maior para uma mãe, sem companheiro, sem familiar, sozinha, sem emprego certo, sem morada fixa para chamar de lar. Moravam numa tapera, isto é, foram acolhidos no terreno de alguém, em alguma casa abandonada, pois viviam em penúria. Até o nome do sítio fazia menção à situação depreciativa em que permaneciam, pois o lugar se chamava sítio Caramujo, ou seja, Riobaldo e a mãe representavam o próprio caramujo, levando nas costas o pouco que tinham de representação de casa. Além disso, esse fato pode representar o forte elo entre Riobaldo e sua mãe, já que o sítio Caramujo pode também ser a junção entre ambos em um lugar apertado, como se fosse um útero: “Essa não faltou também à minha mãe, quando eu era menino, no sertãozinho de minha terra – baixo da ponta da Serra das Maravilhas, no entre essa e a Serra dos Alegres, tapera dum sítio dito do Caramujo, atrás das fontes do Verde, o Verde que verte no Paracatu” (Rosa, 2019, p. 37).

Assim, a Bigri era uma metáfora de uma grande Mãe, gerou e criou sozinha. Por isso, ela foi seu mundo por vários anos, a única referência para ele, sendo a responsável por criar e educar, sem nenhuma menção masculina, até o dia de sua morte: “Na diegese, a mãe genitora Bigri, cujo nome é uma deformação de *Brighid* (a grande deusa Mãe do panteão celta), e cuja residência com o nome de *Sirga* remete poeticamente ao cordão umbilical [...] encarregada de dar o impulso inicial” (Utéza, 2016, p. 237). Então, o impulso inicial materno se refletiu em vários de seus relacionamentos.

Em consequência, foi a Bigri que o ensinou a praticar os ritos cristãos e até a ser um pagador de promessa, ou seja, Riobaldo deveria ser obrigado a prestar culto a uma divindade específica, em troca de alcançar um desejo, um pedido ou uma graça. Com efeito, foi na

aproximação de Deus, como um pagador de promessas, que ele conheceu o menino Diadorim: “[...] Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade” (Rosa, 2019, p. 79):

Pois tinha sido que eu acabava de sarar duma doença, e minha mãe feito promessa para eu cumprir quando ficasse bom: eu carecia de tirar esmola, até perfazer um tanto – metade para se pagar uma missa, em alguma igreja, metade para se pôr dentro duma cabaça bem tapada e breada, que se jogava no São Francisco, a fim de ir, Bahia abaixo, até esbarrar no Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa, que na beira do rio tudo pode. Ora, lugar de tirar esmola era no porto. Mãe me deu uma la. Eu ia, todos os dias. E esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha. Mas eu gostava, queria novidade quieta para meus olhos (Rosa, 2019, p. 78).

Assim, como para tantos humildes do sertão, a religiosidade é uma realidade dos homens pobres. Ritos são praticados e ensinados aos filhos de maneira oralizada. O povo sem instrução, em sua maioria, se utiliza de uma prática da devoção de forma distinta, pois os cultos são cheios de sincretismo religioso de outras culturas, advindas da formação do povo brasileiro, que seja europeia, seja indígena, seja de matriz africana:

[...] como um palimpsesto, a consciência imperfeita dos matutos revela nas quadras agitadas, rompendo dentre os ideais belíssimos do catolicismo incompreendido, todos os estigmas de estádio inferior. É que, mesmo em períodos normais, a sua religião é indefinida e vária. Da mesma forma que os negros hauçás, adaptando à liturgia todo o ritual iorubano, realizam o fato anômalo, mas vulgar mesmo na capital da Bahia, de seguirem para as solenidades da igreja por ordem dos fetiches, os sertanejos, herdeiros infelizes de vícios seculares, saem das missas consagradas para os ágapes selvagens dos candomblés africanos ou poracés do tupi. Não espanta que patenteiem, na religiosidade indefinida, antinomias surpreendentes (Cunha, 2014, p. 143-4).

Dessa maneira, a religião do sertanejo se mistura com várias influências que para ele é, na maioria das vezes, uma coisa natural. Mesmo com a preponderância do Catolicismo, é, na mistura das crenças e no sincretismo religioso, que o homem pode se encontrar e se identificar como ser. O próprio Riobaldo cita que, em sua velhice, busca incessantemente a espiritualidade:

Isso é que é a salvação-da-alma... Muita religião, seu moço! Eu cá, não perco ocasião de religião. Aproveito de todas. Bebo água de todo rio... Uma só, para mim é pouca, talvez não me chegue. Rezo cristão, católico, embrenho a certo; e aceito as preces de compadre meu Quelemém, doutrina dele, de Cardéque. Mas, quando posso, vou no Mindubim, onde um Matias é crente, metodista: a gente se acusa de pecador, lê alto a Bíblia, e ora, cantando hinos belos deles. Tudo me quieta, me suspende. Qualquer sombrinha me refresca. Mas é só muito provisório. Eu queria rezar – o tempo todo. Muita gente não me aprova, acham que lei de Deus é privilégios, invariável (Rosa, 2019, p. 19).

Além disso, à maneira de haver uma mistura entre ritos também existe a menção constante a crendices, superstições e rezas típicas dos rituais populares, que atritam com a parte institucionalizada das religiões, que não aceitam os vários sincretismos que permeiam o povo interiorano e pobre do Brasil.

Consoante à maneira peculiar de Riobaldo vislumbrar o sagrado, por certo Riobaldo dentre as várias discussões sobre religião e sua forma de crer, há espaço para algumas invocações: “[...] a Nossa senhora da Abadia e o pacto com o demônio, para Riobaldo, significam mais do que simples práticas exteriores. [...] ele crê na virtude e eficácia do símbolo, qualquer que seja sua procedência e utilização” (Albergaria, 1977, p. 47). Ademais, na sua linguagem, há indícios de ele conhecer outros cultos religiosos, como na citação: “O ianso do vento revinha com o cheiro de alguma chuva perto” (Rosa, 2019, p. 19), pois “o ianso do vento faz referência “relativa à Iansã [...] corresponde à Santa Bárbara da hagiologia católica, e tida como nossa senhora dos ventos e das tempestades” (Albergaria, 1977, p. 47).

Também apresentando forte sincretismo religioso, Dias Gomes escreveu a peça teatral intitulada *O pagador de promessas* (1960). Nela são discutidos assuntos semelhantes, pois o humilde Zé do burro faz uma promessa no terreiro de Iansã⁷⁹, que ele iria pagar ao levar uma cruz, por sete léguas⁸⁰, e a colocar na igreja de Santa Bárbara, que para a igreja católica, é a protetora de raios, trovões e tempestades. Essa santa do catolicismo foi sincretizada com a divindade de Iansã. Por isso, havia a importância de a promessa ser cumprida dentro da igreja de Santa Bárbara. Podemos perceber a relevância de adentrar na igreja, quando Zé do burro e sua esposa dialogam:

ROSA

Mas você já pagou a sua promessa, já trouxe uma cruz de madeira da roça até a igreja de Santa Bárbara. Está aí a igreja de Santa Bárbara, está aí a cruz. Pronto. Agora, vamos embora

ZÉ

Mas aqui não é a igreja de Santa Bárbara. A igreja é da porta pra dentro

ZÉ

[...] Santo nunca responde em língua da gente... não se pode saber o que ele pensa. E além do mais, isso também não é direito. Eu prometi levar a cruz até dentro da igreja, tenho que levar. Andei sete léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro.

(Dias Gomes, 2014, p. 13-4).

Ademais, a porta é o limiar que Zé do burro almeja ultrapassar, lugar interdito para muitos pobres, como: as baianas, os homens da capoeira, os ambulantes, ou seja, todos aqueles que o padre não considera dignos daquele local. Assim, a porta é a soleira que divide metaforicamente as coisas: o pobre e o rico, o sagrado e o profano, o primitivo e o moderno, o

⁷⁹ Iansã: Divindade cultuada em religiões de matriz afro como: Candomblé, Umbanda e outras. Ela também é conhecida como Oyá, e representa a força feminina na religião do Candomblé. A divindade pode espelhar eventos furiosos da natureza, mas ela também pode ser a brisa. É representada como uma guerreira indomável. Além disso, ela protege o devoto em suas batalhas diárias e faz com que o adorador se renove em momentos de dificuldade.

⁸⁰ Léguas: Uma medida antiga, vem do Latim *leuca* ou *leuga*, significava medida de distância, serve para medir itinerários ou distâncias, equivale entre 2 e 7 km.

citadino e o interiorano, Deus e o diabo. A porta é uma fronteira a ser cruzada, que representa tudo que é paradoxal, ao cruzar a fronteira todos se igualam.

Em consequência, somente dentro da igreja de Santa Bárbara é que ele depositaria a cruz, em pagamento pela cura de fiel companheiro de labuta, o burro, que havia se machucado durante uma forte chuva com trovões e raios. De origem humilde, sem instrução e vivendo na pobreza, Zé do burro tinha seu nome originário do animal que era seu maior tesouro, e por causa dele fez uma promessa difícil de cumprir, equivalente ao pedido alcançado.

No entanto, a promessa não foi aceita pelo padre da paróquia que considerou uma afronta o modesto Zé do burro entrar e colocar uma cruz em uma igreja católica, após ter feito o pacto em um terreiro de umbanda para curar um mero animal. Logo, o desenlace da narrativa do Zé do burro é trágico, pois ele é assassinado na tentativa de cumprir o prometido à santa. Porém, não sem motivo, o nome do burro que era Nicolau, de origem grega formado por *nike*, “vitória”, e *laos* “povo”, significando então: “o que vence com o povo”. E o povo, compadecido, adentra a igreja, carregando o morto sobre a cruz. Desse modo, Zé do burro é abatido em sacrifício, como um animal que ele ostentava como linhagem, como alcunha de sua família, consegue cumprir sua estimada promessa:

[...] persegue se um animal feroz e, no lugar onde o matam, eleva se o santuário; ou então põe se em liberdade um animal doméstico – um touro, por exemplo –, procuram-no alguns dias depois e sacrificam no ali mesmo onde o encontraram. Em seguida levanta se o altar e ao redor dele constrói se a aldeia. Em todos esses casos, são os animais que revelam a sacralidade do lugar, o que significa que os homens não são livres de escolher o terreno sagrado, que os homens não fazem mais do que procurá-lo e descobri-lo com a ajuda de sinais misteriosos (Eliade, 1992, p. 20).

Ademais, Zé do burro traz consigo toda uma cultura popular, permeada de sincretismo religioso, repleta de ritos que o transportam ao primevo, a um contínuo desvelar do sagrado, ao primordial. Então, ao se aproximar do sagrado, ele é elevado em sua espiritualidade, dando aos ritos uma sacralidade que o envolve e o leva a ter um contato, ou melhor, uma proximidade maior com o divino. Dessa maneira, seu sistema de crenças e valores o envolve e o abarca.

Por isso, o homem humilde e interiorano, caminha numa vertente, muitas vezes, oposta à do homem letrado e citadino, que cresce se afastando do divino primordial. Ele comumente despreza os ritos, os mistérios ritualísticos e delega toda a construção sagrada do homem humilde a um patamar inferior. Desse modo, o sincretismo religioso tão natural do homem rústico e suas multiplicidades e complexidades, passa a ser vistos como algo insignificante. Assim, o homem da cidade e moderno, na tentativa de racionalizar e desvelar tudo, se afasta dos mistérios. Por certo, o sujeito toma uma santidade imbricada no sagrado, apenas como algo profano, deslegitimando toda a sacralidade cultuada pelo homem do interior.

Embora o homem moderno viva num contexto de multiplicidade de denominações religiosas, esse indivíduo escolhe acreditar em somente uma das múltiplas e variadas ideologias modernas da vida citadina, e geralmente se vincula e acredita em apenas uma religião, tomando apenas aquela como verdade absoluta, inquestionável e irrevogável:

O indivíduo moderno existe numa pluralidade de mundos migrando de um lado a outro entre estruturas de plausibilidade rivais e muitas vezes contraditórias, cada uma sendo enfraquecida pelo simples fato de sua coexistência involuntária com outras estruturas de plausibilidade. Além dos “outros significantes” que confirmam a realidade, há sempre e em toda parte “aqueles outros”, incômodos refutadores, descrentes – talvez o incômodo moderno por excelência (Berger, 1997, p.78).

Dessa mesma forma, o mesmo ser também tem a opção de se abster da crença, ou ele também pode escolher não acreditar em nada, vivendo sem qualquer religião, isto é, no meio de sua absoluta racionalidade, a magia da sacralidade desaparece e ele é regido por suas escolhas. Então, sua racionalização, com base em fatos e razões, faz com que ele seja divergente do homem modesto, de tal forma que muitas vezes o indivíduo moderno chega a colocar a maneira complexa e peculiar do sujeito modesto de estar com o divino como apenas um constructo do maléfico, ou seja, do diabo.

É perceptível que Riobaldo permeia duas maneiras de ser, a do homem interiorano e modesto em atrito com o indivíduo letrado, latifundiário e moderno, assim como dois modos de ser singulares, que o fazem o se questionar sobre tudo e todos, suas ações e escolhas. Talvez isso se deva aos anos de convívio com sua mãe, uma pessoa humilde, muito religiosa, que o fazia praticar ritos e cultos cristãos, e que o ensinava, de forma oral, as práticas religiosas de sua devoção.

Dessa maneira, há um afastamento, na velhice, de tudo que ele era quando convivia com a mãe: uma criança cheia de privações financeiras e privações afetivas, sendo pela ausência de uma figura paterna ou, até mesmo, de qualquer referência masculina. Esse é um dos motivos que o fazem também entrar em conflito constante em sua velhice pois, ao recordar, o homem letrado e rico diverge do humilde, religioso e iletrado menino Riobaldo.

Então, há um distanciamento entre o menino que ele era e o homem que ele se tornou. Contudo, foram o ser potente feminino e sua falta que impeliram Riobaldo a seguir. Sendo na ausência, com a sua morte e o vazio de sua presença, que o velho Riobaldo nos revela um ser feminino silenciado, sem discurso direto, apenas com lembranças poucas e escassas. Todavia não há como negar sua importância, pois ela estava sempre gravitando nas margens das memórias de Riobaldo e a lembrança dela o ajudava na sua travessia. Como consequência, ela

aparece de maneira velada, mas de forma forte dentro do discurso de Riobaldo, principalmente, em momentos determinantes do romance.

Então, o ser mãe é uma figura importante na vida da jagunçagem, pois uma das leis jagunças era não falar o nome-da-mãe para ofender um inimigo, que era a maior ofensa no código jagunço. Isso era considerado crime entre os bandos de jagunços e a punição era a morte. O nome-da-mãe foi discutido no julgamento de Zé Bebelo e seus crimes, quando foi preso como inimigo e julgado por Joca Ramiro e seus chefes de bando: “– ‘Mas ele não falou o nome-da-mãe, amigo...’ E era verdade. Todo o mundo concordou, pelo que vi de todos. Só para o ‘nome-da-mãe’ ou de ‘ladrão’ era que não havia remédio, por ser a ofensa grave” (Rosa, 2019, p. 193). Ademais, quando Riobaldo descrevia os momentos e as pessoas que mais despertavam o “sentir” em seu ser, era na mãe e em outras figuras femininas que ele pensava, como Bigri, Diadorim, Nossa senhora da Abadia e Otacília:

Somente que me valessem, indas que só em breves e poucos, na ideia do sentir, uns lembrares e sustâncias. Os que, por exemplo, os seguintes eram: a cantiga de Siruiz, a Bigri minha mãe me ralhando; os buritis dos buritis – assim aos cachos; o existir de Diadorim, a bizarrice daquele pássaro galante: o manuelzinho-da-croa; a imagem de minha Nossa Senhora da Abadia, muito salvadora; os meninos pequenos, nuzinhos como os anjos não são, atrás das mulheres mães deles, que iam apanhar água na praia do Rio de São Francisco, com bilhas na rodilha, na cabeça, sem tempo para grandes tristezas; e a minha Otacília (Rosa, 2019, p. 371).

Com isso em mente, é possível entender que: “Observa-se, assim, que Riobaldo mantém um estreito contato com o elemento feminino” (Neitzel, 2004, p. 13). Decerto, a mãe de Riobaldo era muito importante como elemento formador de seu modo de ser como humano: “Assim é que digo: eu, que o senhor já viu que tenho retentiva que não falta, recordo tudo da minha meninice. Boa, foi. Me lembro dela com agrado; mas sem saudade. Porque logo sufusa uma aragem dos acasos. Para trás, não há paz” (Rosa, 2019, p. 37). Por isso, Riobaldo não tinha saudades de seu tempo com a mãe porque havia muito sofrimento, privações e penúria no tempo que viveram juntos. Consequentemente, foi a Bigri que o ensinou como um ser feminino pode observar e perceber a importância de outros seres femininos em sua vida, mas a ausência da mãe causou-lhe muita tristeza: “O seguinte é simples. Minha mãe morreu[...] Morreu, num dezembro chovedor” (Rosa, 2019, p. 85).

É válido perceber que a mãe de Riobaldo não morreu em qualquer época do ano, mas num período especial para todo sertanejo, pois eram dias chuvosos. Assim, a chuva, para o homem pobre do sertão, é sinal de alegria, de fartura, de reconstrução, de recomeços, já que ela representa a renovação da natureza, época de plantar e colher. É importante ressaltar que a

chuva passa até seis meses para acontecer e, em períodos de estiagem, pode levar anos para que possa voltar a cair.

Por isso, ela tem um significado especial, o verde retorna em seu esplendor, a esperança toma conta de todos, pois as cores do ambiente mudam, a aparência do lugar se transforma, de cores amarelas e opacas, que lembram sofrimento, escassez, penúria, falta. Por certo, a vida hostil do sertanejo é situada em dias de sol intermitente, com pouca água, rios secos, aparentemente sem vida, onde a grande falta de água é comum, sem nada brotar na terra. Então, na resignificação da paisagem proveniente das águas e do verde, o ambiente e as pessoas se modificam:

A cada primavera, depois do inverno provar ao homem de sua solidão e sua precariedade [...] esta se reveste de um novo manto verde que traz de volta a esperança e ao mesmo tempo volta a ser nutriz. O verde é cálido. E a chegada da primavera manifesta-se através do derretimento dos gelos e das quedas de chuvas fertilizadoras. O verde é a cor do reino vegetal se reafirmando, graças às águas regeneradoras e lustrais nas quais o batismo tem todo o seu significado simbólico. O verde é o despertar das águas primordiais, o verde é o despertar da vida (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 939).

Assim, em consequência das chuvas, tudo se transforma para melhor, a vida ressurgem em seu esplendor, a natureza toma outra forma, os rios ficam turvos do grande volume de água, os peixes ressurgem, a temperatura fica amena, o roçado do homem fica fértil e farto: “Ao sobrevir das chuvas, a terra, como vimos, transfigura-se em mutações fantásticas, contrastando com a desolação anterior” (Cunha, 2014, p. 54).

Dessa maneira, a paisagem se resignifica para o verde e essa cor tão viva vai se espalhando pelo sertão, tomando conta de tudo, a vida cresce e se multiplica, resplandece aos olhos do humilde sertanejo: “E ao tornar da travessia o viajante, pasmo, não vê mais o deserto. Sobre o solo [...] ressurgem triunfalmente a flora tropical. É uma mutação de apoteose” (Cunha, 2014, p. 48). Toda a apoteose verde nos remete às inúmeras interpretações para a cor verde, inclusive a sua relação tão próxima e oposta ao vermelho que remonta ao fogo em culturas antigas:

O verde é cor de água como o vermelho é cor de fogo, e é por essa razão que o homem sempre sentiu, instintivamente, que as relações entre essas duas cores são análogas às de sua essência e existência. O verde está ligado ao raio. Corresponde, na China, ao trigrama *tch'en* que é *abalo* (tanto da manifestação quanto da natureza na primavera), o trovão, signo do início da ascensão de yang; corresponde também ao elemento Madeira. É a cor da esperança, da força, da longevidade (e, por outro lado, também da acidez). É a cor da imortalidade universalmente simbolizada pelos ramos verdes (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 939).

Em consequência, existe harmonia entre o verde, que traz esperança e abundância, e o fogo, que aquece, inflama, remete à ardência do desejo, mas que também destrói tudo no

caminho. Por certo, não é à toa que os olhos de Diadorim são verdes: “Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do morno que a mão dele passava para a minha mão” (Rosa, 2019, p. 351). Assim, a cor verde dos olhos de Diadorim traz significados importantes, fascinantes, profundos, que cruzam o próprio destino:

Essas maravilhosas qualidades do verde levam a pensar que essa cor esconde um segredo, que ela simboliza um conhecimento profundo, oculto, das coisas e do destino. A palavra sinople vem do latim *sinopsis*, que designava, inicialmente, a terra vermelha de Sinope [...] o sentido de verde, por razões inexplicadas [...], e que significava simultaneamente vermelho e verde. [...] A virtude secreta do verde vem do fato de ele conter o vermelho, da mesma forma que, usando a linguagem dos hermetistas e dos alquimistas, a fertilidade de toda obra provém do fato do princípio ígneo princípio quente e masculino animar o princípio úmido, frio, feminino. Em todas as mitologias, as divindades verdes da primavera hibernam nos infernos onde o vermelho ctoniano as regenera. Por isso, são exteriormente verdes e interiormente vermelhas, e seus domínios estendem-se sobre os dois mundos (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 940-1).

Além disso, os olhos de Diadorim trazem de volta a certeza de que tudo se transforma e se ressignifica, como a própria vida. Com essa magnitude, podemos perceber através dos olhos, a porta de entrada de todas as coisas, boas e ruins. Isso posto, a lembrança da mãe que surgia quando ele pensava em sentimentos de amor e carinho, como aconteceu quando ele olhou para os olhos verdes de Diadorim e viu refletidos os envelhecidos olhos de sua mãe: “Os afetos. Doçura do olhar dele me transformou para os olhos de velhice da minha mãe” (Rosa, 2019, p. 111). Em consequência, Diadorim remete também Riobaldo a um retorno à infância e à figura materna:

Em contrapartida, ela leva ao complexo de Edipo, i.e., ao culto do refúgio materno. Ao final de um galope furioso, o homem essencialmente filho e amante volta para a Mãe como para um oásis, é o porto da paz, refrescante revigorante. A partir desse fato, existe toda uma terapêutica do verde baseada, mesmo quando ela própria o ignora, no *regressus ad uterum* (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 939).

Ademais, segundo Proença, os olhos verdes são uma metonímia entre os olhos de Bigri e os olhos de Diadorim: “Os olhos do menino eram verdes, cor das palmas, e quando Riobaldo os reencontra no moço cangaceiro, antes de reconhecer o amor tormentoso, faz a ‘transferência’ reveladora’: (eu enfatizo)” (Proença, 1958, p. 56):

[...] o nome Bigri tem associações com o de Diadorim. Bi lembra duas vezes e Di também lembra dois. Mas compõem uma associação por complementaridade, pois o ‘dois’ do Di de Diadorim remete em primeiro lugar à ideia de divisão, conflito, enquanto Bi de Bigri remete à ideia de duplicação, mãe que é vicariamente pai, fusão de dois seres diversos (Aguiar, 1998, p. 90-1).

Então, é nas profundezas da perda de duas pessoas, que ele amou profundamente, que as memórias se confundem, se embaralham e vão ficando obscuras, saindo da simplicidade de uma narrativa aparentemente simples e despretensiosa para um ouvinte que se sentou para ouvir um narrador que na verdade mostrava, no subtendido do enredo, sentimentos profundos, encobertos por palavras ditas sem pretensão:

[...] Riobaldo cata as razões que o levam a se entregar ao jorro da narrativa [...] São tais razões, como se vê, de natureza subjetiva todas elas devidas ao próprio sujeito narrador e, até certo ponto, justificativas bem superficiais, simplistas mesmo. Entretanto, elas acabam cruzando-se com outras, atribuídas às “coisas” narradas, ao objeto da narração; essas, mais complexas, mais profundas e, sobretudo, mais atormentadoras, deixam entrever mesmo um tom angustiado do narrador ao refletir sobre elas (Morais, 2004, p. 158).

Dessa forma, a Bigri criou uma família monoparental, ou seja, somente ela vivia com o seu filho, e, com essa grande mãe, Riobaldo cresceu. Na ausência paterna, ela era figura presente, como chefe da família. Ela precisou lutar contra um sertão de aridez ambiental, contra a pobreza presente, sem nenhuma rede familiar que a apoiasse, tendo que batalhar para sobreviver e ainda nutrir e criar outro ser. Sendo assim, temos a explicação que Riobaldo deu quando Diadorim perguntou sobre a mãe dele:

Mas Diadorim mais não supriu o que mais não explicava. E, quem sabe para deduzir da conversa, me perguntou: – “Riobaldo, se lembra certo da senhora sua mãe? Me conta o jeito de bondade que era a dela...” Na ação de ouvir, digo ao senhor, tive um menos gosto, na ação da pergunta. Só faço, que refugo, sempre quando outro quer direto saber o que é próprio o meu no meu, ah. Mas descí disso, o minuto, vendo que só mesmo Diadorim era que podia acertar esse tento, em sua amizade delicadeza. Ao que entendi. Assim devia de ser. Toda mãe vive de boa, mas cada uma cumpre sua paga prenda singular, que é a dela e dela, diversa bondade. E eu nunca tinha pensado nessa ordem. Para mim, minha mãe era a minha mãe, essas coisas. Agora, eu achava. A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios, querer-bem às minhas alegrias. A lembrança dela me fantasiou, fraseou– só face dum momento feito grandeza cantável, feito entre madrugara e manhecer (Rosa, 2019, p. 36-7).

Então, a resposta de Riobaldo sobre sua mãe é repleta de carinho, ele fala que não pensava no que era ter uma mãe, porque a dele sempre esteve presente, sendo natural e cotidiano o amor dela. Por isso, ele diz que toda mãe é um ser bondoso e amoroso e, mesmo quando punia tentava fazer com que o filho aprendesse alguma lição. À vista disso, todo ser humano, em alguns momentos, parece refletir a bondade, mas também a brutalidade do meio que estão inseridos, e uma mãe com um filho é alguém que, assim como outros, também sofre as violências daquele lugar e as intempéries advindas daquele lugar hostil.

Isto posto, apontaremos um momento da narrativa em que aparece uma personagem chamada apenas de mãe, ser esse sem alcunha alguma, ou seja, o fato poderia acontecer com

qualquer mãe na mesma situação de miséria. Pois ela não consegue proteger seu filho, que, por causa de alguma doença mental, fugiu dela. Os jagunços famintos, ao vê-lo nu, sujo e sem falar, acharam que ele era um macaco, e só perceberam que havia algo estranho quando notaram a ausência de um rabo:

[...] os homens tramavam zuretados de fome – caça não achávamos – até que tombaram à bala um macaco vultoso, destrincharam, quartearam e estavam comendo. Provei. Diadorim não chegou a provar. Por quanto – juro ao senhor – enquanto estavam ainda mais assando, e manducando, se soube, o corpudo não era bugio não, não achavam o rabo[...]. Isto é, tanto não, pois ela mesma ainda estava vestida com uns trapos; mas o filho também escapulia assim pelos matos, por da cabeça prejudicado. Foi assombro. A mulher, fincada de joelhos, invocava. [...] Não, mais não comeram, não puderam. [...] E eu lancei (Rosa, 2019, p. 46).

Contudo a mãe, que o procurava, veio e contou que eles estavam devorando seu filho: “Era homem humano, morador, um chamado José dos Alves! Mãe dele veio de aviso, chorando e explicando: era criaturo de Deus, que nu por falta de roupa...” (Rosa, 2019, p. 46). A partir da consciência do canibalismo, uns tentavam fazer graça: “Algum disse ‘Agora, que está bem falecido, se come o que alma não é, modo de não morrermos todos...’ Não se achou graça” (Rosa, 2019, p. 46). Enquanto outros jagunços apenas vomitavam de nojo: “Outros também vomitavam” (Rosa, 2019, p. 46). Dessa forma, é perceptível que aquele lugar é pernicioso.

Daí em diante, a mãe ficou temerosa que, na hora da fome, ela também pudesse virar comida, então Diadorim a protegeu: “Nós trouxemos aquela mulher, o tempo todo, ela temia de que faltasse outro de comer, e ela servisse. – ‘Quem quiser bulir com ela, que me venha!’ – Diadorim garantiu. – ‘Que só venha!’” (Rosa, 2019, p. 46). Nesse momento, Diadorim mostra compaixão com a mãe, que sofria pela perda do filho e tinha medo também de virar alimento para os jagunços.

Vemos que o medo é uma constante para as mães sozinhas, por isso, elas precisam se tornar figuras potentes, resilientes. Como consequência, elas precisavam se misturar ao ambiente hostil: “O sertão não é para fracos: [...] sorrateiro o sertão vai virando tigre debaixo da sela” (Rosa, 2019, p. 271).

Então, as mães sertanejas acabam se assemelhando às grandes mães de um tempo mítico, tempo longo, mas que, para elas, parece atual, pois é, na brutalidade das pessoas e do ambiente hostil, que elas precisam criar seus filhos numa estrutura familiar monoparental. Portanto são as grandes mães sertanejas, as que acabam abandonadas, e por isso, têm uma maternidade solo, que geram, nutrem e criam homens fortes e valorosos, mas também capazes de ações brutais. Figuras essas que parecem completamente esquecidas em um sertão embrutecido: “Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte

do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso...” (Rosa, 2019, p. 25). Por isso, para sobreviver, as mães e seus filhos, em alguns momentos, acabam se brutalizando, se imbricando ao meio, ao árido território, onde parecem se tornar um só. Elas refletem toda a dureza de um sertão hostil, se misturando em perspectivas que muitas vezes parecem se afastar do humano e se mesclar ao inumano e ao monstruoso.

Desse modo, com a Bigri e o questionador Riobaldo não aconteceu diferente, pois muitas vezes ele se perguntava se suas ações eram similares, violentas e bestiais, como as dos outros ao seu redor: “E eu era igual àqueles homens? Era” (Rosa, 2019, p. 128). Nessa afirmação, o próprio Riobaldo está se colocando no contexto de propagação de violência no sertão, se percebendo como um ser que multiplica a dor ao seu redor. Contudo ele se transforma, se transmuta, a cada passo e, com a morte da mãe, sua perspectiva muda: “[...] aí foi grande a minha tristeza” (Rosa, 2019, p. 85).

Todavia nem tudo é dor e intempérie no sertão feminino de Rosa. Existe também uma outra metáfora de Grande Mãe, uma que trouxe a certeza da conexão, de paz, de completude, de renascimento, de fixidez, como se ela fosse algo tectônico, lembrando Gaia, pois sempre estará lá esperando, certa, como um rio tranquilo, como algo plácido e organizado, possivelmente de pouca mudança. Conseqüentemente, era diferente de todos os outros femininos, pois apazigou o coração de Riobaldo: “[...] a esperança de reordenação do caos, condição para alcançar a beatitude humana” (Neitzel, 2004, p.79). Essa foi Otacília que era uma esposa que reorganizava o confuso Riobaldo e o fazia ponderado e em paz, só em sua presença, desejando o impossível, ou seja, uma outra vida, uma vida familiar, longe das batalhas e mortes:

O despertar dessa aspiração por uma outra vida, doméstica e distante da aventura guerreira, fazia com que Otacília cumprisse para ele uma função de mediadora entre o céu e a terra: ao mesmo tempo que o remetia a uma visão celeste, chamava-o para uma conversão na terra, uma acomodação que o plantasse num lugar como proprietário[...] (Roncari, 2004, p. 245).

Por conseguinte, ela despertou sentimentos diferentes dos outros femininos de Rosa. Assim: “A construção de Otacília parece ser a repetição do mito intemporal da Grande Mãe Cósmica e Consoladora, que abarca e envolve tudo, na busca pela hierogamia. É ela quem trata de reinstalar Riobaldo na paz de seu útero eterno” (Neitzel, 2004, p.81).

Então, Otacília se impôs com sua aparente inacessibilidade, como algo quase divino, colocado em uma posição superior, pois ela era rica, filha de fazendeiros, tinha uma altivez no porte, distinção, pureza estabelecida e ensinada a uma moça rica, casando virgem e se tornando esposa de um marido que permaneciam ao seu lado até a sua velhice, ou morte. Por certo, o seu

marido seria leal e figura presente, diferente dos amantes das mulheres que habitavam na pobreza sertaneja, pois os companheiros iam embora e as abandonavam grávidas ou com filhos.

Diferentemente também, Otacília trazia segurança e poder: “Otacília lhe proporcionará, também, um deslizamento para um território de chefias potentes, mas distantes do guerrear. Riobaldo conhece as dimensões do poder e do prestígio que a família de Otacília possui” (Neitzel, 2004, p. 84). Dessa maneira, Otacília o levava para outro caminho, um distante da vida incerta e conturbada de jagunço que Riobaldo estava inserido quando a conheceu em suas andanças na jagunçagem.

Certamente, ela também confundia Riobaldo, mas essa era uma confusão desejada, pois com ela ao seu lado, ele poderia sair daquela condição de desprestígio em que vivia, poderia ascender socialmente e financeiramente. Dessa forma, ele não passaria mais por privações financeiras e nem conflitos existenciais, pois ela espelhava todas as coisas que ele almejava e precisava em sua vida, como: posição social, riqueza, estabilidade, tranquilidade, vida regrada, vida religiosa ativa e principalmente paz de espírito: “[...] Otacília é porto seguro, lugar onde os redemoinhos do destino puxam menos [...]” (Neitzel, 2004, p.82). Contudo, em um primeiro momento, parecia inalcançável: “Ah, a mocidade da gente reverte em pé o impossível de qualquer coisa! Otacília. O prêmio feito esse eu merecia?” (Rosa, 2019, p. 118).

Um outro fator preponderante de Otacília é que muitas vezes, ela lembra a Riobaldo da sacralidade de sua figura. Algumas vezes, ela aparece rezando e intercedendo por Riobaldo: “Se ela por mim rezava? Rezava. Hoje sei” (Rosa, 2019, p. 228). Riobaldo continua: “De mim, pessoa, vivo para minha mulher, que tudo modo-melhor merece, e para a devoção. Bem-querer de minha mulher foi que me auxiliou, rezas dela, graças” (Rosa, 2019, p. 25). Dessa forma, ela lembra em alguns momentos os cultos a Virgem Maria, a mãe de Jesus, figura que se tornou símbolo de aceitação e também humildade. Além disso, a sua forte espiritualidade trazia uma espécie de salvação para Riobaldo:

Maria é ingrediente vital de uma história que mantém até os tempos modernos seu poder de santidade. Salvaguardando alguns princípios morais, ela se tornou bússola do homem, que procura nos paradigmas de comportamentos a conversão. Otacília é uma mulher devota, que determinou fazer de sua vida uma oferta a favor da conversão de Riobaldo, e é principalmente através da oração que sua presença e força se manifestam (Neitzel, 2004, p. 86).

Com isso em mente, percebe-se que os sentimentos de Riobaldo com Otacília eram diferentes dos demais, apesar de ela ser uma mulher de ação e de opinião: “Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação” (Rosa, 2019, p. 143); Mas ainda assim idealizada: “Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (Rosa, 2019, p. 140).

Isto posto, Otacília, de certo modo, lembrava as mulheres idealizadas do amor cortês. Contudo, com algumas particularidades destoantes, como o fato dela corresponder ao amor de Riobaldo e eles terem consumado a união pelo casamento:

No amor cortês, ao contrário, o amante dessas estórias era sempre pobre, socialmente inferior à dama cortejada e se dispunha a qualquer sacrifício para provar seu amor: Mas não buscava o encontro carnal com sua amada; fazia simplesmente uma declaração, uma confissão de amor. E a retribuição esperada era sempre um ato de reconhecimento do amor, nunca a entrega do corpo. A dama, sempre casada, participava de um adultério espiritual. Além disso, o amor cortês dava voz à mulher e sempre a colocava num plano superior ao do homem (Vainfas, 1992, p. 54-5).

À vista disso, tudo ao redor dela remetia a serenar o angustiado Riobaldo que após perder Diadorim sentiu culpa e arrependimento. Isto posto, Otacília trazia abrandamento, sossego, descanso depois da tempestade, tudo nela era límpido e clareado: “Otacília? Otacília, o senhor verá, quando eu lhe contar – ela eu conheci em conjuntos suaves, tudo dado e clareado, suspendendo, se diz: quando os anjos e o vôo em volta, quase, quase. A Fazenda Santa Catarina, nos Buritis-Altos, cabeceira de vereda. Otacília, estilo dela, era toda exata, criatura de belezas” (Rosa, 2019, p. 105). Por certo, até o lugar que foi dado em dote uma fazenda, lugar que trazia a perspectiva de paraíso no meio da aridez, pois estava posta junto a uma “cabeceira de vereda”, ou seja, era um lugar onde a vida surgiu em abundância. Além disso, o próprio nome da fazenda “Santa Catarina” remetia para: “um simbolismo explícito no nome: Catarina é derivado do grego *katharós*, que significa pura, antropônimo que vai ao encontro das características daquele lugar que é uma réplica de um cosmos perfeito” (Neitzel, 2004, p. 89). Ademais, Otacília era a calma, a segurança, a unificação de um fragmentado Riobaldo: “Otacília – continuação de amor” (Rosa, 2019, p. 57). Assim, Otacília aparece como:

O amor, que Otacília destina a Riobaldo, não é aquele que apenas certifica a continuidade das espécies, mas o que tem a força de provocar a coesão interna do cosmos, amor como centro gravitacional e unificador. O encontro de ambos reflete a união dos opostos, *coincidentia oppositorum*, pois formam um par antagônico, cujo enlace torna-se possível graças à natureza telúrica de Riobaldo - vinculado à terna imagem da mãe Bigri e à presença constante de Diadorim, que lhe descortinou um universo mais próximo do feminino. Há uma série de trocas espirituais nesse contato, e, apesar de seus universos contrários, o amor vence esses antagonismos, integrando-os. Ambos transcendem, portanto, o grau da animalidade (Neitzel, 2004, p.83).

Assim, é nos femininos potentes de figuras como a Bigri, Diadorim e Otacília, que são metáforas de uma Grande Mãe que ajudam e guiam Riobaldo em sua grande travessia. Então, é na ausência e na perda da Bigri e de Diadorim que Riobaldo retorna ao início. Contudo, Otacília o impulsiona a continuar. Por certo, mesmo o idoso Riobaldo precisa relembrar se impulsionando nas vivências, nas quais o feminino paira e ajuda no seu percurso.

Conseqüentemente, tantos anos depois, Otacília permanece, mas ele busca, mesmo assim, o rememorar de sua mãe e de Diadorim em lugares onde elas ainda eram presentes em sua vida. Portanto, a mãe de Riobaldo e os outros femininos, são espelhos de outras tantas mulheres sertanejas que precisam sobreviver, como um ser feminino, potente e resiliente, em um ambiente brutal e violento.

3.4 Deus e o diabo: A aridez de um sertão divino e masculino

Na obra *Grande sertão: veredas*, o divino não está nitidamente ligado ao feminino, diferentemente da Grande Mãe que, em muitas culturas antigas, onde o poder de gerar uma outra vida, ou seja, ser portadora da vida, dava um culto de divindade à mulher. Por consequência, havia um culto substancial ao feminino.

Com o tempo, a adoração ao sagrado feminino foi diminuindo, saindo da centralidade do culto, tornando-se de menor importância dentro das religiões. Sendo assim, o feminino, com o passar do tempo, perdeu muito de seu caráter sagrado.

Por certo, o masculino expandiu seu domínio dentro das sociedades. Conseqüentemente, as deusas deixaram de ser cultuadas na maioria das religiões e a figura feminina, com seus mistérios e abundância de vida, foi minimizada. Isto posto, um único Deus masculino passou a ser cultuado e o seu oposto, o diabo, passou a ser temido. Destarte, o feminino nunca foi plenamente ouvido e com o tempo se tornou silenciado. Por conseguinte, ficando sem voz, passou a ser temido e não compreendido. Certamente, ao longo do tempo, acabou sendo ligado a muitos aspectos do mal e da perversão.

Com isso em mente, no árido sertão masculino, temos uma longa discussão entre o bem e o mal, isto é, entre as duas figuras masculinas que passaram a ter culto e visibilidade, Deus e o demônio: “O diabo existe e não existe? Dou o dito” (Rosa, 2019, p. 15). A dicotomia enraizada da religião, presente no interior do Brasil, uma religiosidade que ecoa com mais ímpeto em duas figuras masculinas, trazendo à tona o misticismo tão presente no homem rústico, esse que não teve acesso à educação formal, mas que é nutrido de todo um contexto oral de narrativas moralizantes que o levam para uma pós-morte permeada de dor e sofrimento, isto é, o homem pode ter sua alma presa no Inferno⁸¹.

Um lugar de punição infinita, onde ele encontrará tortura e sofrimento, caso esse homem não siga as normas sociais impostas e morra sem se redimir de seus pecados: “Pecados,

⁸¹ Do Latim, *infernum*, significado de mundo inferior ou profundezas.

vagância de pecados. Mas, a gente estava com Deus? Jagunço podia? Jagunço criatura paga para crimes, impondo o sofrer no quieto arruado dos outros, matando e roupyilhando” (Rosa, 2019, p. 162). Assim, Deus e o Diabo são divindades cristãs sobre as quais Riobaldo discute, em várias páginas, suas existências, seus lugares e suas influências na vida dos humanos.

Por certo, nas descrições de Riobaldo é colocado Deus, a divindade cultuada no Cristianismo, uma figura suprema, que foi responsável pela criação e manutenção do mundo. Por isso, ele é onipotente, incorpóreo, onisciente e onipresente, colocando o cristianismo como uma religião monoteísta, no sentido de ser uno. Contudo o divino também pode ser colocado no conceito de família, formando uma trindade santa e todas são masculinas. No entanto, Deus é o senhor absoluto: “[...] e os que estavam dentro da igreja sentiram o rojo dos exércitos de Deus, que lavoram em fundura e sumidade. Horror deu. Mulheres soltaram gritos, e meninos, outras despencavam no chão, ninguém ficou sem se ajoelhar. Muitos, muitos, daquela gente, choravam” (Rosa, 2019, p. 165).

Diante de um ser divino e com tanto poderio, Riobaldo vai refletindo sobre o domínio de Deus sobre as coisas: “Deus é definitivamente” (Rosa, 2019, p. 37). Além disso, ele fala, principalmente, sobre a força de Deus: “mas Deus é traçoeiro! Ah, uma beleza de traçoeiro – dá gosto! A força dele, quando quer – moço! – me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Ele faz é na lei do mansinho – assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza” (Rosa, 2019, p. 24). Isto posto, Riobaldo coloca que o contrário de Deus seria o Diabo: “Deus é paciência. O contrário, é o diabo” (Rosa, 2019, p. 20).

Além disso, Riobaldo questiona, por vários trechos se as ações ruins executadas pelo homem seriam por influência do Diabo ou se seriam consequências apenas das ações do próprio ser humano: “Explico ao senhor: o diabo vige dentro do homem, os crespos do homem – ou é o homem arruinado, ou o homem dos avessos” (Rosa, 2019, p. 15).

Então, por meio de um pacto fáustico⁸² feito nas Veredas-Mortas, onde um desesperado Riobaldo tenta obliterar os inimigos, dando sua alma e tudo que é seu em troca da vitória, para enfim livrar e renovar o sertão do mal personificado na figura de Hermógenes, que cometeu

⁸² O pacto fáustico é uma possível barganha de um humano com um demônio. Possivelmente, o humano oferece sua alma, ou algo de muito valor para ele, em troca de o diabo lhe dar privilégios hedonistas como: poder, amor, sexo, conhecimento, ou qualquer outra coisa que o humano precise desesperadamente no momento do pacto. Assim, o mito fáustico surgiu na oralidade e se disseminou no período Medieval. Contudo a grande notoriedade do mito fáustico foi alcançada quando Goethe escreveu sua obra *Fausto* em 1892. Nela Deus e o Diabo fazem uma aposta para pegar a alma de Fausto, um dos favoritos de Deus. Em consequência, a personagem Fausto aparece velho e em crise existencial, depois de atingir seu apogeu na vida, e continua desejando ter mais conhecimento, novos amores, mais poder, novas aventuras. Para isso, Fausto invoca o demônio Mefistóteles, que tenta envolvê-lo com várias artimanhas. Depois de muito tempo e aventuras, Fausto morre e o Diabo fica com sua alma.

traição ao matar Joca Ramiro, pai de Diadorim. Por isso, o mito de Fausto coloca em evidência a polarização entre o humano e o divino, que se confrontam em uma luta pelo bem e pelo mal:

O mito do Fausto desponta no momento em que o cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o mal e o bem, conferindo à luta entre as duas partes uma nova intensidade e um novo rigor. Isso inevitavelmente proporcionou ao Diabo e sua hierarquia uma importância teológica e psicológica sem precedentes (Watt, 1997, p. 27).

Então, o mal trouxe incansáveis conflitos e batalhas para os jagunços, levando Riobaldo a ser um pactário, como era o Hermógenes: “E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais alma e palma, e desalma... Deus e o Demo! ‘Acabar com o Hermógenes! Reduzir aquele homem!...’; e isso figurei mais por precisar de firmar o espírito em formalidade de alguma razão” (Rosa, 2019, p. 303).

Assim, Riobaldo deseja, em seu desespero, encontrar-se com o diabo e firmar um contrato. Por isso, na encruzilhada, ele esperou, chamou, tentando fazer com que ele se metamorfoseasse, de forma corpórea, para que pudesse ficar defronte a ele, para poder subjugá-lo, como se fossem iguais, ou melhor que Riobaldo fosse superior, um todo poderoso:

Mas, Ele – o Dado, o Danado – sim: para se entestar comigo – eu mais forte do que o Ele; do que o pavor d’Ele – e lamber o chão e aceitar minhas ordens. [...] A já que eu estava ali, eu queria, eu podia, eu ali ficava. Feito *Ele*. Nós dois, e tornopio do pé-devento – o ró-ró girado mundo a fora, no dobar, funil de final, desses redemoinhos:... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...* Ah, ri; ele não (Rosa, 2019, p. 303).

Por conseguinte, também podemos fazer algumas considerações sobre o período: “... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...*”. Pois no momento do pacto, o escritor colocou o pronome “ele” com repetição e em letra maiúscula: “Feito Ele”. O “Ele” faz referência ao diabo, como se, de alguma forma, fosse possível diminuir o poder divino e maléfico que esse ser possui na cultura cristã. Dessa maneira, o pronome parece funcionar como um eufemismo para uma divindade poderosa diante de um afrontoso mortal.

Em vista disso, ainda continuamos no período: “... *O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (Rosa, 2019, p. 15). Esse mote é dito algumas vezes, contudo, em sua grande maioria ele não aparece destacado pelo autor, e o nome “diabo” é escrito com letra minúscula, como um substantivo comum, como se Riobaldo estivesse citando genericamente um ser, ou seja, ele colocava o diabo como uma coisa, ou qualquer entidade que pudesse ser maléfica. Contudo, no contexto do pacto da encruzilhada, o mote aparece todo destacado pelo autor: “... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...*”:

a imagem do diabo é tão significativa na trama narrativa que ela serve de subtítulo; epígrafe ou mote do romance: “o diabo na rua, no meio do redemoinho. O dito reitera a relevância do tema no romance de Guimarães Rosa, tendo servido, inclusive, de título do livro, na época dos rascunhos. Acrescente-se, ainda, que, de forma similar ao próprio movimento do diabo na estória, a epígrafe invade o espaço da escrita da obra, servindo, muitas vezes, de elemento de ligação ou de urdidura da própria narrativa (Rebello, 2020, p. 81).

Esses detalhes dentro do mote não parecem ser aleatórios, pois é possível considerar que o diabo surge dentro do período de forma diferente das demais. Já que é a primeira vez que a palavra “Diabo” aparece com letra maiúscula, passando a representar o ser específico, a figura personificada da divindade tomando uma forma corpórea na rua, no meio do redemoinho. Para isso, Riobaldo se refere especificamente a outros nomes do diabo como Satanás e Lúcifer: “Ei, Lúcifer! Satanaz, dos meus infernos!” (Rosa, 2019, p. 304), como uma entidade poderosa que se aproxima do humano, estreitando laços que até então pareciam distantes.

Com efeito, até aquele momento, parecia que o diabo que se apresentava para o narrador era apenas uma associação de uma superstição do povo sem instrução. Então, com uma mudança tão sutil, de uma ínfima letra, faz o maléfico sofrer uma metamorfose para um ente real, personificado. Mesmo que os olhos de Riobaldo não possam ver, ele o sente no “redemoinho” da encruzilhada. Portanto, no momento do pacto, aos olhos de Riobaldo, a vingança somente se concretizaria com a presença de uma divindade que o ajudasse em uma guerra que parecia não ter fim.

Logo, as atitudes de um incrédulo Riobaldo se modificam a partir daquele momento da resolução do pacto e todas as decisões, que antes só geravam dor e sofrimento, começam a dar certo. Por isso, o herói acredita que, de alguma forma o pacto demoníaco serviu tanto para ajudá-lo a alcançar seus objetivos, não somente no fato de derrotar os “judas”, mas também em conseguir a coragem suficiente para exercer o comando dos jagunços e, assim, tomar a chefia de Zé Bebelo, principalmente por ter acreditado que não poderia mais receber ordens de ninguém e por ter passado a não temer o embate com os inimigos:

A figura demoníaca atrela-se a uma ideia de potência criadora. Segundo a tradição portuguesa, o pacto com o maligno leva à realização dos desejos, despertando no pactuante: qualidades de negociante, de beleza física, artimanhas de sedução, dons artísticos [...] Em *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo emerge do pacto com o diabo, ainda que não se possa comprovar com certeza sua validade, com o nome de Urutu Branco (cobra); torna-se o chefe do bando (Rebello, 2020, p. 81).

Com o pacto em mente e tendo o diabo como potência modificadora de tudo o que cresce em sua existência, Riobaldo fez suas súplicas, e um desses pedidos foi: “tanto que eu queria só tudo. Uma coisa, a coisa, esta coisa: eu somente queria era – ficar sendo!” (Rosa, 2019, p. 303).

Apesar de a expressão “ficar sendo” dar margem a inúmeras interpretações, ainda assim uma coisa pode ser apreendida, Riobaldo sentiu-se diferente daquele momento em diante:

O que eu agora queria! Ah, acho que o que era meu, mas que o desconhecido era, duvidável. Eu queria ser mais do que eu [...] “Deus ou o demo?” [...] Mas, como era que eu queria, de que jeito, que? Feito o arfo de meu ar, feito tudo: que eu então havia de achar melhor morrer duma vez, caso que aquilo agora para mim não fosse constituído. [...] Do Hermógenes, mesmo, existido, eu mero me lembrava — feito ele fosse para mim uma criancinha moliçosa e mijona, em seus despropósitos, a formiguinha passeando por diante da gente entre o pé e o pisado. Eu muxoxava. Espremia, p’r’ ali, amassava. [...] da mais-força, de maior coragem. A que vem, tirada a mando, de setenta e setentas distâncias do profundo mesmo da gente [...]. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o enviro de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. [...] Vi as asas, arqueei o puxo do poder meu, naquele átimo. Aí podia ser mais? [...] As coisas assim a gente mesmo não pega nem abarca. [...] Aragem do sagrado. Absolutas estrelas! (Rosa, 2019, p. 303-04).

Durante toda a noite, Riobaldo gritou por Lúcifer, entretanto, ele não ouviu resposta nenhuma, mas ainda assim o jagunço responde que para ele o diabo ouviu seus pedidos e de alguma maneira ele acabaria com o Hermógenes. Com esse pedido em mente, com a ajuda do divino ou não, ele se sentia transformado, dotado de uma força e coragem até então não sentidos pelo jagunço dentro de si. Por certo, até os animais pareciam sentir a diferença nele:

O que é que cavalo sabe? Uns deles rinchavam de medo; cavalo sempre relincha exagerado. Ardido aquele nitrite riso fininho, e, como não podiam se escapulir para longe, que uns suavam, e já escutavam e tremiam, que com as orelhas apontam. Assim ficaram, mas murchando e obedecendo, quando, com raiva tão repentina, eu pulei para o meio deles: “Barzabú! Aquieta, cambada!” que eu gritei. Me avaliaram. Mesmo pus a mão no lombo dum, que emagreceu à vista, encurtando e baixando a cabeça, arrufava a crina, conforme terminou o bufo de bufôr (Rosa, 2019, p. 309).

Os companheiros também perceberam que Riobaldo começou a se modificar, começou a se sentir diferente, irritava-se caso as pessoas não concordassem com sua opinião. Deste momento em diante, ele passou a questionar de modo mais incisivo as ordens da chefia, buscando ter suas próprias ideias de comando, até o ponto em que percebeu Zé Bebelo tendo uma posição inferior à dele: “porque eu naquela hora achava Zé Bebelo inferior” (Rosa, 2019, p. 307).

Ademais, Riobaldo foi ganhando coragem e autonomia dentro da narrativa, acreditando que o chefe jagunço que se tornou provinha de uma possível ajuda do divino, isto é, do demoníaco: “Daí, de repente, quem mandava em mim já eram os meus avessos. [...] Aquele homem merecia punições de morte, eu vislumbrei, adivinhado. Com o poder de quê: luz de Lúcifer?” (Rosa, 2019, p. 338). Assim sendo, a coragem de Riobaldo crescia em consonância

com a crença de pactário, pois primeiro os animais passaram a respeitá-lo, depois foram os homens: “Notei que os companheiros repararam a estranheza daquilo, dos cavalos e as minhas maneiras” (Rosa, 2019, p. 309).

Por certo, os animais passaram a agir de forma estranha na presença de Riobaldo, assim ele ganhou de Seô Habão o seu cavalo Siruiz, cavalo enorme, merecido apenas pelos chefes: “ele se empinou: de dobrar os jarretes e o rabo no chão; o cabresto, solto da mão do dono, chicoteou alto no ar. [...] E o cavalão, lã, lã, pôs pernas para adiante e o corpo para trás, como onça fêmea no cio mor. Me obedecia” (Rosa, 2019, p. 310). Mesmo contrariado, Seô Habão deu o cavalo a Riobaldo e chamou de sorte o comportamento estranho de seu cavalo, que antes era arisco com todos: “Sorte é isto. Merecer e ter” (Rosa, 2019, p. 172). Depois de ganhar o cavalo de um chefe, faltava apenas o respeito de seus companheiros.

E não custou para sua coragem aumentar e ele desafiar os maiores chefes, Zé Bebelo e João Ganhá: “— Agora quem é o chefe?” (Rosa, 2019, p. 313). Riobaldo perguntou várias vezes e, a cada vez que repetia a pergunta, mais sua postura expressava coragem e arrogância, chegando até mesmo a se mostrar soberbo diante de todos. Enquanto sua mão era rápida no gatilho, sua cabeça repetia: “Tenho de chefiar!” (Rosa, 2019, p. 314). Assim, ele matou um dos jagunços que estava perto e que tentou impedi-lo de confrontar os chefes. Logo depois, presenciou os dois maiores chefes se curvarem perante sua valentia: “A rente, Riobaldo! tu o chefe, chefe, é: tu o chefe fica sendo... ao que vale!...” (Rosa, 2019, p. 315). Após o confronto com os outros chefes, ele tornou-se o grande líder dos jagunços, formou seu próprio bando, cruzou o antes impossível e infernal Liso do Sussuarão.

Temos uma outra situação relacionada ao divino e à mudança estabelecida em Riobaldo, que é a percepção de Diadorim em relação ao comportamento de seu amigo, apontada no diálogo entre ambos: “— ‘Repugno: que você está diferente de toda pessoa, Riobaldo... Você quer dançação e desordem [...] A bem é que falo, Riobaldo, não se agaste mais... E o que está demudando, em você, é o cômputo da alma — não é razão de autoridade de chefias...’” (Rosa, 2019, p. 336).

Deste modo, vemos a preocupação com essa situação vivenciada pelo companheiro. Assim, Diadorim, mesmo sem mencionar em nenhum momento a fé em algo divino, recorre a um viajante que leve uma mensagem até Otacília, que deveria rezar por Riobaldo, vendo que ele necessitava de rezas: “— Pedi a ela que rezasse por você, Riobaldo... Assim pela esperança de saudade que ela tivesse, que não esbarrasse em rezar, o todo tempo, por costume antigo...”

(Rosa, 2019, p. 346). Entretanto, na velocidade que aumentava sua determinação e coragem, seu questionamento sobre a ação do diabo em seu caminho também se evidenciava:

O demo, tive raiva dele? Pensei nele? Às vezes. O que era em mim valentia, não pensava; e o que pensava produzia era dúvidas de me-enleios. Repensava, no resfriado do dia. Quando é o sol entrar, que então até é o dia mesmo, por seu remorso. Ou então, ainda melhor, no madrigal, logo no instante em que eu acordava e ainda não abria os olhos: eram só os minutos, e, ali durante, em minha rede, eu prelazia tudo claro e explicado. Assim: – *Tu vigia, Riobaldo, não deixa o diabo te pôr sela...* (Rosa, 2019, p. 352).

Percebemos, nessa situação, que Riobaldo, mesmo na dúvida de ter concretizado um pacto, tinha consciência de que algo mudara em sua personalidade, uma certeza havia enraizado nele e com ela a sede de poder, mesmo em seus pensamentos confusos e sem coesão. Agora Riobaldo tinha a certeza de que poderia realizar a vingança, as dúvidas tinham acabado. Naquele momento do pacto, Riobaldo não compreendia a situação nova que vivenciava. Logo, mesmo sem uma explicação lógica sobre o que acontecia em seus pensamentos e em sua vida, uma consciência ele tinha, a de que sairia vitorioso na guerra.

Para Riobaldo, os questionamentos giraram principalmente nas discussões sobre a figura do maléfico, que surgiu principalmente nas atitudes dos homens e nos motivos que levaram o humano a ser perverso, cruel e mau. Tendo em mente que o sertão descrito por Guimarães Rosa era um ambiente onde se encontrava enraizada uma cultura oralizada e mítica, que repercutia nas superstições populares, temos como exemplo a ironia de Riobaldo, que chama de ignorantes as pessoas que olhavam para um bezerro que nasceu diferente do esperado e, por isso, o julgavam como algo ruim e indesejado. A ironia de Riobaldo continua a questionar as ações da população, quando não sabem explicar a anomalia do animal por meio da razão e a justificam como obra do mal:

Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, eroso, os olhos de nem ser – se viu –, e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arribitado de beijos, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram – era o demo. Mataram (Rosa, 2019, p. 13).

Partindo da deformação do animal, com sua feição que lembra o humano e o demônio: “Cara de gente, cara de cão: determinaram era o demo” (Rosa, 2019, p. 13), por meio de uma dualidade aparentemente simplista, que o aproxima do homem e do mal, fazendo com que o animal fosse executado por um medo desmedido da população:

As expressões em destaque “*cara de gente*” e “*cara de cão*” parecem se somar, resultando na terceira: “*demo*”. A imagem que se forma deixa clara a ideia de que o demo resulta de uma mistura, mas também identifica uma progressão, como a sugerir

que o homem também se constitui desse imbróglio, de gente e de cão (Rebello, 2020, p. 83, grifo nosso).

Assim sendo, a dualidade deixa de existir e aparece a junção de gente, de cão, de demo, e transforma tudo em outra coisa, um ser misturado, assim como acontece com Riobaldo durante toda a narrativa: “E o demo que é só assim o significado dum azougue maligno tem ordem de seguir o caminho dele, tem licença para campear?! Arre, ele está misturado em tudo” (Rosa, 2019, p. 16).

No entanto, mesmo todas as coisas sendo misturadas, como diz Riobaldo: “Ao que, este mundo é muito misturado...” (Rosa, 2019, p. 162), por certo, a figura do diabo fica mais complexa ao se mesclar com a visão moralizante do catolicismo acerca do mal: “Mas as coisas se complicam com a irrupção da figura do Diabo e sua relação cultural com o mal, síndrome perniciososa da versão brasileira do catolicismo moralizador que faz da humanidade o vetor da negatividade” (Utéza, 2016, p. 51).

Ainda assim, Riobaldo continua, como muitos sertanejos, a questionar se a maioria das ações más dos homens poderia ser instigada por um divino maléfico, e questiona também o porquê das ações más do homem: “Com os escassos recursos das próprias observações e das dos seus maiores, em que ensinamentos práticos se misturam a extravagantes credences, tem procurado estudar o mal, para o conhecer, suportar e suplantar” (Cunha, 2014, p. 134). Ou seja, questiona se existiria o mal sendo feito sem nenhum motivo aparente, isto é, o mal pelo mal, e, em contrapartida, o bem em sua plenitude, resumindo o humano como um ser simplista e dicotômico, o qual seria possível ser totalmente bom ou totalmente ruim.

Contudo, o próprio Riobaldo questiona, o tempo todo, a oposição de dois lados, quando inclui, no seu relato principal, outras narrativas secundárias, ou seja, os “causos”, que podem ser citados em alguns exemplos. Primeiro caso temos o caso de Aleixo, um pai que mata, sem motivos, um velho, e continua sua vida impunemente até em que seus filhos ficam cegos por causa do sarampo. Depois disso, o pai se arrepende e vira um homem bom:

Cegos, sem remissão dum favinho de luz desta nossa! O senhor imagina: uma escadinha — três meninos e uma menina — todos cegados. Sem remediável. O Aleixo não perdeu o juízo; mas mudou: ah, mudou completo — agora vive da banda de Deus, suando para ser bom e caridoso em todas suas horas da noite e do dia (Rosa, 2019, p. 16).

Em seguida, lemos a narrativa de Pedro Pindó, sobre pais que castigam um filho que fazia crueldades com outras pessoas e animais. A criança fala para todos que gosta de matar, e os pais, para ensinar e corrigir a má índole do menino, punem-no sem misericórdia e mesmo

quando a criança se redime, continua sendo punida sem razões que justificassem as punições, mostrando que com o tempo, os pais acabam sentindo satisfação em punir:

Pois, o senhor vigie: o pai, Pedro Pindó, modo de corrigir isso, e a mãe, dão nele, de miséria e mastro — botam o menino sem comer, amarram em árvores no terreiro, ele nú nuelo, mesmo em junho frio, lavram o corpinho dele na peia e na taça, depois limpam a pele do sangue, com cuia de salmoura. A gente sabe, espia, fica estirado. O menino já rebaixou de magreza, os olhos entrando, carinha de ossos, encaveirada, e entisicar, o tempo todo, tosse, tonsura da que puxa secos peitos. Arre, que agora, visível, Pindó e a mulher se habituaram de nele bater, de pouquinho em pouquinho foram criando nisso um prazer feio de diversão — como regulam as sovas em horas certas confortáveis, até chamam gente para ver o exemplo bom (Rosa, 2019, p. 17).

Por fim, temos o exemplo mais detalhado, o caso de Maria Mutema, essa mulher que mata o marido, depois se diz apaixonada pelo padre, sendo tudo mentira. Todavia, o padre até morre. Os crimes de Maria Mutema ficariam todos impunes, mas um dia ela confessa todos eles. Depois, ela vai presa e passa a rezar dia e noite na cadeia, e as pessoas do lugar dizem que ela, de tanto buscar a redenção, estava se tornando uma santa.

Certamente, o mal existente em cada ser humano, e também é possível inferir sobre os pactos feitos, em que o personagem Riobaldo busca combater o mal com o mal, ou seja, somente um pactário consegue encontrar, combater e eliminar outro pactário. Visto que o personagem de Hermógenes acaba por assumir o arquétipo do mal, tanto em sua aparência bestializada, como na sua maneira de agir, sem remorsos, de forma cruel, que, aos olhos de Riobaldo, personifica a maldade incrustada no ser que não lembra mais o humano e sim o diabo.

Além disso, para Riobaldo, o pacto resultou na certeza de alguma coisa em sua existência, ou seja, daquela noite em diante, ele seria o contrário do que era. Isso o levou à plenitude da vida de jagunço, que gerou a vontade de dominar o mundo ao seu redor, resultando em maldição e na perda do ser que ele mais queria próximo de si, ou seja, ele queria estar com Diadorim, sendo assim conseguiu exterminou os judas, mas viu Diadorim morrer:

Só por meio do pacto com o Diabo adquire a certeza de que é necessário acabar com o Hermógenes; e torna-se um só, ou seja, só chefe de jagunços. Para enfrentar um pactário é preciso outro pactário: o Diabo está com o Hermógenes, mas também está com Riobaldo. Na hora do combate final, o Diabo está na rua no meio do redemunho, mas também está ao lado de Riobaldo e dentro dele. Ao cabo, Riobaldo consegue cumprir sua missão de acabar com Hermógenes. Mas o Diabo cumpre o prometido de com as tramóias que a tradição lhe atribui, ou seja, da maneira mais dolorosa e mais inesperada para aquele que lhe vendeu a alma: Riobaldo acaba com o Hermógenes, mas no mesmo ato Diadorim morre [...]. Daí a culpa que menciona desde o início da narração: culpa de ter vendido a alma ao Diabo e assim ter levado o amigo à morte (Galvão, 1972, p. 132).

Portanto, Riobaldo não consegue chegar às respostas de seus questionamentos sobre a existência humana, sobre Deus e o Diabo, sobre a efetivação do pacto ou não. Contudo uma

coisa ele percebeu: em sua trajetória, houve mudanças em sua mente, e, principalmente, em suas atitudes, levando-o a ter coragem para alcançar o poder necessário para a vitória, que essa, no entanto, só lhe trouxe dor, pois levou para sempre Diadorim.

Dessa maneira, Deus e o Diabo permanecem continuamente na narrativa de Riobaldo, ambos são personificados de diferentes maneiras. Entretanto, eles se entrelaçam numa ligação permissiva, em que Deus consentiu que o diabo estivesse próximo ao humano, assim como acontece no pacto fáustico. Isto posto, Riobaldo se aproxima de Fausto, pois se rebela contra o divino, não se curva e se propõe a dar a única parte de si que é imortal, ou seja, sua alma. No entanto, ele também se impõe em um mundo onde o divino é preponderante e poderoso e se move na ânsia da busca de controlar a si mesmo e seu destino.

Por certo, Riobaldo vai na contramão de um pedaço de mundo, repleto de homens que parecem permanecer, do mesmo modo, sempre: guerreiros, brutais e hostis. Pessoas que se assemelham ao próprio sertão em aridez, escassez, violência e intempéries. Dessa forma, Riobaldo detém, em si mesmo, uma noção de movimento e de individualidade, e isso o faz diferente dos demais jagunços:

Como mito, Fausto descende dos titãs da Antiguidade clássica, que se rebelam contra a situação estatuída pelos deuses, roubando-lhes privilégios divinos em favor dos homens. Ao contrário destes, porém, Fausto não se sujeita à consequência da *hamartia*, pois se a perda da alma é o preço a pagar pela ousadia de desafiar o poder divino, ele o aceita de bom grado, tomando-o antes como recusa em acatar o domínio absoluto da divindade sobre o seu destino. O que faz dele um personagem trágico é também o que o redime perante os homens (e na visão de Goethe, também perante Deus), pois se impõe num mundo em que a ideia de um Deus onipotente e absoluto ainda predomina sobre a noção de individualidade, e simboliza o movimento pelo qual a humanidade toma posse de si mesma (Innocêncio, 2007, p. 10-11).

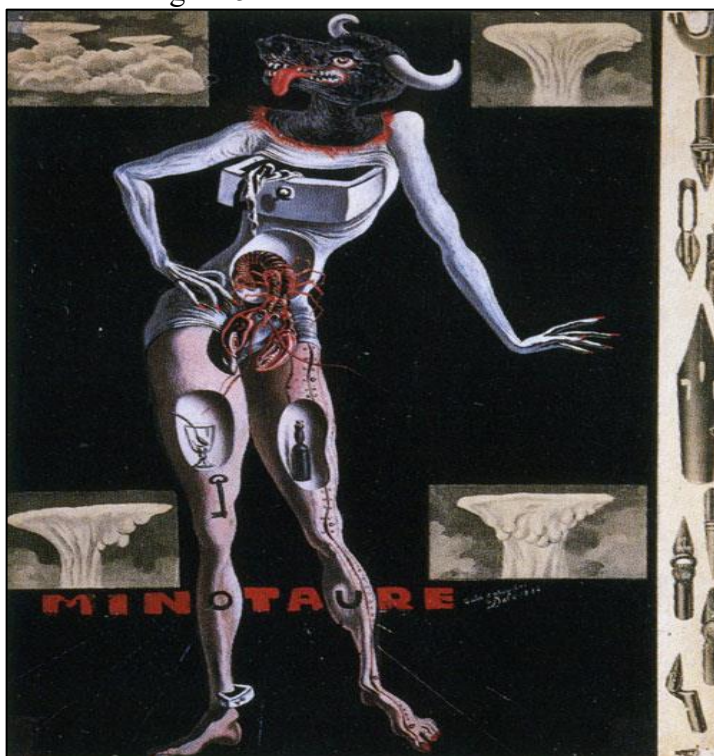
Logo, é na movência de Riobaldo, nos seus inúmeros questionamentos e no desejo de controle de sua vida que ela vai se construindo. Portanto, na sua ânsia de mudança, ele entra e continua em conflito com as certezas existentes das pessoas ao seu redor, inclusive no que concerne às divindades e as crenças que as envolvem.

4 O CENTRO DO LABIRINTO: ONDE HABITAM OS MONSTROS FEMININOS

[...] o Minotauro abre espaços e feridas. Ele é monstro por excelência; imagem radical de alteridade. O Minotauro é Outro – eu, você, reflexo da nossa interioridade abissal, obscura
(Assunção, 2010, p.24).

No labirinto, o monstro se encontra preso, querendo se libertar, mas a ele não é permitida a libertação devido aos vários caminhos sem saída que existem dentro do labirinto sinuoso. O monstro berra, lança-se contra as paredes na tentativa de se libertar. Contudo, a escuridão continua, e sua liberdade parece longínqua. O monstro então retorna ao centro do labirinto e espera os próximos seres humanos adentrarem ao âmago e o encontrarem: “O âmago, o centro, a origem: só podemos lutar contra o Minotauro – a força instintiva, avassaladora e animalesca em nós – quando guiados pelo fio. Entrar no labirinto desprovido disso é vagar pelo escuro desprovido de luz” (Zuben; Silva Júnior, 2020, p. 02). O fio é dado a um único homem: “Dédalo lhe deu simplesmente um rolo de fio de linho, que o herói visitante deveria prender à entrada e ir desenrolando à medida que entrasse no labirinto” (Campbell, 1997, p. 15). Aos outros que adentrassem o labirinto, mais cedo ou mais tarde, estariam de frente com o ser monstruoso. Por certo, eles chegariam ao âmago, onde o monstro devorador permanece em sua brutalidade. O Minotauro era visto como “[...] uma representação e uma demonização do lado animal que há em nós” (Villas-Boas, 2003, p. 247). Sendo assim, temos uma pintura (Figura 5) de Salvador Dalí:

Figura 5 — O Minotauro feminino



Fonte: Salvadore Dalí, capa para a revista Minotaure, número 8, 1936.

Temos na imagem um Minotauro feminino, uma visão grotesca, em que um corpo feminino está preso em uma cabeça de animal, com a língua de fora, como acontece com os cães, os olhos raivosos e agressivos. Seu corpo é cheio de curvas, torneado, está em uma pose sensual e tem longas unhas pintadas de vermelho. Contudo, a imagem impressiona com uma gaveta aberta saindo pedaços de algo, mostrando um peito que demonstra bagunça e incertezas. De seu ventre, sai um animal destroçando outro animal, que lembra uma lagosta com longas garras. Em suas pernas, foram colocadas um copo com uma colher, uma garrafa e uma chave. De seu tornozelo, sai algo parecido com uma pequena gaveta. Decerto, é um Minotauro diferenciado por ser feminino, e, ao mesmo tempo, aparenta uma selvageria tão comum a outros Minotauros que já foram retratados. Portanto, mais uma vez, o monstro, o grotesco e o feminino se encontram e muitas vezes se misturam nas narrativas míticas.

4.1 Clitemnestra x Electra x Diadorim: Erinias

Dentro e fora do labirinto, são encontrados vários monstros. À vista disso, um trio de deusas horripilantes, muito antigas, anteriores à geração de Cronos e dos Olímpianos, são encontradas no caminho. Elas eram entidades primitivas da natureza, as nascidas das gotas do sangue do próprio pai, Urano: “O sangue da ferida caiu sobre a Terra e, mais uma vez,

fecundou-a. Foi assim que nasceram novos monstros, as Erínias, os Gigantes e as Melíades, que são as Ninfas dos freixos” (Grimal, 2019, p. 27). Geradas de uma castração, brutal e selvagem, que tomou forma no momento em que tocou o chão, esses seres femininos nascidos da violência tornaram-se bestiais e sanguinolentos. Elas foram nomeadas de Erínias, e seu nascimento atribulado e doloroso foi descrito na *Teogonia*, de Hesíodo:

Veio, trazendo a noite, o grande Céu, e em torno de Terra estendeu-se, desejoso de amor, e estirou-se em toda direção. O outro, o filho, da tocaia a mão esticou, a esquerda, e com a direita pegou a foice portentosa, grande, serridêntea, os genitais do caro pai com avidez ceifou e lançou para trás, que fosse embora. Mas, ao escapar da mão, não ficaram sem efeito: tantas gotas de sangue quantas escapuliram, Terra a todas recebeu. Após os anos volverem-se, gerou as Erínias brutais e os grandes Gigantes, luzidios em armas, com longas lanças nas mãos, e as Ninfas que chamam Mélias na terra sem fim. (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 176-187)⁸³

Essas divindades serviam para punir crimes de pessoas que derramassem o próprio sangue. Assim, na ausência de leis institucionalizadas, o grego antigo encontrou, nas Erínias, seres que impusessem temor naqueles que ousassem derramar o sangue de um familiar. Elas são seres femininos, antigos, tectônicos, nascidos e gerados por Gaia, que recebeu sem resistência o sangue de Urano. Então, esquecer um crime de sangue não seria uma opção para elas, pois o rancor, a raiva e a vingança são marcas constantes desses seres.

Dessa maneira, elas foram seres muito temidos, e seus nomes assombraram o grego primitivo: “Aletó (*Alektó*) significa ‘a incessante’, ‘a implacável’; Tisífone (*Tisiphóne*) corresponde ‘a que avalia o homicídio’, ‘a vingadora do crime’; e Megera (*Mégaira*) indica ‘a que inveja’, ‘a que tem aversão por’” (Brandão, 1987, p. 207). As três perseguiram o assassino para que ele sofresse por seu crime, elas tinham tarefas específicas, mas à Tisífone seria dada a tarefa de vingança:

Erínias personificam o princípio de que a vingança é tanto o dever quanto o direito das relações biológicas das vítimas do crime. [...] As Erínias, portanto, colocam um obstáculo à resolução do conflito. Sua maior função é perpetuar, para sempre, o inevitável, mecanismo dialético subjacente à violência recíproca. A paz nunca pode ser realizada, no feroz, imperdoável mundo das Erínias, porque cada ato de retribuição inevitavelmente cria a necessidade para outro ato (Hall, 2014, p. 96).

⁸³ Todas as citações da Teogonia são da tradução de Christian Werner. No original: “ἦλθε δὲ νύκτ’ ἐπάγων μέγας Οὐρανός, ἀμφὶ δὲ Γαίῃ/ ἰμείρων φιλότιτος ἐπέσχετο καὶ ῥ’ ἐτανύσθη/ πάντη: ὃ δ’ ἐκ λοχέοιο πάϊς ὠρέξατο χειρὶ/ σκαίῃ, δεξιτερῇ δὲ πελώριον ἔλλαβεν ἄρπην/ μακρὴν καρχαρόδοντα, φίλου δ’ ἀπὸ μήδεα πατρὸς/ ἔσσυμένως ἤμησε, πάλιν δ’ ἔρριψε φέρεσθαι/ ἐξοπίσω: τὰ μὲν οὐ τι ἐτώσια ἔκφυγε χειρός:/ ὄσσαι γὰρ ῥαθάμιγγες ἀπέσσυθεν αἱματόεσσαι,/ πάσας δέξατο Γαῖα: περιπλομένων δ’ ἐνιαυτῶν/ γείνατ’ Ἐρινῦς τε κρατερὰς μεγάλους τε Γίγαντας,/ τεύχεσι λαμπομένους, δολίχ’ ἔγχεα χερσὶν ἔχοντας,/ Νύμφας θ’ ἄς Μελίας καλέουσ’ ἐπ’ ἀπείρονα γαῖαν” (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 176-187).

Na família dos Atridas, os crimes de sangue eram comuns, pois traições, canibalismo e morte se sucediam naquela linhagem. Por isso, não é de se estranhar que Egisto fosse primo de Agamêmnon, já que era filho de Tieste, e Atreu, pai de Agamêmnon e Menelau. Tieste e Atreu eram irmãos, mas ao contrário do que acontece em várias famílias, eles só nutriam sentimentos ruins um pelo outro.

A maior rixa entre ambos se sucedeu quando Tiestes virou amante da própria cunhada, despertando o ódio imperdoável de Atreu. Depois disso, eles iniciaram um conflito pelo trono de Micenas, onde Atreu, com a ajuda dos deuses, foi vencedor. Ao se tornar rei, expulsou Tiestes de Micenas.

Tempos após esse conflito, Atreu ainda nutria rancor pelo irmão e fingiu querer se reconciliar, convidou Tiestes para um banquete, mas a carne ofertada durante a refeição eram os próprios filhos de Tiestes. Este, após saber a verdade, retornou desolado para o banimento e jurou vingança. Passado algum tempo, Tiestes teve uma noite incestuosa com a própria filha, e desse encontro nasceu Egisto, que quis vingar o sangue derramado de seus parentes, por isso ele esperou ao lado de Clitemnestra para executar Agamêmnon:

Em todas as peças que compõe a Trilogia *Oresteia*, identifica-se o elemento da hereditariedade da culpa, isto é, as personagens respondem por atos nefastos cometidos por seus antepassados, embora eles próprios agravem essa culpa, por também tomar em decisões equivocadas. [...] *Guénos*, grupo composto pelos parentes com vínculo de sangue, é um tema relevante na sociedade grega e comum nas tragédias. Se uma pessoa comete um crime contra outra, o *guénos* do lesado deve vingar-se. Se uma pessoa age contra alguém de seu próprio grupo familiar, cabe a todo o *guénos* promover a vingança. [...] Assim, o mal contra alguém de seu próprio sangue trazia para o autor do ato e para todo o seu *guénos*, a repreensão divina, de forma que seus descendentes ficavam marcados. Os gregos acreditavam que quem atacasse seu próprio sangue atraía a ira dos deuses (Neves, 2015, p. 133).

Com tanto derramamento de sangue feito pela mesma família, era de se esperar que chegasse até os últimos descendentes do irmão mais velho. Assim, Orestes ousou derramar o próprio sangue. No caso da *Oresteia*, o deus Apolo teria ordenado a Orestes que executasse a própria mãe, e caso ele se negasse, seria executado pelo nume: “Encareço como estímulo desta audácia/ o pítio Lóxias, ao dar-me o oráculo/ de assim agir isento de maligna culpa,/ mas não direi o castigo se me omitisse:/ com arco algum as dores serão atingidas” (Ésquilo, *Coéforas*, vv.1029-1033)⁸⁴. Embora Orestes estivesse sob o desígnio de um deus, sofre perseguição no momento em que suja as mãos com o sangue de sua progenitora. Nesse momento, as Erinias

⁸⁴ No original: καὶ φίλτρα τόλμης τῆσδε πλειστηρίζομαι/ τὸν πυθόμαντιν Λοξίαν, χρήσαντ' ἐμοί/ πράξαντι μὲν ταῦτ' ἐκτὸς αἰτίας κακῆς/ εἶναι, παρέντα δ' —οὐκ ἐρῶ τὴν ζημίαν:/ τόξω γὰρ οὔτις πημάτων ἐφίξεται (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 1029-1033).

surtem como deusas vingadoras e de retribuição.

O surgimento das deusas para vingar o matricídio surgiu em Ésquilo no final da peça *Coéforas*, logo após a execução de Clitemnestra: “Ainda lúcido, anuncio aos amigos/ e digo: matei a mãe não sem justiça,/ patricida poluência, horror dos deuses” (Ésquilo, *Coéforas*, vv.1026-1028)⁸⁵. Dessa forma, Orestes enaltece a si mesmo por matar a mãe, fazendo justiça com as próprias mãos. À vista disso, as Erínias surgem em meio ao enaltecimento do personagem como herói e vingador do pai: “Não são visões claras minhas dores,/ eis claro cadelas raivosas da mãe” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 1053-1054)⁸⁶. Com atributo de “cadelas”, as deusas são colocadas com características de um animal canino que avança com voracidade, proteção e lealdade àqueles que ousam atacar tutores em sua presença.

Com essa premissa, a descrição das Erínias em Ésquilo vai ficando mais apavorante, pois o detalhamento lembra outros monstros, as Górgonas: “Â! Â! Estas mulheres horrendas como Górgones,/ vestidas de negro, com as tranças/ de crebas serpentes, eu não ficaria” (Ésquilo, *Coéforas*, vv.1048-1050)⁸⁷. Consequentemente, elas assustavam por serem feias, pois eram monstros que remetiam a um animal peçonhento. Elas usavam vestes pretas que lembravam as trevas e o submundo, lugar onde habitavam. Por certo, as Górgonas também foram citadas por Hesíodo como sendo filhas de Cetó e Fórcis, divindades marinhas que gestaram monstros:

[...] a passagem entre os versos 270-336 da *Teogonia* é por vezes denominada “catálogo de monstros”. Esses 67 versos concentram o nascimento de seres como as Górgonas, a Quimera, a Hidra de Lerna, dentre outras criaturas que geralmente são antagonistas de heróis como Hércules e Perseu. Elas compõem a descendência de Fórcis e Cetó [...] (Zanon, 2016, p. 140).

Hesíodo não deu maiores detalhes sobre as Górgonas, apenas citou a região onde elas habitavam, nomeou-as e as separou entre imortais e mortal: “e as Górgonas que habitam para lá do glorioso Oceano/ no limite, rumo à noite, onde estão Hespérides clara-voz,/ Esteno, Euriale e Medusa sofreu o funesto:/ ela era mortal, as outras, imortais e sem velhice [...]” (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 274-7)⁸⁸. Com essas descrições, as Erínias e as Górgonas foram descritas com semelhanças entre si, pois eram femininas, apavorantes, sendo uma tríade e muito

⁸⁵ No original: ἕως δ' ἔτ' ἔμφρων εἰμί, κηρύσσω φίλοις/ κτανεῖν τέ φημι μητέρ' οὐκ ἄνευ δίκης,/ πατροκτόνον μῖασμα καὶ θεῶν στύγος (Ésquilo, *Coéforas*, vv.1026-1028).

⁸⁶ No original: οὐκ εἰσὶ δόξαι τῶνδε πημάτων ἐμοί:/ σαφῶς γὰρ αἶδε μητρὸς ἔγκοτοι κύνες (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 1053-1054).

⁸⁷ No original: ἄ, ἄ. δμωαὶ γυναῖκες, αἶδε Γοργόνων δίκην/ φαιοχίτωνες καὶ πεπλεκτανημένοι/ πυκνοῖς δράκουσιν: οὐκέτ' ἂν μείναμι' ἐγὼ (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 1048-1050).

⁸⁸ No original: Γοργούς θ', αἷ ναίουσι πέρην κλυτοῦ Ὠκεανοῖο/ ἐσχατὴ πρὸς Νυκτός, ἴν' Ἑσπερίδες λιγύφωνοι, Σθεννώ τ' Εὐρυάλη τε Μέδουσά τε λυγρὰ παθοῦσα./ ἢ μὲν ἔην θνητὴ, αἷ δ' ἀθάνατοι καὶ ἀγήρω [...] (Hesíodo, *Teogonia*, vv. 274-7).

temidas pelos gregos.

Contudo, as Erínias eram mais antigas, puniam e atormentavam os mortais, já as Górgonas eram associadas à paralisação pelo medo e a morte. Isto posto, as Erínias eram vingativas, mas existiam outras divindades também femininas associadas à repreensão de outros seres:

Além das Fúrias ou Erínias, existiam outros personagens mitológicos que tratavam da questão punitiva. A deusa Nêmesis, por exemplo, que punia todos os crimes cometidos contra deuses, com destaque a blasfêmias e ofensas. E talvez uma das mais famosas relacionada às normas sociais – A deusa Themis, deusa das leis, da justiça divina, comumente invocada nos julgamentos perante os magistrados (Colucci; Oliveira, 2021 p. 508).

À vista disso, alguns monstros gregos eram femininos, ou seja, aqueles seres femininos eram imensamente temidos. Com as Erínias não era diferente, pois no submundo elas puniam os mortais. Nas *Eumênides*, última peça da *Oresteia*, é aprofundada a descrição pavorosa desses monstros:

Nem digo mulheres, mas Górgones
Nem as comparo às formas gorgôneas.
Vi já numa pintura: elas tiravam
comida de Fineu. Asas estas não têm
e são negras, em tudo abomináveis,
estertoram com inabordáveis hálitos
e vertem dos olhos hediondo licor,
o ornamento é indigno de portar-se
ante imagens de Deuses e em lares de homens.
(Ésquilo, *Eumênides*, vv. 48-56)⁸⁹

Consequentemente, elas ainda continuam a assemelhar-se às Górgonas. Além disso, outros detalhes são acrescentados, como o fato delas não possuírem asas, serem negras, de hálito fétido, e expelirem um líquido asqueroso de seus olhos. É assertivo dizer que elas, em frente ao deus olímpiano Apolo, ficavam ainda mais grotescas e disformes, pois aquele deus é uma divindade belíssima e cheia de luz, em contraste com as Erínias, cheias de escuridão por serem habitantes do Tártaro e por causarem repugnância em quem as visse. Isso é corroborado nas palavras do deus Apolo: “[...] malignas trevas e Tártaro subterrâneo/ odiadas dos homens e dos deuses Olímpios” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 72-3)⁹⁰.

O discurso de Apolo coloca as Erínias sempre como deusas odiadas, seres vis, que não

⁸⁹ No original: οὔτοι γυναῖκας, ἀλλὰ Γοργόνας λέγω,/ οὐδ’ αἴτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις./ εἶδόν ποτ’ ἦδη Φινέως γεγραμμένας/ δεῖπνον φερούσας· ἄπτεροί γε μὴν ἰδεῖν/ αὐται, μέλαιναί δ’, ἐς τὸ πᾶν βδελύκτροποι·/ ῥέγκουσι δ’ οὐ πλατοῖσι φυσιάμασιν·/ ἐκ δ’ ὀμμάτων λείβουσι δυσφιλή λίβη·/ καὶ κόσμος οὔτε πρὸς θεῶν ἀγάλματα/ φέρειν δίκαιος οὔτ’ ἐς ἀνθρώπων στέγας (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 48-56).

⁹⁰ No original: σκότον νέμονται Τάρταρόν θ’ ὑπὸ χθονός,/ μισήματ’ ἀνδρῶν καὶ θεῶν Ὀλυμπίων (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 72-3).

recebem cultos, oferendas, e só causam pavor entre homens e repulsa entre todos, mortais e deuses: “Entre novos e entre antigos Deuses/ tu és desprezada. Eu terei vitória” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 721-2)⁹¹. Por certo, elas torturam aqueles que não agem de acordo com as leis morais antigas, principalmente no que concerne a matricidas/ parricidas: “Não convém aproximar-se deste palácio/ mas onde cortar cabeças, furar olhos,/ imolar é justiça, e arrancando sêmen/ destroem o vigor dos meninos, mutilam,/ apedrejam, e gemem longo lamento/ os empalados. Ó repulsivas aos deuses [...]” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 185-190)⁹².

No caso de Orestes, as deusas saem do submundo para perseguir o matricida. Por isso, elas o perseguiram sem parar, não deixando que ele tivesse paz. Através delas, a punição seria estabelecida. Como consequência, ele não conseguia comer, descansar e muito menos dormir, numa perseguição atroz.

Nesse cenário de perda da sanidade, Orestes surge consternado e ainda coberto pelo sangue da mãe na peça *Eumênides*: “[...] e junto ao Umbigo vejo o homem horrendo/ aos Deuses, conspurcado, tendo as mãos/ sangrentas e a espada recém-puxada, [...]” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 40-2)⁹³.

À vista disso, o deus Apolo surge e busca expulsar as Erínias de seu templo: “Fora! Ordeno, passai já deste palácio/ afastai-vos do recesso divinatório [...]” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 179-80)⁹⁴. Contudo, elas se recusam a sair, gerando um diálogo entre eles, no qual as Erínias acusam o deus de ter mandado assassinar Clitemnestra e também por acobertar o crime:

CORO

Soberano Apolo, ouve-me por tua vez,
tu mesmo não és um co-autor disso aí,
mas de todo fizeste e és de todo autor.

APOLO

O quê? Explicita quanto disseste.

CORO

Vaticinaste o hóspede matar a mãe?

APOLO

Vaticinei a vingança do pai, por quê?

(Ésquilo, *Eumênides*, vv. 198-203)⁹⁵

⁹¹ No original: ἀλλ' ἔν τε τοῖς νέοισι καὶ παλαιτέροις/ θεοῖς ἄτιμος εἶ σύ: νικήσω δ' ἐγώ” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 721-2).

⁹² No original: οὗτοι δόμοις σε τοῖσδε χρίμπεσθαι πρέπει: ἀλλ' οὗ καραινιστήρες ὀφθαλμωρύχοι/ δίκαι σφαγαί τε, σπέρματος τ' ἀποφθορᾶ/ παίδων κακοῦται χλοῦνις, ἢ δ' ἀκρωνία,/ λευσμός τε, καὶ μύζουσιν οἰκτισμὸν πολὺν/ ὑπὸ ῥάχιν παγέντες, ἄρ' ἀκούετε (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 185-190).

⁹³ No original: ὀρῶ δ' ἐπ' ὀμφαλῶ μὲν ἄνδρα θεομυσῆ/ ἔδραν ἔχοντα προστρόπαιον, αἵματι/ στάζοντα χεῖρας καὶ νεοσπαδῆς ξίφος (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 40-2).

⁹⁴ No original: ἔξω, κελεύω, τῶνδε δωμάτων τάχος/ χωρεῖτ', ἀπαλλάσσεσθε μαντικῶν μυχῶν, (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 179-80).

⁹⁵ No original: Χο. ἀναξ Ἄπολλον, ἀντάκουσον ἐν μέρει./ αὐτὸς σὺ τούτων οὐ μεταίτιος πέλη./ ἀλλ' εἶς τὸ πᾶν ἐπραξας ὦν παναίτιος./ Ἀπ. πῶς δῆ; τοσοῦτο μῆκος ἔκτεινον λόγου./ Χο. ἔχρησας ὥστε τὸν ξένον μητροκτονεῖν./ Ἀπ. ἔχρησα ποινὰς τοῦ πατρὸς πρᾶξαι. τί μήν; (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 198-203).

O deus Apolo então justifica sua proteção a Orestes conclamando a desonra do pacto matrimonial entre Clitemnestra e Agamêmnon, e que era regido pela deusa Hera: “Tu consideraste sem honra nem valor/ o pacto de Hera Perfectiva e de Zeus” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 213-4)⁹⁶. Contudo, Apolo enaltece e incita um pacto social que foi desonrado por sua própria mãe, Leto, que infringiu ao se tornar amante de Zeus, marido de Hera. Por conta disso, Hera perseguiu e puniu Leto ainda grávida de Apolo e de sua irmã gêmea Ártemis. A pena não respeitada foi a que Leto passasse dias e noites em trabalho de parto, sem poder dar à luz, sofrendo dores horríveis advindas da obstrução do parto por Hera. Para essa deusa permitir o parto, os deuses do Olimpo se compadeceram e precisaram usar de subterfúgios para dissuadir Hera e possibilitar que Leto tivesse seus filhos, Ártemis e Apolo:

Conta-se que, grávida de Zeus, e sentindo a hora do nascimento dos filhos, Leto percorreu o mundo inteiro em busca de um local onde pudessem vir à luz. Hera, porém, enciumada com este novo amor de Zeus, proibiu a terra de acolher a Parturiente. Temendo a cólera da rainha dos deuses, nenhuma região ousou recebê-la [...] Leto, contorcendo-se em dores, esperou nove dias e nove noites pelo nascimento dos gêmeos [...] Esta, tendo cruzado a perna esquerda sobre a direita, fechara o caminho da parturiente (Brandão, 1992, 58).

Apolo, por sua vez, termina seu discurso argumentando que as Erínias aceitam que cônjuges se matem, mas não aceita um matricida: “Se toleras que cônjuges se matem/ sem punilos nem vigiá-los com ira,/ nego que expulses Orestes com justiça” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 219-221)⁹⁷. As Erínias, por outro lado, ressaltam que Clitemnestra não derramou o próprio sangue, e por essa razão, não se envolveriam em tal homicídio: “Não seria homicídio consanguíneo” (Ésquilo, *Eumênides*, v. 212)⁹⁸.

Após esse episódio, o fantasma de Clitemnestra surge, sedento por punir quem derramou seu sangue. Ela se queixa que nenhum dos novos deuses puna por sua morte: “Sofri males assim de meus próximos,/ nenhum Nume se enraivece por mim [...]” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 100-101)⁹⁹. Depois, ela clama pelas Erínias, que adormeceram após longa caça por Orestes: “Ele escapa e evade-se como corça/ e isso de dentro da rede num leve/ salto a piscar rindo de vós./ Ouvi que falei por minha alma,/ sabeí, ó subterrâneas Deusas,/ num sonho Clitemnestra vos chamo” [...]” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 111-6)¹⁰⁰.

⁹⁶ No original: ἢ κάρτ' ἄτιμα καὶ παρ' οὐδὲν εἰργάσω/ Ἥρας τελείας καὶ Διὸς πιστώματα (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 213-4).

⁹⁷ No original: εἰ τοῖσιν οὖν κτείνουσιν ἀλλήλους χαλᾶς/ τὸ μὴ τίνεσθαι μὴδ' ἐποπτεύειν κότῳ,/ οὐ φημ' Ὀρέστην σ' ἐνδίκως σ' ἀνδρηλατεῖν (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 219-221).

⁹⁸ No original: οὐκ ἂν γένοιθ' ὄμαιμος ἀθένητος φόνοσ (Ésquilo, *Eumênides*, v. 212).

⁹⁹ No original: Κλυταιμῆστρας Εἴδωλον. παθοῦσα δ' οὕτω δεινὰ πρὸς τῶν φιλάτων,/ οὐδεὶς ὑπὲρ μου δαιμόνων μνηέται, [...] (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 100-101).

¹⁰⁰ No original: Κλυταιμῆστρας Εἴδωλον. ὁ δ' ἐξάλυξας οἴχεται νεβροῦ δίκην,/ καὶ ταῦτα κούφως ἐκ μέσων

Em seu desespero, Orestes é visto clamando pela deusa Atena e pedindo justiça: “Ei-lo abrigado/ abraçado à imagem da Deusa imortal/ quer submeter à Justiça suas ações/ Não pode ser. Sangue de mãe no chão/ é irreparável, ai, ai, ai,/ líquido vertido na terra some” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 257-260)¹⁰¹. Após isso,, a deusa Atena institui um julgamento para Orestes, no qual ela própria seria a juíza, as Erínias seriam as acusadoras, e Apolo, o advogado de defesa.

As Erínias nem por um instante diminuiriam seu ódio ou seu rancor pelo jovem e nem se apiedaram dele. Inclusive, o fantasma de Clitemnestra se queixa de nenhum deus, além das Erínias, colocar-se ao seu favor e ajudar a punir quem a executou. A partir disso, a função das Erínias fica clara: a punição, pois nenhuma outra divindade queria para si esse fardo, por isso, elas eram tão rejeitadas e desprezadas, habitando na escuridão como párias.

Pensando nisso, três personagens femininas aparecem em suas narrativas metamorfoseando as vingativas Erínias, pois aparecem como seres atormentados pela morte injusta dos que amavam: Clitemnestra, Electra e Diadorim. A primeira surge para vingar a filha, e as outras duas, para punir quem executou seus pais. Elas eram fortes, não aceitaram nem por um momento que os homicidas ficassem impunes e também não desistiram de perseguir àqueles que derramaram o sangue de seu sangue.

Clitemnestra esperou, tramou e matou sem remorsos. O marido nunca seria perdoado, mesmo que houvesse passados longos anos, pois sua filha foi morta pelo pai amado, ainda muito jovem, virgem, morta como se fosse um animal dado em sacrifício: “[...] o laço de sangue prevalece acima do laço matrimonial como acontece com seus sentimentos por Ifigênia” (Blundell, 1989, p. 151).

Dessa forma, Ifigênia andou para a morte corajosamente entre os guerreiros que a viram crescer, enquanto apenas Aquiles quis protegê-la, e nenhum outro clamou por sua vida, nem mesmo o pai ou o tio que estavam presentes. Sua mãe Clitemnestra presenciou seu andar altivo para o abate, sem poder tomar nenhuma atitude em defesa de sua cria. Os olhos aflitos de uma mãe viram sua filha querida ir espontaneamente ao sacrifício, pagando por uma ofensa que o próprio pai fizera a uma deusa. A virgem foi executada em favor de uma guerra, já que somente com o sangue dela, as velas dos navios seriam sopradas pelos ventos e levariam os homens para as batalhas em Ílion:

Ousou fazer o sacrifício
da filha: auxílio aos combates

ἀρκυστάτων/ ὄρουσεν, ὑμῖν ἐγκατιλλώσας μέγα./ ἀκούσαθ' ὡς ἔλεξα τῆς ἐμῆς περι/ ψυχῆς, φρονήσατ', ὃ κατὰ χθονὸς θεαί./ ὄναρ γὰρ ὑμᾶς νῦν Κλυταιμῆστρα καλῶ (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 111-6).

¹⁰¹ No original: ὁ δ' αὐτὲ γ' οὖν ἀλκὰν ἔχων/ περι βρέτει πλεχθεὶς θεᾶς ἀμβρότου/ ὑπόδικος θέλει γενέσθαι χρεῶν (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 257-260).

vingadores de mulher
e primícias por navios.

Súplicas e apelos ao pai,
nada, nem a vida virgínea,
os cabos de guerra consideraram.
Após a prece o pai diz aos servos:
sobre o altar ao modo de cabra
erguê-la com todo ânimo
prona envolta em mantos,
e atentos à boca de bela fronte
conter voz imprecatória
contra o palácio

com violência e muda força de mordança.
Ao verter ao chão vestes açafroadas
lançava a cada um dos sacrificadores
lanças dos olhos lastimosas
e brilhante como numa pintura
queria interpelar, porque muitas vezes
cantou nos bem servidos salões do pai,
e inupta com voz pura amavelmente
honrava o fausto peã trilibado
do amado pai.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 224-248)¹⁰²

Diante da falta de intervenção dos homens e da injustiça que aconteceu com sua filha, a ira, o rancor e a revolta de ver sua filha executada a mando do próprio progenitor, sangue do próprio sangue, faz com que o sentimento de vingança se torne uma constante e perdure, sem cessar, durante toda a ausência do marido. A vingança foi esperada e elaborada com minúcias.

De forma análoga, a filha Electra tramou e se manteve firme no propósito de vingança. Ela esperou pacientemente o retorno do único filho homem para realizar sua vingança, pois na Grécia antiga não era comum que uma mulher assumisse a autonomia, liderança ou autoridade de uma vingança contra alguém, pois atitudes violentas e ações políticas não eram consideradas tarefas que uma mulher pudesse exercer ou cumprir. Contudo, na *Electra*, de Sófocles, se acaso Orestes fraquejasse e não cumprisse seu destino de executor da mãe, a própria Electra, mesmo sendo mulher, tomaria para si a execução da vingança: “Mas com minhas próprias mãos, e sozinha, cumprirei/ esta tarefa, pois não a deixarei sem fazer” (Sófocles, *Electra*, v. 1019-1020)¹⁰³. Electra concordava com as estruturas de poder ao seu redor, pois ela não questionou

¹⁰² No original: τάλαινα παρακοπά πρωτοπήμων./ ἔτλα δ' οὔθυτήρ γενέ-/ σθαι θυγατρός, γυναικοποι-/ νων πολέμων ἄρωγάν/ καὶ προτέλεια ναῶν./ λιτάς δὲ καὶ κληδόνας πατρώους/ παρ' οὐδὲν αἰῶ τε παρθένειον/ ἔθεντο φιλόμαχοι βραβῆς./ φράσεν δ' ἄοζις πατήρ μετ' εὐχάν/ ἴκαν χιμαίρας ὑπερθε βωμοῦ/ πέπλοισι περιπετῆ παντὶ θυμῷ προνωπῆ/ λαβεῖν ἄερ-/ δην, στόματός τε καλλιπρῶ-/ ρου φυλακῆ κατασχεῖν/ φθόγγον ἄραϊον οἴκοις./ βία χαλινῶν τ' ἀναύδω μένει./ κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα/ ἔβαλλ' ἕκαστον θυτήρ-/ ων ἅπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτη/ πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν/ θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις/ πατρός κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους/ ἔμελψεν, ἀγνῆ δ' ἀταύρωτος αὐδᾶ πατρὸς/ φίλου τριτόσπονδον εὐ-/ ποτμον παιῶνα φίλος ἐτίμα (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 224-248).

¹⁰³ No original: ἀλλ' αὐτόχειρί μοι μόνῃ τε δραστέον/ τοῦργον τόδ': οὐ γὰρ δὴ κενόν γ' ἀφήσομεν (Sófocles, *Electra*, vv. 1019-1020).

as atitudes do pai contra a mãe, e também não levou em consideração os motivos que levaram sua mãe a executar Agamêmnon.

Ela apenas repetia que o pai merecia justiça. Além disso, ela não concordava que os assassinos do pai tivessem tomado o trono para eles, sendo que seu irmão Orestes seria o próximo rei por direito: “[...] e das riquezas/ banido está Orestes, eles soberbos/ jactam-se dos frutos de tuas fadigas [...]” (Ésquilo, *Coéforas*, vv.135-7)¹⁰⁴. Dessa maneira, Electra esteve como escrava no palácio do próprio pai: “Eu igualo a escrava [...]” (Ésquilo, *Coéforas*, v. 135)¹⁰⁵, excluída, amargurada, rejeitada, ela clamava, sem esquecer nem por um dia, a vingança em nome do pai: “A voz de Electra ainda hoje ecoa: o seu lamento, a sua impertinência, a sua cólera vêm ‘crescendo’, o seu canto de glória, ainda que amargo e melancólico” (Di Giorgi, 1993, p. 114).

Electra vive à margem, órfã, inclusive sem marido nas versões de Ésquilo e Sófocles; em Eurípedes, ela se casa com um humilde camponês, mas permanece como escrava, inclusive executando os trabalhos condizentes de uma serva. O casamento, porém, não é consumado, pois não há espaço para mais nada que não fosse o clamor por seu pai: “[...] o papel de Electra impunha a voz do luto, não em razão do *mythos*, mas porque tal é o seu papel desde que a personagem foi criada por Ésquilo. Esse luto é o do seu nome *a-lektra*, ‘a sem leite’, a mulher sem alegria e sem filho” (Dupont, 2017, p. 37). É válido lembrar que a instituição do casamento era muito importante para uma mulher ateniense, pois era através do casamento e do marido que a mulher teria o vislumbre do enaltecimento e visualização pública: “[...] o ressentimento de Electra não é somente pela perda de sua classe social, mas sim, por não poder realizar-se como mulher” (Bento, 2019, p. 62).

Ademais, a etimologia de Electra, ou seja, ἤλεκτρον significa “âmbar amarelo” (Pereira, 1998, p. 256), sendo assim, ela poderia representar as mesmas propriedades que a gema preciosa representava para os gregos antigos: alguém brilhante e fecundo. Contudo, ela escolheu o clamor e o lamento, ou seja, era apagada, obscurecida pela dor, e estava fadada à solidão enquanto não cumprisse sua vingança.

Outro significado para o nome de Electra seria: “personagem cotidiana e sem brilho, corroída pelo ressentimento” (Jardim, 2006, p. 30). Aqui, Electra deseja a todo custo e a qualquer preço que o sangue do pai seja vingado: “Electra deseja que o sangue de seu pai derramado seja vingado e que se cumpra a qualquer custo a lei de Talião. Essa é uma das leis

¹⁰⁴ No original: [...] ἐκ δὲ χρημάτων /φεύγων Ὀρέστης ἐστίν, οἱ δ’ ὑπερκόπως/ ἐν τοῖσι σοῖς πόνοισι χλίουσιν μέγα. [...] (Ésquilo, *Coéforas*, vv.135-7).

¹⁰⁵ No original: καὶ γὰρ μὲν ἀντίδουλος; [...] (Ésquilo, *Coéforas*, v. 135).

mais antigas escritas, que consiste em pagar um delito com a mesma maneira na qual ele foi feito” (Bento, 2019, p. 79). A partir disso, Electra desprezou a mãe e mantinha um amor idealizado pela figura paterna, fazendo com que Agamêmnon seja visto como um injustiçado herói que, ao voltar de uma longa ausência, foi executado por aquela com quem ele dividiu o leito e que acreditou ser contida e casta, sendo condescendente com a escrava e amante trazida de Ílion. De forma similar, tanto Clitemnestra, como Electra, agiram de formas viris, ambas são transgressoras, ambas tiveram voz, ambas romperam padrões. Todavia, Electra escolheu ser apenas filha do pai, e em seu nome, ela mandou matar à mãe:

Assim como Clitemnestra tem uma atitude viril ao matar o marido, Electra tem uma atitude semelhante ao mandar matar a mãe e seu amante Egisto. Ambas as personagens são transgressoras e apresentam o gênero feminino de uma forma diferente do que deveria ser feito na sua época. O tragediógrafo apresenta essas mulheres dando-lhes o direito de fala e o destaque como personagens principais, sendo que suas transgressões levam a fins diferentes. Clitemnestra rompe o padrão, subvertendo-o; já Electra rompe-o para reinstaurar a ordem do palácio (Bento, 2019, p. 85).

De modo congênere, também temos Diadorim, uma filha somente do pai, pois não havia conhecido sua mãe, sendo órfã desde o nascimento: “—... Pois a minha eu não conheci...’— Diadorim prosseguiu no dizer. E disse com curteza simples, igual quisesse falar: barra – beiras – cabeceiras... Fosse cego, de nascença” (Rosa, 2019, p. 37). Como não havia tido uma figura feminina, não havia uma mulher para se espelhar ou para amar, Joca Ramiro se tornou a única inspiração e devoção de Diadorim: “Vai ver que ele é o homem que existe mais valente!” (Rosa, 2019, p. 112). Diadorim só tinha ao seu redor figuras preponderantemente masculinas, por isso, aprendeu cedo as características do pai, mesmo que de forma idealizada.

Quando precisou liderar para dar continuidade à vingança contra os algozes de seu pai, Diadorim não pensou duas vezes e, na dúvida de Riobaldo, tomaria a liderança para si e seguiria com a vingança: “A pois, então, eu tomo a chefia. O melhor não sou, oxente, mas porfio no que quero e prezo, conforme vocês todos também. A regra de Medeiro Vaz tem de prosseguir, com tenção! Mas, se algum achar que não acha, o justo, a gente isto decide a ponta d’armas...” (Rosa, 2019, p. 64). Porém Riobaldo, percebendo que seria liderado pela pessoa que amava, tomou consciência de suas escolhas, resolveu passar para outro o comando, sem deixar que Diadorim liderasse.

A coragem e o sentimento de vingança eram características celebradas por Diadorim. Por certo, foi uma figura sem relações próximas, só teve proximidade com o pai ou com Riobaldo, duas figuras masculinas, que passaram a ser as únicas e mais importantes que circundaram sua vida: “Irmã nem irmão, ele não tinha: — ‘Só tenho Deus, Joca Ramiro... e você,

Riobaldo...’ – ele declarou” (Rosa, 2019, p. 135).

De forma símile, assim como o pai de Electra era respeitado pelos maiores reis gregos, o pai de Diadorim era o líder máximo entre tantos guerreiros valorosos: “Dito que Joca Ramiro era um chefe cursado: muitos iguais não nascem assim – dono de glórias!” (Rosa, 2019, p. 92). Joca Ramiro não é qualquer pai, mas o maior líder dos inúmeros bandos de jagunços que andavam pelo sertão. Consequentemente, para Diadorim, o pai era uma figura idealizada, quase uma entidade, poderoso e perfeito: “Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza” (Rosa, 2019, p. 35); “Dele, até a sombra, que a lamparina arriava na parede, se trespunha diversa, na imponência, pojava volume” (Rosa, 2019, p. 89). Esse era Joca Ramiro, um homem diferente de todos os outros ao seu redor, tanto na aparência quanto nas atitudes justas e gentis, pois ele estava sempre bem vestido, com elegância e limpo, no meio da aridez e da pobreza sertaneja, e sobre suas atitudes: “Um homem de tão alta bondade tinha mesmo de correr perigo de morte, mais cedo mais tarde, vivendo no meio de gente tão ruim...” (Rosa, 2019, p. 216).

Em um sertão tão bravio e bestial, a figura de Joca Ramiro se impunha entre tantos outros, o pai de Diadorim se destacava: “Joca Ramiro - grande homem príncipe!” (Rosa, 2019, p. 19); “E vi que era um homem bonito, caprichado em tudo. Vi que era homem gentil” (Rosa, 2019, p. 89). Embora fosse exaltado por todos, Riobaldo não entendia porque tanto alarde em torno de uma única pessoa, pensando que Joca Ramiro era apenas um homem, mas Diadorim faz a revelação de que ele é seu pai, fazendo com que o protagonista repense e siga o companheiro em sua vingança: “Todo o mundo, então, todos, tinham de viver honrando a figura daquele, de Joca Ramiro, feito fosse Cristo Nosso Senhor, o exato?! [...] – ‘Riobaldo, escuta, pois então: Joca Ramiro era o meu pai...’” (Rosa, 2019, p.34). Por conseguinte, a vingança da morte do pai é o alicerce que passa a mover Diadorim e se torna sua única ideia fixa:

Diadorim dizia. – “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Ódio com paciência; o senhor sabe? (Rosa, 2019, p. 28).

Para Riobaldo, o sentimento de ódio e vingança não era tão enaltecido, pois ele não tinha parentesco com Joca Ramiro, e com o tempo, a vingança se transformou em outro sentimento: “E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mas em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vivessem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava” (Rosa, 2019, p. 29).

Dessa maneira, nada mais importava além de matar os Judas: “Diadorim sentia ódio.

Um nome rodeante: Joca Ramiro – José Otávio Ramiro Bettancourt Marins, o Chefe, o pai dele? Um mandado de ódio. No que eu sabia” (Rosa, 2019, p.308). Com efeito, por amar incondicionalmente Diadorim, Riobaldo seguiu junto à pessoa amada em uma vingança que parecia não ter fim: “Por teu pai vou, amigo, mano-oh-mano. Vingar Joca Ramiro...” (Rosa, 2019, p. 53).

Joca Ramiro era respeitado e querido pelas pessoas ao seu redor, mas pagou com a própria vida ao instituir o primeiro julgamento no sertão, em que Zé Bebelo foi inocentado por compactuar com o governo e guerrear contra os bandos jagunços. Contudo, essa atitude ordeira em um lugar sem muitas leis, além de matar sem piedade, transformou Joca Ramiro em um alvo de execução de seus mais estimados líderes jagunços:

Dos lados, ombreavam com ele dois jagunções; depois eu soube – que seus segundos. Um, se chamava Ricardão: corpulento e quieto, com um modo simpático de sorriso; compunha o ar de um fazendeiro abastado. O outro – Hermógenes – homem sem anjo-da-guarda (Rosa, 2019, p. 89).

Após o julgamento, Joca Ramiro foi executado: “Mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra. Mão do homem e suas armas. A gente ia com elas buscar doçura de vingança, como o rominhol no panelão de calda. Joca Ramiro morreu como o decreto de uma lei nova” (Rosa, 2019, p. 216).

Pensando nisso, dois julgamentos em favor de um “pai” circundaram as narrativas de Ésquilo e Rosa. O primeiro julgamento, feito em um templo de um deus, julgou o matricida Orestes, e uma deusa que foi gestada na cabeça do pai, sendo filha somente de um pai, órfã de mãe, virgem, absolveu-o do crime de execução de uma mãe:

“Eis minha função, decidir por último.
Depositarei este voto a favor de Orestes.
Não há mãe nenhuma que me gerou.
Em tudo, fora núpcias, apoio o macho
com todo ardor, e sou muito do pai.
Assim não honro lote de mulher
que mata homem guardião da casa.
Vence Orestes, ainda que empate.
(Ésquilo, *Eumênides*, vv. 734-741)¹⁰⁶

A deusa findou seu voto dizendo: “Este homem está livre da acusação/ de homicídio, deu empate nos votos” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 752-3)¹⁰⁷. Assim, o voto de Atena foi decisivo

¹⁰⁶ No original: ἐμὸν τόδ’ ἔργον, λοισθίαν κρῖναι δίκην./ ψῆφον δ’ Ὀρέστη τήνδ’ ἐγὼ προσθήσομαι./ μήτηρ γὰρ οὔτις ἐστὶν ἢ μ’ ἐγένετο./ τὸ δ’ ἄρσεν αἰνῶ πάντα, πλὴν γάμου τυχεῖν./ ἅπαντι θυμῷ, κάρτα δ’ εἰμὶ τοῦ πατρός./ οὔτω γυναικὸς οὐ προτιμήσω μόρον/ ἄνδρα κτανούσης δωμάτων ἐπίσκοπον./ νικᾷ δ’ Ὀρέστης, κἂν ἰσόψηφος κριθῆ (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 734-741).

¹⁰⁷ No original: “ἀνήρ ὃδ’ ἐκπέφυγεν αἵματος δίκην:/ ἴσον γάρ ἐστι τὰρίθμημα τῶν πάλων” (Ésquilo, *Eumênides*,

para que um culpado confesso ficasse impune.

As Erínias, as únicas que defenderam uma mãe, ficaram desoladas que uma jovem deusa tivesse tirado sua autoridade de punição. Logo, a deusa Atena, tentando resolver a contenda e descontentamento das antigas divindades, transformou-as em Eumênides, ou seja, as “Bem-fazejas”. Desse modo, de deusas temidas e odiadas, passaram a ser adoradas pelos atenienses: “Podes ter nesta terra com justiça/ domicílio, honrada para sempre” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 890-1)¹⁰⁸; as excluídas passaram a ser cultuadas: “Marchai, grandes valorosas filhas sem filhos/ da Noite, junto com o benévolo cortejo./ Dai boas-vindas, nativos” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 1033-5)¹⁰⁹.

Já no sertão de Rosa, foi o julgamento conduzido por Joca Ramiro que também gerou contenda e descontentamento, fazendo com que outro réu confesso fosse inocentado. Com isso, alguma reparação foi exigida: a morte do próprio Joca Ramiro, que gerou outras inúmeras terminando com a morte de Diadorim.

Isto posto, tanto Clitemnestra quanto Electra foram, em seus mitos e no teatro, personagens que não esqueceram, assim também como foi Diadorim, um ser que não conheceu o perdão por nenhum traidor de seu pai. Por certo, todas foram devotadas e leais, dispostas a pagar qualquer preço pela vingança, tanto que Clitemnestra e Diadorim pagaram com a própria vida.

Clitemnestra, Electra e Diadorim foram Erínias de vingança contra os algozes que pareciam sair impunes em derramar o sangue delas na terra. As palavras de Diadorim ecoam, parecendo performar o que as outras duas, Clitemnestra e Electra, falaram durante suas vidas: “Matar, matar, sangue manda sangue” (Rosa, 2019, p. 29). Portanto, as três mulheres se assemelharam em suas dores e sentimento de vingança, como três entidades femininas temidas e monstruosas. Contudo, nenhuma delas, nem as mortais, nem as divindades, foram compreendidas em seus sentimentos de ira, impiedade e vingança.

4.2 Clitemnestra x Helena x Maria Mutema: As esposas assassinas x A esposa traidora

Em um mundo onde o masculino se impõe sem piedade, três esposas surgem e se

vv. 752-3).

¹⁰⁸ No original: [...] ἔξεστι γάρ σοι τῆσδε γαμόρω χθονός/ εἶναι δικαίως ἐς τὸ πᾶν τιμωμένη (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 890-1).

¹⁰⁹ No original: “βᾶτε δόμω, μεγάλοι φιλότιμοι/ Νυκτὸς παῖδες ἄπαιδες, ὕπ’ εὐφροني πομπῆ,/ εὐφραμεῖτε δέ, χωρῖται” (Ésquilo, *Eumênides*, vv. 1033-5).

destacam das demais mulheres de seus contextos sociais. Ao contrário de outras, elas se destacaram porque executaram ações diferenciadas das outras mulheres de seus contextos sociais. Helena, Clitemnestra e Maria Mutema tiveram ações divergentes das outras mulheres de suas sociedades.

A primeira foi Helena, filha de Zeus e esposa de Menelau, irmão de Agamêmnon. Um dos lugares onde o seu mito foi descrito foi na *Oresteia*, contudo, nós só a vemos descrita como uma mulher má que causou inúmeros males aos gregos, pois o início da guerra se deu porque ela seguiu o príncipe troiano até Troia: “[...] a ideia de Helena como portadora de males” (Lesky, 1995, p. 287). Consequentemente, Ésquilo descreve a partida de Helena com Páris e a traição contra a hospitalidade dada por Menelau: “Assim também Páris/ no palácio dos Atridas/ aviltou mesa hóspeda/ com rapto de mulher” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 399-402)¹¹⁰.

Helena foi acusada de ser a causa principal da guerra de Troia por ter deixado seu lar, traindo o marido Menelau, e por ter incitado, através de sua beleza, o atraente príncipe troiano Páris, fazendo-o violar a lei sagrada da hospitalidade. Ela é considerada ruim em várias instâncias, pois abandona Esparta, sua família, o marido e a filha Hermíone, só para que no fim, Troia fosse reduzida a cinzas: “Por isto é preciso dar mêmores graças/ aos Deuses, muitas, porque puni/ o soberbo rapto, e por mulher/ devastou o país o argivo monstro” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 821-4)¹¹¹.

Além disso, ela deixa seu trono e seu povo para trás, pois era a rainha dos orgulhosos e guerreiros espartanos: “Ela deixou aos da cidade/ tumulto de escudo e de lanças/ e armamentos navais/ e em vez de dote levou ruína a Ílion” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 403-6)¹¹². A guerra não só matou muitos gregos, como dizimou completamente Troia:

Quanto mais se falava de uma mulher, mais transgressora ela parecia. Este fato ocorreu com a personagem Helena, que ficou conhecida como mulher traidora e fatal. Com sua grande notoriedade, Helena passou a ser difamada em toda a Grécia. Isso causou dor à filha de Leda (Bento, 2019, p. 35).

Helena é descrita como a mulher de ações infames, sendo que o esperado para uma mulher helena antiga seria: “Para a mulher virtuosa, a *areté* [honra, mérito] e o silêncio, ou seja, ela era aquela que não falava nada e que também nada era falado sobre a mesma” (Bento, 2019, p. 35). A personagem se coloca com tristeza por ser considerada sempre uma mulher ruim:

¹¹⁰ No original: οἶος καὶ Πάρις ἐλθὼν/ ἐς δόμον τὸν Ἀτρειδᾶν/ ἦσχυνε ξενίαν τράπε-/ ζαν κλοπαῖσι γυναικός (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 399-402).

¹¹¹ No original: “τούτων θεοῖσι χρῆ πολύμνηστον χάριν/ τίνειν, ἐπεὶπερ καὶ πάγας ὑπερκότους/ ἐφραξάμεσθα, καὶ γυναικὸς οὐνεκα/ πόλιν διημάθουνεν Ἀργεῖον δάκος” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 821-4).

¹¹² No original: “λιποῦσα δ’ ἀστοῖσιν ἀπίστοράς/ κλόνουσ λογχίμουσ τε καὶ ναυβάτας θ’ ὀπλισμούςς,/ ἄγουσά τ’ ἀντίφερνον Ἰλίφ φοθράν” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 403-6).

Mas eu vejo-me envolvida em múltiplos infortúnios.
 Primeiro, se bem que não tenho culpa, sou difamada.
 E isso é mal maior do que se fosse verdade:
 não praticar ações infames e ver-se acusado delas.
 (Eurípedes, *Helena*, v. 269-272)¹¹³

Dessa maneira, na peça *Agamêmnon*, Helena é vista sempre de forma pejorativa, como uma mulher que teve vários homens: “[...] mulher de muitos homens” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 62)¹¹⁴. Ademais, ela também é colocada como uma mulher “alheia”, ou seja, insensível à dor causada em tantos homens e mulheres:

Ares, que cambia corpos por ouro
 e tem a balança na batalha de lança,
 após cremar, de Ílion
 remete aos parentes
 pesado pó de árduo pranto,
 repletas urnas de cinzas
 recolhidas em vez de homens.
 pranteiam ao louvar o guerreiro:
 “mestre de guerra,
 nobre na morte
 por alheia mulher”.
 (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 438-448)¹¹⁵

Todavia, é válido pensar que Helena não teve muita escolha quando conheceu Páris, pois seu fatídico destino havia sido traçado há tempos pela deusa Afrodite, que a “ofereceu” ao príncipe como promessa. O problema é que a mulher já era casada:

conta-se que Helena foi recompensa dada a Páris por Afrodite após escolhê-la como a deusa mais bela, deixando de lado Hera e Atena. A deusa Discórdia, por não ter sido convidada para o casamento de Tétis e Peleu, jogou um pomo de ouro na festa destinado à deusa mais bela. Hera, Afrodite e Atena participaram desta disputa e escolheram o jovem Páris para decidir quem seria a portadora da maior beleza. Cada deusa ofereceu uma prenda para o rapaz. Este preferiu Afrodite que lhe prometera a mulher mais bela do mundo. Contudo, Helena, a mulher mais bela, já estava casada (Bento, 2019, p. 67).

A deusa Afrodite traçou o destino de Helena, fazendo com que ela desprezasse sua própria escolha de compartilhar o trono de Esparta com Menelau. Helena foi uma mulher nascida com uma beleza inimaginável, dádiva que se transformou em maldição, pois ela não

¹¹³ Todas as citações *Helena* são da tradução de Jaa Torrano. No original: “ἡμεῖς δὲ πολλαῖς συμφοραῖς ἐγκείμεθα./ πρῶτον μὲν οὐκ οὔσ’ ἄδικος, εἰμὶ δυσκλεής;/ καὶ τοῦτο μείζον τῆς ἀληθείας κακόν,/ ὅστις τὰ μὴ προσόντα κέκτηται κακά” (Eurípedes, *Helena*, vv. 269-272).

¹¹⁴ No original: “πολύανωρος ἀμφὶ γυναικὸς” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 62).

¹¹⁵ No original: “ὁ χρυσαμοιβὸς δ’ Ἄρης σωμάτων/ καὶ ταλαντοῦχος ἐν μάχῃ δορός/ πυρῶθεν ἐξ Ἰλίου/ φίλοισι πέμπει βαρὺ/ ψῆγμα δυσδάκρυτον ἀν-/ τήνωρος σποδοῦ γεμί-/ ζων λέβητας εὐθέτους./ στένουσι δ’ εὖ λέγοντες ἀν-/ δρα τὸν μὲν ὡς μάχης ἴδρις,/ τὸν δ’ ἐν φοναῖς καλῶς πεσόντ’-/ ἀλλοτρίας διαὶ γυναι-/ κός [...]” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 438-448).

teve como fugir ao destino traçado por um nume. Helena, mesmo sendo filha do maior deus olímpiano, semi-deusa, teve que conviver com a alcunha de ser uma mulher maléfica e ousada: “por ousar o não ousado. Pranteavam” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 408)¹¹⁶.

Com Clitemnestra, não foi muito diferente, pois a alcunha de mulher maléfica se entende por vários anos. Assim, um dos motivos que levaram a rainha a ser chamada de ruim foi a vingança executada contra o marido. Além disso, ela usava o poder da palavra para manipular as pessoas ao seu redor, aspecto presente em vários momentos da peça, inclusive o coro de idosos a exalta: “Venho reverente a teu poder, Clitemnestra,/ pois justo é honrar a mulher do rei/ quando o trono está ermo de homem” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 258-260)¹¹⁷. Em outro momento, o coro compara sua oratória a de um homem: “Mulher, falas prudente qual prudente homem” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 351)¹¹⁸:

Assim, as filhas de Leda, Helena e Clitemnestra, acabam sendo disruptoras da moral e dos bons costumes de sua época. Elas também apresentam uma ameaça ao seu *oikos*, pois trazem um descontrole para o seu lar e acabam se tornando um antitempelo de esposa para a sociedade ateniense (Bento, 2019, p. 66).

Já Maria Mutema utilizou o canal auditivo do marido para matá-lo, ou seja, o problema não era o que saía pela boca, mas o que entrava, literalmente e metaforicamente pelo ouvido. Além disso, ambas se tornaram assassinas de seus maridos. Por certo, na peça *Agamêmnon*, Clitemnestra se utilizou da manipulação da palavra para convencer o rei a fazer o que ela queria, pisar em um tapete púrpura digno apenas de deuses:

Com tais palavras faço-lhe as honras.
Inveja esteja ausente, muitos males antes
suportamos. Agora, ó cabeça querida,
desce desse carro, sem pôr no chão
o teu pé devastador de Ílion, ó rei.
Por que tardais, ó servas, incumbidas
de cobrir o chão da via com as vestes?
Rápido se cubra de púrpura o acesso
à casa inopina a que Justiça o guia.
No mais, a mente não vencida por sono
fará com os Deuses o justo destino.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 903-913)¹¹⁹

¹¹⁶ No original: “πολᾶν ἄτλητα τλᾶσα: πολλὰ δ’ ἔστανον” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 408).

¹¹⁷ No original: “ἦκω σεβίζων σόν, Κλυταιμῆστρα, κράτος:/ δίκη γάρ ἐστι φωτὸς ἀρχηγοῦ τίειν/ γυναικ’ ἐρημωθέντος ἄρσενος θρόνου” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 258-260).

¹¹⁸ No original: “γύναι, κατ’ ἄνδρα σάφρον’ εὐφρόνως λέγεις” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 351).

¹¹⁹ No original: “τοιιοῖσδέ τοί νιν ἀξιῶ προσφθέγμασιν./ φθόνος δ’ ἀπέστω: πολλὰ γάρ τὰ πρὶν κακὰ/ ἠνειχόμεσθα. νῦν δέ μοι, φίλον κάρα,/ ἔκβαιν’ ἀπήνης τῆσδε, μὴ χαμαὶ τιθεῖς/ τὸν σὸν πόδ’, ὦναξ, Ἰλίου πορθήτορα./ δμοφαί, τί μέλλεθ’, αἷς ἐπέσταλται τέλος/ πέδον κελεύθου στρωννύναι πετάσμασιν:/ εὐθὺς γενέσθω πορφυρόστροφτος πόρος/ ἐς δῶμ’ ἄελπτον ὡς ἂν ἠγῆται Δίκη./ τὰ δ’ ἄλλα φροντίς οὐχ ὕπνω νικωμένη/ θήσει δικαίως σὺν θεοῖς εἶμαρμένα” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 903-913).

Segundo Jaa Torrano, existem algumas interpretações para a atitude da rainha: “[...] ‘púrpura’ é a cor do sangue derramado ante as portas do palácio do Hades, aonde um homicídio, perpetrado pela rainha como execução de justiça, precipitou o rei” (Torrano, 2013, p. 62). Além disso, a cor púrpura pode representar a “[...] cor dos magníficos tapetes à entrada do palácio real, onde os Deuses como justiça reconduzir o rei, quando já não se esperava” (Torrano, 2013, p. 62). A rainha incita o orgulho e a soberba do guerreiro que retorna com a altivez, glória e repleto de tesouros da ilustre Troia:

Dessa maneira, o rei em sua altivez tem uma interpretação equivocada da rainha: O rei considera as palavras da rainha adequadas à ausência dele, tão longas quanto essa, mas, já que o insigne louvor tem que provir dos outros, não quer requintes “a moda de mulher”, nem quer ser aclamado à maneira de bárbaro com prostração, nem quer que seus passos se tornem sujeitos à recusa dos Deuses e à inveja dos homens [...], por causa dos tapetes purpúreos, já que os Deuses assim se devem honrar (Torrano, 2013, p. 62).

O tapete vermelho luxuoso é uma evidência da presunção de alguém que acredita merecer ser reverenciado: “O magnificente rei Agamêmnon tem algo de excessivo em sua magnificência: a excessiva confiança em seu próprio poder e na amizade dos Deuses para consigo mesmo” (Torrano, 2013, p. 59). É nesse momento que Clitemnestra se utiliza de sua oratória para fazer com que ele siga confiante no tapete, sem saber que caminhava resoluto para o próprio fim, mostrando que, na Tragédia, acontece: “[...] a queda e ascensão de reis” (Torrano, 2013, p. 21).

Clitemnestra induz o orgulhoso rei a cometer uma *hybris* contra o divino, pois a honraria do tapete púrpura era dada aos numes e não ao homem. Consequentemente, o próprio rei tem consciência que as ações instigadas pela rainha não seriam bem vistas pelos deuses: “[...] Deuses assim se devem honrar;/ sobre os enfeitados adornos, mortal/ não tenho como andar sem pavor./ Dêem-me honras de homem, não de Deus./ Sem tecidos sob os pés, nem enfeites,/ a palavra fala, e o não pensar mal/ é o maior dom de Deus [...]” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 922-8)¹²⁰.

Clitemnestra percebe que o marido cedeu a sua artimanha de fazê-lo andar nos luxuosos tapetes, dignos de deuses, quando ele diz: “Se isto te agrada, descalcem-me logo/ os sapatos, servis anteparos dos pés,/ e ao pisar nestas púrpuras dos Deuses/ não me atinja de longe a inveja do olho. Grande é o pudor de arruinar o palácio/ pisando opulência e tecidos preciosos”

¹²⁰ No original: “θεούς τοι τοῖσδε τιμαλφεῖν χρεών;/ ἐν ποικίλοις δὲ θνητὸν ὄντα κάλλεσιν/ βαίνειν ἐμοὶ μὲν οὐδαμῶς ἄνευ φόβου./ λέγω κατ’ ἄνδρα, μὴ θεόν, σέβειν ἐμέ./ χωρὶς ποδοψήστρων τε καὶ τῶν ποικίλων/ κληδῶν αὐτεῖ: καὶ τὸ μὴ κακῶς φρονεῖν/ θεοῦ μέγιστον δῶρον” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 922-8).

(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 944-9)¹²¹. Assim, ela espera o momento oportuno de seu banho: “Lembra-te do banho onde foste morto, ó pai” (Ésquilo, *Coéforas*, v. 491)¹²². Era o lugar perfeito para seu assassinato, pois ele estaria desprovido de armas e de roupas, totalmente desprotegido de qualquer possível ataque. Clitemnestra, por sua vez, esperou esse momento de fragilidade para executá-lo: “Firo-o duas vezes e com dois gemidos/ afrouxou membros ali mesmo e prostrado/ dou-lhe o terceiro golpe, oferenda votiva/ a Zeus subterrâneo salvador de mortos./ Assim caído expele o seu espírito/ e ao jorrar agudo jacto de sangue” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1384-9)¹²³.

Depois disso, ela finaliza o trecho ressaltando que o rei está pagando pelo mal que havia feito anteriormente: “[...] ele em casa encheu a taça de tantos/ males ominosos e voltando ele os bebe” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1397-8)¹²⁴. Dessa maneira, o clamor do rei é ouvido pelo palácio no momento de sua morte, e seu sangue mancha tudo pelo caminho, deixando claro para todos quem havia sido o seu carrasco: “[...] eis aí Agamêmnon, meu/ esposo, e morto, façanha desta mão/ destra, justo artífice. Assim é isto” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1404-6)¹²⁵. Clitemnestra então aparece altiva após executar o rei dos reis gregos:

No ataque a inimigos amigos aparentes
como se armariam ruinosas redes
de altura que supere o salto?
Este meu combate, não sem plano prévio,
pela porfia pristina, veio, com o tempo.
Fiquei onde bati, com fatos consumados.
Fiz de tal modo (e isto não negarei)
a não escapar nem evitar a morte.
Inextricável rede, tal qual a de peixes,
lanço-lhe ao redor, rica veste maligna.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1374-1383)¹²⁶

¹²¹ No original: “ἀλλ’ εἰ δοκεῖ σοι ταῦθ’, ὑπαί τις ἀρβύλας/ λύοι τάχος, πρόδουλον ἔμβασιν ποδός./ καὶ τοῖσδε μ’ ἐμβαίνονθ’ ἀλουργέσιν θεῶν/ μή τις πρόσωθεν ὄμματος βάλοι φθόνος./ πολλὴ γὰρ αἰδώς δωματοφθορεῖν ποσὶν/ φθείροντα πλοῦτον ἀργυρωνήτους θ’ ὑφάς” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 944-9).

¹²² No original: “μέμνησο λουτρῶν οἷς ἐνοσφίσθης, πάτερ” (Ésquilo, *Coéforas*, v. 491).

¹²³ No original: “παῖω δέ νιν δίς· κὰν δυοῖν οἰμωγμάτοιιν/ μεθῆκεν αὐτοῦ κῶλα· καὶ πεπτωκότι/ τρίτην ἐπενδίδωμι, τοῦ κατὰ χθονός/ Διὸς νεκρῶν σωτήρος εὐκταίαν χάριν./ οὕτω τὸν αὐτοῦ θυμὸν ὀρμαίνει πεσόν·/ κάκφυσίων ὄξειαν αἵματος σφαγὴν” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1384-9).

¹²⁴ No original: “τοσῶνδε κρατῆρ’ ἐν δόμοις κακῶν ὄδε/ πλήσας ἀραιῶν αὐτὸς ἐκπίνει μολῶν” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1397-8).

¹²⁵ No original: “[...] οὗτός ἐστιν Ἀγαμέμνων, ἐμὸς/ πόσις, νεκρὸς δέ, τῆσδε δεξιᾶς χερὸς/ ἔργον, δικαίας τέκτονος. τάδ’ ᾧδ’ ἔχει” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1404-6).

¹²⁶ No original: “πῶς γὰρ τις ἐχθροῖς ἐχθρὰ πορσύνων, φίλοις/ δοκοῦσιν εἶναι, πημονῆς ἀρκύστατ’ ἂν/ φράζειεν, ὕψος κρεῖσσον ἐκπηδήματος./ ἐμοὶ δ’ ἀγὼν ὄδ’ οὐκ ἀφρόντιστος πάλαι/ νείκης παλαιᾶς ἦλθε, σὺν χρόνῳ γε μὴν./ ἔστηκα δ’ ἐνθ’ ἔπαισ’ ἐπ’ ἐξειργασμένοις./ οὕτω δ’ ἔπραξα, καὶ τάδ’ οὐκ ἀρνήσομαι./ ὥς μήτε φεύγειν μήτ’ ἀμύνεσθαι μόρον./ ἀπειρον ἀμφίβληστρον, ὥσπερ ἰχθύων./ περιστιχίζω, πλοῦτον εἵματος κακόν” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1374-1383).

Já em Rosa, temos a descrição de vários causos, narrativas contadas sobre pessoas aleatórias. Dentre eles, temos o de Maria Mutema: “Naquele lugar existia uma mulher, por nome Maria Mutema, pessoa igual às outras, sem nenhuma diversidade” (Rosa, 2019, p. 163). Por certo, essa mulher mata o marido, sem ter motivo aparente, e ainda o faz de forma pouco usual, pois coloca chumbo derretido em seu ouvido para que ninguém desconfie que ele foi executado, muito menos pela própria esposa.

A viúva fica em seu recato de enlutada e passa a frequentar com assiduidade a paróquia local, onde faz confissões ao padre. Contudo, ninguém faz ideia de que Maria Mutema, na verdade, tortura diariamente o mísero sacristão, confessando, a cada três dias, um suposto amor pelo sacerdote afirmando que havia executado o marido por causa do sentimento nutrido:

Mutema seduz como a serpente enganadora do Paraíso. Lembra a imagem de Eva, tentada e pecadora, que vive entre o apelo de Deus e a tentação do diabo. A mulher volta a simbologia a tentação do diabo. A mulher volta a simbolizar a tentação e o Mal, volta a ser instrumento do demo, pois por suas mãos concretiza-se a maldade (Neitzel, 2004, p. 96).

As afirmações contadas ao sacerdote com o intuito de fazê-lo sofrer eram mentirosas, até que, com o passar do tempo, o padre definha e acaba falecendo por não mais suportar as “confissões fúnebres” da viúva. Por certo, os crimes de Maria Mutema passariam impunes, mas um dia ela resolve confessar todas as suas mentiras e o crime, aos gritos, e para todos na igreja:

Que tinha matado o marido, naquela noite, sem motivo nenhum, sem malfeito dele nenhum, causa nenhuma —; por que, nem sabia [...] E, depois, por enjoar do Padre Ponte, também sem ter queixa nem razão, amigável mentiu, no confessionário: disse, afirmou que tinha matado o marido por causa dele, Padre Ponte — porque ele gostava em fogo de amores, e queria ser concubina amásia... Tudo era mentira, ela não queria nem gostava [...] edificar o mal. E daí, até que o Padre Ponte de desgosto adoeceu, e morreu em desespero calado... Tudo crime, e ela tinha feito! E agora implorava o perdão de Deus, aos uivos, se esguedelhando, torcendo as mãos, depois as mãos no alto ela levantava (Rosa, 2019, p. 165-6).

Após a leitura do caso de Maria Mutema, podemos nos direcionar para *As Formas do Falso*, de Walnice Galvão (1972), em seu capítulo intitulado de “O certo no incerto: o pactário”. Nesse capítulo, a escritora nos explica os causos de Guimarães Rosa, e afirma que os causos são escritos como metáforas que representam narrativas deslocadas da história principal, sendo que cada um dos causos possui significações representativas de que uma coisa pode adentrar em outra em um círculo inesgotável, ou seja, elas entram no subconsciente sombrio e mal, que existe em cada ser humano, até chegar nos íferos do submundo metafórico de cada personagem:

A coisa dentro da outra tanto pode tomar a forma de um bicho repulsivo como de um mal sentimento; ou então, a coisa pode estar contida por algo tão grande quanto a própria terra ou tão pequeno como o olho de um homem; o ouvido e o som podem ser traços relevantes ou podem desaparecer inteiramente. Ainda, a coisa que está dentro da outra pode se dar à percepção apenas por um sinal externo ou, ao contrário, é a menção dela que faz pressupor os efeitos que causa (Galvão, 1972, p. 121).

Os relatos inseridos na narrativa não estão lá de maneira aleatória, mas nos mostram que uma coisa dentro de outra nos remete ao mal existente em cada ser humano. As reflexões feitas sobre a maneira maléfica surpreendem porque Maria Mutema executou o marido com tantos resquícios de crueldade. No entanto, tudo muda, a redenção e uma confissão verdadeira é dada a Maria Mutema. Por certo, ela muda, vira ao contrário e com sua expiação, passa a rezar dia e noite na cadeia. Logo, as pessoas do lugar dizem que ela, de tanto buscar a redenção, tornava-se uma santificada. Assim, sua figura se transforma, de maléfica, passa a ser considerada santa pelo povo.

Os olhares para as mulheres assassinas de seus maridos e a traidora divergem. Para Helena, o olhar vai ser sempre divergente, para alguns, ela foi má e alheia à dor dos gregos, pois por possuir essência divina, nada que ela fizesse era digno de punição. Para Clitemnestra, foi diferente, pois como não houve arrependimento de suas ações, ela continuou a ser considerada uma mulher má e traiçoeira. Já para Maria Mutema, como houve o arrependimento genuíno de seus pecados, ela foi considerada boa e santa. Tanto Maria Mutema quanto Clitemnestra foram punidas de diferentes maneiras; a morte foi a pena para essa, e o encarceramento foi o castigo para aquela.

4.3 Outras mulheres: profetisa, carpideira, escrava, amante, prostituta, benzedeira e rezadeira

Em *Agamêmnon*, de Ésquilo, temos o carro do rei vitorioso trazendo o nobre guerreiro e sua escrava e concubina, Cassandra: “Enfim... E esta estrangeira, acolhe-a com bondade” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 950-1)¹²⁷. A moça, que era um espólio de guerra, surge na peça trazida contra a sua vontade, perdendo sua posição de nobre princesa. Advinda de uma linhagem que remetia aos deuses, acaba percorrendo um triste caminho no final da trágica guerra, tornando-se apenas algo a ser usufruído pelo agrida, subjugada, submetida aos desígnios de um rei inimigo que ajudou a dizimar toda a sua família, seu povo e que ainda saqueou os tesouros

¹²⁷ No original: “τούτων μὲν οὕτω: τὴν ξένην δὲ πρηνεμένην/ τήνδ’ ἐσκόμιζε: τὸν κρατοῦντα μαλθακῶς” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 950-1).

troianos: “Escolhida dentre muitas riquezas/ esta flor, dom do exército, veio comigo” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 954-5)¹²⁸. Nos versos, Agamêmnon mostra sua satisfação em ter recebido uma bela, jovem e nobre aristocrata como espólio, ou seja, uma espécie de merecimento por seu comando e ações de guerra em Ílion:

[...] damo-nos conta de que a faceta que mais a marca em nosso imaginário, da infeliz profetisa ou mantis de Apolo, custa a surgir nas fontes preservadas, anteriores ao teatro ateniense, prevalecendo a *parthenos* dotada de beleza, nobreza, virtude; a princesa troiana vítima da guerra, objeto da violência, sexual, inclusive – do inimigo, espólio do chefe dos vencedores – como ele assassinada – ela jamais alcançará a boda com ela cobiçada por pretendentes (Nogueira, 2021, p. 39).

Por certo, o destino dado a ela como sacerdotisa e mulher não foi um caminho bondoso, pois em relação à sua possível e esperada boda, ela não aconteceria, afinal quando a princesa é citada na *Iliada*, é para mostrar a morte trágica de um dos seus pretendentes. Contudo, o pretendente, que esperava ter como esposa a bela princesa, foi atravessado por uma lança, morrendo em combate. Cassandra então perde seu noivo Otrioneu no campo de batalha:

É que abateu Otrioneu de Cabeso, presente na altura,
que chegara recentemente devido ao rumor da guerra;
pedira a Príamo a mais bela das suas filhas, Cassandra.
Não trouxera dons nupciais, mas prometera uma grande façanha:
à força escorraçar de Troia os filhos dos Aqueus.
Prometera-lhe então a filha o ancião Príamo, inclinando
a cabeça; e ele combatia, confiante no que fora prometido.
Porém Idomeneu apontou contra ele a lança luzente; atirou-a
e acertou-lhe enquanto caminhava, altivo. A couraça de bronze
que envergava não o protegeu: a lança fixou-se em seu ventre.
Tombou com um estrondo e sobre ele exultou Idomeneu.
(Homero, *Iliada*, XIII, vv.363-373)¹²⁹

Certamente, um casamento arranjado entre nobres seria o ideal a acontecer para uma filha de Príamo, mas não é isso que acontece com ela:

A figura de Cassandra [...] na fase de *parthénos*, condição que a disponibiliza ao casamento - o *gámos*. Realçando sua nobreza, o narrador a retrata como prometida como um presente àquele guerreiro que, igualmente nobre, trouxesse a vitória para os troianos. No entanto, o casamento não se realiza (Nogueira, 2021, p. 16).

¹²⁸ No original: “αὕτη δὲ πολλῶν χρημάτων ἐξάιρετον/ ἄνθος, στρατοῦ δώρημ’, ἐμοὶ ζυνέσπετο” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 954-5).

¹²⁹ No original: “πέφνε γὰρ Ὀθρυνοῖα Καβησόθεν ἔνδον ἔοντα, / ὅς ῥα νέον πολέμοιο μετὰ κλέος εἰληλούθει,/ ἦτε δὲ Πριάμοιο θυγατρῶν εἶδος ἀρίστην/ Κασσάνδρην ἀνάεδνον, ὑπέσχετο δὲ μέγα ἔργον,/ ἐκ Τροίης ἀέκοντας ἀπωσέμεν νῆας Ἀχαιῶν./ τῷ δ’ ὁ γέρων Πρίαμος ὑπὸ τ’ ἔσχετο καὶ κατένευσε/ δωσέμεναι: ὁ δὲ μάρναθ’ ὑποσχεσίησι πιθήσας./ Ἰδομενεὺς δ’ αὐτοῖο τιτύσκειτο δουρὶ φαεινῷ,/ καὶ βάλεν ὕψι βιβάντα τυχόν: οὐδ’ ἦρκεσε θώρηξ/ χάλκεος, ὃν φορέεσκε, μέση δ’ ἐν γαστέρι πῆξε./ δούπησεν δὲ πεσών: ὁ δ’ ἐπεύξατο φώνησέν τε” (Homero, *Iliada*, XIII, vv. 363-373).

Seus infortúnios, porém, não haviam acabado, pois tempos depois, Cassandra viu a morte do amado irmão, Heitor. Além disso, também soube que o seu nobre pai teve de se humilhar diante do assassino de seu irmão, para poder resgatar e enterrar seu corpo; ela foi a primeira a avistar o corpo do irmão sendo trazido pelo pai:

[...] porém Cassandra, semelhante à dourada Afrodite,
subira a Pérgamo e de lá avistou o pai amado
em pé no carro e o arauto, mensageiro da cidade.
Viu Heitor, jazente num esquife, puxado pelas mulas.
Emitiu um grito ululante e disse a toda a cidade:
“Vede, Troianos e Troianas! Vinde e vede Heitor,
se alguma vez vos regozijastes ao vê-lo regressar vivo da batalha:
à cidade era ele uma grande felicidade, assim como a todo o povo.
(Homero, *Iliada*, XXIV, vv. 699-706)¹³⁰

Ainda na épica, na *Odisseia*, há um momento em que Odisseu desce ao Hades, e Cassandra é citada por Agamêmnon, que narra como a jovem foi morta por Clitemnestra: “[...] Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo,/ Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra,/ enquanto se agarrava a mim; e eu, jazendo no chão [...]” (Homero, *Odisseia*, XI, vv. 421-3)¹³¹.

Além de tudo o que a jovem passou em sua breve vida, ainda há o relato em Alceu, especificamente no fragmento 298, na passagem que narra a violação da moça por Ájax Lócricio, em que é feita alusão à sua *parthenía*, isto é, sua virgindade, que fica à mercê de um, homem impiedoso, dentro do templo da deusa Atena. Por conta disso, todos foram punidos, já que a divindade lançou tempestades contra as naus do violador, fazendo com que o seu retorno para a ilha de Eubeia fosse complicado¹³²:

[...] ... não conforme a justiça/ ... lançaram correntes/... nos pescoços por lapidação/ ... para os aqueus bem melhor era/ ... matarem.../ ... navegando para além de Egei.../ encontrariam o mar;/ ... no tempo... a menina de Príamo/ ... de Atena de multespólios/ ... (tocando) o queixo/ mas os inimigos entravam na cidade/ ... e Deífobo junto/ ... lamentação da muralha/ ... das crianças o grito/ ... tomou a planície/ ... tomado de furor funesto, (ele) veio/ ... de Palas que dos deuses/ todos, venturosos, é/ aos sacrílegos.../ e agradecendo a virgem com ambas (as mãos),/ ela postada junto à estátua.../ ... o Lócricio não temeu/ ... doadora de guerras;/ ..., mas ela, terrivelmente de sob os sobrolhos.../ empalidecendo, pelo mar/ vináceo voou, e com ocultas/ tempestades de súbito agitou-o;... [...] (O colônia de Alceu, *fragmento 298*, vv. 1-27)¹³³.

¹³⁰ No original: “ἀλλ’ ἄρα Κασσάνδρη ἰκέλη χρυσεῖ Ἀφροδίτῃ / Πέργαμον εἰσαναβᾶσα φίλον πατέρ’ εἰσενόησεν / ἔσταότ’ ἐν δίφρῳ, κήρυκά τε ἀστυβοώτην:/ τὸν δ’ ἄρ’ ἐφ’ ἡμιόνων ἶδε κείμενον ἐν λεχέεσσι:/ κώκυσέν τ’ ἄρ’ ἔπειτα γέγωνέ τε πᾶν κατὰ ἄστνυ:/ ὄψεσθε Τρῶες καὶ Τρωάδες Ἔκτορ’ ἰόντες,/ εἴ ποτε καὶ ζῶοντι μάχης ἐκνοστήσαντι/ χαίρετ’, ἐπεὶ μέγα χάριμα πόλει τ’ ἦν παντί τε δήμῳ” (Homero, *Iliada*, XXIV, vv. 699-706).

¹³¹ No original: “οἰκτροτάτην δ’ ἦκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς,/ Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις/ ἀμφ’ ἐμοί, αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων” (Homero, *Odisseia*, XI, vv. 421-3).

¹³² Para uma melhor compreensão, conferir Ragusa (2013).

¹³³ Todas as citações do *Fragmento 298* são da tradução de Giuliana Ragusa. No original: “[...] σαντας αἰσχυν [...] τατα μήνδικα/ ἦν δὲ περιβάλλον[τ’ ἀν]άγκασ<ι>/ ἵχενι λαβολίω π. [...] αν/] Αχάϊοισ’ ἦς πόλυ βέλτερον/]..ηντα

Cassandra sofreu nas mãos de homens e de um deus, sendo assim, é válido ressaltar que ela foi amaldiçoada pelo deus Apolo, divindade ao qual prestava culto e era sacerdotisa. Dito isso, o deus se sentiu atraído sexualmente por ela, concedeu-a como dádiva o dom de prever o futuro, mas quando foi rejeitado, o nume transformou o presente em maldição.

A partir daquele momento, ela continuaria com suas previsões de sempre acertar o que aconteceria no destino de cada pessoa que cruzasse seu caminho. Contudo, ninguém mais acreditaria em suas palavras, sendo descrita como delirante, histérica e louca. Inclusive, ela previu a queda de Troia, mas ninguém deu credibilidade às suas palavras. Do mesmo modo, ela previu sua morte e a do rei Agamêmnon, mas o coro de idosos não deu confiabilidade ao que dizia. A jovem parece até mesmo patética, tentando avisar que Agamêmnon e ela teriam um triste fim: “Ἴὸ πόποι! Ο que se trama?/ Que nova dor é esta? Grande,/ grande mal se trama neste palácio/ insuportável para os seus, incurável,/ a defesa ausente está longe” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1100-4)¹³⁴. Certamente, Cassandra inicia sua previsão, alertando que um grande mal cercava o palácio, e que a pessoa defensora, ou seja, o filho do rei, Orestes, ainda estava longe.

É muito nítido que as pessoas não lhe dão credibilidade. Primeiro, Clitemnestra a chama para dentro do palácio e diz que não sente rancor por sua pessoa, e novamente usa a palavra para tentar dissuadir a princesa a entrar no palácio: “Ἐντρα τὰβέμ tu, Cassandra χὰμο,/ já que Zeus te fez sem rancor em casa/ participar das lustrações, com muitos/ servos de pé junto ao altar doméstico./ Desce desse carro, não sejas soberba” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1035-9)¹³⁵.

Em seguida, a rainha menospreza seu idioma diferente, ao qual chama de “voz bárbara”, e ainda a compara com uma andorinha, ou seja, deixa claro que a vê como alguém frágil e de voz incompreensível: “Μα se não é como a andorinha/ dona de voz bárbara ininteligível,/ com a palavra persuado o seu espírito” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1050-2)¹³⁶. Após isso, Cassandra

κατέκτανον/]παρπλέοντες Αἴγαις/]. ἔτυχον θαλάσσης/]εν ναύω Πριάμω πάϊς/ Α]θανάας πολυλάϊδος/]απαπέννα γενεῖω/ δυσμέ]νεες δὲ πόλιν ἐπῆνον/]υπ[...].ας Δαΐφοβον τ' ἄμα/]ον οἰμῶγα δ' [ἀπ]ὸ τείχεος/]ι παίδων αὐτα/]ον πέδιον κατῆγε·/ λλύσσαν ἦλθ' ὀλόαν ἔχων/].[].νας Πάλλαδος, ἃ θέων/ σι θε]οσύλαισι πάντων/]. τα μακάρων πέφυκε· σι δ' ἄμφο]ιν παρθενίκαν ἔλων/ παρεστάκο]ισαν ἀγάλματι/ ὁ Λόκρος οὐδ' ἔ]δρισε/ .ος πολέμω δότερ]αν/ ν· ἃ δὲ δεῖνον ὑπ' ὄ]φρουσι/ – σμ[πελιδνώθεισα κατ οἶνοπα/ – ἄιξε πόντον, ἐκ δ' ἀφάντοις/ – ἐξαπ[ίνας ἐκύκα θυέλλαις· (O colônia de Alceu, *fragmento* 298, vv.1-27).

¹³⁴ No original: “ἰὸ πόποι , τί ποτε μήδεται;/ τί τόδε νέον ἄχος μέγα/ μέγ' ἐν δόμοισι τοῖσδε μήδεται κακὸν/ ἄφερτον φίλοισιν, δυσίατον; ἀλκὰ δ' / ἐκάς ἀποστατεῖ” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1100-4).

¹³⁵ No original: “εἴσω κομίζου καὶ σύ, Κασάνδραν λέγω,/ ἐπεὶ σ' ἔθηκε Ζεὺς ἀμηνίτως δόμοις/ κοινωνὸν εἶναι χερνίβων, πολλῶν μέτα/ δούλων σταθεῖσαν κτησίου βωμοῦ πέλας;/ ἔκβαιν' ἀπήνης τῆσδε, μηδ' ὑπερφρόνει” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1035-9).

¹³⁶ No original: “ἀγνώτα φωνῆν βάρβαρον κεκτημένη,/ ἔσω φρενῶν λέγουσα πείθω νιν λόγῳ” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1050-2).

se lastima na esperança de seu clamor ser ouvido pelo deus Apolo: “*Ototototoi pópoi dá! Ó Apolo, ó Apolo!*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1072-3)¹³⁷. Por conta disso, é repreendida: “Por que assim deploras por Apolo?/ Não é de modo a ter quem pranteie” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1074-5)¹³⁸; inclusive, é chamada até de louca pela rainha: “Sim, enlouquece e ouve maus intentos/ quem deixou o país recém-capturado/ e vem, nem sabe suportar o freio/ antes de espumar sangrento furor” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1064-7)¹³⁹.

Embora seja chamada de insana, Cassandra continua a revelar o que acontecerá a seguir: “E è papai papai! O que se vê aqui?/ É um laço do Hades?/ Mas a rede é o seu cônjuge, a co-autora/ do massacre. Sedição sôfrega da família/ alarideia pelo apedrejável sacrifício” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1114-8)¹⁴⁰. Mesmo afirmando com clareza, não é compreendida pelo coro, que diz não entender o que escuta: “Ainda não entendi: após enigmas/ agora com obscuros oráculos estou perplexo” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1112-3)¹⁴¹. A profetisa, por sua vez, continua totalmente entregue às revelações divinas, revelando em detalhes a morte do rei: “[...] e ele tomba na banheira cheia d'água” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1128)¹⁴², contudo, ela novamente é chamada de “louca”, mas agora pelo coro de idosos: “De espírito louco és guiada por Deus:/ por ti mesma clamas” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1140-1)¹⁴³. Por fim, ela se lastima e se questiona de seu destino por ter sido arrastada tão longe de sua terra para somente morrer: “Iò iò! Malfadada sorte da mísera!/ Clamo minha própria dor a transbordar./ Por que aqui me conduziste a mim, infeliz,/ para nada senão morrer junto? Por que?” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1136-9)¹⁴⁴. Portando, é possível notar que ela passou a vida sofrendo várias injustiças, seja sendo narrada na épica, no mito ou na Tragédia:

Cassandra é uma personagem cuja história permite provocar uma série de reflexões sobre a forma como o feminino era concebido na antiguidade e as permanências de determinados atributos aos corpos das mulheres até os dias atuais. A princesa troiana irá vivenciar uma série de eventos trágicos que marcam seus afetos e sua trajetória: a personagem acompanha a derrocada de sua cidade, para a qual incessantemente alertara, mas fora ignorada. Irmã de Páris, o jovem pastor que se descobre herdeiro do

¹³⁷ No original: “*ότοτοτοϊ πόποι δᾶ./ Ὡπολλον Ὡπολλον*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1072-3).

¹³⁸ No original: “*τί ταῦτ ἄνωτότυξας ἀμφι Λοξίου;/ οὐ γὰρ τοιοῦτος ὥστε θρηνητοῦ τυχεῖν*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1074-5).

¹³⁹ No original: “*ἦ μαινεταιί γε καὶ κακῶν κλύει φρενῶν;/ ἦ τις λιποῦσα μὲν πόλιν νεαίρετον/ ἦκει, χαλινὸν δ’ οὐκ ἐπίσταται φέρειν;/ πρὶν αἱματηρὸν ἐξαφρίζεσθαι μένος*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1064-7).

¹⁴⁰ No original: “*ἔ ἔ, παπαῖ παπαῖ, τί τόδε φαίνεται;/ ἦ δίκτυόν τί γ’ Ἄιδου;/ ἀλλ’ ἄρκυς ἢ ζύνευνος, ἢ ζυναιτία/ φόνου. στάσις δ’ ἀκόρετος γένει/ κατολολυξάτω θύματος λευσίμου*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1114-8).

¹⁴¹ No original: “*οὐπω ζυνηκα: νῦν γὰρ ἐξ ἀινιγμάτων/ ἐπαργέμοισι θεσφάτοις ἀμηχανῶ*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1112-3).

¹⁴² No original: “*τύπτει: πίτνει δ’ ἐν ἐνύδρω τεύχει*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1128).

¹⁴³ No original: “*φρενομανῆς τις εἶ θεοφόρητος, ἀμ-/ φι δ’ αὐτᾶς θροεῖς*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1140-1).

¹⁴⁴ No original: “*ιὼ ιὼ ταλαίνας κακόποτμοι τύχαι;/ τὸ γὰρ ἐμὸν θροῶ πάθος ἐπεγγχύδαν./ ποῖ δὴ με δεῦρο τῆν τάλαιναν ἦγαγες;/ οὐδέν ποτ’ εἰ μὴ ζυθανουμένην. τί γάρ;*” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1136-9).

soberano de Troia, Príamo. Cassandra tem sua vida brutalmente alterada pela decisão do rapaz em trazer para a cidadela, Helena, esposa do rei espartano Menelau. A personagem, que possuiria o dom profético, não consegue se fazer ouvir dada uma maldição que pesa sobre si: Apolo amaldiçoa a jovem, impedindo que suas palavras ecoem de modo significativo entre seu povo, que a considera insana (Ferreira; Freitas, 2025, p. 16).

Avançando no tempo e chegando em *Grande Sertão: veredas* (1956), encontramos outros femininos, pois “Há nessas mulheres um desagregamento do perfil feminino até aqui trabalhado, uma construção que nos transporta para uma outra conotação [...]” (Neitzel, 2004, p. 93). Dessa forma, Rosa construiu outras potências femininas, e cada uma delas é vista de forma diferenciada em seu contexto social. Primeiro, falaremos das prostitutas, sendo a mais importante e querida para Riobaldo, “Nhorinhá” (Rosa, 2019, p. 31):

Eros, em sua perene atividade, celebra um dinamismo do corpo, uma trajetória erótica, interpretada no sentido ascendente por Riobaldo e Nhorinhá. E é o amor que os une e que também os separa, amor que estimula a prática das belas coisas, dá harmonia ao corpo, além de inspirar o Bem e impedir o Mal, que eleva esse relacionamento a uma categoria acima daquelas em que geralmente classificam-se as ligações com prostitutas (Neitzel, 2004, p. 35).

Com essa prostituta, Riobaldo encontrou o amor carnal, o desejo pleno, deslumbre da paixão, totalmente realizável: “Recebeu meu carinho no cetim do pêlo – alegria que foi, feito casamento, sponsal. Ah, a mangaba boa só se colhe já caída no chão, de baixo...” (Rosa, 2019, p. 31). Riobaldo tinha uma lógica diferente em relação às prostitutas, pois para ele, o amor de uma virgem esposa não era distinto do amor que uma prostituta poderia proporcionar:

a lógica narrativa não parece distinguir entre o amor das meretrizes (amor carnal) e o amor da virgem e futura esposa (amor espiritual e sublimado). Essas duas facetas do amor conjugam-se, ao contrário, na metáfora da “alegria sponsal” - metáfora que une em um só termo a sensação do bem-estar físico e a harmonia espiritual que marcam o encontro com Nhorinhá. Na “alegria sponsal” que Riobaldo conhece graças à ternura generosa da prostituta, as determinações concretas do amor - a realidade carnal de um, de outro o reconhecimento da mulher enquanto parceira numa troca de gozo erótico - confundem-se, transformando o ato físico em um evento sublime e pleno (Rosenfield, 2006, p. 285).

Com essas palavras, Nhorinhá fica na lembrança constante de Riobaldo, de forma terna, saindo da eventualidade esperada de um encontro casual, corriqueiro e esquecível com uma: “prostitutriz” (Rosa, 2019, p. 272). Dessa forma, Nhorinhá representa para Riobaldo a libertação de seus desejos, e também uma pessoa que o trata muito bem e o coloca numa posição de cuidado, ternura e estima.

Nhorinhá o acolheu e o fez esquecer, mesmo que por pouco tempo, da vida dura, bruta e violenta de jagunço; ele sentiu um acolhimento real daquela moça: “Nhorinhá – florzinha amarela do chão, que diz: – Eu sou bonita!... E tudo neste mundo podia ser beleza, [...] Igual gostava de Nhorinhá – a sem-mesquinlice, para todos formosa, de saia cor-de-limão [...]. Só que, de que gostava de Nhorinhá [...]” (Rosa, 2019, p. 271).

Para estudiosos de Rosa, como Luiz Roncari, em sua obra: *O Brasil de Rosa* (2004), a prostituta Nhorinhá seria uma personificação de Afrodite. O autor parte do nome da personagem, Nhor-i-nhá, que são formas abreviadas para senhor e senhora em algumas partes do Brasil, ficando *Nhor* ou *Nhô* e *Nhá*. Consequentemente, a personagem traria um teor de androginia, assim como Afrodite também o tem. Além disso, ela o recebe em um portal, um lugar de entrada ou porta de acesso: “A passagem à qual ela convida é, na maioria das vezes, na acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado. Assim são os portais das catedrais, os tora na hindus, as portas dos templos ou das cidades khmers, os torii japoneses” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 735).

Ademais, Nhorinhá vestia vermelho, uma das cores atribuídas à Afrodite. Além disso, o vermelho pode indicar paixão, fogo e luxúria: “O vermelho vivo, diurno, solar, centrífugo, incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força impulsiva e generosa, de juventude, de saúde, de riqueza, de Eros livre e triunfante” (Chevalier; Gheerbrant, 2015, p. 945). Sendo assim, Riobaldo descreveu o momento em que conheceu Nhorinhá: “Ao que, num portal, vi uma mulher moça, vestida de vermelho, se ria. – ‘Ô moço da barba feita...’ – ela falou. Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão bonita, só” (Rosa, 2019, p. 271). Para Roncari (2004), Nhorinhá era uma Afrodite pandêmica sertaneja, com características sedutoras próprias: “A sua Afrodite Acaipirada” (Roncari, 2004, p. 210). Por certo, Nhorinhá era: “A mais, com aquela grandeza, a singeleza: Nhorinhá puta e bela” (Rosa, 2019, p. 225). A personagem, por sua vez, ainda encantou e marcou Riobaldo:

[...] a Afrodite de Riobaldo não é a dourada e brilhante, como ela aparece, com os raios da lua refletindo nos colares de ouro que circundam o seu pescoço, a Urânia ou Celeste. A sua Afrodite acaipirada vem ‘vestida de vermelho’, a cor do cio e do gosto popular, a Pandêmia, do amor baixo e carnal. Não é a ‘Afrodite de ouro’, filha de Urano e nascida nas ondas do mar, mas a rebaixada, filha de mulher, da feiticeira Ana Duzuza, tantas vezes nomeada, e, provavelmente, de pai desconhecido. Contudo, ela era portadora também da graça que lhe era própria, como foi Afrodite, ‘banhada pelas Graças’, e igualmente sorridente [...] (Roncari, 2004, p. 210).

Nhorinhá é colocada por Riobaldo em um lugar no qual o feminino aconchega, e revela em si o desejo ardente, despertado de forma inconsciente, intenso: “e a poeira forte que deu no

ar ajuntou nós dois, num grosso rojo avermelhado” (Rosa, 2019, p. 271). Neste momento, segundo Roncari (2004), a consumação do ato sexual se dá logo após o sacrifício de um boi preto, ou seja, um boi branco era dado aos deuses Olímpianos e o preto era sacrificado em adoração aos deuses infernais. Assim, Nhorinhá teria indício de envolver e seduzir o homem com agrados, como café coado por suas mãos, um presente de dente de jacaré e uma estampa sagrada de santa. Tudo isso liga seu relacionamento com Riobaldo com o misticismo e a carnalidade: “[...] ela completa a proteção procurada com o sacrifício do boi preto” (Roncari, 2004, p. 212). Portanto, Nhorinhá está no rol das mulheres diferentes que passaram pela vida do protagonista, não era guerreira e nem corajosa como Diadorim, também não era quase uma santa e de posição superior, como Otacília, mas era livre:

Consoante, outras, as mulheres livres, dadas, respondem: – “Dorme-comigo...” Assim era que devia de haver de ter de me dizer aquela linda moça Nhorinhá, filha de Ana Duzuza, nos Gerais confins; e que também gostou de mim e eu dela gostei. Ah, a flor do amor tem muitos nomes. Nhorinhá prostituta, pimenta-branca, boca cheirosa [...] (Rosa, 2019, p. 141).

Com efeito, Nhorinhá era uma mulher livre que vivia sozinha, sem marido, e trabalhava vendendo o próprio corpo para jagunços e viajantes, vivendo apenas com a mãe, Ana Duzuza. Todavia, outras mulheres surgem no sertão, e elas vivem do prazer e se sustentam com o uso de seus corpos: “Bom, quando há leal, é amor de militriz. Essas entendem de tudo, práticas da bela-vida. Que guardam prazer e alegria para o passante; e, gostar exato das pessoas, a gente só gosta, mesmo, puro, é sem se conhecer demais socialmente...” (Rosa, 2019, p. 376). Dito isso, temos Maria-da-Luz e Hortência, mulheres não tão maravilhosas para Riobaldo como foi Nhorinhá: “E, isto, a torto digo, porque as duas não se comparavam com Nhorinhá, não davam nem para lavar os pés dela” (Rosa, 2019, p. 377), mas, mesmo assim, eram diferentes das demais prostitutas, belas, independentes e abastadas em posses, pois ficavam com homens ricos:

Eram donas de terras, possuíam aquelas roças de milho e feijão nas vertentes da serra, nos dependurados. Ali mesmo no Verde Alecrim, delas era toda a terra plantável. Por isso, os moradores e suas famílias serviam a elas, com muita harmonia de ser e todos os préstimos, obsequiando e respeitando (Rosa, 2019, p. 377).

Dessa forma, elas ainda despertam o desejo em Riobaldo e seus jagunços. A primeira se denominava Maria-da-Luz, mulher bonita, prostituta prendada de afetos que o fazia se esquecer de seus problemas na interminável busca pelos Judas:

[...] era morena: só uma oitava de canela. Os cabelos enormes, pretos, como por si a grossura dum bicho – quase tapavam o rosto dela mesma, aquela nhazinha-moura.

Mas a boquinha era gomo, ponguda, e tão carnuda vermelha se demonstrava. Ela sorria para cima e tinha o queixo fino e afinado. E os olhos água-mel, com verdolências, que me esqueciam em Goiás... Ela tinha muito traquejo. Logo me envotou. Não era siguilgaita simples (Rosa, 2019, p. 377).

A segunda se chamava Hortência, essa parecia ter características que completavam Maria-da-Luz. Para Riobaldo, era uma descrição deleitosa e proveitosa, pois ele ficava com as duas mulheres ao mesmo tempo, fazendo com que descobrisse novas formas de prazer: “No meio delas duas, juntamente, eu descobri que até mesmo meu corpo tinha duros e macios” (Rosa, 2019, p. 377). Ele a descreve muito branca, ligada à frieza da madrugada, e que seu nome vem do Latim, *Hortensius*, ou seja, a que cultiva o jardim, sendo que aquela cultivava o apreço dos homens que iam à sua casa. Ao contrário dela, Maria-da-Luz é cor de canela e resplandece, como o próprio nome diz, em sensualidade. Além disso, Hortência também é descrita como sendo muito bela:

[...] meã muito dindinha, era a Ageala, conome assim, porque o corpo dela era tão branquinho formoso, como frio para de madrugada se abraçar... Ela era ela até no recenso dos sovacos. E o fio-dolombo: mexidos em curvos de riacho serrano, desabusava. Comprimento exato dele, assim, o senhor medir nunca conseguia (Rosa, 2019, p. 377).

À vista disso, as prostitutas descritas por Riobaldo vão além de suas funções de dar prazer em troca de dinheiro. Riobaldo tinha não só desejo, mas respeito e ternura por elas, que o faziam se sentir desejado. Ademais, não só as prostitutas tiveram merecimento na narrativa de Riobaldo. Assim, encontramos também mulheres como a mãe de Nhorinhá, uma mulher considerada feiticeira, cujo nome era Ana Duzuza, versada na arte da adivinhação, mas ao contrário do que acontecia com a profetisa Cassandra, algumas pessoas acreditavam no que ela dizia. Os sertanejos a procuravam porque acreditavam em suas previsões, e alguns até a chamavam de bruxa: “Mãe dela chegou, uma velha arregalada, por nome de Ana Duzuza: falada de ser filha de ciganos, e dona adivinhadora da boa ou má sorte da gente; naquele sertão essa dispôs de muita virtude” (Rosa, 2019, p. 31). Por ter descendência cigana, ela trouxe consigo a tradição espiritual e cultural que passava, de modo oral, de mãe para filha.

Foi Ana Duzuza a mulher que o chefe Medeiro Vaz mandou chamar para se aconselhar sobre a travessia no Liso do Suçuarão, que o chefe jagunço pretendia fazer: “[...] experimentar passar de banda a banda o liso do Suçuarão. Ela estava chegando do arranchado de Medeiro Vaz, que por ele mandada buscar, ele querendo suas profecias” (Rosa, 2019, p. 31). Por certo, Riobaldo mostrou incredulidade diante da revelação de um homem tão corajoso e forte, como Medeiro Vaz, precisar de uma mulher para orientá-lo em suas decisões.

Mas embora não acreditasse nas profecias de Ana Duzuza, Riobaldo usou a mulher como justificativa para não deixar Diadorim zangado e com ciúmes, por ter ido ver Nhorinhá: “Ele não indagou donde eu tinha estado, e eu menti que só tinha entrado lá por causa da velha Ana Duzuza, a fim de requerer o significado do meu futuro” (Rosa, 2019, p. 32). Depois disso, Riobaldo conjectura que ele mesmo poderia ter perguntado alguma coisa de seu futuro, se acaso fosse verdade que a mulher tinha esse poder:

No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado à Ana Duzuza alguma passagem de minha sina por vir. Também uma coisa, de minha, fechada, eu devia de perguntar. Coisa que nem eu comigo não estudava, não tinha a coragem. E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitiçado? Me arrependi de não ter pedido o resumo à Ana Duzuza (Rosa, 2019, p. 32).

Mesmo relutante em uma mulher que detivesse o dom de profetizar, ainda assim ele se questionou na sua atitude de ter desperdiçado a oportunidade de saber as linhas de seu futuro. De modo semelhante, na peça *Agamêmnon*, temos duas pessoas que são adivinhas dos desejos divinos: Calcas e Cassandra, sendo que, na cultura grega antiga, era comum que as pessoas buscassem orientação e previsões oraculares. Tanto Calcas, como Cassandra, faziam interpretações e previsões do futuro, a partir das revelações de um nume.

Calcas é o intérprete oficial dos presságios antes da guerra de Troia. Foi ele quem interpretou que a deusa pedia em sacrifício a filha de Agamêmnon, Ifigênia. Decerto, os gregos acreditavam sem questionamentos em suas revelações e interpretações, de tal maneira que Agamêmnon chegou a colocar sua filha em sacrifício. Contudo, Cassandra não teve o mesmo privilégio, sempre sendo descredibilizada em suas visões, embora estivesse constantemente possuída pelo frenesi divinatório.

Outro aspecto, que aproxima a antiga Grécia e *Grande Sertão: veredas* (1956), é a enorme religiosidade do povo. As *thýsias*, as libações e as hecatombes eram feitas para adorar os deuses. Certamente, as mulheres eram as detentoras de uma maior proximidade com os mistérios divinos, pois existiam as pítrias, que eram sacerdotisas do templo de Apolo em Delfos, além das mônades ou bacantes, que eram sacerdotisas do culto dionisíaco, capazes de entrar em um transe profundo. Nesse sentido, o povo sertanejo também era possuidor de uma grande religiosidade, fazendo culto a Deus e aos santos:

Olhe: tem uma preta, Maria Leôncia, longe daqui não mora, as rezas dela afamam muita virtude de poder. Pois a ela pago, todo mês – encomenda de rezar por mim um terço, todo santo dia, e, nos domingos, um rosário. Vale, se vale. Minha mulher não vê mal nisso. E estou, já mandei recado para uma outra, do Vau-Vau, uma Izina Calanga, para vir aqui, ouvi de que reza também com grandes meremerências, vou

efetuar com ela trato igual. Quero punhado dessas, me defendendo em Deus, reunidas de mim em volta... Chagas de Cristo! (Rosa, 2019, p. 19).

Vemos, no trecho acima, Maria Leôncia e Izina Calanga, mulheres que recebem dinheiro para rezar por outras pessoas, religiosas que passam o dia tirando terço e rosário encomendados:

Num espaço como o sertão, eivado de superstições e crenças enraizadas na cultura popular, afastado do mundo urbano, mais próximo do universo medieval no qual o dualismo Deus/ demônio faz parte do imaginário coletivo, a presença de rezadeiras, feiticeiras e bruxas é de grande valia (Neitzel, 2004, p. 104).

Assim, sua fé serve como intercessor do outro e, por isso, facilitam a entrada da pessoa no paraíso, pois acreditava-se que elas tinham grande poder e proximidade com o divino. Além disso, a absolvição vinha por meio da repetição da palavra, na qual ela deu a remissão da culpa de Riobaldo:

Através da recitação de fórmulas rituais, muitos acreditam nas virtudes curativas da palavra. A crença de que a repetição de certos vocábulos tem o poder de influir no jogo de vibrações que constituem o universo colabora para a eficácia espiritual das rezadeiras. É com a noção de palavra fecundadora que o imaginário coletivo trabalha, uma vez que muitas forças residem no Verbo ou na palavra (Neitzel, 2004, p. 104).

Além de todas essas, temos também a mulher de Hermógenes, mulher sem nome, casada com um homem considerado sem alma, um pactário que é casado pelo sertão e morto por Diadorim. Ela é uma mulher aparentemente sem importância, com pouca fala, e na maioria das vezes, aparece em silêncio, ou seja, ela é silenciada, mas, embora não tenha individualidade, é ela quem se apieda de Diadorim, pois faz os rituais fúnebres quando ela morre, além de fazer a função das antigas carpideiras gregas, que eram mulheres pagas para chorar nos funerais, pois os gregos acreditavam que era o lamento delas que ajudava a alma dos mortos a entrar com tranquilidade no mundo dos mortos.

Dessa forma, a mulher do Hermógenes cumpriu uma função similar, pois foi ela quem chorou a morte de Diadorim com Riobaldo. Voltando à antiguidade, as mulheres do coro, na peça *Coéforas*, também cumprem uma função parecida com as de quem chora os mortos, pois o próprio nome delas tem significado de: “O nome da tragédia de Ésquilo é *Χοηφόροι* formada pela junção das palavras *χοή* (libação em honra dos mortos) + *φέρω* (levar) ou *φορέυς* (portador)” (Pereira, 1998, p. 617). Segundo Bento (2019, p. 83):

Electra pede para as coéforas lhe ensinarem a prestar libações para o pai. Podemos afirmar que a aprendizagem deste ritual seria a iniciação do papel social de uma mulher ateniense nos rituais fúnebres. As coéforas também instruem como Electra deve orar para o retorno de Orestes como um vingador.

Trazemos então as palavras de Electra: “[...] que falar ao verter as fúnebres libações?/ Como propiciar? Como rogar ao pai?” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 87-8)¹⁴⁵. Assim, os rituais fúnebres são passados de pessoa para pessoa, como também são as carpideiras que ainda choram nos túmulos dos mortos.

Além da mulher que chora em honra ao morto, Riobaldo também narrou outras mulheres, como as duas mocinhas de sua mocidade, Rosa’uarda e Miosótis: “[...] e eu recordei lembrança daquelas mocinhas – a Miosótis e a Rosa’uarda – as que, no Curralinho, eu pensava que tinham sido as minhas namoradas” (Rosa, 2019, p. 57-8). As duas moças estão em sua memória longeva, pois ele descreve Rosa’uarda:

[...] moça feita, mais velha do que eu, filha de negociante forte, seo Assis Wababa, dono da venda O Primeiro Barateiro da Primavera de São José – ela era estranja, turca, eles todos turcos, armazém grande, casa grande, seo Assis Wababa de tudo comerciava (Rosa, 2019, p. 87).

Rosa’uarda representa a descoberta da iniciação sexual: “[...] me ensinou as primeiras bandalheiras, e as completas, que juntos fizemos, no fundo do quintal, num esconso, fiz com muito anseio e deleite” (Rosa, 2019, p.88). Rosa’uarda era aquela que se pensa e logo se deseja, era o prazer memorável da primeira entrega, já Miosótis era justamente seu oposto, o não prazer, a relação sexual não plena, e que deveria ser usada como contraste para ressaltar algo memorável: “Eu não gostava daquela Miosótis, ela era uma bobinhã, no São Gregório nunca tinha pensado nela; gostava era de Rosa’uarda” (Rosa, 2019, p. 94). Diante disso, ambas lembram de sua mocidade, o primeiro prazer e regozijo, porém, para ressaltar uma, a outra fica sendo seu oposto: “Riobaldo, na cruzada que inicia para se encontrar, busca também o outro. Ele quer se aproximar do amor ideal, da mulher plena, cheia de amor e vida. Entretanto, antes de alcançar esse amor pleno, ele se entregará à dispersão [...]” (Neitzel, 2004, p. 12).

À vista disso, para Riobaldo, todas as mulheres que cruzaram seu caminho “colaboram para a construção de um masculino e fazem parte da escalada ascensional amorosa com a qual está envolvido” (Neitzel, 2004, p. 13). Contudo, embora Riobaldo estivesse em um mundo onde ele ansiava por referências masculinas para se espelhar, era no encontro com o feminino que ele encontrava com mais facilidade seu caminho de vida.

¹⁴⁵ No original: “τί φῶ χέουσα τάσδε κηδείους χοάς;/ πῶς εὐφρον’ εἶπω, πῶς κατεύξομαι πατρί;” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 87-8).

Portanto, seja em *Grande Sertão: veredas* (1956), seja na *Oresteia*, as mulheres são peças preponderantes para a construção das narrativas; em suas potências e esplendores, trazem um outro significado às histórias nas quais estão inseridas.

5 DIADORIM X CLITEMNESTRA: OS CORPOS NO CAMINHO

[...] o Minotauro deseja e espera a morte, que funciona como transição para outro estado de existência (Assunção, 2010, p. 131).

5.1 A saída do labirinto e o encontro com a morte

O fio condutor de Ariadne está terminando, e a morte é uma presença constante. Decerto, a morte estava enraizada dentro do labirinto, pois lá foi decretado que haveria o sacrifício de jovens atenienses que seriam dados como tributos e, conseqüentemente, seriam devorados pelo Minotauro: “[...] Minos exigira dos atenienses, a cada nove anos, a entrega de sete meninos e sete meninas. O tributo era destinado ao Minotauro [...]” (Grimal, 2019, p. 92). Esse ato monstruoso e selvagem também foi descrito por Ovídio: “[...] e de as terceiras vítimas do destino, em cada nove anos repetido, haverem vencido o monstro por duas vezes alimentado do sangue da Ática; e logo que, com a ajuda de uma donzela, a difícil porta, que nunca ninguém cruzou duas vezes, foi encontrada com o enrolar do fio [...]” (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, vv. 170-3)¹⁴⁶. Em razão disso, mais uma vez, o labirinto seria lugar para a morte, pois a escuridão do lugar foi o sepulcro de muitos, até a chegada de Teseu. Esse herói, com a ajuda de Ariadne, enfrentou os terrores daquele lugar, que havia sido construído para encarcerar um segredo e uma vergonha da realeza, mas que também foi feito para despertar o medo e tornar-se o jazigo de tantos atenienses. Este mesmo lugar também acabou sendo o túmulo do próprio monstro, sua única morada em vida e a que lhe restou também na morte. Nas trevas de seu cárcere, o Minotauro encontrou seu fim nas mãos de Teseu, e foi executado sem clemência. Em virtude disso, o fio foi puxado uma última vez.

À vista disso, a trama que envolvia o monstruoso encontrou a morte, mas também houve ressignificação da vida, principalmente para o herói Teseu, o único sobrevivente da enorme sepultura de inúmeras passagens e de uma única saída. Para enfrentar o novo, o difícil, e depois conseguir se sobrepor e matar o Minotauro, o herói acaba tendo que se tornar tão monstruoso, tão selvagem, quanto o próprio monstro que foi trespassado por sua lâmina. Entende-se, então, que não há como sair ileso dos diferentes caminhos do labirinto, pois ou se é o monstro, ou se

¹⁴⁶ Todas as citações de *Metamorfoses* são da tradução de Domingos Lucas Dias. No original: “[...] et Actaco bis pastum sanguine monstrum/ tertia sors annis domuit repetita nouenis,/ utque ope uirginea nullis iterata priorum/ ianua difficilis filo est inuenta relecto [...]” (Ovídio, *Metamorfoses*, VIII, vv. 170-3).

adquire características do monstruoso ao matá-lo. Com isso em mente, a morte e a vida se encontram nas trevas, misturam-se em um emaranhado complexo, e, ao mesmo tempo, em suas misturas, parecem uma só. Dessa maneira, não se sabe discernir onde a morte começa ou onde a vida recomeça, pois o fio é único, individual, e a vida e a morte são tão naturais e corriqueiras, que se assemelham e se cruzam em um eterno reencontro:

Figura 6 — Minotauro



Fonte: René Magritte, *Minotaure*, 1937, Óleo sobre tela. 37,5 x 40 cm.

Para um artista Surrealista, como o belga René Magritte, a vida, a morte e o Minotauro também estariam interligados, como podemos perceber na tela acima (Figura 6). O híbrido representaria a própria entidade da morte, por isso, ele foi retratado com os elementos que o personificam como morte. Conseqüentemente, o Minotauro e sua força representam a força inevitável que é atrelada a efemeridade da vida, logo o efêmero está amalgamado a um eterno círculo que permeia entre o nascimento e a certeza da morte. Essa constatação acaba sendo vinculada ao feminino, pois é a mulher quem possui um útero que gera, que possibilita a vida e a morte, assim como o labirinto, no qual a vida poderia se ressignificar, ou a morte poderia ser uma certeza.

Na imagem de René, a figura do Minotauro é retratada como uma caveira, sem nenhuma carne sequer recobrendo os ossos, isto é, o esqueleto de um touro que traz em si a percepção de algo morto, decrépito. Além disso, na ausência da foice ceifadora de vidas, haveria os chifres para substituir o instrumento que aniquila essas vidas. Sua roupa é um manto negro, lembrando

a figura imaginada e retratada tantas vezes da figura da própria morte. Além do touro, há um corpo nu em camadas, que pode representar o desprendimento de tudo o que é material, inclusive o corpo físico, que vai se fragmentando em várias partes. Ademais, há um instrumento ao lado, representando a sinfonia da morte, a musicalidade triste e introspectiva trazida pela perda de alguém que se ama. Os pés arrancados representam, mais uma vez, o desprendimento do corpo físico, mostrando que não se leva nada material da vida. Tudo será desnecessário, inclusive os pés que levam o ser em sua jornada da vida, ou seja, o morto não precisará mais de pés para se locomover, nem andar para encontrar um caminho. Tudo passa a ser dispensável, inclusive o ambiente representado é desprovido de cores vibrantes, passando a sensação de vazio, de ausência:

Chegar ao centro do Labirinto é encerrar a vida, desfazer o próprio corpo, como se vê no corpo em camadas desproporcionais. Desfazer o próprio corpo, deixar para trás os pés, despir-se: ser apenas osso. A tensão da imagem está, também, na questão do toque: pode-se imaginar a mulher que chega ao cerne do Labirinto, entrega-se ao Touro/Minotauro, abraça a morte – e parece que, no Surrealismo, a mulher é a única figura capaz de aceitar a morte uma vez que seu corpo administra os segredos da vida e da morte (Assunção, 2010, p. 38).

Assim, na entrega do abraço da morte, dois corpos femininos se encontram no final da jornada: Clitemnestra e Diadorim. Por certo, ambas foram assassinadas e morreram na ponta do ferro, foram mortas por pessoas de seu convívio. Diante disso, surge a discussão de suas mortes a partir de seus homicídios, de seus ritos fúnebres e de seus sepulcros.

A primeira foi Clitemnestra, que teve seu assassinato narrado de várias maneiras e por tragediógrafos diferentes, porém, antes disso, seu mito já havia sido narrado dentro das narrativas dos Atridas. É válido ressaltar que a execução da rainha foi feita por seu único filho homem, um matricida, que não se compadeceu da mulher que lhe deu à luz. Mesmo com uma morte trágica, a personagem de Clitemnestra em vida, sobrepõe-se às funções que ela desempenhou como mulher, como esposa e como mãe, pois ela foi atípica em relação à maioria das personagens femininas, já que era forte, altiva, dominadora e com discurso persuasivo.

Além disso, ela também tinha inúmeros comportamentos inadequados à concepção que se tinha por esposa ideal na sociedade grega antiga, pois circulava livremente em espaços públicos, tinha voz audível e fazia isso sem a presença de um homem. Dessa maneira, a personagem Clitemnestra trouxe inúmeras discussões sobre suas ações contraditórias e pouco convencionais. Dessa forma, mesmo com sua execução suas ações ainda são discutidas.

Temos então a segunda morte, a da personagem Diadorim, que trouxe uma perspectiva diferenciada, pois ela tinha um corpo feminino oculto, negado e tido como um corpo masculino. Ela foi um corpo escondido em um contexto de conflito armado diário. Por certo, o corpo

feminino foi ocultado pelo uso habilidoso de armas de fogo, facas, destreza nas lutas corporais, adicionado a atitudes violentas, agressivas e impiedosas, além de várias camadas de roupas sertanejas, tudo para que pudesse fazer parte do bando armado e alcançar o respeito dos outros jagunços, já que naquele espaço, as mulheres não guerreavam, apenas atravessavam os caminhos daqueles homens.

Diadorim foi diferente das outras personagens, pois aprendeu a ser um jagunço e fez todos acreditarem que sua pessoa era um homem. Por isso, teve ações não esperadas ao feminino que habitava o sertão, já que tinha destreza no combate com facas, destacava-se em valentia, tendo diante de si um ambiente violento, bélico, pobre e hostil, onde só os mais fortes sobreviviam. Contudo, mesmo sendo destemida, teve seu fim, ainda jovem, em um confronto violento e cruel, sendo estripada como um animal. A descrição do último embate, descrito por Riobaldo, choca um leitor mais sensível, pois deixa evidente a brutalidade da morte de Diadorim, sendo que a luta é descrita como se fossem porcos sendo abatidos e tendo sua carcaça preparada para o consumo:

E eu estando vendo! Trecheio, aquilo rodou, encarniçados, roldão de tal, dobravam para fora e para dentro, com braços e pernas rodejando, como quem corre, nas entortações [...]. O diabo na rua, no meio do redemunho... Sangue. *Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes*. Vi camisa de baetilha, e vi as costas de homem remando, no caminho para o chão, *como corpo de porco sapecado e rapado...* Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. [...] O diabo na rua, no meio do redemunho... Assim, ah – mirei e vi – o claro claramente: ai Diadorim *cravar e sangrar* o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu *o alto esguicho de sangue*: porfiou para bem matar! Solução que não pude, mar que eu queria um socorro de rezar uma palavra que fosse, bradada ou em muda; e secou [...]. Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. *Os urros...* Como, de repente, não vi mais Diadorim! (Rosa, 2019, p. 425-6, *grifo nosso*).

Nesse trecho, temos uma descrição minuciosa e precisa, tendo o mesmo processo feito com porcos quando são abatidos para serem consumidos em uma refeição. Por conseguinte, existem etapas no processo de abate de um porco, que envolvem: transporte, execução e preparação da carne do animal no matadouro. Por certo, existe uma insensibilização antes de se fazer uma sangria, e logo após a retirada do sangue, faz-se uma escaldagem, uma depilação, uma evisceração e o corte do animal.

Contudo, na narrativa de Rosa, não há a insensibilização do animal, não existe um atenuante à agonia que precede a morte. Na verdade, foi feito o contrário, pois não existe uma diminuição do sofrimento de Diadorim, há apenas a narrativa dolorosa, cruel e desumana de sua morte. Além disso, houve a sangria, escaldagem e depilação, que visa a remoção dos pelos do animal. Houve também a evisceração e o corte, que consiste na retirada das vísceras do

animal, na qual são feitos inúmeros cortes na carne.

Na descrição de Rosa, Diadorim foi sangrado e sangrou seu inimigo, Hermógenes: “[...] ai Diadorim cravar e sangrar o Hermógenes... Ah, cravou – no vão – e ressurtiu o alto esguicho de sangue: porfiou para bem matar! [...] esfaqueavam carnes” (Rosa, 2019, p. 425). Assim, ambos os personagens foram estripados e morreram esguichando sangue.

Além disso, temos a descrição da pele sendo posta no fogo para sapecar, retirando dolorosamente seus pelos nas chamas de um fogo, para logo após serem rapados na ponta da faca: “[...] como corpo de porco sapecado e rapado” (Rosa, 2019, p. 425). Para finalizar o preparo da carne do animal, foi retirado todo o seu toucinho: “Cortavam toucinho debaixo de couro humano, esfaqueavam carnes” (Rosa, 2019, p. 425). Ao leitor, era visível uma cena bestial em que duas pessoas se destroçavam de forma selvagem e cruel:

“[...] Sofri rezar, e não podia, num cambaleio. Ao ferreiro, as facas, vermelhas, no embrulhável. A faca a faca, eles se cortaram até os suspensórios. [...] O diabo na rua, no meio do redemunho... [...] Como lá embaixo era fel de morte, sem perdão nenhum. Que engoli vivo. Gemidos de todo ódio. Os urros... Como, de repente, não vi mais Diadorim!” (Rosa, 2019, p. 425).

Nesse momento, Riobaldo se desespera porque sabe que Diadorim morreu e ele do alto do prédio não conseguiu ajudar, apesar observar a morte lenta e brutal dos ser amado.

5.2 Clitemnestra x Diadorim: corpos dizimados, silenciamento e o último sepulcro

Diadorim foi um corpo que lutou, que resistiu à dor, ao sofrimento e à agonia, mas no fim foi morto em uma bestial cena de abate. Já com a rainha, de forma afim, também houve dor e sofrimento, sendo que as últimas palavras de Clitemnestra ecoam na representação de Ésquilo: “Ai de mim, esta serpente pari e nutri: era muito adivinho o pavor dos sonhos” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 928-9)¹⁴⁷. Esses foram os sofridos e derradeiros momentos antes da execução da rainha e mãe que foi morta da mesma maneira que ela havia feito ao marido, com um golpe letal e sem piedade: “[...] a mulher apresta-se para matar o marido e rei, que acaba de regressar, como a um animal oferecido em holocausto” (Lesky, 1995, p. 288). Dessa maneira, a morte perpassa com grande naturalidade as personagens nas peças trágicas, com grande ênfase nas femininas:

Em boa parte dos dramas trágicos, a ação cênica se concentra em torno de cadáveres e dos procedimentos a eles devidos, como os lamentos, as demonstrações de luto, o

¹⁴⁷ No original: “οἱ γὰρ τεκοῦσα τόνδ’ ὄφιν ἐθρεψάμην./ ἦ κάρτα μάντις οὐξ ὄνειράτων φόβος” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 928-9).

preparo da pira, do túmulo e do monumento, a procissão fúnebre, as libações, as orações em honra e favor do morto, dentre outros. Desta forma, a partir das tragédias, é possível esmiuçar as diversas etapas e características dos rituais a partir dos quais os gregos honravam os seus mortos (Queiroz, 2022, p. 62).

É visto na tragédia uma conseqüente morte que encerra o conflito e a incidência de qualquer discussão que envolva o feminino: “Na tragédia, a morte é uma presença constante” (Queiroz, 2022, p. 62). A morte, que inclui várias personagens femininas, é marcada pelo espaço íntimo e fechado do lar.

Dessa maneira, a morte também é uma presença constante em *Grande sertão: veredas* (1956), contudo, como é um lugar de guerra e para a guerra, onde os homens são as figuras constantes e certas, ao feminino é delegada a exclusão e a desimportância. O espaço da intimidade do lar é descrito de forma corriqueira, sem grandes detalhamentos, e a mulher aparece descrita, na maioria das vezes, ocupando funções costumeiramente delegadas a pessoas do gênero feminino: mãe, filha, esposa, prostituta.

Além disso, nenhuma mulher é colocada na função de jagunço, ou seja, guerreando ao lado dos outros combatentes. Para a mulher, em *Grande sertão: veredas* (1956), não há uma vida na estrada, combatendo ao lado de seus pais, maridos e filhos. No entanto, a violência que é praticada contra elas é uma constante, sejam literais ou metafóricas, sendo vista em vários momentos da narrativa de Riobaldo. Para essas, a morte acontece, seja simbólica, seja real, como acontece com Diadorim.

À vista disso, a morte no seu sentido literal leva as duas personagens ao último apagamento, ou seja, sua voz será silenciada, e seu corpo se extinguirá permanentemente. A mulher no sertão Rosiano fica, na maioria das vezes, na margem da narrativa, sendo esperado que ela não ocupe um lugar de comando, nem que tenha voz audível. Isso é algo visto tanto no sertão fictício das gerais, como também já havia acontecido nas peças do teatro grego antigo: “O silêncio dá graça à mulher” (Sófocles, *Ájax*, v. 405)¹⁴⁸.

Dessa maneira, o silêncio é uma prática esperada para as mulheres. Diadorim teve voz audível e respeito apenas quando estava travestida como homem, mas como mulher, sendo um corpo feminino, não teve voz, apenas o silêncio por meio de seu corpo morto.

Nessa realidade opressora, surge um cadáver que se revela como feminino, mas que sempre buscou manter oculto o seu gênero de nascimento, trazendo em si uma contradição que confundia e também encantava Riobaldo: “mas Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 2019, p. 25). A palavra “neblina”, que tem origem no latim *nebulae*, ou *nebŭla*, e depois despontou no

¹⁴⁸ Todas as citações de *Ájax* são da tradução de Trajano Vieira. No original: “εἰ τὰ μὲν φθίνει, φίλοι, τοιοῖσδ’” (Sófocles, *Ájax*, v. 405).

castelhano, *niebla*, traz em si metáforas que lembram o não conseguir enxergar com clareza, trazendo receio e medo do que vai se enxergar após atravessá-la, mas também lembra frio, solidão, ar úmido, breu. Por conseguinte, Diadorim representa inúmeros significados opostos para Riobaldo, que tenta a todo custo entender a singularidade, a vastidão e a incoerência avassaladora que é o ser de Diadorim.

Mas como em Guimarães Rosa nada é unívoco, como Deus é o Diabo, como Diadorim é dom de Deus e é Diá, também baldo tem outra acepção dicionarizada contraditória: barragem ou parede para represar... as águas de um açude. Daí a palavra “balde” = recipiente. Aqui também se verificaria uma relação, no nível dos nomes, entre os dois protagonistas: Riobaldo, que carrega o sema da falha, da inutilidade, do vazio, Riobaldo é aquele que... represa águas. Da correnteza de um rio. Explico: há um momento no romance em que Diadorim comenta a similaridade sonora entre os nomes “Riobaldo” e “Reinaldo”. Ora, em Reinaldo, a primeira parte do nome (a que não rima com Riobaldo), rei, pode remeter ao verbo grego *réo* = correr: (lembre-mos do *panta rei* = tudo corre, de Heráclito). E como já disse, em Guimarães Rosa nada é por acaso, é significativo que na passagem em que Diadorim lhe revela que não se chama Reinaldo (em que rei = que corre). Na realidade, se se for desprezar o aspecto mais propriamente formal (concordância de sons, rima), pode-se, no nível etimológico, verificar um outro profundo acordo entre esses dois nomes, entre duas personagens: se Riobaldo é o rio “vão”, também pode ser aquele que, como açude, represa... as águas desse outro rio, que “corre bem” (Meneses, 2010, p. 73).

Diadorim traz em si a inquietude, a incerteza, o fluir de um rio bravo e que não se pode conter ou entender para onde suas águas correm. Por isso, Diadorim desperta em Riobaldo um turbilhão de opostos que aparentemente não adquirem clareza; “a neblina” que envolve Riobaldo é a representação da não compreensão de quem é Diadorim:

Diadorim é a minha neblina: uma formulação desse modo, que reitera o caráter de feminino, diminutivo; que no nível da sonoridade ressoa os sons fundamentais do nome amado, que nos envolve num ritmo, e que se concretiza numa imagem, numa figura - numa metáfora com tão forte apelo visual - não faz “luzir”, sensível, a ideia? (Meneses, 2010, p. 65).

Assim, o sentimento de amor, respeito e admiração, que ligava fortemente duas pessoas desde a juventude, fica bastante claro nas palavras de um velho Riobaldo: “Ele fosse uma mulher, e à- alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer [...] Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? [...] E tudo impossível” (Rosa, 2019, p. 413).

Um idoso Riobaldo usou a palavra para rememorar tempos de glória, tempos de saudade e de sentimentos conflitantes na vida jagunça, e que contava sua jornada para um narratário não nomeado, apenas chamado de “doutor”, todas as suas empreitadas na jagunçagem, que era personificada no sentimento de amor e saudade por Diadorim.

Durante a narrativa, página após página, Riobaldo nega seus sentimentos, já que em um sertão duro e hostil ter alguma fraqueza não seria uma opção, pois nutrir sentimentos por um

companheiro não era aceito pelos outros integrantes do bando e poderia levar inclusive à morte de quem ousasse insinuar que alguém teria um relacionamento com alguém do mesmo gênero:

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si. De nós dois juntos, ninguém nada não falava. Tinham a boa prudência. Dissesse um, caçoasse, digo – podia morrer. Se acostumavam de ver a gente parmente. Que nem mais maldavam (Rosa, 2019, p. 28).

Esse era um sentimento interdito que cresceu com o tempo. Dessa forma, somente na morte é que Diadorim se transmuda, de um homem para uma mulher, gerando uma reviravolta na história, pois os sentimentos e a interdição social passam a ser ressignificados, já que houve uma mudança literal de gênero, deixando mais evidente o vazio e a frustração de Riobaldo, e a consciência da chegada da morte de Diadorim. Para um leitor incrédulo, há a surpresa da insurgência de um corpo feminino, no qual fica evidente após sua morte: “Diadorim era uma mulher” (Rosa, 2019, p. 428).

No meio de seu desespero, Riobaldo, mais uma vez, mudava, pois a neblina foi dissipada em meio à sua agonia: “Ela era. Tal que assim se desencantava, num encanto tão terrível” (Rosa, 2019, p. 428). Para Riobaldo, o mundo tomou outro formato, pois o que ele mais amava não mais existia, quando ele se “desencantava”, poderia significar duas coisas antagônicas: uma que ele se “desencantava” porque Diadorim era mulher e ele só soube com sua morte, fazendo com que eles não pudessem concretizar seu amor, e outra interpretação possível é a de que ele se “desencantou” porque Diadorim era uma mulher e não mais um homem, um igual. Segundo Neitzel: “[...] há o caso de Diadorim, que, apesar de sua natureza anti-sensual, está envolvida num jogo de sedução pelo companheiro de armas” (Neitzel, 2004, p. 13).

Independente da resposta, é válido ressaltar que, em algumas culturas, como na Grécia antiga, sentimentos como atração e repulsa poderiam se misturar por meio do léxico da língua, ou seja, a interpretação do léxico dita um sentimento ou outro. Segundo Barbosa (2018), existe uma palavra que representa várias emoções em seu contexto grego, que é *μίγνυμι*, podendo tanto significar uma ação guerreira, como também uma ação amorosa: “1. Misturar; mesclar uma coisa e outra [...]; 2. unir, juntar[...] 3. Unir-se, juntar-se a[...]; 4. misturar-se a, relacionar-se com[...]; 5. relacionar-se sexualmente com [...]” (Malhadas *et al.*, 2022, p. 686). Com isso em mente, relações entre pessoas podem vir de sentimentos opostos e conflitantes, como a própria Clitemnestra com Agamêmnon, ou Riobaldo e Diadorim, que possuem relacionamentos marcados pela paixão, rejeição e repulsa.

Sentimentos antagônicos, mas intensos e verdadeiros, rondavam o relacionamento entre Diadorim e Riobaldo. Contudo, independente da justificativa para o “desencanto” de Riobaldo, aquela palavra trouxe a certeza da ausência de Diadorim, o ser e sua potência de vida não mais existiam desde o momento de sua morte. A partir de então, Riobaldo teria apenas o lembrar de uma vida de jagunça, partindo de uma não concretização, ou seja, o convívio e a perda de alguém que havia sido muito importante em sua vida.

Diadorim, com sua coragem e beleza, havia se apagado, o corpo já não tinha voz, tinha sido aniquilado pela rigidez e brutalidade do ferro, a lâmina a extinguiu. Ao leitor, não é dada a oportunidade de ouvir suas últimas palavras, quiçá seus últimos pensamentos, já que toda a narrativa é vista pelos olhos do aflito Riobaldo. O que fica é o pensamento nebuloso do protagonista, que quando abriu os olhos, após o último conflito armado, teve que suportar o choque e o desespero vividos com a morte de quem ele amava profundamente: “Diadorim tinha morrido” (Rosa, 2019, p. 426).

Ter a consciência da morte de alguém querido, presenciado o momento em que ocorreu essa morte, sem ter nenhuma reação para tentar ajudar, deixou Riobaldo totalmente fora de si, já que ele havia se colocado na parte superior da casa de sobrado. Ele ficou isolado, e quem aconselhou aquele local para Riobaldo foi o próprio Diadorim, justificando que o alto era lugar de chefe, de quem tinha boa pontaria. Além disso, na parte de baixo da casa, já havia a certeza da vitória contra os inimigos: “–‘Tu vai, Riobaldo. Acolá no alto, é que o lugar de chefe. Com teu dever, pela pontaria mestra: que lá em riba, de lá tu mais alcança...Constante que, aqui, o negócio está garantido...’ – ele disse, mansinho, de me persuadir” (Rosa, 2019, p. 417).

Do alto, então, ele presenciou Diadorim e Hermógenes se posicionarem e lutarem: “Diadorim a vir – do topo da rua, punhal em mão, avançar – correndo amouco...[...] O Hermógenes: desumano, dronho – nos cabelões da barba... Diadorim foi nele... Negaceou, com uma quebra de corpo, gambetou... E eles sanharam e baralharam, terçaram. De supetão... e só...” (Rosa, 2019, p. 425). Assim, Riobaldo presenciou, angustiado, sem nenhuma ação de sua parte, o confronto entre os dois inimigos.

Consequentemente, ele pareceu ser possuído, ou ter tido um ataque epilético, causado pelo choque emocional de ver Diadorim morrer. À vista disso, é válido citar que a etimologia de “epilepsia” vem do grego, *epi*: de cima, *lepsem*: abater, com o significado de “algo que vem de cima, possui, toma, aflige, ou abate as pessoas”, ou seja, as convulsões eram atribuídas ao sobrenatural e ao divino:

Conforme conto. Como retornei, tarde depois, mal sabendo de mim, e querendo emendar nó no tempo, tateando com meus olhos, que ainda restavam fechados. Ouvi

os rogos do menino Guirigó e do cego Borrromeu, esfregando meu peito e meus braços, reconstituindo, no dizer, que eu tinha estado sem acordo, *dado ataque*, mas que não tivesse espumado nem babado. Sobrenadei (Rosa, 2019, p. 426).

A percepção do aflito Riobaldo era que o pacto demoníaco estava em andamento, o diabo, mais uma vez, manifestava-se no meio do redemoinho que soprava e levava consigo o sopro de vida de Diadorim. Por certo, o perplexo leitor adentra na percepção da dor da perda que toma conta de Riobaldo, após a certeza de que Diadorim não mais existia: “e eu sabia e não queria saber, meus olhos marejaram” (Rosa, 2019, p. 426). Desse modo, Riobaldo, de forma involuntária e não consciente, negava a morte de Diadorim: “[...] as costas para a janela eu dava” (Rosa, 2019, p. 427), mas os companheiros trouxeram a notícia da vitória: “‘E a guerra?!’ – eu disse. – ‘Chefe, Chefe, ganhamos, que acabamos com eles!...’” (Rosa, 2019, p. 426). Porém, àquela altura, a vitória não seria mais suficiente, pois Diadorim não estava mais vivo. Depois disso, houve a descrição das inúmeras mortes dos companheiros: “– ‘Mortos, muitos?’ – ‘Demais...’” (Rosa, 2019, p. 427). O almejado trunfo finalmente havia sido concretizado, mas as inúmeras mortes foram um preço a se pagar. Por fim, a mulher de Hermógenes aparece para evidenciar a desimportância conjugal do pior inimigo e de seu desprezo em relação ao homem que causou toda a guerra; foi a mesma mulher que trouxe uma grande inquietação em sua fala para um desorientado Riobaldo:

Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade. – Eu tinha ódio dele... – ela disse; me estremecendo. Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência. – *Tomaram as roupas da mulher nua?* Era a Mulher, que falava. Ah, e a Mulher rogava: – Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei. Eu deixei minhas lágrimas virem, e ordenando: – “Traz Diadorim!” (Rosa, 2019, p. 428).

Ao ser chamada na janela para ver o marido morto, a esposa de Hermógenes observou o corpo através da janela e apenas retrucou: “– *Eu tinha ódio dele...*” (Rosa, 2019, p. 427, *grifos do autor*). Depois disso, Riobaldo continuou a se sentir mal: “Ou eu ainda não estava bem de mim, da dor que me nublou, tive de sentar no banco da parede. Como no perdido mal ouvi partes do vozeio de todos, eu em malmolência” (Rosa, 2019, p. 427). Segundo Neitzel (2004, p. 70), “Riobaldo – cujos olhos ainda estão desorientados – descortina sobre o corpo sem vida [...]”.

Na passagem seguinte, ele ouviu a frase: “– *Tomaram as roupas da mulher nua?* Era a Mulher, que falava” (Rosa, 2019, p. 427, *grifos do autor*). Aqui, existe a antecipação do que seria relatado posteriormente pelo confuso e desorientado protagonista: “E é no *pathei máthos*, ‘no sofrimento, o conhecimento’ – que Riobaldo compreende sua cegueira e sua embriaguez”

(Neitzel, 2004, p. 70). Neitzel resgata o *pathei máthos*, que era uma expressão usada anteriormente por Ésquilo na peça *Agamêmnon*, e significa: “No sofrer, o saber” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 177)¹⁴⁹, ou seja, para Riobaldo ter o conhecimento, deveria pagar um preço, o da dor.

Com isso em mente, não havia nenhuma outra mulher na casa onde os jagunços tiveram seu último confronto, e muito menos uma que estivesse nua. Ademais, o corpo de Diadorim ainda se encontrava no meio da rua, pois foi somente depois que a mulher solicitou “– Que trouxessem o corpo daquele rapaz moço, vistoso, o dos olhos muito verdes... Eu desguisei” (Rosa, 2019, p. 427), que tiraram o corpo do relento. Consequentemente, a questão do corpo de Diadorim e seu segredo seriam colocados antecipadamente, dando um prenúncio da cena posterior, que será a lavagem de seu corpo nu, e a revelação literal de um corpo feminino. Então, o angustiado Riobaldo faz a narrativa: “avançar e retroceder mediante interpolações [...]” (Auerbach, 1971, p. 3)

Com isso em mente, a palavra “desguisei”, colocada no final do período, teria uma etimologia que ajuda o leitor a se situar e a entender a revelação do segredo que viria depois. O léxico viria do francês antigo *desguiser*, e significaria: disfarçar. Já somente o prefixo *-dis* viria do Latim, e teria como significado inverter ou negar. Dessa forma, o sentido das palavras “eu desguisei” seria: “mudar a forma ou aparência original de alguém”. Sendo assim, a cena do corpo nu de Diadorim e a revelação de um corpo feminino seria intuído por Riobaldo. “Desguisei” é que dava o momento exato da antecipação do fato, ou seja, uma espécie de premonição, tanto de que haveria uma revelação, como do agouro de ter que lidar com a morte do amado.

Outra antecipação dada ao leitor desatento que Diadorim, na verdade, é uma mulher, aparece na metade da obra, mais especificamente no momento em que ele conhece Otacília e se surpreende com o fato da mulher não achar Diadorim bonito, mas, ao contrário, aparentava ter um certo asco da pessoa dele, mesmo sendo tão bonito e bem aparentado: “Ela não gostava de Diadorim – e ele tão bonito moço, tão esmerado e prezável. Aquilo, para mim, parecia um milagre. Não gostava? Nos olhos dela o que vi foi asco, antipatias, quando em olhar eles dois não se encontraram” (Rosa, 2019, p. 141). Dessa forma, no meio do diálogo, ele revela o corpo virgem de moça perfeita que só seria revelado nitidamente após sua morte:

Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto à mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo,

¹⁴⁹ No original: “τὸν πάθει μάθος” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 177).

meio abertos/meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim... E tantos anos já se passaram (Rosa, 2019, p. 141).

A partir de um momento de revelação e reconhecimento, a helenista Teresa Virginia Barbosa (2018) explica em detalhes que existiam várias cenas de reconhecimento nas narrativas gregas, e que também foram utilizadas em Rosa. Dessa forma, o reconhecimento seria necessário para que houvesse uma reviravolta na narrativa. Para autores como Lehmann (2011, p. 276), *Anagnórisis* seria

uma reviravolta repentina, um giro que funciona como uma mudança radical na iluminação. De uma única tacada e realizada uma identificação e a *situação* dramática como um todo se revela de modo novo. Aquilo que havia sido registrado inconscientemente, sem concatenação, revela-se como concatenação, como a *ate* então encoberta e ora revelada lógica dos acontecimentos.

Esse recurso do reconhecimento foi utilizado largamente em Homero, e depois pelos tragediógrafos, chegando até mesmo em obras como a *Poética*, de Aristóteles. Barbosa (2018) detalha inúmeras cenas da *Odisseia*, como quando Odisseu se deparou com seu cão Argos: “Era Argos, o cão do infeliz Ulisses; o cão que ele próprio/ criara, mas nunca dele tirou proveito, pois antes disso partiu/ para a sagrada Ílion” (Homero, *Odisseia*, Canto XVII, vv. 292-4)¹⁵⁰. A cena segue com o cão abanando seu rabo em reconhecimento àquele que havia partido há tanto tempo: “Aí jazia o cão Argos, coberto das carraças dos cães./ Mas quando se apercebeu que Ulisses estava perto,/ começou a abanar a cauda e baixou ambas as orelhas;/ só que já não tinha força para se aproximar do dono./ Então Ulisses olhou para o lado e limpou uma lágrima” (Homero, *Odisseia*, Canto XVII, vv. 300-4)¹⁵¹. Além dessa, inúmeras outras cenas de reconhecimento são comuns na épica, por exemplo, o reconhecimento de Odisseu a partir da prova de arcos, também o reconhecimento que a esposa de Odisseu, Penélope, faz quando muda a cama de lugar, testando Odisseu para somente depois reconhecer o marido.

Já na tragédia ocorreu algo similar, pois na própria *Oresteia*, existe uma cena de reconhecimento, na qual Electra reconhece seu irmão Orestes: “El. Eu devo te saudar porque és Orestes?/ Or. Quando vês a mim mesmo, mal reconhecês [...]” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 224-5)¹⁵². Também há a cena de reconhecimento na tragédia de Édipo, quando toda a verdade que remonta dele ter executado o próprio pai e depois desposado a própria mãe vem à tona. Assim,

¹⁵⁰ No original: Ἄργος, Ὀδυσσεύος ταλασίφρονος, ὃν ῥά ποτ' αὐτὸς/ θρέψε μὲν, οὐδ' ἀπόνητο, πάρος δ' εἰς Ἴλιον ἱρὴν/ ᾗχετο [...] (Homero, *Odisseia*, Canto XVII, vv. 292-4).

¹⁵¹ No original: ἔνθα κύων κεῖτ' Ἄργος, ἐνίπλειος κυνοραιοπέων./ δὴ τότε γ', ὡς ἐνόησεν Ὀδυσσεύα ἐγγυὸς ἐόντα,/ οὐρῆ μὲν ῥ' ὃ γ' ἔσηνε καὶ οὐατὰ κάββαλεν ἄμφω,/ ἄσσον δ' οὐκέτ' ἔπειτα δυνήσατο οἷο ἄνακτος/ ἐλθέμεν· αὐτὰρ ὁ νόσφιν ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ, (Homero, *Odisseia*, Canto XVII, vv. 300-4).

¹⁵² No original: Ἦλ. ὡς ὄντ' Ὀρέστην τάδε σ' ἐγὼ προσενέπω;/ Ὀρ. αὐτὸν μὲν οὖν ὀρῶσα δυσμαθεῖς ἐμέ [...] (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 224-5).

cenas de reconhecimento foram frequentes tanto na épica quanto na tragédia. Por certo, o reconhecimento aparece nas *Coéforas*, de Ésquilo: “[...] ao ver esta madeixa: como esperar/ outro cidadão ser dono dessa fronde” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 187-8)¹⁵³; “Quando vês a mim mesmo, mal reconhecetes,/ mas ao vires esta mecha de cabelo na tumba,/ e sondares vestígios de minhas pegadas [...]” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 225-8)¹⁵⁴.

Dentre tantas cenas de reviravolta a partir de um reconhecimento, a que Barbosa (2018) acreditou estar mais próxima de um importante diálogo com a obra de Rosa, foi o momento em que o corpo de Diadorim foi exposto ao infeliz Riobaldo, sendo depois lavado e purificado, assim como também aconteceu com Odisseu várias vezes na *Odisseia*. Dessa maneira, teríamos “Um instante de iluminação carregada de emoção que se dá como se fosse um relâmpago e permite a compreensão da lógica dos acontecimentos” (Lehmann, 2011, p. 277). Por isso, em *Odisseia*, temos a cena descrita em minúcias, que vai do verso 392 até o 466, em que Odisseu é reconhecido por sua ama de leite, Euricleia.

Contudo, aqui colocaremos apenas o trecho da lavagem feita pela ama, e do enorme receio de Odisseu de que sua verdadeira identidade fosse revelada, por meio do reconhecimento de alguém que o amava muito:

[...] e a anciã pegou na bacia resplandecente
em que ia lavar os pés; nela verteu abundante água fria
e, de seguida, juntou a água quente. Mas Ulisses foi
sentar-se perto da lareira e logo se virou para a escuridão.
É que sentia um agoiro no coração: receava que ela
reparasse na cicatriz — e assim tudo seria revelado.
(Homero, *Odisseia*, Canto XIX, vv. 386-91)¹⁵⁵

Barbosa (2018) elencou vários pontos em comum em ambas as cenas. Tanto Odisseu, como Diadorim, foram descobertos por meio da purificação advinda de um banho purificante, no qual a água seria o veículo facilitador da revelação de algo oculto, sendo que o segredo escondido é aterrorizante. Ademais, a lavagem do corpo seria em um canto recôndito, restrito e protegido por quatro paredes, em um ambiente que envolva intimidade, não sendo presenciado por vários olhares, mas apenas por alguns poucos privilegiados.

¹⁵³ No original: πλόκαμον ιδούση τόνδε: πῶς γὰρ ἐλπίσω/ ἀστῶν τιν' ἄλλον τῆσδε δεσπόζειν φόβης; (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 187-8).

¹⁵⁴ No original: αὐτὸν μὲν οὖν ὀρώσα δυσμαθεῖς ἐμέ:/ κουρὰν δ' ιδούσα τήνδε κηδεῖου τριχὸς/ ἰχνοσκοποῦσά τ' ἐν στίβοισι τοῖς ἐμοῖς/ ἀνεπτεράθης κἀδόκεις ὄραν ἐμέ [...]

¹⁵⁵ No original: ὡς ἄρ' ἔφη, γρηῦς δὲ λέβηθ' ἔλε παμφανόνοντα/ τοῦ πόδας ἐξαπένιζεν, ὕδωρ δ' ἐνεχεύατο πολὺ/ ψυχρόν, ἔπειτα δὲ θερμὸν ἐπήφυσεν. αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς/ ἴζεν ἐπ' ἐσχαρόφιν, ποτὶ δὲ σκότον ἐτράπετ' αἶψα:/ αὐτίκα γὰρ κατὰ θυμὸν οἶσατο, μὴ ἐλαβοῦσα/ οὐλήν ἀμφράσσαιτο καὶ ἀμφοδὰ ἔργα γένοιτο (Homero, *Odisseia*, Canto XIX, vv. 386-391).

Nos dois locais, tanto no corpo de Odisseu, como no de Diadorim, uma mulher é responsável em ministrar a limpeza, consistindo em uma lavagem cuidadosa: “Constante o que a Mulher disse: carecia de se lavar e vestir o corpo” (Rosa, 2019, p. 428). Enfim, existe a revelação do segredo, a surpresa e o toque físico. No caso de Odisseu, o toque em sua cicatriz era de sua ama, um toque antigo, carinhoso, remetendo a lembranças infantis, profundas e amorosas. Já em Diadorim, o toque era completamente novo, cheio de respeito, não consentido, também envolvia amor, mas também desejo não consumado. Por isso, o toque físico ficou restrito à cabeça de Diadorim, por pudor ao corpo sem vida: “Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca” (Rosa, 2019, p. 429).

Além disso, ambos têm lembranças distintas, pois a ama recorda o momento em que a cicatriz foi feita durante uma caça, já Riobaldo rememora todo um amor perdido: “Meu amor!...” (Rosa, 2019, p. 429); ou seja, a certeza de que seu amor foi correspondido: “Ela tinha amor em mim” (Rosa, 2019, p. 429).

Contudo, as duas cenas também são divergentes em alguns pontos: para Odisseu e Euricleia, a visão da cicatriz não só traria lembranças do passado, mas também o reencontro, o retorno do ser amado e, principalmente, a esperança de um novo recomeço.

Já para Riobaldo, a revelação do segredo trouxe também a desesperança de nunca mais ver o ser amado com vida: “como eu solucei meu desespero” (Rosa, 2019, p. 438), além do abandono da vida jagunça: “Resoluto saí de lá, em galope, doidável. Mas, antes, reparti o dinheiro, que tinha, retirei o cinturão-cartucheiros – aí ultimei o jagunço Riobaldo! Disse adeus para todos, sempremente” (Rosa, 2019, p. 429), e também a aceitação da vida de latifundiário: “[...] as duas maiores fazendas ele tinha deixado para mim” (Rosa, 2019, p. 432), por fim, a perda da crença na possessão, assim como a certeza de que ela o deixava poderoso: “Desapoderei” (Rosa, 2019, p. 430).

Contudo, o que a cena de reconhecimento trouxe de mais importante ao protagonista, foi a certeza de que a parte de sua vida que valia a pena ser narrada tinha chegado ao final: “Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu, a minha verdade. Fim que foi. Aqui a estória se acabou” (Rosa, 2019, p. 429). Isto posto, Riobaldo só teve a opção de resgatar em sua memória a vida de jagunço, que ele se lembrava com detalhes, suas lembranças do tempo de jagunçagem, sua glória e principalmente de Diadorim.

Dessa maneira, suas lembranças mais caras eram dos momentos passados ao lado de Diadorim: “Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim” (Rosa, 2019, p. 22). Assim,

a morte trágica e precoce de Diadorim o fez querer relembrar dos fatos durante todos os anos que se seguiram após a sua perda.

A morte de ambas, tanto Clitemnestra, como Diadorim, mostra-nos que a violência sofrida pode ser praticada por aqueles que estão em seu convívio diário, pessoas essas que deixaram um caminho de dor e sofrimento. A violência sofrida por Clitemnestra se reflete nas palavras ditas em seu último diálogo, quando chama o filho de serpente e evidencia, em sua dor, que se tornou assassina em nome da vingança de uma filha: “[...] ‘Grave cisão é não confiar’/ ‘grave cisão, se eu trucidar’/ ‘a filha, adorno do palácio’” [...] (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 206- 8)¹⁵⁶.

É evidente que ela teve um fim concernente a quem subverte o lugar esperado de esposa e mãe. Sendo assim, é possível pensar que Clitemnestra encontrou o maior silenciamento que existe, a morte: “tudo passa pelas palavras, porque tudo se passa nas palavras, principalmente a morte” (Loraux, 1988, p. 7). Quando o tragediógrafo traz a morte para essa personagem divergente, deixa evidente a reafirmação do posicionamento do grego daquela época, ao deixar claro que o lugar da mulher insubmissa é no silenciamento absoluto e irrevogável: “O silêncio é o ornamento das mulheres” (Loraux, 1988, p. 48).

Apesar de serem importantes as discussões sobre um feminino com ações diferentes das usuais, para o tragediógrafo, um homem que escreve uma peça encenada para homens prestigiarem, percebe-se a reafirmação de perspectivas diversas sobre as diferenças entre homens e mulheres, e essas diferenças estão presentes também na maneira em que essas mulheres morrem:

Para o cidadão de Atenas, a apresentação teatral das mulheres já é, em si mesma, uma ocasião admirável para pensar a diferença dos sexos: mostrá-la para confundí-la e depois reencontrá-la, mais rica após ter sido confundida, mas ainda assim consolidada ao ser reafirmada no último instante (Loraux, 1988, p. 12).

Por isso, “As mulheres trágicas morrem violentamente. Com maior exatidão, uma mulher conquista sua morte nessa violência” (Loraux, 1988, p. 25). As mulheres eram colocadas nas peças e sofriam violências, principalmente quando agiam de maneira discrepante da esfera do lar, casamento e maternidade. Assim, seus corpos sofreriam as consequências de seus comportamentos insubmissos.

É válido ressaltar que Diadorim também sofreu com seu jeito subversivo, principalmente em nome de uma vingança. Ela matou e morreu de forma violenta, sempre com

¹⁵⁶ No original: ‘βαρεῖα μὲν κῆρ τὸ μὴ πιθέσθαι,/ βαρεῖα δ’, εἰ τέκνον δαῖ-/ ξω, δόμων ἄγαλμα, (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 206- 8).

o propósito de aniquilar os assassinos de seu pai, o que nos revela que, tanto a morte de Diadorim, como a de Clitemnestra, estavam atreladas à importância dos familiares que amavam. Para Diadorim, vingar através do assassinato não era o seu único intuito, pois ela acabou tomando para si o objetivo de privar o sertão do bando de Ricardão e Hermógenes, reestabelecendo a paz:

Mais do que vingar a morte do pai, Diadorim possui uma tarefa messiânica: eliminar o Mal que ronda o sertão. Sua ação extrapola o simples dever de resgatar a honra do parente morto, de vingá-lo. Nessa perspectiva, a suposta rejeição do feminino por Diadorim, ideia que questionamos, dá-se em virtude de um pacto com um princípio vital: resgatar a ordem perdida (Neitzel, 2004, p. 51).

Por certo, existe a necessidade de privar o sertão daquele mal que traiu e matou quem o tinha como um grande e leal companheiro de armas. Contudo, resgatou-se a ordem perdida, mas perdeu-se a vida. Então, é na perda da vida que o descortinar de um improvável corpo feminino surge, um corpo coberto de sangue, que ficou exposto em sua plenitude, sem subterfúgios, causando constrangimento em quem o visse, pois estava despido de armaduras físicas e emocionais, pois todos os seus segredos tão bem guardados emergiram com o apagamento de sua vida.

É nesse momento, sem subterfúgios, sem segredos, que um corpo tão fluido de nomes se torna visível. De Reinaldo foi para Diadorim e desse fluiu, no fim, para Maria Deodorina, como um grande rio cheio de vida que flui em sua imensidão, às vezes, bravio, selvagem, escuro, caudaloso e, em alguns trechos, tornava-se limpo, raso e cristalino, deixando quem quer que o seguisse, desorientado. Assim foi Diadorim, um eterno fluir inconstante, e sua fluidez também esteve nos nomes, serviu para desnortear ainda mais o incrédulo Riobaldo, que viu suas certezas caírem por terra.

Ao tomar a forma de Diadorim, o narrador coincide em sua matéria com sua constituição, nos traços indeterminados e na fluência do entrecruzamento de gêneros, característicos do romance. Na personagem, a fluidez aparece como a intermitência que ela representa às, supostamente estáveis, categorias de gênero, assim, ora é Reinaldo/Diadorim, ora Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins. Ou seja, a escolha de um nome, as relações sociais e expectativas culturais que constituem a composição identitária são processos regidos pela noção de gênero que, interativamente, se acoplam ao sujeito por meio de uma série de relações de exclusão, assimilação e identificação, que por fim, resultam na identidade (Andrade, 2018, p. 17-8).

A natureza movente e incompreensível de Diadorim se descortinou, fazendo Riobaldo, mais uma vez, mudar. Então, as ações de Riobaldo se transmutam com a revelação da morte e do gênero.

É válido ressaltar também que foi com a revelação de seu corpo totalmente desnudo que um lado oculto de Diadorim se revelou plenamente, um lado interdito e digressivo de seu ser, dentro de um sistema que incluíam apenas homens como seres igualitários e guerreiros de uma guerra que parecia não ter fim:

Neste contexto, pode-se sugerir que estar nu não é simplesmente tirar-lhe as roupas, mas também desfazer a identidade masculina esculpida naquele corpo, para, em um movimento circular, fazer com que retorne ao gênero feminino, o qual lhe foi imposto socialmente ao nascer, logo, o período inicial da vida reencontraria o momento em que a morte é a sua condição (Silva, 2019, p. 28).

Pensando nisso, há de se refletir que Diadorim, ao se revelar como mulher, passa a ser vista como alguém que poderia ter tido a opção de gerar um novo ser, ou seja, ela privou a si mesma de várias perspectivas que perpassam pelo feminino, inclusive a possibilidade de ser mãe e de ter um marido. Por isso, é válido lembrar que, em algumas culturas, a mulher tem a obrigação de se casar com um homem e gerar filhos, e elas não detêm a autonomia de si mesmas, ou seja, o corpo é um constructo de pertencimento do outro e não propriamente de uma esfera privada do sujeito. Consequentemente, a mulher, durante muito tempo, teve seu corpo tido sem autonomia, usado como receptáculo apenas para gerar, com a função de carregar um novo ser, sendo vista apenas como portadora de um útero. Ela seria controlada e submissa por um outro, que a subjugava pela desapropriação da autonomia como ser detentor de si mesmo:

O corpo implica mortalidade, vulnerabilidade, agência: a pele e a carne nos expõem ao olhar dos outros, mas também ao toque e à violência, e os corpos também ameaçam nos transformar na agência e no instrumento de tudo isso. [...] O corpo tem sua dimensão invariavelmente pública. Constituído como um fenômeno social na esfera pública, meu corpo é e não é meu. Entregue desde o início ao mundo dos outros, ele carrega essa marca (Butler, 2019, p. 46).

À vista disso, é inegável que a mulher acaba, com mais frequência, sendo colocada em uma posição de mais vulnerabilidade, principalmente no âmbito do privado e do particular. Desse modo, as tragédias gregas discutiram com maestria essa suscetibilidade que é associada à mulher. Por certo, discussões sobre o feminino, sua autonomia e suas possíveis consequências eram uma constante nas tragédias, pois não só a vida e seus imensos dissabores, principalmente a morte, eram presenças corriqueiras e sucessivas no entorno da mulher trágica:

O drama trágico de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes é a representação da disputa do cosmos e do caos, da vida e da morte, da luz e da treva, enfim da tensão harmônica dos contrários em luta em todos os aspectos da realidade cósmica. A lenda heroica da vida é que renega a legenda trágica da morte (Souza, 2010, p. 62).

A morte da rainha Clitemnestra é uma consequência de contextos de violência, nos quais essa mulher foi inserida durante sua vida, situações essas de violência feitas pelo marido e corroborada por outros. É o que acontece com o coro de anciãos, que está sempre enaltecendo e apoiando as atitudes de Agamêmnon, e em nenhum momento legitimam as várias violências que foram sofridas pela rainha. Clitemnestra inclusive argumenta em relação às atitudes do rei: “outrora nada contrapuseste a este homem/ que desatento como da sorte de uma rês,/ sobejando ovelhas nos lanosos rebanhos,/ sacrificou a própria filha, meu dileto/ parto, encantador dos ventos trácios” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1414-8)¹⁵⁷.

Clitemnestra, ao executar sua vingança, fê-la de forma brutal, da mesma forma que agiram com ela anteriormente, sendo violenta e impiedosa com o marido e sua escrava. Do mesmo modo, Agamêmnon agiu quando pediu que Clitemnestra e Ifigênia fossem encontrá-lo antes da partida para Troia, com um subterfúgio de um casamento arranjado com o maior herói grego, Aquiles. No entanto, ele só queria trazer a moça para poder fazer um sacrifício com o próprio sangue, um sacrifício à Deusa Ártemis: “Tanto o casamento quanto o sacrifício envolvem uma morte voluntária (real ou simbólica), designando um resguardo do convívio social. Ambos visam levar a um futuro que é propiciado pela violência, perda e submissão à ordem social” (Ito, 2005, p. 362). Assim, o sacrifício seria para acalmar a ira da deusa Ártemis, que ele mesmo havia despertado ao sacrificar a corsa sagrada da deusa, razão pela qual os ventos não levaram os barcos gregos até Troia:

De início a viagem a Ílion
eu diria o pensamento
da calma sem vento,
sereno adorno da riqueza,
suave seta dos olhos,
feridora flor do desejo.
Por um desvio fez cumprir
o amargo termo das núpcias,
presença e convívio malignos
em assalto aos Priamidas,
emissária de Zeus Hóspede
pranteada por noivas: - Erinis.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv.737-749)¹⁵⁸

¹⁵⁷ No original: οὐδὲν τότε ἀνδρὶ τῶδ' ἐναντίον φέρων:/ ὃς οὐ προτιμῶν, ὡσπερὶ βοτοῦ μόρον,/ μῆλων φλεόντων εὐπόκοις νομεύμασιν,/ ἔθυσεν αὐτοῦ παῖδα, φιλιτάτην ἐμοὶ ὠδῖν', ἐπωδὸν Ἑλληνικῶν ἀημάτων (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1414-8).

¹⁵⁸ No original: πάραυτα δ' ἔλθειν ἐς Ἰλίου πόλιν/ λέγοιμ' ἂν φρόνημα μὲν/ νηπέμου γαλάνας,/ ἀκασκαῖον δ' ἄγαλμα πλούτου,/ μαλθακὸν ὀμμάτων βέλως,/ δηξιθυμον ἔρωτος ἄνθος./ παρακλίνας' ἐπέκραναν/ δὲ γάμου πικρὰς τελευτάς,/ δύσεδρος καὶ δυσόμιλος/ συμένα Πριαμίδαισιν/ πομπᾷ Διὸς ξενίου,/ νυμφόκλαυτος Ἐρινύς (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv.737-749).

O casal realizou ações que culminaram em suas próprias mortes. Sendo assim, ambos pagaram com a mesma dor, com o mesmo sofrimento, dentro da mesma medida que fizeram um ao outro. Ambos foram executados em represália dos seus atos. Em concordância, houve muitas mortes entre os inimigos em *Grande sertão: veredas* (1956), e tudo começou com a morte e desonra do corpo de Joca Ramiro, pois seu cadáver foi impossibilitado de ter um funeral à altura de um grande chefe jagunço, inclusive não sabiam sequer se foi concedido algum ritual ao morto, como era de costume no sertão: “‘E enterraram o corpo?’ – Diadorim perguntou, numa voz de mais dor, como saía ansiada. Que não sabia-o Gavião- Cujo respondeu; mas que decerto teriam enterrado, conforme cristão, lá mesmo, na Jerara, por certo” (Rosa, 2019, p. 219). Dessa forma, podemos citar, como exemplo de ritual, o momento em que Riobaldo fala sobre acender uma vela para o companheiro Garanço, morto ao seu lado em um dos combates, e percebemos em suas palavras a frustração em não poder enterrar o amigo:

Mas não se deixa um cristão amigo deitar seu sangue no capim das feito um traste roto, caititú caçado. Peguei, com meus braços: não adiantava — era corpo. Ele estava defunto de não fechar boca — aí, defunto airado. Todo vejo, o sangue dele a môfos cheirasse. Anda que vinham vôo os mosquitos chupadores, e mosca-verde que se ousou, sem o zumbo frisso, perto no ar. Porque os tiros. E nem um momento de vela acesa o Garanço não ia poder ter (Rosa, 2019, p. 158).

É possível ver que até mesmo um companheiro jagunço era merecedor de uma vela, pois era um costume dado a um cristão, como cita Riobaldo, então imaginemos como seria o funeral de um líder, como Joca Ramiro, sendo um jagunço valente e honrado. Percebe-se, no contexto de prestígio dado ao pai de Diadorim, que ele morreu por ter em seu entorno algumas pessoas traiçoeiras e que não concordavam com suas ordens de comando, isto é, “Um homem de tão alta bondade tinha mesmo de correr perigo de morte, mais cedo mais tarde, vivendo no meio de gente tão ruim...” (Rosa, 2019, p. 314).

A surpresa sentida por Riobaldo é passada ao leitor, ao ouvir o momento da notícia da morte do chefe: “– ‘Mataram Joca Ramiro!...’” (Rosa, 2019, p. 311). Além disso, quando a notícia é detalhada, notamos o caráter injusto da morte do pai de Diadorim, assassinado por pessoas de sua confiança: “... diz-se que foi de repente, não esperava. Aquilo foi à traição toda. Morreram muitos, que estavam persistindo lealmente” (Rosa, 2019, p. 313).

Joca Ramiro levou três tiros pelas costas, dados por amigos que o traíram e que antes foram aliados de inúmeras jornadas, Ricardão e Hermógenes, homens de total confiança de Joca Ramiro: “– ‘Riobaldo, onde é que você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você acha que a gente corta carne com quicé, ou é com colher-de-pau?’” (Rosa, 2019, p. 187). Em sua fala, Diadorim tenta justificar a brutalidade e rudeza de

Hermógenes, jamais supondo que ele seria capaz de fazer mal ao seu pai, e acreditando sempre no julgamento de caráter feito por Joca Ramiro, ou seja, se era digno da confiança dada pelo maior líder jagunço, então ninguém poderia ir contra essa opinião. Por esse motivo, todos deveriam também ter total confiança, sem questionamentos, em seu caráter. Entretanto, Riobaldo, apesar das palavras de Diadorim, não conseguia confiar em Hermógenes, que realmente não era de confiança, por isso, o chefe jagunço não teve um fim digno, condizente com sua posição de prestígio entre fazendeiros e líderes de grupos jagunços.

Isto posto, vingadoras como Clitemnestra e Diadorim acabam seguindo a antiga lei de Talião¹⁵⁹, ou seja, a lei do “olho por olho, dente por dente”. Essa lei é encontrada no código de Hamurábi, mas também podemos encontrar o mesmo princípio estabelecido na Bíblia cristã, principalmente nos livros do antigo testamento. No livro de Êxodo, por exemplo, encontramos a passagem bíblica: “Mas se houver morte, então dará vida por vida. Olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé. Queimadura por queimadura, ferida por ferida, golpe por golpe” (Bíblia, 2002, *Êxodo* 21, 23-5). De forma similar, encontramos também: “Quando também alguém desfigurar o seu próximo, como ele fez assim lhe será feito. Quebradura por quebradura, olho por olho, dente por dente; como ele tiver desfigurado a algum homem, assim se lhe fará” (Bíblia, 2002, *Levítico* 24, 19-20). Por fim, também temos a passagem do livro de Deuteronômio: “O teu olho não perdoará; vida por vida, olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé” (Bíblia, 2002, *Deuteronômio* 19, 21). Dessa maneira, essas citações da Bíblia carregam algumas diretrizes antigas, ficando evidente que na ausência de leis estabelecidas pelo Estado, acabam restando apenas a retribuição na mesma medida em que se é ofendido.

Por isso, as personagens rebateram brutalidade com mais brutalidade, como podemos perceber nas palavras do coro das *Coéforas*, ao falar que se deveria punir a rainha Clitemnestra na mesma medida em que Agamêmnon foi punido: “Com pancada letal, letal/ pancada se puna. Sofra o que fez,/ assim fala a velha palavra” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 312-4)¹⁶⁰. Ademais, a velha lei de Talião é uma forma antiga de sistema jurídico, sendo uma lei estabelecida oralmente e que deixava nítida como a punição deveria ser proporcional ao crime que se cometia. Diante disso, não é de se estranhar que ações violentas gerem outras ainda mais violentas: “[...] assim, Ésquilo se interessa muito pela violência do assassinio” (Loraux, 1988, p. 111), por isso, a

¹⁵⁹ Também conhecida como *Lex talionis*.

¹⁶⁰ No original: ἀντὶ δὲ πληγῆς φονίας φονίαν/ πληγὴν τινέτω. δράσαντι παθεῖν,/ τριγέρων μῦθος τάδε φωνεῖ (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 312-4).

retribuição, a vingança e o homicídio eram constantes nos tempos antigos, vistos e discutidos no mundo antigo, servindo para ajudar na organização social da antiguidade.

As Tragédias colocavam em cena mitos antigos, nos quais religião e lei se misturavam, além de deuses e homens andarem lado a lado, sendo que a proximidade com o divino também fazia com que o homem muitas vezes justificasse seus atos como uma ordem dada e estipulada por um Nume, ou seja, a violência era cotidianamente justificada.

As ações da rainha também corroboraram com as formas violentas que os homens agiram com ela, perpetuando assim as estruturas de violência a que estava submetida. Quando o tragediógrafo narra uma rainha que matou o marido fora do campo de batalha, também fica evidente a desonra de um rei, no momento em que ele acaba sendo executado pelas mãos de uma mulher, ainda mais sua esposa e mãe de seus filhos. Ações assim não são esperadas de uma mulher grega, então era no teatro que as ações das personagens femininas poderiam ser discutidas, mesmo que fosse sobre algo inusitado para aquele contexto social e político.

Desse modo, as ações da personagem Clitemnestra conseguiram envergonhar e desonrar os feitos bélicos e de comando do ilustre Anax Agamêmnon: “Isto porque um homem digno desse nome somente poderia morrer no campo de batalha sob o gládio ou a lança de outro homem” (Loraux, 1988, p. 34). Por isso, o esperado era que ele morresse no campo de batalha, em combate, chegando a merecer a glória imorredoura: “[...] a morte no combate permanece a expressão mais refinada da Andréia cívica: ali jamais se exalta os ferimentos, as cicatrizes, mas somente a boa morte” (Sartre, 2013, p. 28). Por conseguinte, esperava-se que a exaltação da coragem física do guerreiro fosse prestigiada pelos homens gregos, e também que o combatente tivesse seus feitos narrados pelas gerações vindouras, pois ao homem grego daquele contexto, eram muitos anos dedicados a uma vida belicosa:

A pré-condição de conquista da ἀριστεία é que ela deve ser obtida em duelo de iguais. Um guerreiro mais forte matar um fraco não quer dizer nada, pois não há acréscimo de glória (κλέος) ou honra (τιμή) na reputação do combatente, já que existe o juízo de que ele só terá sua glória enfrentando inimigos à sua altura, o que também significa que o risco de morte aumenta. Então, [...] morrer diante de um guerreiro menor ou fraco ou agir com covardia é vergonhoso (Αἰδώς) [...] (Poddis, 2010, p. 27).

À vista disso, o altivo rei Agamêmnon, da *Iliada*, teve seu declínio e queda visível na *Odisseia*, e também na Tragédia. Seus filhos e herdeiros não aceitaram tamanha desonra paterna: “Ou em silêncio sem honra pereceu/ o pai, verter esta vertente, poção da terra,/ e retornar como quem despediu imundícies,/ ao lançar a urna sem voltar os olhos?/ Não há tanta audácia nem sei que falar/ ao verter este libame no túmulo do pai” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 94-

9)¹⁶¹. Em virtude disso, o filho Orestes também corrobora o mesmo pensamento da irmã Electra, que seria honroso o pai ter morrido anteriormente na guerra de Troia:

Ah, se no sopé de Ílion
golpeado por lança de um lício
tívesses perecido, ó pai!
Legada bela glória no palácio
e nos caminhos dos filhos criada
vida a que se voltam olhares,
terias túmulo magnífico
em terra ultramarina,
suportável ao palácio.
(Ésquilo, *Coéforas*, vv. 345-353)¹⁶²

Por consequência, esperava-se que uma boa esposa se suicidasse quando o marido fosse abatido em combate: “[...] para uma mulher, maneira trágica de ir até o fim do casamento, realizando, é verdade, um deslocamento temível, pois é na morte que a coabitação com o marido se consumará” (Loroux, 1988, p. 55-6). A própria Clitemnestra cita esse fato em seu discurso que, apesar de falso em emoção, traz como verdade a atitude esperada de uma esposa:

“Se fosse morto como amiudavam falas,
qual tricorpóreo Gérion alardearia
ter recebido tríplice manto de terra
amplo em cima, embaixo não digo
morto uma vez em cada forma.
Por causa de tais rumores perversos
outros soltaram à força muitos laços
em cima de meu pescoço preso”.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 869-876)¹⁶³

Por certo, uma atitude honrosa na ausência ou morte do marido amado, mesmo que fosse no teatro, era o suicídio, de preferência com uma corda no pescoço. Contudo, Clitemnestra tem atitudes diferentes:

Assim como sua irmã Helena, Clitemnestra não se matou. A rainha certamente não é uma Penélope (embora, no mesmo discurso mentiroso, ela evoque seus olhos inflamados pelas lágrimas durante as longas vigílias em que chorava o marido), como também não é uma esposa trágica comum. Clitemnestra não se matou, e quem vai morrer é Agamêmnon, com o corpo retalhado de ferimentos e colhido num véu em forma de armadilha. Clitemnestra não cogitou de matar-se; ela desviou a morte de sua pessoa para a do rei [...]. Em Clitemnestra, a mãe de Ifigênia e a amante de Egisto sobrepuseram à esposa. A rainha assassina desmentiu a lei da feminilidade, que

¹⁶¹ No original: ἢ σῖγ' ἀτίμως, ὥσπερ οὖν ἀπόλετο/ πατήρ, τάδ' ἐκχέασα, γάποτον χύσιν./ στείχω, καθάρμαθ' ὡς τις ἐκπέμψας, πάλιν/ δικούσα τεῦχος ἀστρόφοισιν ὄμμασιν; (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 94-9).

¹⁶² No original: εἰ γὰρ ὑπ' Ἰλίω/ πρὸς τινος Λυκίων, πάτερ,/ δορίμητος κατηναρίσθης;/ λιπὼν ἂν εὐκλειαν ἐν δόμοισι/ τέκνων τ' ἐν κελεύθοις/ ἐπιστρεπτὸν αἰῶν/ κτίσας πολύχωστον ἂν εἶχες/ τάφον διαποντίου γᾶς/ δώμασιν εὐφώρητον (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 345-353).

¹⁶³ No original: εἰ δ' ἦν τεθνηκώς, ὡς ἐπλήθυον λόγοι, / τρισώματός τ' ἄν Γηρυῶν ὁ δεῦτερος / πολλὴν ἄνωθεν, τὴν κάτω γὰρ οὐ λέγω, / χθονὸς τρίμοιρον χλαῖναν ἐξηύχει λαβεῖν, / ἅπαξ ἐκάστω κατθανὼν μορφώματι. / τοιῶνδ' ἕκατι κληδόνων παλιγκότων / πολλὰς ἄνωθεν ἀρτάνας ἐμῆς δέρης / ἔλυσαν ἄλλοι πρὸς βίαν λελημμένης (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 869-76).

determina que diante da aporia da infelicidade se ache uma saída no nó de um laço (Loroux, 1988, p. 28-9).

Outro fator importante sobre as ações de Clitemnestra, é que ela usa uma arma fálca, um gládio¹⁶⁴, para executar Agamêmnon e Cassandra, sendo que apenas poucas mulheres trágicas utilizaram o gládio para executar alguém. Sendo assim, a morte por espada foi profetizada pela princesa sacerdotisa antes de sua morte: “Aguçando o gládio para o marido gloria-se/ de puni-lo com morte por ter-me trazido” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1262-3)¹⁶⁵. Em outro momento, Cassandra também fala sobre a premonição de sua morte com um gládio: “[...] cortes me aguardam de bigúmea arma” (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1149)¹⁶⁶.

Vale ressaltar que Clitemnestra matou com um gládio e também foi executada pela lâmina de uma espada, ao ser morta pelo filho. Ela teve uma morte dada comumente para homens, considerada viril, pois sucumbiu pela lâmina de uma espada, assim como era comum acontecer aos antigos guerreiros helênicos: “[...] convém a Tânatos, encarnação da morte no masculino, empunhar o gládio, emblema da morte viril” (Loroux, 1988, p. 33-4), assim o vemos também na fala do coro: “Agora os gumes poluídos/ de espadas retalhadoras/ destruirão para sempre/ o palácio de Agamêmnon” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 859-862)¹⁶⁷.

Com Diadorim foi similar, pois tanto viveu, como morreu, na ponta de uma faca: “retalhado na virtude do ferro....” (Rosa, 2019, p. 425). A frase dita com desprezo para Hermógenes também serve para Diadorim, pois ambos viveram matando e lutando com facas no sertão de Rosa. Sendo assim, não havia maneira honrosa de Diadorim se eximir do confronto direto contra seu maior inimigo. Eles lutaram, mataram e morreram na ponta da faca do jagunço, como era o costume dos bandos jagunços: “Diadorim era assim: matar, se matava – era para ser um preparo. O judas algum? – na faca! Tinha de ser nosso costume” (Rosa, 2019, p. 33). Diante disso, no final, Diadorim morreu em batalha como um jagunço valoroso, exterminando o maior líder dos Judas e também o mais traiçoeiro. Dessa maneira, Diadorim e Hermógenes mataram-se de forma atroz.

Ademais, eles não tiveram a consideração de enterrar o inimigo Hermógenes. Ele ficou abandonado no meio da rua, fedendo no calor do sol, largado para ser consumido pelos animais, sem prestígio, sem piedade, como se fosse um animal qualquer. Com sua morte, ficou evidente

¹⁶⁴ Espada curta usada de forma secundária, na ausência de outras armas, mas seu uso se modificou em Roma, pois passou a ser a arma principal. Em latim: *gladius*.

¹⁶⁵ ἐπεύχεται, θήγουσα φωτι φάσανον,/ ἐμῆς ἀγωγῆς ἀντιτείσασθαι φόνον (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv. 1262-3).

¹⁶⁶ ἐμοὶ δὲ μίμνει σχισμὸς ἀμφήκει δορί (Ésquilo, *Agamêmnon*, v. 1149).

¹⁶⁷ No original: νῦν γὰρ μέλλουσι μιανθεῖσαι/ πειραὶ κοπάνων ἀνδροδαΐκτων/ ἢ πάνυ θήσειν Ἀγαμεμνονίων/ οἴκων ὄλεθρον διὰ παντός, (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 859-862).

a sua desumanização, pois até mesmo sua esposa não se apiedou dele, ao contrário, deixou evidente seu ódio e desprezo por aquele homem que era seu esposo:

Como estavam indo abrir aquele quarto, trazendo do corredor a mulher do Hermógenes. Ela visse. – A senhora chegue na janela, dona, espia para a rua... – o que João Concliz falou. Aquela Mulher não era malina. – A senhora conheça, dona [...]: mas que já começou a feder [...] Aquela Mulher ia sofrer? Mas ela disse que não, sacudindo só de leve a cabeça, com respeito de seriedade (Rosa, 2019, p. 427).

Por certo, Clitemnestra também não teve piedade com o cadáver do marido, pois não deu a ele um túmulo à altura de um guerreiro e rei. Ele foi enterrado sem os procedimentos fúnebres dignos da figura aristocrata que ele representava. Além disso, ela também não deixou que Agamêmnon nem ao menos recebesse os prantos dos cidadãos: “Iò! Iò! Inimiga/ atrevida mãe, nos tristes funerais/ sem os concidadãos/ nem os cantos fúnebres/ ousou sepultar sem pranto o rei seu marido” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 429-433)¹⁶⁸. O funeral do poderoso rei não foi prestigiado com os ritos fúnebres iniciais de lamentos, sofrimentos e dor, tão caros aos helenos, e isso era: “um insulto à dignidade humana e uma ameaça à entrada do corpo no Hades” (Santos, 2011, p. 6). Dessa maneira, os cuidados com o morto e a importância de um funeral e seus ritos são descritos em várias obras, como na *Odisseia*:

Não me deixes sem ser chorado e sepultado
quando regressares para casa, para que não me torne contra ti
uma maldição dos deuses. Queima-me com a armadura
que me resta e eleva-me um túmulo junto ao mar cinzento,
para que saibam os vindouros deste homem infeliz.
(Homero, *Odisseia*, XI, vv. 71-6)¹⁶⁹

Mediante o exposto, também podemos utilizar a peça *Antígona*, de Sófocles, pois o nome da peça também intitula o nome da personagem corajosa que morreu para enterrar um de seus irmãos, já que ambos haviam morrido, lutando entre si pelo poder de ser o rei de Tebas. Contudo, um foi enterrado com todos os ritos de um guerreiro prestigiado, e o segundo foi abandonado ao relento, algo inadmissível para Antígona:

[...] a um concede a tumba, e ao outro ele a recusa?
Dizem que, em observância aos justos ritos fúnebres
ele outorgou a Etéocles a gleba sob a terra,
de modo que o honrassem os mortos lá debaixo.
Pra o outro decretou, diante a cidade inteira,
que é interdito a todos chorar e cobrir
o cadáver do pobre Polinices morto.
Fique sem pranto e tumba, ouro apetitoso

¹⁶⁸ No original: *ἰὸ ἰὸ δαῖα/ πάντολμε μᾶτερ, δαΐαις ἐν ἐκφοραῖς/ ἄνευ πολιτᾶν ἄνακτ',/ ἄνευ δὲ πενθημάτων/ ἔτλας ἀνοίμωκτον ἄνδρα θάψαι* (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 429-433).

¹⁶⁹ No original: *μή μ' ἄκλαυτον ἄθαπτον ἰὼν ὄπιθεν καταλείπειν/ νοσφισθεῖς, μή τοί τι θεῶν μήνιμα γένωμαι,/ ἀλλά με κακῆῃαι σὺν τεύχεσιν, ἄσσα μοι ἔστιν,/ σῆμά τέ μοι χεῦται πολυῆς ἐπὶ θινὶ θαλάσσης,/ ἀνδρὸς δυστήνοιο καὶ ἔσσομένοισι πυθέσθαι* (Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 72-6).

para as aves ávidas de comer entranhas.
(Sófocles, *Antígona*, vv. 22-30)¹⁷⁰

O corpo de Agamêmnon não teve os ritos ilustres que cabiam a um rei, porque o trono estava sendo ocupado pelos seus assassinos. À vista disso, não seria sensato exaltar uma comoção pública de clamor em torno do cadáver do ilustre morto, pois isso daria oportunidade e motivo para alguém de Micenas se rebelar contra Clitemnestra e Egisto.

Por conseguinte, na mesma proporção que Agamêmnon foi odiado pelo casal de amantes, Hermógenes foi odiado por Riobaldo, sua esposa e os outros jagunços. Dessa forma, ele não foi merecedor de lágrimas e muito menos de ritos públicos de dor e desalento. Ele recebeu, na morte, o que tinha em vida de todos, ainda mais de sua esposa: “– Eu tinha ódio dele... – ela disse; me estremecendo” (Rosa, 2019, p. 427). Assim, pelo ódio, ele foi eliminado, apodreceu no sol como um bicho qualquer.

Com efeito, para o rei foi diferente, pois ele recebeu ao menos um túmulo como herói de guerra e vencedor, e somente tempos depois de sua morte, é que se narra a dor que consumiu seus filhos. Já que houve a injustiça de um herói ser enterrado sem nenhuma glória, houve um clamor por sua morte nas *Coéforas*, ou seja, “as mulheres de luto” pela morte do rei. Temos, como exemplo, o desespero de Electra, que se inclui e se desespera entre as mulheres de luto: “Mulheres cativas cuidosas do palácio,/ já que nesta procissão sois minhas/ parceiras, sede nisto conselheiras [...]” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 84-6)¹⁷¹. É válido ressaltar que Clitemnestra permitiu que as mulheres de luto fossem ao túmulo reverenciar o morto e fazer os ritos com libações, após ela ter tido sonhos ruins.

O rei Agamêmnon recebeu seu fim da forma mais degradante possível para um grande guerreiro grego, pois foi executado em casa, em ambiente privado, sem plateia, sem batalha e sem confronto, sem lutar com outro guerreiro, morreu de maneira desprestigiada, nas mãos de uma mulher. É válido ressaltar que, segundo a fisiologia estipulada ao feminino na Grécia antiga, uma mulher seria diferenciada, pois era um ser frágil e inferior. As peças teatrais eram o local onde haveria as discussões sobre possíveis comportamentos insubmissos:

O discurso ideológico masculino ateniense reservava às mulheres a condição de inferiores frente aos homens. [...] Este discurso justificava as principais virtudes que os cidadãos atenienses buscavam encontrar numa esposa ideal - *mélissa*: a reclusão

¹⁷⁰ Todas as citações de *Antígona* são da tradução de Lawrence Flores Pereira. No original: “τὸν μὲν προτίσας, τὸν δ’ ἀτιμάσας ἔχει;/ Ἐτεοκλέα μὲν, ὡς λέγουσι, σὺν δίκῃς/ χρήσει δικαίᾳ καὶ νόμου κατὰ χθονός/ ἔκρυψε τοῖς ἔνερθεν ἔντιμον νεκροῖς;/ τὸν δ’ ἀθλίως θανόντα Πολυνεΐκους νέκυν/ ἀστοῖσί φασιν ἐκκεκηρῦχθαι τὸ μὴ / τάφῳ καλύψαι μηδὲ κωκῦσαί τινα./ ἔᾶν δ’ ἄκλαυτον, ἄταφον, οἰωνοῖς γλυκὺν/ ἡσαυρὸν εἰσορᾶσι πρὸς χάριν βορᾶς” (Sófocles, *Antígona*, vv.22-30).

¹⁷¹ No original: “δμῳαὶ γυναῖκες, δωμάτων εὐθήμονες,/ ἐπεὶ πάρεστε τῆσδε προστροπῆς ἐμοί/ πομποί, γένεσθε τῶνδε σύμβουλοι πέρι [...]” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 84-6).

no interior do *oikos*, o silêncio, a inferioridade, a debilidade, a fragilidade, a passividade, entre outras (Lessa, 2011, p. 105).

No entanto, em *Grande Sertão: veredas* (1956), foi diferente, pois mesmo com a revelação de um corpo feminino após a morte de Diadorim, seu *status* para Riobaldo não foi diminuído como herói que livrou o sertão de um pactário: “[...] um homem demônio, que foi [...]” (Rosa, 2019, p. 427). Além disso, o corpo de Diadorim recebeu rituais dignos aos mortos, mesmo diante da pobreza do lugar onde houve o confronto, e com recursos limitados. Riobaldo prestigiou a pessoa amada com ritos condizentes ao que ele acreditava. De modo similar, os guerreiros mais exímios e admirados da épica grega tinham rituais elaborados quando faleciam. Assim, na tragédia, a maioria dos heróis cometeram ações que os levaram à ruína, os rituais são preservados, mas não são descritos com o esplendor e a glória dos heróis épicos.

Todavia, é válido lembrar que os rituais presentes nos versos descreviam reverência, honra e cuidado para com os heróis gregos antigos, e podemos citar, como exemplo, na *Iliada*, os desígnios de Zeus para com o cadáver de seu amado filho e guerreiro Sarpédon, que morreu na guerra de Troia:

Vai tu agora, ó Febo amado, e limpa o negro sangue de Sarpédon; tira-o do meio dos dardos e depois leva-o para muito longe. Dá-lhe banho nas correntes do rio e unge-o com ambrosia; veste-o com roupas imortais. Entrega-o a dois pressurosos portadores para o levarem, Sono e Morte, dois irmãos, eles que rapidamente o porão na terra fértil da ampla Lícia, onde seus irmãos e parentes lhe prestarão honras fúnebres, com sepultura e estela: pois essa é a honra devida aos mortos. (Homero, *Iliada*, canto XVI, vv. 667-675)¹⁷²

Outro exemplo, também da *Iliada*, foi o do herói Pátroclo, esse também combatente e ilustre guerreiro que foi narrado na épica. Ele foi muito amado por Aquiles que, após sua morte, não poupou esforços para honrar seu cadáver e seus atos heroicos em vida. De início, seu corpo foi cuidadosamente preparado para os rituais fúnebres: o corpo foi banhado, ungido com azeite e colocaram unguentos nas feridas:

Assim dizendo, aos companheiros ordenou o divino Aquiles que colocassem uma grande trípole em cima do fogo, para depressa lavarem de Pátroclo a ensanguentada imundície. Colocaram sobre o fogo ardente a trípole para aquecer água: nela verteram água para o banho; por baixo puseram lenha. O fogo cobriu a barriga da trípole e a água ficou quente.

¹⁷² No original: ‘εἰ δ’ ἄγε νῦν φίλε Φοῖβε, κελαινεφὲς αἷμα κάθηρον/ ἔλθῶν ἐκ βελέων Σαρπηδόνα, καί μιν ἔπειτα/ πολλὸν ἀπὸ πρὸ φέρων λοῦσον ποταμοῖο ῥοῆσι/ χρῆσόν τ’ ἀμβροσίῃ, περι δ’ ἄμβροτα εἴματα ἔσسون:/ πέμπε δέ μιν πομποῖσιν ἅμα κραιπνοῖσι φέρεσθαι/ ὕπνω καὶ θανάτῳ διδυμάοσιν, οἳ ῥά μιν ἄκα/ θήσουσ’ ἐν Λυκίῃς εὐρείῃς πίοιι δῆμω,/ ἔνθά ἐ ταρχύσουσι κασίγνητοί τε ἔται τε/ τύμβῳ τε στήλῃ τε: τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων (Homero, *Iliada*, canto XVI, vv. 667-675).

Assim que a água ferveu no caldeirão de bronze,
foi então que o lavaram e ungeram com azeite,
enchendo-lhe as feridas com unguento de nove anos.
(Homero, *Iliada*, canto XVIII, vv. 343-351)¹⁷³

O morto foi vestido após a morte com roupas diferentes e melhores: “Depuseram-no na cama e cobriram-no com linho macio/ dos pés à cabeça, e por cima com uma alva vestimenta” (Homero, *Iliada*, canto XVIII, vv. 352-3)¹⁷⁴. Houve também um clamor audível em seu nome: “Encontrou seu filho amado abraçado a Pátroclo, chorando em voz alta. À volta dele muitos camaradas choravam” (Homero, *Iliada*, canto XIX, vv. 4-5)¹⁷⁵. Ao cadáver, também foram imolados doze troianos, mortos e cremados junto ao corpo: “Saúdo-te, ó Pátroclo, também agora na mansão de Hades./ Todas as coisas eu cumpro que antes te prometi:/ doze nobres filhos dos magnânimos Troianos,/ contigo a todos o fogo devorará. Porém não darei/ Heitor Priâmida ao fogo para ser comido, mas sim aos cães” (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 179-183)¹⁷⁶. Ademais, Aquiles, por ser o parente mais próximo, cortou uma mecha de cabelo e ofereceu ao morto: “pôs-se de pé, afastado da pira, e cortou uma loira madeixa,/ cujo comprimento ele mantinha prometido ao rio Esperqueio” (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 142-3)¹⁷⁷. Além de cortar uma mecha de cabelo, Aquiles também a colocou nas mãos do morto: “Assim dizendo, pôs a madeixa nas mãos do companheiro amado,/ e em todos despertou o desejo de chorar” (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 152-3)¹⁷⁸. Logo depois, houveram jogos e competições entre os guerreiros.

Nos versos a seguir, Aquiles cedeu vários prêmios, inclusive uma mulher estava na premiação para o vencedor:

Para os céleres aurigas colocou primeiro gloriosos prêmios:
uma mulher para levarem, conhecedora de irrepreensíveis labores,
e uma trípole de orelhas com capacidade para vinte e duas medidas,
para quem fosse o primeiro; para o segundo colocou uma égua
de seis anos, indomada, que estava para parir uma mula;

¹⁷³ No original: ὡς εἰπὼν ἐτάροισιν ἐκέκλετο δῖος Ἀχιλλεὺς/ ἀμφὶ πυρὶ στῆσαι τρίποδα μέγαν, ὄφρα τάχιστα/ Πάτροκλον λούσειαν ἄπο βρότον αιματόεντα./ οἱ δὲ λοετροχόον τρίποδ' ἴστασαν ἐν πυρὶ κηλέω,/ ἐν δ' ἄρ' ὕδωρ ἔχεαν, ὑπὸ δὲ ξύλα δαῖον ἐλόντες./ γάστρην μὲν τρίποδος πῦρ ἄμφεπε, θέρμετο δ' ὕδωρ:/ αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ ζέσσειεν ὕδωρ ἐνὶ ἥνοπι χαλκῷ,/ καὶ τότε δὴ λουῖσάν τε καὶ ἤλειψαν λίπ' ἐλαίῳ,/ ἐν δ' ὠτειλᾷς πλησαν ἀλείφατος ἐννεώροιο (Homero, *Iliada*, canto XVIII, vv. 343-351).

¹⁷⁴ No original: ἐν λεχέεσσι δὲ θέντες ἑάνῳ λιτὶ κάλυψαν/ ἐς πόδας ἐκ κεφαλῆς, καθύπερθε δὲ φάρεϊ λευκῷ. (Homero, *Iliada*, canto XVIII, vv. 352-3).

¹⁷⁵ No original: εὗρε δὲ Πατρόκλω περικείμενον ὄν φίλον υἱὸν/ κλαίοντα λιγέως: πολέες δ' ἄμφ' αὐτὸν ἐταῖροι (Homero, *Iliada*, canto XIX, vv. 4-5).

¹⁷⁶ No original: ‘χαῖρέ μοι ὦ Πάτροκλε καὶ εἰν Ἀῖδαο δόμοισι:/ πάντα γὰρ ἤδη τοι τελέω τὰ πάροιθεν ὑπέστην,/ δώδεκα μὲν Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοῦς/ τοὺς ἅμα σοὶ πάντας πῦρ ἐσθίει: Ἔκτορα δ' οὐ τι/ δώσω Πριαμίδην πυρὶ δαπτέμεν, ἀλλὰ κύνεσσιν (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 179-183).

¹⁷⁷ No original: τὴν ῥα Σπερχειῷ ποταμῷ τρέφε τηλεθώσαν:/ ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπεν ἰδὼν ἐπὶ οἴνοπα πόντον (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 142-3).

¹⁷⁸ No original: ὡς εἰπὼν ἐν χερσὶ κόμην ἐτάροιο φίλοιο/ θῆκεν, τοῖσι δὲ πᾶσιν ὑφ' ἕμερον ὄρσε γόοιο (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 152-3).

para o terceiro colocou um caldeirão, intocado pelo fogo,
 belo, com capacidade para quatro medidas, ainda branco;
 para o quarto colocou dois talentos de ouro;
 e para o quinto, uma urna de asa dupla,
 intocada pelo fogo. Depois pôs-se de pé e assim disse no meio dos
 Argivos: “Atrida e demais Aqueus de belas cnêmides!
 Estes prêmios jazem para os aurigas no certame”.
 (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 262-274)¹⁷⁹

Aquiles foi detalhista na forma que Pátroclo deveria ser cremado e em como as imolações eram para ser colocadas ao redor do morto. Depois, suas cinzas foram cuidadosamente recolhidas e colocadas em uma urna dourada, levada para um túmulo suntuoso:

Primeiro apagai toda a pira com vinho frisante,
 onde chegou a força do fogo. Em seguida
 recolhemos os ossos de Pátroclo, filho de Menécio,
 separando-os bem dos outros: são fáceis de reconhecer.
 Pois ele jazia no meio da pira, enquanto os outros
 foram cremados à parte, no rebordo, tanto cavalos como homens.
 Coloquemos os ossos numa urna dourada com dupla camada
 de gordura, até que eu próprio me veja escondido no Hades.
 Não vos digo para vos esforçardes com um túmulo enorme:
 apenas o que for decente. Mas depois fazei, ó Aqueus,
 um túmulo amplo e elevado, vós que depois de mim
 ficareis no meio das naus de muitos remos”.
 (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 237-249)¹⁸⁰

Pela forma como foi o funeral de Pátroclo, percebe-se a importância dos ritos e de um túmulo para o morto, por isso, seu corpo foi cuidadosamente preparado através dos ritos e dos ornamentos para o momento em que fosse cremado e sepultado. À vista disso, um guerreiro valoroso e amado como Diadorim também recebeu vários cuidados dignos de um guerreiro valente e distinto após sua morte.

Decerto, o morto teria iluminação por meio de velas para que sua alma pudesse ir em paz. Dessa forma, as trevas ao seu redor também seriam dissipadas, além de sua alma poder fazer a passagem para o mundo dos mortos de forma tranquila. Os jagunços conseguiram, mesmo naquele ambiente bélico e pobre, velas para iluminar a alma do morto, trazendo acalento

¹⁷⁹ No original: “ἵππεῦσιν μὲν πρῶτα ποδώκεσιν ἀγλά’ ἄεθλα/ θῆκε γυναῖκα ἄγεσθαι ἀμύμονα ἔργα ἰδυῖαν καὶ τρίποδ’ ὠτόεντα δυοκαιεικοσίμετρον/ τῷ πρώτῳ: ἀτὰρ αὐτῷ δευτέρῳ ἵππον ἔθηκεν ἐξέτε’ ἀδμήτην βρέφος ἡμίονον κυέουσαν:/ αὐτὰρ τῷ τριτάτῳ ἄπυρον κατέθηκε λέβητα καλὸν τέσσαρα μέτρα κεχανδῶτα λευκὸν ἐτ’ αὐτως:/ τῷ δὲ τετάρτῳ θῆκε δύο χρυσοῖο τάλαντα,/ πέμπτῳ δ’ ἀμφίθετον φιάλην ἀπύρωτον ἔθηκε./ στή δ’ ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν: ‘Ἄτρεΐδη τε καὶ ἄλλοι εὐκνήμιδες Ἀχαιοὶ/ ἱππῆας τὰδ’ ἄεθλα δεδεγμένα κεῖτ’ ἐν ἀγῶνι./ εἰ μὲν νῦν ἐπὶ ἄλλῳ ἀεθλεύοιμεν Ἀχαιοὶ’” (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 262-274).

¹⁸⁰ No original: “πρῶτον μὲν κατὰ πυρκαϊῆν σβέσας/ αἶθοπι οἴνω/ πᾶσαν, ὀπόσσον ἐπέσχε πυρὸς μένος: αὐτὰρ ἔπειτα/ ὅστέα Πατρόκλοιο Μενoitιάδαο λέγωμεν/ εὖ διαγιγνώσκοντες: ἀριφραδέα δὲ τέτυκται:/ ἐν μέσση γὰρ ἔκειτο πυρῆ, τοὶ δ’ ἄλλοι ἄνευθεν/ ἐσχατῆ καίοντ’ ἐπιμῖξ ἵπποι τε καὶ ἄνδρες./ καὶ τὰ μὲν ἐν χρυσῆ φιάλῃ καὶ δίπλακι δημῶ/ θείομεν, εἰς ὃ κεν αὐτὸς ἐγὼν Ἄϊδι κεύθωμαι./ τύμβον δ’ οὐ μάλα πολλὸν ἐγὼ πονέεσθαι ἄνωγα,/ ἀλλ’ ἐπεικέα τοῖον: ἔπειτα δὲ καὶ τὸν Ἀχαιοὶ/ εὐρύνθ’ ὑψηλὸν τε τιθήμεναι, οἳ κεν ἐμεῖο/ δεῦτεροι ἐν νήεσσι πολυκλήϊσι λίπησθε/ ὡς ἔφαθ’, οἳ δ’ ἐπίθοντο ποδώκεϊ Πηλεΐωνι” (Homero, *Iliada*, canto XXIII, vv. 237-249).

para o enlutado Riobaldo, que desejava que o morto tivesse uma passagem tranquila e encontrasse paz.

Segundo a crença cristã, era esperada luz para as almas: “E que fossem campear velas ou tocha de cera, e acender altas fogueiras de boa lenha, em volta do escuro do arraial...” (Rosa, 2019, p. 428). O corpo também teve direito a rezas baianas: “Ela rezava rezas da Bahia” (Rosa, 2019, p. 428), muito choro e clamor, principalmente da mulher de Hermógenes, de todos os jagunços sobreviventes e de Riobaldo: “Recaí no marcar do sofrer. Em real me vi, que com a Mulher junto abraçado, nós dois chorávamos extenso. E todos meus jagunços decididos choravam” (Rosa, 2019, p. 429).

O rosto e o corpo receberam cuidados, como limpeza e vestimenta: “Piedade, como que ela mesma, embebendo toalha, limpou as faces de Diadorim, casca de tão grosso sangue, repisado” (Rosa, 2019, p. 428), depois, Riobaldo completou: “A Mulher lavou o corpo, que revestiu com a melhor peça de roupa que ela tirou da trouxa dela mesma” (Rosa, 2019, p. 429). Segundo Valentina Pereira e Antonio Pereira,

Encenar um evento ritual envolve, além de gestos e comportamentos, um cenário que se arranja conforme os interesses, podendo ser realocado ao transferir o personagem principal, no nosso caso, o falecido, e um traje principal. A mortalha, nome dado à vestimenta, é apontada no ritual fúnebre sertanejo, como item basilar de um velório, sentinela ou guarda do morto (Pereira,; Pereira, 2023, p. 3043).

Por fim, Diadorim foi enterrada com os objetos mais importantes para Riobaldo, ou seja, o seu melhor era enterrado com Diadorim, faltando apenas a pedra que havia sido presenteada para Diadorim, mas que fora enviada para Otacília. Entregar esses objetos importantes, e colocá-los junto ao corpo de Diadorim, revelam toda a importância do defunto para Riobaldo:

A pureza é um tema comum na maioria das religiões e culturas ao redor do mundo. Nos rituais fúnebres, a pureza tem um papel importante na preparação do corpo, bem como dos adereços e outros objetos utilizados durante os ritos ou enviados junto ao corpo morto, para a jornada após a morte e para a purificação dos enlutados (Pereira; Pereira, 2023, p. 3044).

Além disso tudo, Diadorim foi o único corpo a ser enterrado longe dos demais jagunços, isto é, num “aliso de vereda”, que popularmente significa alinhar, adequar-se a um determinado agir ou até mesmo em um trajeto. Para Riobaldo, a partir daquele momento, o caminho seria mais fácil de seguir, sem grandes conflitos, querelas ou dissabores, pois o ser, que fazia de sua vida um caminho de veredas diversas e diferentes, havia deixado de existir:

No peito, entre as mãos postas, ainda depositou o cordão com o escapulário que tinha sido meu, e um rosário, de coquinhos de ouricuri e contas de lágrimas-de-nossa-senhora. Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista, tanto trazida... O Quipes veio, com as velas, que acendemos em quadral. Essas coisas se passavam perto de mim.

Como tinham ido abrir a cova, cristamente. Pelo repugnar e revoltar, primeiro eu quis: – “Enterrem separado dos outros, num aliso de vereda, adonde ninguém ache, nunca se saiba...” Tal que disse, doitava (Rosa, 2019, p. 429).

O enterro de Diadorim foi feito com cuidado, respeito, honra e amor, diferente do ilustre rei Agamêmnon. Além disso, durante sua existência, Diadorim viveu como homem, como um formidável guerreiro, não tendo atitudes esperadas ao feminino que habitava o sertão de Rosa. De forma similar, Clitemnestra, mais uma vez, também não agiu como o esperado ao feminino da época: “Perpetraste toda a desonra, *oimoi!*/ E pagarás pela desonra do pai” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 434-5)¹⁸¹. Sem dúvida, esperava-se de Clitemnestra que, no retorno do marido, ela o exaltasse, cuidasse dele, servisse-o, fosse passiva diante de seus desejos, mas ela fez justamente o contrário, enganou-o e apunhalou-o pelas costas:

Ag. Ómoi! Um golpe certo golpeou-me por dentro.
C. Silêncio! Quem grita ferido de golpe certo?
Ag. Ómoi! Outra vez outro golpe me atingiu.
C. Pelos gritos do rei parece-me feita a façanha.
(Ésquilo, *Agamêmnon*, v.1343-6)¹⁸²

Na *Odisseia*., o próprio Agamêmnon, já sem vida, encontra o herói Ulisses quando este teve a oportunidade de vislumbrar todos os conhecidos que haviam descido ao Hades. Nesse momento, o rei morto ainda aconselha o mais ardiloso dos heróis que não confiasse nas mulheres e não contasse seus planos a elas: “Por causa disto, nunca sejas amável com a tua mulher!/ Não lhe declares todo o pensamento que tiveres” (Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 441-2)¹⁸³.

Assim, toda a execução é narrada aos olhos do morto, que descreve a impiedade da rainha, como, em nenhum momento, foi benevolente, causando-lhe uma morte desprestigiada e vergonhosa. Além disso, ela nem ao menos fechou suas pálpebras ou sua boca, deixando evidente o desprezo e a falta de cuidado com o cadáver:

[...] e todo o chão estava encharcado de sangue.
Dos gritos o mais terrível foi o da filha de Príamo,
Cassandra, morta pela ardilosa Clitemnestra,
enquanto se agarrava a mim; e eu, jazendo no chão,
tentava erguer os braços, mas deixei-os cair, moribundo,
sobre a espada. A cadela afastou-se e, embora eu estivesse já
a caminho do Hades, ela não quis fechar-me as pálpebras
nem a boca. Pois é certo que nada há de mais vergonhoso
que uma mulher que põe tais ações no espírito,

¹⁸¹ No original: τὸ πᾶν ἀτίμως ἔλεξας, οἴμοι./ πατρὸς δ' ἀτίμως ἄρα τεῖσει” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 434-5).

¹⁸² No original: “Ἄγ. ὦμοι, πέπληγμα καιρίαν πληγὴν ἔσω./ Χο. σῖγα: τίς πληγὴν ἀντεῖ καιρίως οὐτασμένος;/ ὦμοι μάλ' αὐθις, δευτέραν πεπληγμένος./ Χο. σῖγα: τίς πληγὴν ἀντεῖ καιρίως οὐτασμένος;/ Χο. τοῦργον εἰργάσθαι δοκεῖ μοι βασιλέως οἰμώγμασιν” (Ésquilo, *Agamêmnon*, vv.1343-6).

¹⁸³ No original: “ὡς ἐφάμην, ὁ δέ μ' αὐτίκ' ἀμειβόμενος προσέειπε:/ ‘τῷ νῦν μὴ ποτε καὶ σὺ γυναικί περ ἦπιος εἶναι:” (Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 441-2).

como o ato ímpio que aquela preparou,
causando a morte de seu legítimo marido.
(Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 420-430)¹⁸⁴

Com isso, Clitemnestra ficou sujeita também a sofrer o mesmo rito de violência a que submeteu o marido, deixando visível como a violência era reproduzida e como a ira e a reprodução da violência arrastaram seu vingador:

Exigiste de mim, [...], que escrevesse como moderar ‘a ira’. E me parece que você teme particularmente a esta paixão, que é a mais tenebrosa entesenfreada dentre todas. Nas outras, com efeito, há um tanto de calma e placidez, essa é repleta de agitação e impetuosa, frenética no desejo desumano pela dor, por combates, sangue e suplícios. Esquece de si, obstinada por ferir aos outros, lançando-se em meio às suas espadas, *é ávida por vingança que por sua vez leva consigo o vingador*” (Sêneca, *De Ira*, Livro I, I, 1, *grifo nosso*)¹⁸⁵.

Dessa maneira, a rainha sofreu a última violência possível, a morte engendrada pelos filhos, a ira atroz que consumiu seus rebentos que a aniquilaram, como se aniquila um inimigo qualquer:

A ira não apenas move-se, mas prorrompe-se. De fato, é um impulso. Porém, nunca há impulso sem o consentimento da mente, porque não é possível que se trate de vingança ou de castigo sem que a alma tome ciência. Alguém que se julgou ofendido e que queira vingar-se, dissuadido por qualquer motivo, o ato é findado: a isso não chamo ira, senão movimento da alma obediente à razão. A ira é o que sobrepõe-se à razão, e que arrasta consigo (Sêneca, *De Ira*, Livro II, III, 4)¹⁸⁶.

Ao morrer, seria esperado uma corriqueira cerimônia aos mortos, já que essa era uma prática importante aos gregos, pois eles acreditavam que o morto precisava desses rituais, que simbolizavam o desprendimento dos espaços dos vivos, para que o morto tivesse uma boa passagem pelo rio Estige, sendo transportado por Caronte ao reino dos mortos de Hades e Perséfone. Vejamos, a seguir, a descrição detalhada sobre a morte que a mãe de Ulisses faz quando ele a vê no reino inferior:

¹⁸⁴ No original: “κείμεθ’ ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ’ ἅπαν αἵματι θῦεν./ οἰκτροτάτην δ’ ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρὸς./ Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταιμνήστρη δολόμητις/ ἀμφ’ ἔμοι, αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων/ βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ: ἡ δὲ κυνώπις/ νοσφίσαι’, οὐδέ μοι ἔτλη ἰόντι περ εἰς Αἴδαο/ χερσὶ κατ’ ὀφθαλμοὺς ἐλέειν σὺν τε στόμ’ ἐρεῖσαι./ ὥς οὐκ αἰνότερον καὶ κύντερον ἄλλο γυναικός,/ ἢ τις δὴ τοιαῦτα μετὰ φρεσὶν ἔργα βάλῃται./ οἷον δὴ καὶ κείνη ἐμήσατο ἔργον ἀεικέες,/ κουριδίῳ τεύξασα πόσει φόνον” (Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 420-430).

¹⁸⁵ Todas as citações do *De Ira* são da tradução de Ricardo Antonio Fedelis Lima. No original: “Exegisti a me, [...], ut scriberem quemadmodum posset ira leniri, nec inmtanu mihi uderis hunc precipue adfectum pertimuisse maxime ex omnibus taetrum ac rabidum. Ceteris enim aliquid quieti placidique inest, hic totus concitatus et in impetu est, doloris armorum, sanguinis supplicionim minime humana furens cupiditate, dum alteri noceat sui neglegens, in ipsa inruens tela et ultionis secum ultorem tracturae audis” (Sêneca, *De Ira*, Livro I, I, 1).

¹⁸⁶ No original: “Ira non moueri tantum debet sed excurrere; est enim impetus; numquam autem impetus sine adsensu mentis est, neque enim fieri potest ut de ultione et poena agatur animo nesciente. Putauit se aliquis laesum, uoluit ulcisci, dissuadente aliqua causa statim resedit: hanc iram non uoco, motum animi rationi parentem: illa est ira quae rationem transsilit, quae secum rapit” (Sêneca, *De Ira*, Livro II, III, 4).

Não é Perséfone, filha de Zeus, que te defrauda:
 é a lei que está estabelecida para os mortais, quando morrem.
 Pois os músculos já não seguram a carne e os ossos,
 mas vence-os a força dominadora do fogo ardente,
 quando a vida abandona os brancos ossos
 e a alma, como um sonho, batendo as asas se evola.
 (Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 216-222)¹⁸⁷

Na Tragédia, foram colocados ritos anteriores ao tempo em que foram encenadas as peças, e também se via claramente a perspectiva que o tragediógrafo vislumbrava em seu tempo sobre os ritos antigos. Dessa maneira, a primeira coisa que acontecia para se honrar o cadáver, logo após a certeza de sua morte, seria o início dos ritos fúnebres feitos no cadáver, depois seria feito o enterro no sentido de levar o corpo ao túmulo, onde haveria uma procissão em honra ao morto, além de também poder haver a cremação do corpo: “Este é o sexto dia, desde que imolada/ a mãe morreu e na pira se pôs o corpo” (Eurípedes, *Orestes*, vv. 39-40)¹⁸⁸.

Por conseguinte, haveria duas etapas importantes a serem cumpridas: o rito e o sepultamento ou cremação. No rito, temos os cuidados com o cadáver, quanto mais intenso, melhor seria para a passagem do morto, que deveria ser levado ao local de seu sepultamento, onde haveria um túmulo para que o morto fosse sempre lembrado. Então, mesmo com o costume de incinerar o corpo, era importante também que o morto tivesse seu último descanso, e não proporcionar isso causaria uma punição para quem praticasse esse sacrilégio. Consequentemente, as: “[...] etapas do ritual fúnebre ‘normal’ são [...] o amortalhamento, *próthesis*, o levar para fora, *ekforá*, o enterro propriamente dito, com sacrifício e refeição fúnebres, aos quais é associado um culto contínuo do sepulto” (Burkert, 1993, p. 374). Um fato importante, na antiguidade grega, era que os ritos fúnebres deveriam ser realizados pelas mulheres, a essas era esperado que se responsabilizassem pela passagem do morto ao mundo dos mortos. Assim, segundo Burkert (1993), a parte inicial ou primeira etapa do ritual para os mortos, era chamada de *próthesis*; essa parte era toda executada por mulheres, quelavavam, limpavam e ornamentavam o cadáver, depois colocavam roupas adequadas. Assim, o ritual era complexo e importante para os envolvidos, pois o grego: “[...] acreditava estar a enterrar algo junto com a vida” (Coulanges, 2001, p. 14).

¹⁸⁷ No original: “ὄ μοι, τέκνον ἐμόν, περὶ πάντων κάμμορε φωτῶν,/ οὐ τί σε Περσεφόνη Διὸς θυγάτηρ ἀπαφίσκει,/ ἀλλ’ αὕτη δίκη ἐστὶ βροτῶν, ὅτε τίς κε θάνησιν:/ οὐ γὰρ ἔτι σάρκας τε καὶ ὀστέα ἴνες ἔχουσιν,/ ὁἀλλὰ τὰ μὲν τε πυρὸς κρατερὸν μένος αἰθομένοιο/ δαμνᾷ, ἐπεὶ κε πρῶτα λίπη λεύκ’ ὀστέα θυμός,/ ψυχὴ δ’ ἦύτ’ ὄνειρος ἀποπταμένη πεπότηται (Homero, *Odisseia*, canto XI, vv. 216-222).

¹⁸⁸ Todas as citações de *Orestes* são da tradução de Jaa Torrano. No original: “ἔκτον δὲ δὴ τὸδ’ ἡμᾶρ ἐξ ὄτου σφαγαῖς/ θανοῦσα μήτηρ πυρὶ καθήγνισται δέμας” (Eurípedes, *Orestes*, vv. 39-40).

Dessa forma, em alguns relatos, havia o costume de amarrar fitas ou uma coroa na cabeça do morto, e depois da sua purificação, era colocado em um local onde pudesse ser lamentado pelos familiares, pois o clamor audível era necessário para cultuar o morto.

Electra, como filha, ficaria responsável em limpar, zelar e enterrar o cadáver da mãe, mas como ela tramou a morte dela, não era digna de fazer os ritos e os cuidados com o corpo da morta. Conseqüentemente, os ritos e o sepultamento de Clitemnestra ficaram aos cuidados da irmã Helena e de sua sobrinha Hermíone, que fizeram as libações necessárias:

[...] e circundando o túmulo de Clitemnestra
verte leite mesclado a mel e espuma vínea,
e ereta perante o túmulo diz esta palavra:
“A irmã Helena te faz dom destas poções,
“com pavor de ir à tua tumba, por temor
“à turba argiva.” E pede-lhe benevolência
comigo, e contigo, e com o meu marido,
e com os dois míseros que Deus destruiu.
O que é oportuno eu fazer à minha irmã,
todos os dons dos inferos promete-lhe tu.
Vai, filha, apressa-te, e vertidas as poções
no túmulo, lembra-te do caminho de volta!
(Eurípedes, *Orestes*, vv. 114-125)¹⁸⁹

As lamentações eram muito simbólicas e importantes no rito, sendo que, em alguns casos, e dependendo das posses da família, até as escravas seriam ordenadas a lamentar, e caso não houvesse escravas, os familiares mais abastados poderiam contratar mulheres para chorar pelo morto. Daí, na Grécia antiga, surgiu a tradição das chamadas carpideiras¹⁹⁰, que eram as responsáveis por prantear o defunto durante o funeral, pois quanto maior o clamor, mais se acreditava que o morto estaria sendo enaltecido em sua passagem. Isso demonstra o quanto os ritos fúnebres eram importantes. Além disso, durante muito tempo, acreditou-se que o morto poderia proteger os vivos, mas também trazer tragédias, caso os ritos não fossem feitos adequadamente ou não fossem feitos de nenhuma forma. Na antiguidade, acreditava-se que: “[...] embora estivesse morto, sabia ser forte e vivo” (Coulanges, 2001, p. 25), ou seja, o morto ainda levava consigo algum aspecto que poderia influenciar os vivos, trazendo bem aventura ou desgraças.

¹⁸⁹ No original: “ἐλθοῦσα δ’ ἀμφὶ τὸν Κλυταιμῆστρας τάφον/ μελίκρατ’ ἄφες γάλακτος οἰνωπὸν τ’ ἄχνην./ καὶ σταῶ ἐπ’ ἄκρου χώματος λέξον τάδε:/ Ἑλένη σ’ ἀδελφὴ ταῖσδε δωρεῖται χοαῖς./ φόβω προσελθεῖν μνήμα σόν, ταρβοῦσά τε/ Ἀργεῖον ὄχλον. πρευμαμένη δ’ ἄνωγέ νιν/ ἐμοί τε καὶ σοὶ καὶ πόσει γνώμην ἔχειν/ τοῖν τ’ ἀθλίῳν τοῖνδ’, οὓς ἀπώλεσεν θεός./ ἃ δ’ εἰς ἀδελφὴν καιρὸς ἐκπονεῖν ἐμέ./ ἅπανθ’ ὑπισχνοῦ νερτέρων δωρήματα./ ἴθ’, ὃ τέκνον μοι, σπεῦδε καὶ χοὰς τάφω/ δοῦσ’ ὡς τάχιστα τῆς πάλιν μέμνησ’ ὁδοῦ” (Eurípedes, *Orestes*, vv. 114-125).

¹⁹⁰ Do Latim *carpere*: colher ou arrancar. Do grego *Karpós*: fruto. A pessoa tem a ação de colher ou arrancar o fruto.

O clamor com gritos, o choro audível, arranhar-se com as próprias unhas, bater no peito ou rasgar as próprias vestes eram atitudes esperadas em um rito fúnebre. Em seguida, haveria um grande alarido advindo de todos os parentes do morto.

Enviada do palácio vim
conduzir libações com rápido bater de mãos.
Distinguem face purpúrea os arranhões,
sulcos da unha recém-feridos,
sempre de alaridos
nutre-se o coração.
Destruído o linho dos tecidos,
rompem-se vestes de véus dolorosas
laceradas no peito, sem nenhum riso
atingidas pelo infortúnio.
(Ésquilo, *Coéforas*, vv. 22-31)¹⁹¹

Outro costume para honrar um morto, na antiguidade, era cortar uma mecha de cabelo e colocá-la no túmulo juntamente com as libações, ou seja, *choai*. Isso significava honrar, ter um vínculo familiar com o cadáver, também representava respeitar e homenagear aquela pessoa que teve muita importância em vida, mas que agora partiria para o reino dos mortos:

[...] a morte não era sofrida pelas personagens em silêncio: o padecimento que as afligia era comunicado e muitas vezes de maneira exacerbada. Lamentar o morto ia desde derramar lágrimas copiosas ao corte dos cabelos até mesmo a autoflagelação (Silva, 2915, p. 69).

Isso é visto no padecimento do filho de Agamêmnon, Orestes, ao deixar uma mecha no túmulo do pai “Examina perto do corte a madeixa/ de teu irmão, parecida com tua cabeça” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 229-230)¹⁹². Naquele momento, Orestes se colocava como filho legítimo de Agamêmnon, filho esse que se entristeceu por não estar presente na morte ou no enterro, representando também a memória do pai morto que não será esquecido. Por isso, ao retornar para fazer justiça, o primeiro lugar que Orestes vai é ao túmulo paterno, onde haveria o reconhecimento mútuo entre os irmãos Electra e Orestes. Além disso, com a simbologia da mecha de cabelo, o filho deixava claro que acreditava na importante passagem de seu pai morto ao submundo dos inferos. Contudo, Clitemnestra não teve o mesmo privilégio de ter os cabelos dos filhos. Novamente, na impossibilidade de ritos funerários feitos pelos filhos, quem leva a

¹⁹¹ No original: “ιαλτὸς ἐκ δόμων ἔβαν/ χοὰς προπομπὸς ὀξύχειρι σὺν κτύπῳ./ πρέπει παρηγῆς φοινίους ἀμυγ-/ μοῖς ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ:/ δι’ αἰῶνος δ’ ἰνγ-/ μοῖσι βόσκεται κέαρ./ λινοφθόροι δ’ ὑφασμάτων/ λακίδες ἔφλαδον ὑπ’ ἄλγεσιν,/ προστέρνω στολμῶ πέπλων ἀγελάστοις/ ξυμφοραῖς πεπληγμένων” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 22-31).

¹⁹² No original: “σκέψαι τομῆ προσθεῖσα βόστρυχον τριχὸς/ σαυτῆς ἀδελφοῦ σύμμετρον τὼμῳ κάρᾳ” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 229-230).

mecha de cabelo é a sobrinha Hermíone, cabelos que são de Helena: “Ó filha, vem, Hermíone, diante de casa!/ Toma nas mãos as poções e meus cabelos” (Eurípedes, *Orestes*, vv.112-3)¹⁹³.

Com efeito, o enterro também teve que ser feito por outras pessoas. Já em *Ésquilo*, não é mencionado esse fato acerca do sepultamento da rainha, somente em Eurípedes temos o desfecho do funeral de Clitemnestra e Egisto: “Assim te disse. Cidadãos de Argos/ darão sepultura ao corpo de Egisto./ Menelau e Helena, já em Náuplia/ agora que capturou a terra troiana,/ darão à tua mãe” (Eurípedes, *Electra*, vv. 1275-1280)¹⁹⁴.

Os funerais e os ritos servem para que o morto permaneça vivo na memória coletiva de familiares, amigos e conhecidos. Deixando evidente a sua importância na vida e também na morte: “se os vivos conhecem seu nome, o morto continua um pouco vivo” (Rodrigues, 2006, p. 12). Ao corpo da rainha Clitemnestra, foi dado um sepulto, contudo seu nome perdurou através da ira e da vingança de suas ações:

Irar-se pelos seus não é da alma piedosa, mas da fraca. E belo e digno sair em defesa dos de seus pais, filhos, amigos, concidadãos, guiado pelo dever, benévolo, cauteloso, prudente, sem impulsividade e não raivoso. De fato, nenhuma paixão deseja mais a vingança do que a ira, por isso ela é inábil a vingar-se. Por ela ser apressada e tola, como em geral toda avidez, serve a si mesmo de obstáculo a tudo que se precipita. Por isso, nem na paz, nem na guerra, ela foi um bem. Ela transforma a paz semelhante à guerra. Ela esquecendo que Marte, no combate, não toma partido, e não possuindo poder sobre si, cai em poder de outros (Sêneca, *De Ira*, Livro I, XII, 5)¹⁹⁵.

Por meio da ira, da violência e da vingança, Clitemnestra viveu e foi assassinada. Seu corpo sofreu a violência por seus atos, fazendo com que sua transgressão fosse punida com mais ira, e também que seu corpo morto retornasse ao silenciamento tão esperado do feminino na antiguidade grega.

De maneira similar, Diadorim ficou sem voz como jagunço, isto é, sua coragem como guerreiro jagunço foi apagada como consequência de um corpo morto, sendo que o surgimento de um corpo feminino trouxe a perspectiva também de um profundo silenciamento, pois o corpo revelado feminino jamais terá voz audível ou expressará opinião dentro daquele contexto

¹⁹³ No original: “ὦ τέκνον, ἔξελθ’, Ἑρμιόνη, δόμων πάρος/ καὶ λαβὲ χοῦς τάσδ’ ἐν χεροῖν κόμας τ’ ἐμάς” (Eurípedes, *Orestes*, vv. 112-3).

¹⁹⁴ Todas as citações de *Electra*, de Eurípedes, são da tradução de Jaa Torrano. No original: “σοὶ μὲν τὰδ’ εἶπον: τόνδε δ’ Αἰγίσθου νέκυν/ Ἄργους πολῖται γῆς καλύψουσιν τάφω./ μητέρα δὲ τὴν σὴν ἄρτι Ναυπλίαν παρὸν/ Μενέλαος, ἐξ οὗ Τρωικὴν εἴλε χθόνα./ Ἑλένη τε θάψει: Πρωτέως γὰρ ἐκ δόμων” (Eurípedes, *Electra*, vv. 1275-1280).

¹⁹⁵ No original: “Irasci pro suis non est pii animi sed infirmi: illud pulchrum dignumque, pro parentibus liberis amicis ciuibus prodire defensorem ipso officio ducente, uolentem iudicantem prouidentem, non impulsum et rabidum. Nullus enim adfectus uindicandi cupidior est quam ira, et ob id ipsum ad uindicandum inhabilis: praerapida et amens, ut omnis fere cupiditas, ipsa sibi in id in quod properat opponitur. Itaque nec in pace nec in bello umquam bono fuit; pacem enim similem belli efficit, in armis uero obliuiscitur Martem esse communem uenitque in alienam potestatem dum in sua non est” (Sêneca, *De Ira*, I, XII, 5).

masculino. Portanto, tanto Clitemnestra quanto Diadorim foram silenciadas e apagadas no momento de sua morte, contudo, nenhuma delas foi esquecida. Assim sendo, a rainha foi lembrada, mesmo de forma pejorativa. Já Diadorim, ou Maria Deodorina, sempre retornará na memória do idoso Riobaldo. Dessa forma, o feminino retornou literalmente à sua origem, ao outro feminino, conhecido como Gaia ou Terra: “[...] e Terra mesma, que a tudo gera, nutre e outra vez acolhe no útero” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 127-8)¹⁹⁶. Gaia cumpriu sua missão de receber o feminino em retorno ao seu útero sagrado, portanto o feminino tem um retorno ao início, uma ressignificação, até mesmo na morte.

¹⁹⁶ No original: “καὶ Γαῖαν αὐτήν, ἣ τὰ πάντα τίκτεται, / θρέψασά τ’ αὔθις τῶνδε κῶμα λαμβάνει” (Ésquilo, *Coéforas*, vv. 127-8).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nosso propósito, neste trabalho, foi comparar as personagens femininas em *Ésquilo* e João Guimarães Rosa, pois acreditamos ser válida a percepção de que em alguns aspectos as personagens se aproximam, como, por exemplo, a vingança, a coragem, o divino feminino, o silenciamento e a morte. Além disso, fizemos um percurso sobre o feminino, percebendo o assujeitamento que boa parte das mulheres passou, e passa, nas sociedades em que o masculino detém e manipula o poder.

Por isso, questionar, entender e ainda discutir sobre o feminino são necessários para que se busque uma melhor compreensão, e que se pense em novas perspectivas e direcionamentos que diminuam as enormes divergências de gênero. Fazem-se, ainda, necessárias divagações sobre as possíveis respostas sobre tudo o que permeia as personagens encontradas nas obras. Questionar é sempre importante e válido, e as respostas não parecem abarcar tantas perguntas. Pensando nisso, temos o trecho no qual Riobaldo se questiona sobre os motivos que o levaram a cruzar um rio perigoso com o menino que seria Diadorim: “Mas, onde é bobice a qualquer resposta, é aí que a pergunta se pergunta” (Rosa, 2019, p. 126). Sendo assim, quando iniciamos nosso trabalho, perguntamo-nos sobre a recepção do feminino no teatro grego e em *Grande Sertão: Veredas* (1956), mas o que não percebemos, foi a vastidão de femininos que se mostraram diante de nossos olhos aflitos e cansados de noites insones. Por isso, nosso objetivo não foi somente introduzir mais questionamentos, mas colocar um início para outras reflexões.

É válido ressaltar que, aqui, trabalhamos na perspectiva de Diadorim como um ser feminino, porém devido a imensa complexibilidade da personagem, não há como fechar uma resposta para uma personagem tão complexa e apaixonante. Por certo, não se esgotam também as possibilidades de estudos mais elaborados sobre a ambiguidade presente em Reinaldo/Diadorim/ Maria Deodorina e os outros femininos presentes na obra de Rosa. Além disso, a maneira que o olhar apaixonado e idealizado de Riobaldo nos conduz, deixa-nos em uma constante neblina, na qual concerne ao estudo da personagem, tão movediça e ao mesmo tempo tão certa, como todas as outras ambiguidades encontradas na obra. Não há como não se apaixonar pelo olhar que é lançado a Diadorim: “Amor vem de amor. Digo. Em Diadorim, penso também – mas Diadorim é a minha neblina...” (Rosa, 2019, p. 25).

Dessa forma, o estudo comparativo realizado acerca das personagens femininas que se destacaram na *Oresteia* e em *Grande Sertão: Veredas* (1956) objetivou também ressaltar, seja no teatro ou no sertão, como a mulher foi retratada por homens e para homens, ou seja, o olhar direcionado com um teor de desconfiança ou de um assujeitamento feminino; suas perspectivas

sociais acerca desse feminino terão sempre um viés não compreendido em relação a essas mulheres. Logo, o olhar é diferente, pois a mulher, silenciada e marginalizada, acaba sendo descrita como alguém a quem se deve ter desconfiança, com uma visão unilateral nos textos, já que a voz audível, geralmente, é masculina.

Mesmo assim, seja na antiguidade, seja no sertão de Rosa, seja na atualidade brasileira, nós vivíamos e ainda vivemos em uma sociedade androcêntrica, onde as mulheres ainda sofrem com a maneira com que são percebidas como sujeitos, ainda mais quando se observa uma sociedade como a brasileira, onde a maioria dos seres femininos ainda sofre violência simplesmente porque pensam ou se comportam de maneira diversa do esperado, ou seja, têm atitudes destoantes e subversivas do esperado a uma mulher. Sendo assim, a cada dia, o feminino sofre inúmeras violências, pois: “1492 mulheres foram assassinadas no Brasil” (Brasil, 2025, p. 48), e “Em média, cerca de quatro mulheres foram assassinadas por dia em 2024 em razão do gênero, em contextos de violência doméstica, familiar, ou por menosprezo e discriminação relacionados à condição do sexo feminino” (Brasil, 2025, p. 48). Ademais, o Brasil é o quinto país que mais comete feminicídio.

Por conseguinte, aprendemos a resistir, a persistir e nunca desistir, mesmo diante do sofrimento, da dor da perda e até mesmo diante da morte. Literalmente, as vozes femininas podem ser caladas e menosprezadas, mas sua coragem e vontade de mudança jamais serão esquecidas. À vista disso, mesmo com a consciência e vontade de mudança, infelizmente, os casos de violência contra a mulher ainda são subnotificados, pois a maioria delas ainda permanece silenciosa e silenciada diante de todas as violências a que são submetidas.

Torna-se então importante dar voz ao feminino, mesmo que seja na Literatura ou na pesquisa acadêmica, pois mesmo personagens tão consagradas, às vezes, ainda são estigmatizadas e muitas vezes desprezadas. A perspectiva diante de femininos potentes deve ser repensada, e personagens como Clitemnestra, Helena e Diadorim/ Maria Deodorina devem ser ressignificadas.

Logo, a subversão e a insubmissão ainda são armas usadas pelo feminino para não serem submetidas, nem engolidas pela sociedade androcêntrica que as cercam. Por isso, a voz de Diadorim/Maria Deodorina ainda ecoa e permanece vívida em nosso contexto social: “Carece de ter coragem...” (Rosa, 2019, p. 82). Sendo assim, é essencial refletirmos sobre nosso posicionamento no mundo e sobre a maneira com que olhamos para o outro, pois a alteridade e a coragem deveriam ser repensadas e incluídas a todos:

O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem. O que Deus quer é

ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e ainda mais alegre ainda no meio da tristeza! Só assim de repente, na horinha em que se quer, de propósito — por coragem. Será? Era o que eu às vezes achava. Ao clarear do dia (Rosa, 2019, p. 334).

Uma compreensão maior sobre o feminino é necessária, e o olhar de desconfiança e agressividade deve ser esquecido. Destarte, o humano é que deveria ser exaltado como um todo que se completa, já que são as diferenças que nos tornam únicos e interessantes. Assim sendo, retornamos à máxima grega: “conhece-te a ti mesmo”. Por certo, uma compreensão melhor de si mesmo trará, como consequência, valores mais justos e igualitários em uma sociedade tão excludente como a brasileira. Ademais, as veredas de cada feminino podem ser diariamente resignificadas, não sob o olhar do outro, mas sobre seu próprio olhar, pois a única certeza que temos é: “Existe é homem humano. Travessia” (Rosa, 2019, p. 624).

Diante de uma pesquisa tão complexa que nos propomos a realizar, é necessário considerar que nem todos os aspectos das discussões puderam ser desenvolvidos, devido ao tempo estabelecido e à temática proposta em autores tão complexos como Rosa e Ésquilo. Por isso, atemo-nos a discutir apenas um pequeno recorte, pois o labirinto é amplo e cheio de caminhos. Então, ao entrar nele, você se perderá nos inúmeros caminhos, e se acaso vislumbrar a saída, não há como sair dele e permanecer incólume: “Penetrar num labirinto e regressar dele, tal é o rito iniciático por excelência e, no entanto, toda a existência, mesmo a menos movimentada, é susceptível de ser assimilada ao caminhar num labirinto” (Eliade, 1977, p. 452). Para não nos perdermos em uma busca sem fim, tivemos que focar em partes específicas, porém ainda há uma imensidão a se buscar acerca do feminino.

Contudo, deixamos para estudos posteriores a possibilidade de estabelecer outras discussões acerca do feminino em Ésquilo e em Guimarães Rosa. Também consideramos aqui não existir respostas estagnadas e prontas a respeito das obras, contudo, buscamos analisar perspectivas diversificadas, no intuito de permitir uma abordagem crítica a respeito das ações dessas personagens no sertão e no teatro grego. Portanto, “Aqui a estória se acaba” (Rosa, 2019, p. 429).

Neste trabalho, o estudo comparativo sobre o feminino em Ésquilo e em Rosa pode ter acabado, mas sempre haverá novos retornos, outras revisitações às obras, pois elas nunca se esgotam, e o feminino potente da tragédia e de Rosa jamais se encerra, por isso não buscamos aqui a glória imorredoura, algo tão caro aos antigos, buscamos enfim abrir perspectivas para novas investigações, contribuindo para novos estudos e a revisitação de duas obras prestigiadas na literatura, além de proporcionar novas leituras, com novos olhares resignificados.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. O oco do mundo. Os filhos da neblina. *In*: AGUIAR, Flávio. **O sertão e os sertões**. São Paulo: Editora Arte e Ciência, 1998. p. 79-102.
- AMARAL, Ana Luísa. **Próspero morreu**. Córdova: Editorial Caminho, 2011.
- ANDRADE, Marina Verçosa de. **Diadorim e o corpo-neblina no sertão Rosiano**: estórias, impossibilidades e outros problemas de gênero. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2018. Disponível em: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/3725>. Acesso em 16 de maio de 2025.
- APOLODORO. **Contra Neera**. [DEMÓSTENES] 59. Tradução de Glória Braga Onelley. Introdução, notas e índice de Ana Lúcia Curado. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.
- ARISTÓFANES. **Lisístrata**. Tradução de Ana Maria César Pompeu. Introdução de: Isabella Tardin Cardoso. São Paulo: Hedra, 2010.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução, textos adicionais e notas de Edson Bini. 4. ed. São Paulo: Edipro, 2014.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco; Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova cultural, 1987.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Edição bilíngue. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ARISTÓTELES. **Política**. Tradução de Antônio Campelo Amaral e Carlos Gomes. Belo Horizonte: Vega, 1998.
- ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Tradução de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo. **Produção de alteridade**: a experiência do Minotauro. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Ler, ver, reconhecer: anagnórisis em “Grande Sertão: Veredas” de João Guimarães Rosa. **Plural Pluriel**. França:, v. 18, n. 1, 2018. Disponível em: <https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br>. Acesso em: 13 de agosto de 2025.

BENTO, Marcelle Pereira Santos. **Electra e o problema de gênero**. 2019. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Programa de pós graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

BERGER, Peter. **Rumor de Anjos: A sociedade moderna e a redescoberta do sobrenatural**. Petrópolis: Vozes, 1997.

BERQUÓ, Thirzá Amaral. Entre as Heroínas e o Silêncio: A Condição Feminina na Atenas Clássica. **Oficina do Historiador**. Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/19053.pdf>. Acesso em: 09 de novembro de 2023.

BÍBLIA, Português. **Bíblia de Referência Thompson**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Edição ver. corr. Compilado e redigido por Frank Charles Thompson. São Paulo: Vida, 2002.

BLOOM. Harold. **A angústia da influência**. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BLOOM. Harold. **Um mapa da desleitura**. Tradução de Thélma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BLUNDELL, Mary Whitlock. **Helping Friends and Harming Enemies: a Study in Sophocles and Greek Ethics**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

BOLLE, Willi. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BOLLE, Willi. Diadorim: a paixão como medium-de-reflexão. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, v. 1, n. 50, p. 80-99, 2001. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i50p80-99. Disponível em: <https://revistas.usp.br/revusp/article/view/35277>. Acesso em: 15 mai. 2024.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Helena: o eterno feminino**. Petrópolis: Vozes, 1989.

BRANDÃO, Junito de Sousa. **Mitologia Grega, v. I, II, III**. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

BRASIL. Ministério da Justiça e Segurança Pública. **Mapa de segurança pública 2025: ano base 2024**. Brasília: Ministério da Justiça e Segurança Pública, 2025. E-book. Disponível em: <https://www.gov.br/mj/pt-br/assuntos/sua-seguranca/seguranca-publica/estatistica/dados-nacionais-1/mapa-da-seguranca-publica-2024>. Acesso em: 08 out. 2025.

BRIVIO, Luciana. **O mito de Orestes em três versões: esquiliana, sófocleana e euripideana**. 2021. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras, habilitação Português e Grego) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/15806>. Acesso em: 25 mar. 2024.

BRUNO, Pauliane Targino da Silva. **Do mito à tragédia: Agamêmnon entre Grécia e Roma**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-

- graduação em Letras, Fortaleza, 2013. Disponível em:
<http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8112>. Acesso em: 26 out. 2025.
- BURKERT, Walter. **Religião Grega na Época Clássica e Arcaica**. Lisboa, 1993.
- BUTLER, Judith. **Défaire le Genre**. Paris, Éditions Amsterdam, 2006.
- BUTLER, Judith. **Vida precária: Os poderes do luto e da violência**. Tradução de Andreas Lieber. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os Clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 1997.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura Comparada**. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- PINHEIRO, Joaquim. O retrato de Clitemnestra. *In*: PENA, Abel Nascimento *et al.* (org.). **Revisitar o Mito**. Ribeirão: Editora HÚMUS, 2015. P. 31-39.
- CATULO. **O Livro de Catulo**. Tradução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- CANTEINS, Jean. **Dédale et ses Oeuvres**. Paris, Maisonneuve & Larose, 1994.
- CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras**. Tradução Vera da Costa e Silva. 1 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.
- COLUCCI, Pedro Henrique do Prado Haram; OLIVEIRA, L. L. **Há andares inferiores em todas as pessoas, é onde moramos?: pensar a punição desde a *Oresteia* até *Sandman* a partir da função vindicativa das fúrias**. *In*: X Congresso Internacional de Direito e Literatura, 2022, online. Anais do X CIDIL. online: X CIDIL, 2021. v. 1. p. 500-511.
- CORNFORD, Francis Macdonald. **Principium sapientiae: as origens do pensamento filosófico grego**. Tradução de Maria Manuela Rocheta dos Santos. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.
- COULANGES, Fustel. **A cidade antiga**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- CROALLY, N. T. **Euripidean polemic: The Trojan woman and the function of tragedy**. Cambridge University Press. London: 1994.
- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Brasília: Editora UNB, 2014.

- DEMÓSTENES. Contra-Neera. In: DESMÓSTENES. **Discursos privados**. Madrid: Gredos, 1983. p. inicial-final.
- DI GIORGI, Ana Lúcia Hernandes. Do lamento ao gesto: uma análise de Electra nas obras de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. **Itinerários - Revista de Literatura**, [S. I.], v. 1, n. 5, p. 113-177, 1993.
- DUPONT, Florence. **Aristóteles ou o Vampiro do Teatro Ocidental**. Tradução de Joseane Prezotto; Marcelo Bourscheid; Rodrigo Tadeu Gonçalves; Roosevelt Rocha; Sergio Maciel. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2017.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. 6ª ed. São Paulo. Martins Fontes, 2006.
- EISLER, Riane. A deusa da natureza e da espiritualidade: um manifesto ecológico. In.: CAMPBELL, Joseph. *et al.* **Todos os nomes da deusa**. Tradutora: Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 11-34.
- ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercury, 1972.
- ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução de Natália Antunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- ÉSQUILO. **Agamêmnon**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- ÉSQUILO. **Coéforas**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- ÉSQUILO. **Eumênides**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- EURÍPIDES. **Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas**. Tradução e introdução de Christian Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- EURIPIDES. **Euripidis Fabulae**. Gilbert Murray, vol. 1. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1902.
- EURÍPEDES. **Helena. As Fenícias. Orestes. As Bacas. Ifigênia em Aulida. Reso**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- EURÍPEDES. **Medeia**. Tradução de Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.
- EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- FERRAZ JÚNIOR, Tércio Sampaio. **Introdução ao estudo do direito: técnica, decisão e dominação**. São Paulo: Atlas, 1993.

FERREIRA, José Ribeiro. **Labirinto e Minotauro Mito de Ontem e de Hoje**. Coimbra: Simões & Linhares, Lda, 2008.

FERREIRA, Letícia Schneider; FREITA, Muriel Rodrigues de. O feminino e a loucura: um estudo sobre a representação de Cassandra na arte do século XIX. **Aedos**, Porto Alegre, v. 16, n. 38, p. 82-97, 2025.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FONSECA, C. **As novas tecnologias legais na produção da vida familiar: antropologia, direito e subjetividades**. Porto Alegre, 2011. p. 8-23 Disponível em: <https://www.scielo.br/j/civitas/a/6dgwcYGjy8xNqzyHZTY5jWt/abstract/?lang=pt> Civitas, 11(1), 8-23. doi:10.15448/1984-7289.2011.1.9188. Acesso em: 28 set. 2024.

FRANÇA, E.M. Riobaldo: entre líderes e mitos. **Investigações (UFPE)**, v. 19, n. 1, p. 163-174, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1435>. Acesso em: 04 abr. 2024.

FUNARI, P. P. Falos e Relações Sexuais: Representações Romanas para além da Natureza. In: FUNARI, P. P.; FEITOSA, L. C.; SILVA, G. J. (org.). **Amor, Desejo e Poder na Antiguidade: Relações de Gênero e Representações do Feminino**. Campinas: Editora da Unicamp, 2003a, p. 317-325.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade no Grande Sertão: veredas**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GIDE, A. **Thésée**. Paris: Gallimard, 1946.

GIMBUTAS, Marija. A “vênus monstruosa” da pré-história: criadora divina. In.: CAMPBELL, Joseph. *et al.* **Todos os nomes da deusa**. Tradução de Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 35-68.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. **Fausto: Uma tragédia**. Tradução de Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004.

GOMES, Dias. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014. Disponível em: https://teatroemescala.com/wp-content/uploads/2021/06/o_pagador_de_promessas_-_dias_gomes.pdf. Acesso em: 07 abr. 2025.

GRIMAL, Pierre. **A concise dictionary of classical mythology**. Oxford: Basil Blackwell, 1990.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&P, 2019.

HALL, Edith. Eumênides de Ésquilo para audiências democráticas modernas. **Revista Calíope**. Presença Clássica. Rio de Janeiro, v. 1, n. 28, p. 95-118, 2014.

HARDWICK, Lorna. **Reception Studies: New Surveys in the Classics**: 33. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

HERCULANO, Révia Maria Lima. **O mito de Cassandra e outras vozes silenciadas**. 2024. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Humanidades, Programa de pós graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2024, 76f.
Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/78983>. Acesso em: 09 out. 2025.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução e estudo de Luiz Otávio Mantovaneli. São Paulo: Odysseus Editora, 2011.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução e estudo de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOLANDA, Chico Buarque de. **Chico Buarque** (LP). Rio de Janeiro: Philips, 1978.

HOMERO. **Hinos Homéricos**. Tradução de Edvanda Bonavina da Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

INGRASIOTANO, P. M. **Ontologia do Sagrado Feminino: a outra história precisa ser contada**. Curitiba: Appris, 2018.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezech. **Um Fausto e seu Mefistófeles: O mito de Fausto na obra Macário, de Álvares de Azevedo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras): Universidade Federal do Paraná, Setor de Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2007, 180f.
Disponível em: <https://hdl.handle.net/1884/14446>. Acesso em: 21 mar. 2025.

ITO, P. C. Casamento e sacrifício: a rememoração da festa de Peleu e Tétis na Ifigênia em Áulis, de Eurípides. *In*: BUSTAMANTE, R. M. C.; LESSA, F. S. (Orgs.). **Memória e Festa**. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 360-363.

JAEGER, Werner. **Paidéia: A formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JARDIM, Antonio. Electra: mito e tragédia. **Revista Garrafa**, v. 4, n. 10, 2006.

KERÉNYI, K. **Dioniso: imagem arquetípica da vida indestrutível**. Tradução de Ordep Trindade Serra, São Paulo: Odysseus, 2002.

KOTHE, Flávio. **O herói**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. Das Crianças, do Teatro, do Não-compreender. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v.1, n. 2, p. 268-285. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/8qp9fQSGbGd8qWpjcPP6ynq/?lang=pt>. Acesso em: 14 jun. 2025.

LESKY, Albin. **A tragédia Grega**. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson e Alberto Guzik. 4ªed. São Paulo: Perspectiva. 2006.

LESKY, Albin. **História da literatura grega**. Tradução de Manuel Losa. Fundação Calouste Gulbenkian: Lisboa. 1995.

LESSA, Fábio de Souza. A Alceste de Eurípides sob a ótica das relações de gênero. **Calíope: Presença Clássica**, Rio de Janeiro, v. 20, p. 9-21. 2010.

LESSA, Fábio de Souza. Corpo e sexualidade feminina na Atenas Clássica. *In*. COSTA, Jose Geraldo; GARRAFFONI, Renata Senna; FUNARI, Pedro Paulo Abreu (org.). **Sexo e violência: realidades antigas e questões contemporâneas**. São Paulo: Annablume, p. 103-118, 2011.

LESSA, Fábio de Souza. **Mulheres de Atenas: Méliッサ do Gineceu à Ágora**. Rio de Janeiro: Laboratório de História Antiga, UFRJ, 2001.

LESSA, Fábio de Souza. **O feminino em Atenas**. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

LESSA, Fábio de Souza; NETO, Edson Moreira Guimarães. Relações de gênero e esposas atenienses: cenas de gineceu. **Calíope: Presença Clássica**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 27, 2015.

LOURENÇO, Frederico. Personagens principais. *In*: HOMERO. **A Ilíada**. Tradução e apêndices de Peter Jones. 1. ed. São Paulo: Penguin Classics, Companhia das Letras, 2013.

LORAUX, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher: imaginário da Grécia antiga**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MACHADO, Ana Maria. **Recado do Nome: leitura de Guimarães Rosa à luz do nome de seus personagens**. 1ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MACHADO, Lia Zanotta. **Perspectivas em Confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo?** Brasília: Universidade de Brasília, 2000. (Série Antropológica, v. 286).

MAGALHÃES, Couto de. **Selvagens do Brasil**. Rio de Janeiro: TYP. De Pinheiro & C. 1874.

MAGALHÃES, Teresa Ancona Lopez. “O papel da mulher na sociedade”. **Revista da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo**, São Paulo, v. 1, n. 75, 1980. p. 123-134.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin; NEVES, Maria Helena de. **Dicionário Grego-Português**. 2ªed. São Paulo: Mnema, 2022.

MARSHALL, Francisco. Édipo: Estratigrafias da memória Heroica. **Letras Clássicas**, v. 1, n. 06, 2002, p.66-77. Disponível em: <http://www.revistas.fflch.usp.br/letrasclassicas/article/view/697>. Acesso em: 30 out. 2023.

MARSHALL, Francisco. **Seminário de Iconografia e Iconologia**, PPGAV/UFRGS, Notas de aula, 2017.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **O Léxico de Guimarães Rosa**. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

MATUELLA, I. Conflitos armados e a agenda internacional: a questão da mulher. **Revista de Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 3, p. 1277-1295, set/dez. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/37uXhs3>. Acesso em: 22 nov. 2023.

MENESES, A. B. **Cores de rosa: ensaios sobre Guimarães Rosa**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

MENESES, Adélia Bezerra de. O ramo que floresce. **Revista USP**, São Paulo, v. 1, n. 37, p. 204-215, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i37p204-215>. Acesso em: 15 abr. 2025.

MOERBECK, Guilherme Gomes. **A forma o discurso e a política: as gerações da tragédia grega do século V a.C.** Niterói, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2007.

MORKOT, Robert. **The Penguin historical atlas of ancient Greece**. Canadá: Penguin Books, 1996.

MOSSÉ, Claude. **La femme dans la Grèce antique**. Paris: Albin Michel, 1983.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Jornal do Commercio, 1955.

NEITZEL, Adair de Aguiar. **Mulheres rosianas**. Florianópolis: UNIVALI Editora, 2004.

NEVES, José Roberto de Castro. **A invenção do direito: as lições de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes**. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOGUEIRA, Clara Costa. **A figura de Cassandra nas tragédias de Ésquilo e Eurípedes**. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em <https://doi.org/10.11606/D.8.2022.tde-28072022-185952>. Acesso em: 02 out. 2025.

NUNES, José Joaquim. **Crestomatia Arcaica**. 2. ed. Lisboa: Sociedade Editora, 1921.

NUNES, Benedito. O mito em Grande Sertão: Veredas. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p.33-40. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/view/10216>. Acesso em: 01 abr. 2024.

NUNES, Benedito. O amor na obra de Guimarães Rosa. *In*: NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 143-171.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 1. ed. 2017.

PASSOS, Kennya Regyna Mesquita; LOSURDO, Federico. Estupro de guerra: O sentido da violação dos corpos para o direito penal internacional. **Revista de Gênero, Sexualidade e Direito**, v. 3, n. 2, Maranhão, p. 153 – 169, jul/dez de 2017. Disponível em: https://doi.org/10.26668/2525-9849/Index_Law_Journals/2017.v3i2.2535. Acesso em: 19 ago. 2025.

PAUSANIAS. **Description of Greece**. London: Macmillan and Co., 1898.

PEREIRA, Antonio Renaldo Gomes; PEREIRA, Valentina da Silva Dias. O comportamento ritual diante da morte em comunidades tradicionais do sertão baiano. **Revista Contribuciones a Las Ciencias Sociales**. São José dos Pinhais, v. 16, n. 5, p. 3032-3050, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.55905/revconv.16n.5-066>. Acesso em: 26 set. 2025.

PEREIRA, Diego da Silva. **A palavra divina**: a centralidade do oráculo de delfos na religião da Grécia antiga. 2019. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/10964>. Acesso em: 06 jun. 2024.

PEREIRA, Isidro. **Dicionário Grego-Português e Português-Grego**. 8ª ed. Braga, Portugal: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da História**: operários, mulheres e prisioneiros. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

PINHEIRO, Cristina Santos. Corpos em construção: natureza e condições do corpo feminino na antiguidade Greco-Romana. **Revista de História Antiga**. v. 20. Lisboa. Jan. de 2018. p.479-497. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/63202>. Acesso em: 13 set. 2024.

PLATÃO. **Diálogos III – Fedro, Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton, Fédon**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2º ed, 2015.

PODDIS, José Gonçalves. **Morte e sacrifício na Grécia antiga**: a morte acolhida de Heitor, Antígona e Sócrates, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-86QQUG/1/disserta__o_final.pdf. Acesso em: 25 abr. 2025.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do Axé**. São Paulo: Hucitec, 1996.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **Trilhas no Grande Sertão**. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação/MEC, 1958.

PSEUDO-SÊNECA. **Otávia**. Edição bilingue. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Madamu, 2021.

QUEIROZ, Jacquelyne Tais Farias. **Os direitos do cadáver**: Ritos fúnebres na poesia épica e trágica na Grécia antiga. Vitória da Conquista: Edições UESB, 2022. Disponível em: <https://www2.uesb.br/editora/wp-content/uploads/Os-direitos-do-cadáver.pdf>. Acesso em: 08 maio 2025.

RAGUSA, Giuliana. Helena, Tétis e Cassandra em Alceu (Frs. 42, 283, 298 Voigt): (re)elaborações das figuras femininas míticas. **ENUNCIACÃO: Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRRJ**, v. 8, n 2, 2023, p. 41-64.

REBELLO, Ivana Ferrante. Uma demonologia do sertão: um estudo do romance *Grande sertão: veredas*. **Revista todas as musas**, v. 2, n. 2, ano 11, janeiro -junho 2020. Disponível em: <https://www.todasasmusas.com.br/22IvanaFerrante.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2025.

REVISTA CANTAREIRA. **Revista Eletrônica de História**. v. 3, n. 3, ano 4, julho, 2007. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/Cantareira>. Acesso em: 25 abr. 2023.

RODRIGUES, J. C. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

RONCARI, Luiz. **O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder**. São Paulo: UNESP, 2004.

RONCARI. A tríade do amor perfeito no Grande sertão. *In*: RONCARI. **O Cão do sertão**. São Paulo: UNESP, 2007.

ROSA, Gabriela de Lucca Ocampos da. **O estupro como instrumento de guerra: a gradual evolução da criminalização da violência sexual no direito penal internacional**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharel em Direito) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1884/55495>. Acesso em: 22 nov. 2023.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: Veredas**. 22^o ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

ROSENFELD, Kathrin. **Desenveredando Rosa: a obra de J. G. Rosa e outros ensaios rosianos**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SANCHIS, Décio. Aspectos do direito de família na Grécia Antiga. **Revista de Direito Civil**, v. 3, n. 2, jul./dez. 2021. Disponível em: <https://revistas.anchieta.br/index.php/RevistaDirCivil/article/view/1816>. Acesso em: 06 ago. 2024.

SANTOS, Julia Conceição Fonseca. **Nomes de personagens em Guimarães Rosa**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

SANTOS, Luciana Oliveira. **O Medo Contemporâneo: abordando suas diferentes emoções**.

SANTOS, Sandra Ferreira. A mulher na magna grécia: um “objeto” de valor. **Revista Clássica**, v. 29, n. 1, p. 29-48, 2016.

SARTORI, Giovanni. A democracia grega e a democracia moderna. *In*: SARTORI, Giovanni. **A teoria da democracia revisitada**. Edição de Irene Catarina Nigro. v. 2: As Questões Clássicas. São Paulo: Editora Ática, 1994. p. 34-58.

SARTRE, Maurice. Virilidades Gregas. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da virilidade**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p.17-70.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 2, 2005.

SEMÔNIDES DE AMORGOS. Fragmento 7. Tradução de Maria Fernanda Brasete. *In*: **Ágora – Estudos Clássicos em Debate**, v. 1, n. 7, 2005, p. 153-163. Disponível em: <http://www2.dlc.ua.pt/classicos/Amorgos.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2013.

SÊNECA, L.A. **As troianas**. Edição bilingüe. Introdução, tradução e notas de Zélia de Almeida Cardoso. São Paulo: Hucitec, 1997.

LIMA, Ricardo Antonio Fedelis. **De Ira de Sêneca**: tradução, introdução e notas. 2015. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/D.8.2016.tde-14032016-110602>. Acesso em: 27 de abril de 2017.

SILVA, Bruna Moraes. **As representações sociais da morte na literatura grega**: uma análise comparada entre Homero e Eurípides. 2015. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SILVA, Larissa Ernesto Da. **Análise da modalidade tradutória nos neologismos de Grande Sertão: Veredas**. 2017. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras). Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Brasília, 2017.

SILVA, L. L.T.D; GONÇALVES, J. W. A fabricação do feminino na tragédia. **Revista Cantareira** - edição 24 / Jan-jun., 2016. p.18- 27. Disponível em: [file:///C:/Users/Jo%C3%A3o%20Paulo/Downloads/27830-Texto%20do%20Artigo-96242-1-10-20190124%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Jo%C3%A3o%20Paulo/Downloads/27830-Texto%20do%20Artigo-96242-1-10-20190124%20(1).pdf). Acesso em: 24 abr. 2024.

SILVA, Lisiana Lawson Terra Da. **A fabricação androcêntrica do feminino**: a construção das relações de gênero como processo educativo na tragédia Agamêmnon de Ésquilo. 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Rio Grande, 2017.

SOARES, L. E.; BILL, M. V.; ATHAYDE, C. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SÓFOCLES. Ajax. Tradução de Trajano Vieira. *In*: ALMEIDA, Guilherme; VIEIRA. **Três tragédias gregas**: Antígona, Prometeu prisioneiro, Ajax. Perspectiva, São Paulo, 1997.

SÓFOCLES. **Antígona**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

SÓFOCLES. **As Traquínias**. Apresentação, tradução e comentário filológico de Flávio Ribeiro de Oliveira. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

SÓFOCLES. **Electra**. Tradução de Orlando Luiz de Araújo. Edição bilingüe. Fortaleza: Substância, 2014.

SÓFOCLES/ EURÍPEDES. **Electra(s)**. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

SILVA, Manoelly. **A questão do gênero feminino e da feminilidade: nasce ou torna-se?** In: CINABETH, X, 2021. E-Book x CINABETH - Vol 1, Campina Grande: Realize Eventos Científicos & Editora, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/74964>. Acesso em: 13 set. de 2024.

SILVA, Paulo Ricardo Moura da. **O corpo morto de Diadorim: A nomeação póstuma de Diadorim como mulher na economia narrativa de *Grande sertão: veredas***. v. 5, n. 1, janeiro/março, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/cadgendiv/article/view/31919/18984>. Acesso em: 14 maio 2025.

SOARES, Uesla Lima. O animal humano: Os paradigmas da Zoomorfização social e sua representação literária. In: Festival Literário de Paulo Afonso – FLIPA, 3, 2017, Paulo Afonso. **Anais [...]**, Faculdade Sete de Setembro, 2017. p.48-63. Disponível em: https://www.unirios.edu.br/eventos/flipa/anais/arquivos/2017/o_animal_humano_os_paradigmas_da_zoomorfizacao_social.pdf. Acesso em: 20 out. 2022.

SOUZA, E. (1973). **Dioniso em Creta e outros ensaios**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2004.

SOUZA, Ronaldo de Melo. **Ensaio de poética e hermenêutica**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010.

TORRANO, Jaa. A Vigilância Noturna. In: **ÉSQUILO, Coéforas**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

TORRANO, Jaa. Vindo o Regressário Dia. In: **ÉSQUILO, Coéforas**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2013.

UTÉZA, Francis. **JGR: Metafísica do Grande Sertão**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: PULM (Presses Universitaires de la Méditerranée), 2016.

VAINFAS, Ronaldo. **Casamento, amor e desejo no Ocidente cristão**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1990.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia antiga**. São Paulo, Editora Papyrus, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre. **O universo, os deuses, os homens**. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERNANT, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo, Editora Perspectiva, 2014.

VIAL, CLAUDE. **Vocabulário da Grécia Antiga**. Tradução de Karina Jannini. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

VIGARELLO, Georges. A virilidade, da Antiguidade à Modernidade. *In*: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. **História da virilidade**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013, p.7-9.

VILLAS-BOAS, Gonçalo. O minotauro e os labirintos contemporâneos. *In*: AMARAL, Ana Luísa *et al.* (org). **Cadernos de Literatura Comparada. Literaturas e identidades**. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2003, p. 245-271.

VIRGILIO. **Eneida**. Tradução de Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Unicamp, 2005.

VRISSIMTZIS, Nikos. **Amor, Sexo & Casamento na Grécia Antiga**. São Paulo. Odysseus, 2002.

WATT, Ian. **Mitos do Individualismo Moderno**: Fausto, Dom Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

WEBSTER, Thomas Bertram Lonsdale. **From Mycenae to Homer**, London, 1958.

WERNER, Christian. Introdução e estudo da Teogonia. *In*: Homero. **Teogonia**. Tradução de Christian Werner, São Paulo: Hedra, 2013, p. 9-27.

WILHELM, Meyer-Lübke. **Romanisches Etymologisches Worterbuch**. Heidelberg, 1911.

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Uma Vindicação dos direitos das mulheres**. Lisboa: Antígona, 2017.

XENOFONTE. Constituição dos Lacedemônios. *In*: **PLUTARCO**. Ditos das Lâconias. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. Goiânia: Revista Fragmentos de cultura, v. 30, n. 1, p.66-77, 2020.

XENOFONTE. **Econômico**. Tradução de Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

YOURCENAR, Marguerite. **Théâtre II**: Electre ou la chute des masques; Le mystere d'Alceste; Qui n'a pas son Minotaure? Paris, Gallimard, 2001.

ZANON, Camila Aline. **Onde vivem os monstros**: criaturas prodigiosas na poesia hexamétrica arcaica. 2016. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.

ZUBEN, Marcos de Camargo Von; SILVA JÚNIO, Stamberg José da. **O Nó(s) que Nunca Desata**: o Fio de Ariadne e o Labirinto do Autoconhecimento em Dark. Comunicação & Informação. Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação, Goiânia, GO, v. 25, p. 1-25, 2020.