

UNIVERSIDADE DE SANTO AMARO
Curso de Ciências Humanas

Geraldo Gomes Brandão Júnior

**DIÁLOGOS: A CONSTRUÇÃO DA *FEMME FATALE* E SEUS
REFLEXOS EM ISMAEL NERY E MURILO MENDES**

São Paulo
2017

Geraldo Gomes Brandão Júnior

**DIÁLOGOS: A CONSTRUÇÃO DA *FEMME FATALE* E SEUS
REFLEXOS EM ISMAEL NERY E MURILO MENDES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Strictu Sensu* da Universidade de Santo Amaro - UNISA, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências Humanas.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Cardoso Gomes

**São Paulo
2017**

B817d Brandão Júnior, Geraldo Gomes

Diálogos: a construção da *femme fatale* e seus reflexos em Ismael Nery e Murilo Mendes / Geraldo Gomes Brandão Júnior. – São Paulo, 2017.
144 f.

Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade de Santo Amaro, 2017
Orientador: Prof. Dr. Álvaro Cardoso Gomes

1. Femme Fatale. 2. Ismael Nery. 3. Murilo Mendes. 4. Adalgisa Nery. 5. Arquétipo. I. Gomes, Álvaro Cardoso, orient. II. Título.

AGRADECIMENTO

À minha mulher, Regiane, pela eterna paciência e renúncia...

A meu orientador, Prof. Dr Álvaro Cardoso Gomes.

A Ricardo, mestre em sua biblioteca, um grande auxílio nas pesquisas e colaborador.

Alegoria

É uma bela mulher, de aparência altaneira,
Que deixa mergulhar no vinho a cabeleira.
As tenazes do amor, os venenos da intriga,
Nada a epiderme de granito lhe fustiga.
Da Morte ela se ri e escarnece da Orgia,
Espectro cuja mão, que ceifa e suplicia,
Respeitaram, contudo, em seus jogos de horror,
Neste corpo elegante o rústico esplendor.
Caminha como deusa e dorme qual sultan.

Charles Baudelaire

Masculino e Feminino

Ser um homem feminino
Não fere o meu lado masculino
Se Deus é menina e menino
Sou Masculino e Feminino...

Olhei tudo que aprendi
E um belo dia eu vi...

Que ser um homem feminino
Não fere o meu lado masculino
Se Deus é menina e menino
Sou Masculino e Feminino...

Pepeu Gomes

Agora eu acompanhava todos os seus gestos,
todos os seus passos, como se eu estivesse
recolhendo riquezas. Nessa hora, senti quanto eu
não era eu, e sim meu marido.

(Berenice/Adalgisa Neri, pág. 136)

RESUMO

Este trabalho discute a influência da imagem de uma mulher fatal em um momento específico da obra de Ismael Nery e Murilo Mendes. Partindo da análise de poemas de Murilo em seu livro **Poesia em Pânico**, especialmente os que se referem à Berenice, e de pinturas e poemas de Ismael, constatamos haver uma ligação entre estes autores e uma imagem feminina sedutora, identificada com Adalgisa Nery, mulher de Ismael. Para analisarmos sua influência na obra dos dois artistas, resgatamos o exemplo feminino de Inana/Ishtar na construção e desconstrução ocorrida em Lílite, importante modelo judaico-cristã, o que nos permite observar como a importância social da mulher torna-se secundária enquanto se intensifica sua representação idealizada e sedutora na sociedade. Estes modelos femininos míticos servem de referência para diversas obras literárias e pictóricas entre os séculos XVIII a XX, algumas delas presentes neste trabalho. Em nossa análise, notamos que o modelo feminino, sedutor, no relacionamento e nas obras de Ismael Nery, Murilo Mendes e Adalgisa Nery, reflete algo bem mais profundo, associado aos arquétipos, motivo pelo qual recorreremos aos pensamentos de Carl Gustav Jung e de alguns de seus seguidores para compreendermos como este processo de sedução ocorre. Após discutirmos a mulher fatal na Antiguidade, a ligação com os arquétipos e sua presença nas artes, além de uma contraposição histórica, e na História, nosso trabalho converge para a análise da *femme fatale* unificando a obra dos artistas estudados, especialmente ao verificarmos que Berenice, nosso modelo de mulher atraente, é uma presença comum aos três artistas. O relacionamento entre eles lembra o jogo amoroso ocorrido entre as personagens da *Commedia dell'arte*, Colombina, a sedutora, o amante Arlequim e o triste Pierrô, porém, em alguns momentos, Colombina e Arlequim competem pelo papel da sedução tal como Ismael e Adalgisa. Nos poemas e pinturas de Ismael Nery e textos de Adalgisa, verificamos que ela assume ser uma espécie de tela na qual seu marido faz sua pintura para procurar-se, ou também se assemelha a um espelho no qual Ismael vê sua própria imagem fundida com a de sua mulher. Este modelo sedutor, atraente e andrógino, serve de inspiração a Murilo Mendes, cuja poesia, atraída pela *femme fatale*, entrará em pânico.

Palavras-chave: Femme Fatale. Arquétipo. Ismael Nery. Murilo Mendes. Adalgisa Nery.

ABSTRACT

This work discusses the influence of the image of a *femme fatale* in a specific moment of the work of Ismael Nery and Murilo Mendes. Starting from the analysis of Murilo's poems in his book **Poesia em Panico**, especially those that refer to Berenice, and of Ismael's paintings and poems, we find a connection between these authors and a seductive feminine image, with characteristics that resemble a fatal woman, identified with Adalgisa Nery, wife of Ismael. In order to analyze its influence on the work of the two artists, we rescued the female example of Inana / Ishtar in the construction and deconstruction in Lílite, an important Judeo-Christian model, which allows us to observe how the social importance of women becomes secondary as it intensifies its idealized and seductive representation in society. These mythical female models serve as reference for several literary and pictorial works between the eighteenth and twentieth centuries, some of them present in this work. In our analysis, we note that the seductive female model in the relationship and works of Ismael Nery, Murilo Mendes and Adalgisa Nery reflects something much deeper, associated with the archetypes, which is why we turn to the thoughts of Carl Gustav Jung and some of his followers to understand how this process of seduction occurs.

After discussing the fatal woman in antiquity, the connection with the archetypes and their presence in the arts, in addition to a historical and historical contrast, our work converges to the analysis of *femme fatale* unifying the work of the artists studied, especially when we verify that Berenice, our model of attractive woman, is a common presence to the three artists.

The relationship between them is reminiscent of the amorous game between the characters of *Commedia dell'arte*, Colombina, the seducer, the Harlequin lover and the sad Pierrot, but at times Colombina and Harlequin compete for the role of seduction such as Ismael and Adalgisa. In the poems and paintings of Ismael Nery and texts by Adalgisa, we find that it assumes a kind of canvas in which her husband makes his painting to look for himself, or also resembles a mirror in which Ismael sees his own image fused with that of his wife. This seductive, attractive and androgynous model serves as inspiration to Murilo Mendes, whose poetry, attracted by the *femme fatale*, will panic.

Keywords: Femme Fatale. Archetype. Ismael Nery. Adalgisa Nery. Murilo Mendes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Estátua de Inana/Ishar.....	21
Figura 2- Vênus de Willendorf.....	23
Figura 3- Artêmis de Éfeso.....	42
Figura 4- <i>Mors Syphilitica</i>	57
Figura 5- <i>Parodie Humain</i>	58
Figura 6- <i>La Tentation de Saint Antoine</i>	59
Figura 7- Salomé dançando diante de Herodes	61
Figura 8- A dama do Santo Graal.....	62
Figura 9- O Pecado II.....	62
Figura 10- Retrato de Madame Kisling.....	64
Figura 11- Família.....	64
Figura 12- Casal.....	64
Figura 13- Casal em Verde.....	65
Figura 14- Judith e Holofernes.....	66
Figura 15- Judith e Holofernes.....	66
Figura 16- The Depths of the Sea.....	67
Figura 17- Jolie Couer.....	67
Figura 18- Vampira.....	68
Figura 19- O beijo da esfinge.....	68
Figura 20- Esfinge.....	69
Figura 21- Esfinge (Collete)	69
Figura 22- Salomé	70
Figura 23- Porta-retrato de Lenbach com mulher e filhas.....	71
Figura 24- Fotografia de Von Lenbach e sua família.....	71
Figura 25- Bat Woman.....	73
Figura 26- A mulher demoníaca e a tradicional: modelo triangular.....	75
Figura 27- A construção e a queda da mulher	75
Figura 28- Berenice.....	88
Figura 29- Figura feminina ao piano.....	93
Figura 30- Figura feminina ao piano.....	95
Figura 31- Ismael Nery, Adalgisa Nery e a modelo.....	95

Figura 32- Autorretrato.....	95
Figura 33- Autorretrato.....	95
Figura 34- Três figuras.....	95
Figura 35- Figura com cubos.....	97
Figura 36- Croqui para o retrato da Sra. Adalgisa Nery Ismael Nery.....	97
Figura 37- Detalhe de fotografia.....	99
Figura 38- Fotografia do casamento.....	100
Figura 39- Retrato de Adalgisa.....	100
Figura 40- Retrato de Adalgisa.....	100
Figura 41- Ismael Nery.....	103
Figura 42- Autorretrato.....	110
Figura 43- Autorretrato místico.....	110
Figura 44- Figura.....	111
Figura 45- Sem título.....	111
Figura 46- Andrógino.....	115
Figura 47- Previsão da própria morte.....	116
Figura 48- Submissão.....	117
Figura 49- Figura Satânica.....	117
Figura 50- Croqui para um autorretrato.....	118
Figura 51- Autorretrato como toureiro.....	124
Figura 52- Retrato de Adalgisa.....	124
Figura 53- Andrógino.....	124
Figura 54- Retrato Murilo Mendes.....	124
Figura 55- Figura surrealista com personagem masculino deitado.....	128
Figura 56- Duas mulheres.....	129
Figura 57- <i>Femme aux macarons</i>	129
Figura 58- Mulher sentada com ramos de flores.....	130
Figura 59- Duas Mulheres.....	132
Figura 60- Murilo Mendes e Adalgisa Nery.....	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA MULHER FATAL: ORIGENS.....	19
1.1 A construção de um mito.....	22
1.2 A grande deusa.....	25
1.3 O caminho das asas.....	29
1.4 O resgate de um nome: Lílite	30
1.5 Jogos de Traduções.....	33
1.6 O enterro da Deusa-Mãe: de Inana a Lílite	34
1.7 A morte simbólica pela palavra	36
1.8 Lílite medieval: o alfabeto de Ben Sira	38
2. CONFLITOS ÍNTIMOS: O <i>ANIMUS</i> VERSUS <i>ANIMA</i>	40
2.1 Dualidade íntima	40
2.2 O arquétipo feminino: a <i>anima</i>	45
2.3 Modelos de mulheres: uma contraposição	49
2.4 Modelos de mulheres: exemplificação	50
3 VAMPIRA: AS BELAS DAMAS SEM PIEDADE.....	55
3.1 A flor venérea: uma descrição.....	58
3.2 Mulheres fatais na pintura: um recorte no olhar	62
3.3 Olhares e sedução: as bases de Ismael Nery	64
3.4 A <i>femme fatale</i> literária entre os séculos XVIII e XIX	72
3.5 Passos da <i>femme fatale</i>	74
3.6 Mulheres literárias: construções	75
3.7 Mulheres fatais: construções.....	77
3.7.1 Mulher fatal na História: contraposição.....	82
3.8 Berenice: construção.....	86
4. BERENICE: A BELA DAMA SEM PIEDADE	93
4.1 Jogos de Máscaras: a mulher fatal.....	93
4.2 Colombina/Berenice: inversão de valores	99
4.3 Ismael/Arlequim: visões de uma imagem.....	103
4.4 Poesia e pintura: Arlequim em um espelho-Berenice.....	109
4.5 Pierrô: uma poesia em pânico	119

4.6 Pânico na poesia: Berenice/Adalgisa	125
4.7 Murilo Mendes: a dança de Salomé	126
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
REFERÊNCIAS	137

1 INTRODUÇÃO

A primeira metade do século XX é marcada por grandes conflitos que influenciam rupturas artísticas ocorridas em várias partes do mundo, inclusive no Brasil. Historicamente, em solo europeu, pode-se destacar como acontecimento importante a violência transformadora da Primeira Guerra Mundial, fato que tira a sociedade de uma espécie de letargia ocorrida como consequência da *Belle Époque*.

Semelhante situação ocorre nas artes graças às atitudes de intelectuais vanguardistas como Tristan Tzara, Filippo Tommaso Marinetti e André Breton ao desafiarem as concepções artísticas vigentes, imprimindo nelas sua visão particular. Paris, centro irradiador de novas visões artísticas, é a grande vitrine das artes no mundo, uma espécie de Meca cultural para onde corriam intelectuais e artistas do mundo inteiro.

A burguesia convive com novas sensações e experiências artísticas, como a velocidade presente nos quadros de Giacomo Balla, a estranheza nas pinturas de Amedeo Modigliani e Giorgio de Chirico e a existência de uma nova concepção artística fruto de psiquismos automáticos definido por André Breton. Neste momento histórico-literário, durante os anos 20, os jovens Ismael Nery e Murilo Mendes encontram-se no Rio de Janeiro e suas vidas unem-se em uma forte amizade. Esta relação intensifica-se com a presença marcante de uma mulher, a jovem Adalgisa Nery.

O relacionamento ocorrido entre o casal e este amigo lembra o jogo amoroso de sedução ocorrido em antigos salões carnavalescos entre Colombina, a mulher sedutora, Arlequim e Pierrô. Em Veneza, durante o Carnaval, máscaras serviam para esconder, proteger e mostrar uma nova identidade àqueles que participavam das festas, herança das Saturnálias em Roma, em que escravos e senhores trocavam de papéis, muitas vezes também protegidos por máscaras.

Semelhante troca de máscaras ocorre entre Ismael Nery, Adalgisa Nery e Murilo Mendes ao assumirem papéis diferentes na relação entre eles. Ismael, personagem principal neste relacionamento de amizade e amor, busca em seus quadros e poemas, marcados pela presença de figuras femininas sensuais e vários

autorretratos, um outro eu, muitas vezes espelhando-se na imagem de sua mulher, Adalgisa, e influenciando a obra de seu amigo, Murilo Mendes.

Esta dissertação pretende discutir a presença de um tipo de imagem feminina na obra de Ismael Nery, a *femme fatale*, e sua influência na poesia de Murilo Mendes, especificamente no livro **Poesia em Pânico**. Como hipótese principal, cremos que, mesmo Ismael fundindo imagens masculinas e femininas em sua obra poética e pictórica, ainda há o predomínio da feminina, principalmente, em seus autorretratos. O pintor, seduzido pela imagem de sua própria mulher, busca-a em seus quadros e nela funde-se, refletindo haver algo muito mais profundo nesta relação.

A presença do nome Berenice, comum aos três, parece unificar-lhes a obra. Conhecida inicialmente por Ismael Nery e Adalgisa graças a um quadro, **Figura feminina ao piano**, esse nome repete-se na autobiografia de Adalgisa Nery, **A Imaginária**, e em poemas de Murilo Mendes. Berenice representaria, desta forma, um papel sedutor feminino semelhante à sedução exercida por Colombina, Arlequim e Pierrô em um baile de máscaras.

O ambiente no qual estes artistas convivem é marcado, entre os anos 20 e 40, pela consolidação dos ideais do Modernismo brasileiro, inicialmente iconoclasta. Após um período de amadurecimento, formador de novas imagens pictóricas e poéticas, ainda reflexo vanguardista europeu, a necessidade de reconstruir o novo faz com que muitos autores resgatem imagens já consagradas nas artes, como faz Menotti del Picchia ao escrever **Salomé** (1940), livro que resgata a antiga imagem da mulher fatal.

A presença deste tipo de mulher, obsessão na obra de vários artistas, esconde algo bem mais profundo do que somente o reflexo do Patriarcalismo. Este assunto pode ser elucidado a partir do estudo dos arquétipos, tratado por Carl Gustav Jung, em sua psicologia analítica, e por sua mulher, Emma Jung, ao discutirem os papéis femininos e masculinos, reflexo dos arquétipos *anima* e *animus*, sendo estes autores um referencial teórico essencial para nossa pesquisa.

Carl Jung e seus discípulos são as melhores referências no estudo psicanalítico para traçarmos paralelos entre as personagens estudadas e os reflexos existentes dos arquétipos em suas obras, graças à presença constante de imagens masculinas e femininas muitas vezes fundidas em uma única imagem nas pinturas e poemas, com a supremacia do lado feminino. A psicanálise dá-nos preciosas chaves

para esta compreensão por conta do estudo da “*anima* negativa” desenvolvido por Marie-Louise von Franz e do papel da Mãe no desenvolvimento dos arquétipos, abordado por Erich Neumann.

Também como referencial teórico para compreendermos o desenvolvimento imagético da *femme fatale* presente nas artes, este assunto é-nos apresentado inicialmente pelo crítico italiano Mario Praz (1930) em seu **La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romântica**¹, ao discutir a mulher fatal no Romantismo, e cujas ideias são retomadas pela pesquisadora israelense Edith Zack, em seu livro **Powerful Women, Threatened Men: The Femme Fatale Myth (Women's Power in Culture)**² e por Camille Paglia, em seu **Personas Sexuais**, autores e obras fundamentais para compreendermos o processo de evolução do papel desta imagem feminina na história.

Além destes teóricos, o historiador Patrick Bade, especialista na arte europeia a partir de 1890, discute e nos apresenta, em seu livro **Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women**³, a utilização, por diversos autores na pintura, literatura e fotografia, de imagens femininas assumindo tal papel no período finissecular, o que foi indispensável para o caminho traçado nesta dissertação.

A discussão da presença da mulher fatal nas obras de Ismael Nery, Adalgisa e Murilo Mendes será alicerçada ao analisarmos este papel nas obras literárias de diferentes escritores dos séculos XVIII a XX. Nossa análise será restrita às personagens mais significativas em algumas obras, uma vez que levantar a totalidade das obras que abordam esta temática, neste período histórico, seria quase impossível. O critério principal para a escolha destes autores foi a partir dos estágios de desenvolvimento da mulher fatal apresentados por Edith Zack. Escritores como Jacques Cazzote, Johann Wolfgang von Goethe, Matthew Lewis e o poeta John Keats, no século XVIII, e Théophile Gautier, Joris-Karl Huysmans e, principalmente Edgar Allan Poe, no século XIX, constroem personagens com características deste modelo feminino e que exercem seu poder de sedução sobre os homens.

Dos escritores anteriormente citados, Allan Poe destaca-se, uma vez que sua personagem Berenice pode ser comparada a outras mulheres com o mesmo nome e

¹ **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica.**

² **Mulheres poderosas, Homens ameaçados; O mito da Femme Fatale (o poder feminino na cultura).**

³ **A mulher fatal: imagens de mulheres malignas e fascinantes.**

atitudes semelhantes: além de Berenice, a rainha do Egito, há outra, o *alter-ego* de Adalgisa, a Berenice na poesia de Murilo Mendes, e a personagem do quadro de Ismael Nery, **Figura feminina ao piano**, provavelmente inspirada no autor norte-americano. Observamos, dessa forma, nestes modelos não somente musas inspiradoras, mas espécies de vampiras, por sugar a força e a vida dos homens.

Ainda no âmbito da literatura, comparando o amigo e poeta Murilo Mendes, em nossa dissertação, ao eterno e choroso Pierrô, o que mais nos importa está em seu livro **Poesia em Pânico**, de 1937, pela presença de poemas nos quais desenvolve o que consideramos o “ciclo de Berenice”, além de ter sido escrito sob o impacto da morte de Ismael e sob a influência de Adalgisa.

Da mulher de Ismael, Adalgisa, a Berenice, temos como referencial teórico, além de suas entrevistas elucidativas, seu romance autobiográfico publicado em 1959, **A Imaginária**, espécie de *roman à clef*, ou seja, um romance com traços autobiográficos, no qual relata sua vida de mulher casada e o tumultuado relacionamento com o marido e sua família, o que nos permite compreender melhor o percurso da mulher Adalgisa escondida na máscara de Berenice.

De Ismael Nery, pouco antes de sua morte, há poucos poemas que delineiam seu pensamento. Estes textos poéticos, guardados por Murilo Mendes, também são nossa fonte de pesquisa a respeito do autor, uma vez que vários deles estabelecem um profícuo diálogo com sua pintura.

Além da literatura, a imagem da mulher sedutora está representada na pintura de diferentes artistas e épocas. Para selecionarmos os mais significativos, base para nossas análises, seguimos o caminho traçado por Patrick Bade em suas escolhas. Tamanha referência e quantidade de obras exigiu que fizéssemos recortes nas obras dos artistas estudados, como nos pré-rafaelistas Gabriel Rossetti e Edward Burne-Jones. Além deles, escolhemos quadros da obra de Franz Von Stuck, Ernst Stöhr e Marcel Lenoir tendo como parâmetro para nossa seleção a presença de uma visão sedutora feminina presentes nas pinturas.

Para uma melhor compreensão da pintura de Ismael Nery, e posterior análise de seu olhar, compará-lo com Amedeo Modigliani é indispensável. Marc Chagall, amigo de Ismael, e determinadas características de sua pintura são importantes para observarmos sua influência na pintura do brasileiro. Neste momento de nossa discussão, literatura e pintura influenciam-se pela obra de Huysmans, uma vez que, em seu livro **Às Avessas**, esse autor indica-nos outro pintor fundamental: Gustave

Moreau.

Intelectualmente autodidata, segundo depoimento de amigos, a produção pictórica de Ismael Nery era, muitas vezes, descuidada e desinteressada. Para a formação de nosso *corpus*, utilizaremos suas pinturas, especialmente da fase cubista e daremos uma maior atenção às imagens que consideramos “fusionistas”, ou seja, aquelas nas quais as personagens, especialmente formadas por um casal (*animus* e *anima*), fundem-se naquilo que consideraremos uma simbiose imagética

É importante frisarmos que não se pretende esgotar as características específicas de cada um destes autores e obras, por não ser o objetivo deste estudo, mas observaremos como esses utilizam um modelo feminino em seus quadros e de que forma a pintura (e a vida) de Ismael refletem a influência de tal visão.

Podemos nos questionar sobre o motivo que nos leva a estudar a imagem da mulher sedutora e sua influência em Ismael Nery, Murilo Mendes e Adalgisa Nery. Como a bibliografia existente a respeito deste assunto é pequena, especialmente a de Ismael Nery, ainda há perguntas que precisam ser elucidadas, como a presença, a influência e uma possível relação existente entre a imagem da *femme fatale* e a obra destes artistas.

A identificação do papel feminino na obra de Ismael Nery ainda não foi suficientemente discutida, e nos instiga a presença de uma imagem específica, Berenice, presente na pintura de Ismael, na autobiografia de Adalgisa e em poemas de Murilo Mendes, o que parece, para nós, servir como ponto de contato entre eles, em um jogo amoroso no qual parecem trocar entre si suas máscaras.

Ismael Nery é um artista complexo e, como Adalgisa Nery, pouco estudado, pois quase toda obra deste artista permaneceu inédita por muito tempo, o que, por si, já poderia justificar nosso estudo, devido ao pouco estudo crítico existente. Cremos ainda ser possível esclarecer dúvidas a respeito da influência ocorrida em suas obras e traçar paralelos entre as características pessoais e artísticas destes autores a partir da imagem arquetípica da mulher fatal.

A fim de melhor embasarmos nossa pesquisa no que tange às vidas de Ismael e Adalgisa, recorreremos ao livro considerado uma autobiografia da escritora, **A imaginária**, à entrevistas presentes no livro **Adalgysa Nery**, de Ana Arruda Callado, ao livro também autobiográfico do filho do casal, Emmanuel Nery, **Couraça da alma** e a testemunhos valiosos de Murilo Mendes e de outros amigos/escritores publicados em jornais e livros.

A relação entre a biografia e as obras de Ismael Nery, Adalgisa e Murilo Mendes, como se influenciam e a atração exercida por determinado modelo de mulher permanecem à espera de luzes. André Cordeiro Teixeira, em sua tese **Pássaros de carne e de lenda: a poesia plástica de Ismael Nery e Murilo Mendes**, uma das poucas obras que se debruça sobre os artistas, apresenta-nos o casal, Ismael e Adalgisa, e Murilo Mendes a partir do ponto de vista das artes plásticas. Nossa análise possui pontos convergentes com seu estudo, porém nos interessa discutir a presença arquetípica feminina, a mulher-fatal, como elemento unificador entre as obras desses autores.

Para que possamos discutir a hipótese principal desta dissertação, nossa pesquisa fundamenta-se na análise de textos teóricos e literários a partir dos quais inicialmente observamos a presença imagética da mulher fatal na cultura, sua construção mítica, literária e pictórica nas artes, sua ligação arquetípica e posteriormente sua influência nas construções de Ismael Nery e Murilo Mendes.

Nossa pesquisa seguirá um caminho que nos levará das primeiras imagens da mulher como modelo primordial na sociedade até a influência de uma específica na obra de Ismael Nery e Murilo Mendes. Para que atinjamos tal fim, no segundo capítulo desta dissertação, discutimos a presença de um modelo feminino já existente na Antiguidade, refletida em esculturas paleolíticas, passando pelo mito sumério/acadiano da deusa Inana/Ishtar, e a influência de tal modelo na formação de um repertório cultural, coletivo e comum para vários povos. Investigamos, desta forma, a construção de um modelo imagético feminino importante na tradição judaico-cristã, Lílite, e sua posterior influência na construção da *femme fatale*.

Após observarmos a construção histórico-cultural de uma imagem feminina específica, a mulher fatal presente desde a Antiguidade, no segundo capítulo, investigamos sua relação mais profunda ligada aos arquétipos. As pesquisas de Carl Gustave Jung, sua mulher, Emma Jung, além de seus discípulos Erich Neumann e Marie-Louise Von Franz, fornecem-nos subsídios essenciais para compreendermos a *femme fatale* a partir de um outro prisma e como tal imagem é reforçada e reflete uma ótica patriarcal. A psicologia analítica será ferramenta para compreendermos tal profundidade arquetípica da mulher e sua relação com os arquétipos *animus/anima*.

No quarto capítulo, por intermédio da literatura e da pintura, discutimos a utilização deste modelo em vários autores entre os séculos XVIII e XX, e como suas obras refletem a presença de uma mulher sedutora, atraente e destruidora, atitudes

vampirescas que lembram a *femme fatale*. No penúltimo subcapítulo, faremos a contraposição entre duas mulheres sob o prisma histórico, Dolorosa e Jeanne Hébuterne, a fim de que tenhamos a clareza de que a construção artística faz-se por escolhas de seus autores a partir de reflexos de sua própria realidade, o que nos levará à imagem de Berenice, mulher que é , ao mesmo tempo, presença histórica e musa artística.

Tal discussão a respeito da *femme fatale*, sua origem na cultura humana desde a Antiguidade e sua relação com as manifestações arquetípicas, além dos exemplos explorados na literatura e na pintura apresentados nos três primeiros capítulos, são a base para estudarmos o relacionamento artístico e humano entre Ismael Nery, sua mulher Adalgisa Nery e seu amigo Murilo Mendes, assunto do último capítulo desta dissertação.

O estudo comparativo entre as pinturas de Ismael Nery e a de outros pintores, o recorte na poesia de Murilo Mendes, os poemas esparsos de Ismael e de demais autores literários nesta dissertação, além da visão feminina de Adalgisa Nery em sua autobiografia permitem-nos compreender o papel da mulher atraente e sedutora. Os recortes destas obras são essenciais para a (re)construção do percurso da imagem feminina desde a Antiguidade até o século XX, e como seu uso nas artes, especialmente na literatura e na pintura, reflete algo mais profundo que a aparência.

1 A REPRESENTAÇÃO IMAGÉTICA DA MULHER FATAL: ORIGENS

*Quarens quem devoret*⁴

Para compreendermos a construção da imagem feminina como manifestação do arquétipo da *femme fatale*, é importante retornarmos à Antiguidade e observarmos como se deu a representação da mulher, manifestada especialmente na religião e nos mitos. Jung afirma em seu **Psicologia e Religião** que:

a religião constitui, sem dúvida alguma, uma das expressões mais antigas e universais da alma humana, e subentende-se que todo o tipo de psicologia que se ocupa da estrutura psicológica da personalidade humana deve pelo menos constatar que a religião, além de ser um fenômeno sociológico ou histórico, é também um assunto importante para grande número de indivíduos. (JUNG, 1978, p. 4)

A manifestação religiosa e mítica, antiga e universal expressão da alma humana, torna-se importante para observarmos como a imagem da mulher reflete a cultura de determinados períodos. A religião, manifestação social e histórica, permite-nos leituras, a partir de um recorte temporal, de determinadas épocas históricas.

Ana Martos Rubio, em seu **Breve historia de los sumérios**, ao discutir a formação da cultura babilônica, a fim de introduzir o mito da deusa Inana/Ishtar, diz-nos que na religião:

La seguridad de ese destino y la búsqueda incesante de respuesta a la mayor de las preguntas llevó, sin duda, al homo sapiens a respetar y venerar a sus muertos, a esperar una vida ultraterrena y a confiar en poderes sobrenaturales. (RUBIO, 2012, p. 324)

A confiança em poderes sobrenaturais, consequência do culto aos mortos, auxiliou na diversificação sociocultural da humanidade. Em várias destas diferentes culturas, há reflexos da imagem da mulher baseada em uma dualidade, ora como a deusa que salva, ora como o demônio que seduz. Semelhante fato ocorre no mito da deusa suméria Inana (ou Ishtar)⁵ e sua descida ao inferno⁶, submundo de sua irmã,

⁴ Procurando a quem devorar, versículo retirado da primeira epístola de São Pedro (versículo 8), usado pelo poeta francês Charles Baudelaire ao retratar sua amante Jeanne Duval, sua Vênus Negra.

⁵ O culto das deusas Inana, Suméria e Ishtar, acadiana, convergem, uma vez que ambas as culturas influenciaram-se, motivo pelo qual, durante este texto, usaremos Inana/Ishtar.

⁶ Tido aqui como sinônimo de submundo ou morada inferior, ou seja, a Kur-Nu-Gia ou a "A Terra do Não Retorno", semelhante a Hades no mito grego de Orfeu, não tendo o mesmo sentido de inferno do Cristianismo, local de condenação eterna do qual nunca se retorna.

Ereshkigal⁷. A grande deusa faz uma longa jornada para salvar seu marido, Dumuzi (ou Tamuzi), da morte, igual à jornada do herói, o monomito, conceito discutido por Joseph Campbell em seu livro **O Herói de Mil Faces** (1949). Inana/Ishtar, a Boa Mãe, sacrifica-se nesta descida ao submundo, sendo humilhada e morta, ressuscitando depois de três dias, enquanto a deusa infernal, Ereshkigal, a algoz, assume o papel antagonista, o da Mãe Terrível. Aparecem, dessa forma, na literatura e religião mesopotâmicas, indícios de uma dualidade no papel feminino graças à existência de deusas em situações opostas.

A imagem da mulher que se sacrifica pelo homem e o salva, ou aquela que o trai e o conduz à perdição, está presente em diversos mitos antigos, como o de Inana/Ishtar, cultuada tanto como deusa do amor quanto da guerra, e esta dualidade reflete-se em várias culturas, como na greco-romana com seu vasto panteão ou, posteriormente, na cultura monoteísta judaico-cristã, esta última especialmente após o fortalecimento da Igreja Católica durante a Idade Média.

Após o Cristianismo e sua herança judaica, a religiosidade reflete na mulher dois modelos referenciais distintos: de um lado, Eva, a sedutora, considerada responsável pela expulsão do homem do paraíso, associada às bruxas e demônios, base para a compreensão de Lílite⁸, de outro, Maria, a Mãe de Jesus. Há, dessa forma, em Eva, a face feminina da Mãe Terrível e em Maria, o modelo da Boa Mãe.

Essa dicotomia, ainda presente na modernidade, absorveu outras mais antigas, e nos é apresentada por Roberto Sicuteri, em seu **Lílite, a Lua negra**, ao afirmar que:

Ora, à esquerda há uma série negativa de símbolos, a Mãe da morte, a Grande Prostituta, a Bruxa, o Dragão, Moloch; à direita há uma série positiva, oposta, na qual encontramos a boa mãe que, como Sofia ou a Virgem, dá à luz e nutre, conduz ao renascimento e à salvação. Lá Lilith, aqui Maria. Lá o sapo, aqui a deusa, lá um pântano cruento e devorador, aqui o Eterno Feminino. (SICUTERI, 1985, p. 140)

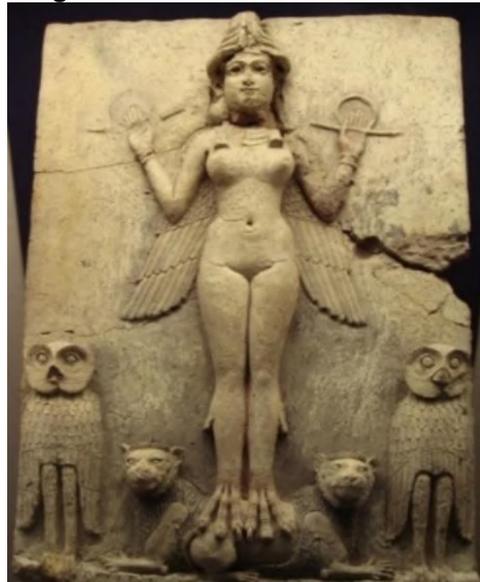
Tanto Eva quanto Maria, a Mãe de Jesus, como manifestações religiosas e modelos femininos, são importantes e nos permitem leituras de suas épocas. Carl Gustav Jung afirma que religião é:

⁷ Sua origem varia em função da narrativa. É filha de Anu, o senhor do Céu e de Nammu, deusa dos oceanos. Em outros textos, na “Descida de Inana ao inferno”, é irmã desta deusa, que busca seu marido Damuzi, ou Dumuzi, e a recebe em seus domínios que, por ser o mundo inferior, aproxima-a da deusa grega Perséfone.

⁸ Será adotada a forma portuguesa Lílite.

uma atitude do espírito humano, atitude que de acordo com o emprego ordinário do termo: “religio”, poderíamos qualificar a modo de uma consideração e observação cuidadosa de certos fatores dinâmicos concebidos como “potências”: espíritos, demônios, deuses, leis, ideias, ideais, ou qualquer outra denominação dada pelo homem a tais fatores; dentro de seu mundo próprio a experiência ter-lhe-ia mostrado suficientemente poderosos, perigosos ou mesmo úteis, para merecerem respeitosa consideração, ou suficientemente grandes, belos e racionais, para serem piedosamente adorados e amados. (JUNG, 1978, p. 10)

Fig.1 - Estátua de Ishtar/Lilite



Fonte: (ORTEGA, 2012)

A conceitualização dos fatores dinâmicos, como leis, ideias e ideais, a partir de sua observação, em deuses ou demônios, permite-nos lembrar da subordinação desses mesmos conceitos ao momento histórico-cultural ao qual estão associados e, por este motivo, são refletores de características de sua época.

Os seres criados refletem e transmitem a influência cultural e situações cotidianas nas quais estão inseridos e cuja explicação, em suas épocas, foge do campo físico (φύσις, natureza) e adentra nos mistérios do metafísico (μετα, além, e Φυσις, natureza). Dessa forma, os mitos e as religiões respondem às perguntas e anseios dos homens em suas épocas.

Os mistérios que envolvem a mulher, associados à natureza, são descolados do físico para o metafísico e se identificam com as práticas religiosas. Sua presença e manifestação são usadas para explicar fenômenos naturais, como os ritos de propiciação. Também sua imagem era usada para agradecer aos deuses em sortilégios e sacrifícios, o que objetivava muitas vezes aplacar (e explicar) a violência dos elementos naturais (PAGLIA, 1992, p. 20). Semelhante situação ocorre com o

mito de Andrômeda, “princesa etíope, filha de Cefeu, rei da Etiópia, e de Cassiopeia, foi oferecida como sacrifício para aplacar a ira de Poseidon, deus dos mares”. (BRANDÃO, 1987c, p. 83)

O homem tem, segundo o pensamento de Platão, a necessidade de aproximar o inteligível ao sensível e de compartilhá-lo, concretizando conceitos abstratos e os tornando comuns. Os mistérios religiosos são, dessa forma, concretizados em práticas individuais, sociais e também manifestados na construção de imagens, como a **Estátua de Ishtar/Lilite** (fig 1), cujo sentido real hoje se perdeu, mas era compreensível em sua época.

Para que compreendamos o sentido, hoje, da imagem de Ishtar/Lilite, devemos observá-la a partir de determinadas chaves sígnias ou, como afirma António Brandão, após uma primeira leitura, identificarmos os elementos que a compõem (as asas, corujas e outros animais e objetos presentes) comparando-os ao nosso repertório básico atual de imagens, o que permite uma decodificação parcial da mensagem, já que falta aos leitores contemporâneos o referencial com o qual os leitores da época eram acostumados. (BRANDÃO, 2008, p. 261)

Os fenômenos naturais, deificados, passaram a fazer parte de um repertório comum e a circular entre diferentes povos na Antiguidade, o que permite identificar pontos de contato semelhantes na mitologia de vários povos e em diversas manifestações culturais, como na literatura e na pintura. Sendo assim, Inana/Ishtar podem ser consideradas a base de muitas outras manifestações religiosas que vieram historicamente muito tempo depois graças a constantes trocas culturais ocorridas.

Além da deificação de situações triviais, fatos corriqueiros são explicados pela “lógica religiosa”: situações simples, cotidianas, como bebês sorrindo sozinhos à noite, ou manifestações eróticas naturais ocorridas nos homens eram encaradas como influências femininas maléficas, no campo do sagrado, dependendo da cultura e do povo manifestados. (TOORN; BECKING; HORST, 1999, p. 520-521)

1.1 A construção de um mito

Muitos ritos tribais antigos transmitiram um repertório coletivo em cerimônias religiosas com narrativas orais, fator fundamental à sobrevivência do próprio grupo.

Fig. 2 - Vênus de Willendorf



Fonte: (MANUEL, 2015)

Esses rituais tornaram-se mágicos e religiosos de forma gradativa, graças à sacralização dos elementos comuns, como animais, objetos de culto, ou a figura feminina, fonte de mistério, tida inicialmente como a única responsável pela maternidade, o que lhe conferiria *status* quase divino.

Segundo Paglia, durante séculos, o homem parecia cultuar e temer a imagem da mulher (1992, p.20), por estar ligada ao desconhecido, ao mistério, como, por exemplo, a subordinação de seu corpo às regras da natureza, a partir do ciclo menstrual, já que a maturidade sexual feminina se associava simbolicamente à Lua com seus ciclos: o crescer e o minguar das fases lunares também marcam a passagem do tempo, especialmente graças à gravidez.

Com a transformação social e o papel masculino tendo maior importância, a Lua é associada cada vez mais ao feminino nas culturas antigas, e a mulher torna-se menos importante na sociedade. Como forma de reduzir sua importância social, é, idealisticamente, lançada ao céu, distanciando-se da realidade.

Observa-se tal transformação na figura do deus sumério Nanna, cujo culto centrava-se na cidade babilônica de Ur (TOORN; BECKING; HORST, 1999, p. 783). Como figura masculina, ligado ao ciclo da lua, o deus Nanna cede espaço a deusas como Deméter e Selene na cultura grega, ou Diana e Luna, na cultura romana. A identificação da Lua/noite à mulher aumenta, o que também influencia para que o ciclo em seu corpo seja um referencial para o calendário. A mulher tinha em si elementos mágicos, sendo:

um ídolo da magia do ventre. Ela parecia inchar e dar à luz por si só. Desde o começo dos tempos, [...] parece um ser estranho. O homem cultuava-a, mas a temia. Era o negro bucho que o cuspira para fora e voltaria a devorá-lo. Os homens, juntando-se, inventaram a cultura como uma defesa contra a natureza feminina. O culto do Céu foi o passo mais sofisticado nesse processo, pois essa transferência do *locus* criativo da terra para o céu é uma passagem da magia do ventre para a magia da cabeça. (PAGLIA, 1992. p. 20)

A sobrevivência do homem primitivo estava fortemente ligada à natureza que o cercava, além disso a mulher possuía um papel privilegiado na perpetuação da vida, pois, graças ao parto, aquilo que era considerado mistério, distante, tornava-se concreto, real: o divino, inteligível, tornava-se humano, sensível, preso à terra, dicotomia que retoma o dualismo platônico⁹. A natureza humana, desta forma, espelha-se na divina, já que, nos grandes mitos, as deusas geram outros deuses, perpetuando-os, o que reforçava o papel feminino e divino da criação.

O feminino, desde a antiguidade, é representado em várias estátuas identificadas genericamente como Vênus, encontradas desde o paleolítico, e que expressavam a ligação da mulher com elementos concretos, reais, especialmente relacionados à sexualidade e à procriação. Tais estátuas poderiam ser desde simples adornos a verdadeiras representações ou objetos de culto e adoração nas sociedades antigas, conclusão que dificilmente sairá do campo da hipótese. Uma destas estátuas, a Vênus de Willendorf (fig. 2), misteriosamente,

traz consigo a sua caverna. É cega, mascarada. As cordas de cabelo, que parecem fileiras de milho, aguardam a invenção da agricultura. Ela tem uma testa enrugada. A ausência de rosto é a impessoalidade do sexo e da religião primitivos. Ainda não há psicologia nem identidade, porque não há sociedade, coesão. Os homens atemorizam-se e correm diante da explosão dos elementos. A Vênus de Willendorf não tem olhos porque a natureza pode ser vista, mas não conhecida. É distante mesmo quando mata e cria. (PAGLIA, 1992. p. 61)

Esta estátua, como várias outras paleolíticas, permite-nos especular acerca de sua possível representação simbólica: a fertilidade e a vida. Seu corpo disforme, ressaltando seu seio, fonte de alimento e, conseqüentemente, vida, seus largos quadris e sua destacada vulva refletem simbolicamente o prazer, o sustento e a origem da vida: Nesta escultura mostra-se que “a identificação da mulher com a natureza era universal na pré-história. Nas sociedades de caça ou agrárias, que dependiam da natureza, a femealidade era cultuada como um espírito imanente da fertilidade”. (PAGLIA, 1992. p. 19)

Semelhante identificação do feminino com a natureza modifica-se conforme a sociedade torna-se mais complexa, especialmente com o desenvolvimento da civilização babilônica, composta por vários povos, dentre os quais estão os sumérios

⁹ “Et Verbum caro factum est et habitavit in nobis”, ou seja, o verbo, a palavra, a ideia fez-se carne, tornou-se concreta, saiu do universo inteligível e tornou-se sensível (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2014).

e os acádios. A imagem da mulher, graças ao culto à Inana/Ishtar, assume outras significações e indica uma mudança nas primeiras formações urbanas da civilização.

Na região da antiga Suméria, as primeiras cidades influenciadas pelo desenvolvimento das atividades do pastoreio e da agricultura (RUBIO, 2012, p. 447-462) utilizam o mito e a imagem feminina como referência. A visão nômade e pastoril (os campos poderiam ser trocados para a alimentação dos rebanhos) é contraposta à fixação do homem no espaço geográfico pelo domínio de técnicas agrícolas, permitindo a formação de cidades e de sociedades mais estáveis.

O domínio destas técnicas reflete-se no mito sumério-acadiano, pois, para a resolução do conflito existente entre a agricultura e a pecuária, foi necessária a interferência de uma mulher sedutora que dominasse o homem, uma mulher fatal, (dicotômica e simultaneamente representante do amor e da guerra) e que unificasse os lados opostos. A narrativa simbólica do casamento da deusa Inana, presente no poema **Inana cortejada**, demonstra como a escolha de seu pretendente colaborou para o processo de formação e evolução das cidades.

Segundo Ana Martos Rubio em seu **Breve História de los Sumerios**:

Los sumérios e los acádios, que terminan por unirse em um único país, fusionando culturas, etnias y costumbres. Como em todas las religiones, los dioses y los mitos evolucionaron com los câmbios sociales y políticos. Hubo um Damuzi sumério primitivo, agrícola, que representa la fuerza del grano, y que se unia a Inana, la diosa de la fertilidade. (RUBIO, 2012, p. 452)

Da união simbólica de Dumuzi¹⁰, representante da Acádia (RUBIO, 2012, p. 455), e Inana, surge uma nova sociedade urbana, fixada na terra, e que domina técnicas pastoris e agrícolas. A narrativa mítica explica a luta e a posterior união entre pastores e agricultores, o que ajuda a explicar a fixação do homem no campo e sua não dependência da natureza nem da mulher coletora para a sobrevivência do grupo. Tanto o papel masculino quanto o feminino modificam-se em importância na formação das cidades que caminhavam para uma organização mais complexa.

¹⁰ Ou Damuzi, também conhecido como Tamuzi na bíblia judaico-cristão (Ezequiel, 8,14). A adaptação à cultura judaica de um deus sumério indica a intensa troca cultural entre os povos na antiguidade. Este deus também foi associado ao grego Adonis, motivo pelo qual em algumas bíblias medievais, como a bíblia espanhola do século XIII (provavelmente no governo do rei Alfonso X, o sábio) ou a vulgata antiga, esta palavra foi traduzida por Adonidem, o que não ocorre com a versão Nova da Vulgata, cuja tradução é Thammuz. Tal troca cultural também está presente na influência babilônica no nome do décimo mês da criação, segundo o calendário hebraico, Tamuz. (RAZ, 2017)

1.2A grande deusa

No mito sumério, Utu, deus do sol, pede para que sua irmã Inana, a Grande Virgem, case-se com o pastor Dumuzi. É oferecido à deusa leite fresco, representação da atividade pastoril, mas com conotação erótica no contexto do poema, e mel, fruto do domínio agrícola do cultivo de flores. Inana, cuja virgindade representa, segundo Camille Paglia, a independência da mulher perante os homens (1992, p. 50), pois a escolha representa sua vontade, rejeita categoricamente a proposta de seu irmão, já que está determinada a se casar com o agricultor Enkidu.

No texto **A corte de Dumuzi a Inana**, Dumuzi faz um longo discurso ostentando suas qualidades e mostrando que vale mais do que o agricultor. Vence a disputa, mas se associa ao seu rival, o agricultor Enkidu, que anuncia trazer produtos diferentes de sua fazenda como presente. Esta união mítica entre os deuses reflete o domínio da agricultura e pecuária, cuja consequência seria a fixação do homem e a formação das cidades.

Neste mito, Inana, a mulher, como centro, escolhe e age de forma ativa (o ato de escolher) e passiva (obedece inicialmente a seu irmão), sendo sujeito e o objeto da ação, mas este poder de decisão será deixado de lado, uma vez que sua importância gradativamente se deslocará do centro ao periférico, graças ao fortalecimento do poder masculino.

A deusa, Inana, dona de seus desejos (ativa), submete-se à vontade do homem (passiva) para desempenhar a função sagrada do matrimônio¹¹. Em sua narrativa há a força da sedução feminina, sexualizada, conforme o fragmento “minha vulva, minha cornucópia, o Barco dos Céus, está cheia de expectativa como a lua nova, minha terra que não foi arada está desocupada. E quanto a mim, Inana, quem irá arar minha vulva?” (DUPLA, 2013)

Tal papel reforça o dualismo da mulher (ativa-passiva) na Antiguidade e influencia outras culturas, como a grega, com Perséfone, deusa ctônica, ou seja, diferente dos deuses olímpicos habitava o mundo subterrâneo, e Hécate, deusa telúrica, ambas ligadas ao ciclo da natureza, e nas quais percebem-se fortes influências mesopotâmicas.

¹¹ Palavra cuja raiz traz em si a presença da *mater*, ou seja, da mãe, mas que, segundo Francisco Torrinha em seu Dicionário latino-português, foi formada com influência da palavra *patrimonium*, ou seja, o conjunto de bens pertencentes ao *pater familias*.

O prazer e a estabilidade social representados no culto à deusa Inana refletem o equilíbrio entre dois universos distintos: o masculino, bélico, defensor da estabilidade social e política, naturalmente ativo, e o feminino, sedutor, considerado naturalmente mais passivo. A dicotomia prazer sexual e guerra, unificada na deusa Inana (o amor e a guerra), tende a se separar com o aprofundamento das sociedades patriarcais.

O mito de Inana/Ishtar reflete a ligação da mulher com os elementos da natureza, mas a idealização da deusa, colocando-a em outro patamar, resulta em seu enfraquecimento como símbolo concreto. Segundo Camille Paglia, em seu **Personas Sexuais**, a mulher deificada torna-se mais ideal e distante, o que a enfraquece na comunidade. Este enfraquecimento deveu-se à “glória espetacular da civilização masculina, que ergueu a mulher consigo. Até a linguagem e a lógica que a mulher moderna usa para atacar a cultura patriarcal foram invenção do homem”. (PAGLIA, 1992. p. 21)

A importância do feminino enfraquece-se na cultura ocidental na medida em que a mulher concretamente se afasta do universo agrário e da natureza, naturalmente associados ao feminino, e assume papéis menos importantes na sociedade.

A transição de um estado mais primitivo para outro sofisticado, graças à complexidade sociocultural, é representada também por outro mito sumério: Gilgamesh. Nele, Enkidu, criado a partir do barro, animalizado, transita do universo selvagem da natureza à cidade, o que ocorre graças à sedução de uma mulher, uma prostituta sagrada do templo de Inana, enviada para “domesticá-lo”.

Com o predomínio masculino social, especialmente na Grécia, caberá às mulheres viverem duas situações distintas: a de pertencerem ao universo privado, restritamente feminino e destinado à vida familiar, trancadas em locais como o gineceu (do antigo grego γυνή, gyne, ou seja, mulher, e οἶκος, oikos, casa, um espaço destinado às mulheres); ou serem profetisas/sacerdotisas conhecedoras de mistérios sagrados, com as bacantes em seus rituais erótico-espirituais. Em ambas as situações, apropriam-se da sedução e do mistério como novas armas, simbólicas, enquanto o grupo dos homens, com outras armas, físicas, fortalecem-se como machos caçadores e protetores do lar e da sociedade, destinados à guerra. Esta diferença de papéis:

remonta aos primeiros tempos do desenvolvimento humano, quando o ritual mágico da fertilidade ainda estava na mão das mulheres, e quando a autoridade suprema em todos os domínios, tais como a nutrição e a fertilidade, estava sujeita à Grande Deusa Mãe. As atividades do grupo de machos estavam subordinadas a esse mundo **matriarcal**¹². A magia do grupo de machos relacionava-se com a possibilidade de adquirir poder sobre a caça comestível e de poder matá-la. Consequentemente, nas pinturas da Era Glacial, os mais antigos documentos conhecidos da magia humana, a fêmea animal grávida detinha o papel central. (NEUMANN, 1991, p. 125)

Graças à cultura patriarcal, constrói-se uma imagem feminina mais perniciosa, destrutiva, o que aumenta seu papel dual, pois à imagem da Grande Deusa Mãe, detentora de mistérios, geradora e mantenedora da vida, associa-se àquela que devora e destrói, a sedutora, gênese da *femme fatale*. Neumann (1991) afirma que a Grande Mãe era soberana não apenas na vida, mas também na morte. Temos, dessa forma, a presença da mulher que gera e atrai pela sexualidade, dicotomia presente em várias manifestações culturais da Antiguidade.

O novo papel atribuído à mulher, deificado mas socialmente enfraquecido, reduz sua importância como defesa do grupo e, ao mesmo tempo, fortalece o princípio masculino. Nesse momento:

o "Pai Terrível" desempenha um papel tão importante na formação do superego na cultura patriarcal, assim também o ego guerreiro-matador, guerreiro-mágico, do grupo de machos caçadores, é a forma preliminar do ego solar que posteriormente vem a libertar-se definitivamente da dominação do arquétipo da mãe. (NEUMANN, 1991, p. 125)

Socialmente relegada, mas ao mesmo tempo fortalecida no universo mítico, a dualidade feminina que tem em si a imagem da Mãe Terrível/ Boa Mãe, coloca a mulher em outro patamar social e lembra o desenvolvimento psíquico da criança, que, semelhante à mulher:

traz consigo uma crescente ambivalência, que prepara o caminho para o início necessário de um conflito [...]. As oposições entre bom e mau, entre amistoso e hostil, entre agradável e desagradável, entre ego e não-ego, entre consciente e inconsciente, começam a surgir, assim como o fazem as oposições mitológicas entre noite e dia, entre céu e terra, entre luz e sombra. (NEUMANN, 1991, p. 43)

O resultado de tal ambivalência da Boa Mãe e da Mãe Terrível será reproduzido consciente ou inconscientemente quando a mulher, ao lutar contra valores da sociedade patriarcal que a relegou a segundo plano, usar seu poder de

¹² Erich Neumann utiliza a palavra matriarcal/matriarcalismo a partir de uma visão do predomínio feminino na formação da psique humana, adotando uma linha junguiana, em seu livro **A criança**. Sua análise é psicanalítica, como discípulo de Jung, e não histórico-sociológica.

sedução, como na história bíblica de Sansão e Dalila. Temos, desta forma, um novo modelo que constrói/destrói pela sedução, e cuja influência na cultura judaico-cristã será significativo: Lílite, a mulher-demônio, aquela que ama e mata.

1.30 caminho das asas

Gabriel Rossetti, pintor e poeta pré-rafaelista, escreve uma carta para explicar o sentido misterioso Lilith, representada em um de seus quadros, e que possui uma característica importante nessa mulher: a sedução, o atrair tudo e todos para si. Segundo o pintor, em seu quadro, Lílite, de abundantes cabelos dourados, representa uma mulher “moderna [...] se admirando no espelho com aquela auto-contemplação por cuja estranha fascinação tais naturezas atraem outros para dentro de seu próprio círculo”.(LADY LILITH, 2015)

Lílite, a mulher de longos cabelos, segundo Rossetti, é fechada em si e atrai o olhar masculino de forma fascinante e estéril. O fascínio sedutor desta mulher fatal lembra o mito da sedutora Inana/Ishtar, postura esta que ocorre semelhante à assumida pela mulher fatal na poesia de Murilo Mendes, em seu livro **Poesia em Pânico** (1938).

A mitologia babilônica antiga auxiliou na construção da visão da mulher-fatal e influenciou a cultura judaica popular, ao construir a imagem de Lílite como a primeira mulher de Adão e cujos filhos, súcubos e íncubos, eram demônios que atormentavam homens e mulheres. Graças ao intercâmbio cultural, a mitologia grega tem em Hécate a imagem demoníaca da mulher, pois ela é a:

divindade que preside as aparições de fantasmas e senhora dos malefícios. Seu poder terrível manifesta-se particularmente à noite, à luz bruxuleante da Lua, com a qual se identifica. Deusa lunar e ctônia, está ligada aos ritos da fertilidade. Sua polaridade, no entanto, já foi acentuada: divindade benfazeja, preside à germinação e ao parto, protege a navegação, prodigaliza prosperidade, concede a eloquência, a vitória e guia para os caminhos órficos da purificação; em contrapartida, possui um aspecto terrível e infernal: é a deusa dos espectros e dos terrores noturnos, dos fantasmas e dos monstros apavorantes. Mágica por excelência, é a senhora da bruxaria. Só se pode esconjurá-la por meio de encantamentos, filtros de amor ou de morte. Sua representação com três corpos e três cabeças presta-se a interpretações simbólicas de diferentes níveis. Deusa da Lua pode representar três fases da evolução lunar. (BRANDÃO, 1987a, p. 273)

Inana/Ishtar, Lílite e Hécate exemplificam mulheres associadas aos mistérios noturnos, conforme características descritas por Juanito Brandão, e refletem a Mãe Terrível, em seu aspecto infernal, e a Boa Mãe, por intermédio da fertilidade e da proteção. Hécate, a mulher-bruxa, tem uma filha, Empusa, *Ἐμπουσα*, que ama e

suga a força vital dos homens, o que prenuncia a visão vampiresca da mulher nas artes do final do século XIX.

1.4 O resgate de um nome: Lílite

Torna-se importante conhecer a origem do nome Lílite para compreendermos como este modelo de mulher influenciou a cultura, a religião e as artes. Para pesquisarmos nomes oriundos de uma cultura tão vasta, porém historicamente há tão pouco tempo descoberta e estudada pelos arqueólogos (a tradução de uma pequena parte da epopeia de Gilgamesh ocorreu na década de 1870 por George Smith), temos de pressupor a existência de uma “cultura babilônica geral formada pelos povos da Suméria e da Acádia, base e influência para outras culturas, como a greco-romana e a judaico-cristã. Tal influência serve como uma espécie de espelho ainda vivo na cultura atual” (RUBIO, 2012, p. 93).

O mito de Lílite possui fortes traços que antecipam a construção do modelo do que seria posteriormente considerada a *femme fatale*. A origem do nome Lílite (hebraico תיליל) é controversa:

Na tradição judaica o dualismo binário do feminino aparece como a divisão Eva/Lilith. A mulher tradicional é uma contrapartida da Eva bíblica enquanto o feminino mal ecoa Lílite, que aparece como a mãe de demônios (ABARBANELL 1994, p. 15). As duas categorias de feminilidade, segundo a Elitzur, já existiam nas antigas fontes do Judaísmo, o Talmud e o Zohar. Aqui eles aparecem como Eva e "a outra Eva" (que na verdade é Lilith), considerada a esposa de Satanás. Lílite (cujo nome deriva da palavra hebraica "Laila", que significa noite) e representa a mulher independente, que segue seus instintos e é leal apenas para seus próprios desejos. (ZACK, 2013, p. 38, tradução nossa)

É importante lembrarmos a constante troca cultural ocorrida na antiga babilônia e suas influências, como na cultura judaica, o que hoje não é mais tão facilmente percebido. Exemplos simples deste intercâmbio são os mitos da criação nos quais o homem é feito do barro (Adão/Enkidu), o dilúvio e a salvação de poucas pessoas em um barco/arca (Noé/Urshanabi¹³), sendo este retomado na cultura grega com o mito de Deucalião e Pirra. (GRIMAL, 2013, p. 23)

¹³ Equivalente a Noé da cultura judaico-cristã, Urshanabi, presente no mito de Gilgamesh, sobrevive a um dilúvio que teria durado seis dias e seis noites. Para ter a certeza que as águas baixaram, solta

A construção da imagem da mulher como *femme fatale* tem em Lílite suas origens e significações, pois, por ter suas atitudes consideradas rebeldes em uma sociedade machista e patriarcal, sua imagem positiva é apagada da história, o que ocorreu (e ainda ocorre) em muitas versões da bíblia cristã.

Lílite tem a origem de seu nome associada à noite ou ao vento. A etimologia suméria (LÍL) está ligada a vento, respiração (HALLORAN, 2013, p.32) sentido também presente nos nomes Enlil e Nihlil, também traduzida como Ninlil, deuses dos ventos, oeste e norte respectivamente, pais do deus da lua Nanna (ou seja, a presença do mistério noturno ainda ligado ao universo masculino) e avós da deusa do amor e da guerra Inana (associada à acadiana Ishtar). Temos, desta forma, na genealogia de Inana, a presença da noite (o mistério) e do vento (a fuga do Éden, na mitologia judaica, deu-se voando), duas características importantes e presentes em Lílite:

Ninlil está lá associada com o vento do Norte e seu nome é explicado como a "Senhora da Brisa". O mesmo texto associa Enlil com o vento leste e explica o seu nome como o "Senhor de Todos." Como não há nenhuma evidência anterior para esta interpretação, tem que permanecer incertas.(ANCIENT MESOPOTAMIAN GODS AND GODDESSES, 2011)

A cultura acadiana assimila a suméria, altera nomes, mas não a essência de certos deuses. No acadiano, o nome da deusa Ninlil é traduzido para Mullitu (ou Mullissu) originada do nome de Enlil a partir de um dialeto do sumério, o Emesal, dialeto este específico de textos literários, perdendo, desta forma, a referência ao vento:

O nome acadiano da Ninlil, Mullitu / Mullissu, é curiosamente derivado do nome em Emesal de Enlil (Krebernik 1998-2001: 453). A palavra Emesal para en "senhor" é umun, que, em nome de Enlil foi encurtado para mun: dmun - lil2, onde o n assimilada para o seguinte l consoante: dmU -ul- lil2. Em acadiano um sufixo -t- foi adicionado para criar o gênero gramatical feminino e assim por nome acadiano da Ninlil se tornou Mulliltu, e, sob a influência de mudanças sonoras Neo-assírio em que os consonants -lt- tornar -SS-, Mullissu. (ANCIENT MESOPOTAMIAN GODS AND GODDESSES, 2011)

Ainda no acadiano, há outras palavras que retomam a raiz L-Y-L e que possuem ligação com o nome Lílite como as palavras Lilitu, 𐎶𐎵𐎶𐎵𐎶 (ASSYRIANLANGUAGES, 2012), que representa um demônio feminino e Lilû, derivada do sumério Lú Líl Lá (𐎶𐎵𐎶𐎵𐎶𐎵𐎶), (ASSYRIANLANGUAGES, 2012), outra

várias aves, mas só o corvo, a última delas, retorna. Urshanabi ensina ao lendário deus-rei Gilgamesh o segredo da imortalidade.

espécie de demônio. Já as palavras foneticamente semelhantes Liliatu e Lillatu (LIST OF ALL ENTRIES, 2012) referem-se respectivamente à noite e à mulher tola, ambas ideias associadas às posturas do demônio hebraico Lílite, que agia na escuridão, e a uma possível postura social em relação à feminilidade, ou seja, o fato de as mulheres serem consideradas tolas. O acadiano possuía uma palavra para designar certos demônios femininos sedutores, associados à tempestade, ardat lilî, (LIST OF ALL ENTRIES, 2012) cuja raiz suméria também está ligada a vento, conforme o **Sumerian Lexicon**, atesta ao traduzir o significado de Lil como “ vento; respiração; infecção; espírito (de um lugar); costas ou campo aberto (reduplicado li, 'cheiro de cedro?) [? KID frequência arcaico: 76; concatena 5 variantes sinal]”.(HALLORAN, 2013, p. 32)

No **Dictionary of deities and demons in the Bible**, os (w)ardat Lili, são demônios associados a ventos tempestuosos:

A partir do termo líl podemos ver que esses demônios estão relacionados a ventos tempestuosos. Em textos acadianos, lilû, lilitu e (w) ardat lili muitas vezes ocorrem juntos como três demônios intimamente relacionados e cujo domínio são os ventos tempestuosos. Assim lilû também pode ser visto como o vento sudoeste. Lilitu pode fugir de uma casa através da janela como o vento ou as pessoas imaginam que ela é capaz de voar como um pássaro. (TOORN; BECKING; HORST, 1999, p. 520, tradução nossa)

Esta classe de jovens mulheres demônios age de forma erotizada, semelhante aos íncubos e súcubos, e procura homens solitários para seduzi-los e matá-los, o que permite associar tais demônios à Mãe Terrível, pois, sendo estéril, necessita da presença masculina a fim de absorvê-la e destruí-la. Sexualmente insatisfeita, está perpetuamente seduzindo os homens. (TOORN; BECKING; HORST, 1999, p. 520/1).

Pertence aos sumérios o aparecimento do nome Lílite na literatura. O termo acadiano ki-sikil-lil-la-ke (𒀭 𒌷 𒌷 𒌷 𒌷 𒌷) (ASSYRIANLANGUAGES, 2012), traduzido como Lílite, está presente na epopeia de *Gilgamesh*, no episódio da árvore Huluppu, em que o lendário herói-deus, seduzido pela deusa Inana, corta a árvore sagrada após expulsar a ave Anzu, um ser rastejante, um demônio, que foge, em algumas versões, voando. Este “monstro rastejante”, semelhante a uma serpente, será identificado como o demônio na mitologia judaica que, de uma árvore, tenta Eva, a segunda mulher de Adão. (TOORN; BECKING; HORST, 1999, p. 205)

A árvore Huluppu

Então uma serpente que não podia ser encantada
 Fez seu ninho nas raízes da árvore huluppu.
 O pássaro Anzu pôs seus filhotes nos galhos da árvore.
 E a donzela negra Lilith construiu sua casa no tronco.
 A jovem mulher que adorava sorrir chorou.
 Como Inana chorou!
 (Ainda assim eles não deixariam a árvore.)

[...]

Então uma serpente que não podia ser encantada
 Fez seu ninho nas raízes da árvore huluppu.
 O pássaro Anzu pôs seus filhotes nos galhos da árvore.
 E a donzela negra Lilith construiu sua casa no tronco.
 Eu chorei.
 Como eu chorei!
 (Ainda assim eles não deixariam a árvore.)

[...]

Gilgamesh golpeou a serpente que não podia ser encantada.
 O pássaro Anzu vôou com seus filhotes para a montanha;
E Lílite destruiu sua casa e fugiu para os locais selvagens e desabitados.
 Gilgamesh, então, desprende as raízes da árvore huluppu;
 E os filhos da cidade, que o acompanhavam, cortaram os galhos.

Do tronco da árvore ele esculpiu um trono para sua sagrada irmã.
 Do tronco da árvore, Gilgamesh esculpiu uma cama para Inana.
 Das raízes da árvore ela moldou um pukku para seu irmão.
 Da coroa da árvore Innana moldou um mikku para Gilgamesh, o herói de Uruk. (CHICHERCHIO, 2012, negrito nosso.)

A grafia hebraica do nome Lílite (ahlemessa (לילית-se muito com a palavra noite (לילה), porém há controvérsias quanto a esta origem. Algumas fontes consideram-na ligada à noite (laylá/layil) (TOORN; BECKING; HORST, 1999, p. 520), enquanto outras desconsideram esta possibilidade, como a Enciclopédia Judaica. É importante observarmos a ligação do nome Lílite à noite e ao vento, sendo importante para compreendermos momentos e ações da vida deste demônio eternamente sedutor.

1.5 Jogos de Traduções

O nome de Lílite, associado a um demônio durante séculos, modernamente, tem sido resgatado por grupos de mulheres como um símbolo de igualdade de gêneros, o que explica Anne Lapidus Lerner, cofundadora e editora da revista **Lilith**,

the "independent Jewish women's magazine, justificar a escolha do nome de sua revista.

O personagem Lilith, que a revista homenageia em seu nome, foi a primeira e mítica parceira de Adão. Embora ausente do texto bíblico da história da criação, ela é aceita por intérpretes posteriores por ter merecido o banimento do Jardim do Éden por se recusar a fazer a vontade de Adão, particularmente em assuntos sexuais. Ela é a quintessencial feminina rebelde, uma mulher que não iria tomar a direção de um homem. De acordo com algumas versões rabínicas desta lenda, seus filhos foram mortos, levando-a a tentar vingança matando crianças. Ao tomar seu nome, (a revista) Lilith tenta uma reabilitação de sua reputação e destaca a medida em que se identifica com as vozes de mulheres que não têm medo de assumir alguns riscos para garantir a igualdade de gênero. (LERNER, 2009, tradução nossa.)

O nome Lílite passou por transformações quanto à sua significação, aumentando-lhe o caráter negativo, o que se pode observar ao resgataremos sua etimologia e a forma como foi intencionalmente substituído em várias versões bíblicas. Para que compreendamos este percurso, discutir o nome da deusa Inana e sua significação é fundamental.

1.6 O enterro da Deusa-Mãe: de Inana a Lílite

O erotismo nas narrativas da deusa Inana assenta-se em uma aparente contradição: ao lado de uma sexualidade ativa da deusa Inana, como ocorreu perante Dumuzi e Gilgameshi, existe também uma renúncia sexual, uma vez que a deusa era conhecida como A Grande Virgem. Esta contradição associa um novo valor à mulher: a renúncia sexual como virtude, visão importante na construção de um modelo único no qual conviva, de um lado, Lílite, a ativa, e de outro, Penélope, a lendária mulher de Odisseu, mulher casta e pudica que renuncia à sexualidade e se sacrifica pelo lar.

A repressão da sexualidade feminina, graças ao novo valor na sociedade patriarcal, como a renúncia da própria sexualidade, explica o modelo de Lílite ter sido apagado, sendo a própria linguagem instrumento para tal, transformando o nome desta mulher em um ser misterioso e demoníaco, o que persiste até hoje em algumas versões bíblicas. Seu nome passa a ser associado ao sentido de mistério presente na palavra suméria Ninna, ("pássaro noturno", "coruja") com a qual Nanna (deus da lua) e Inana (deusa do amor/guerra) têm ligação. Segundo o **Sumerian Lexicon**, Ninna é um pássaro noturno, coruja (nin, 'temível senhora', + a, sufixo

nominativo, a coruja predatória com seu rosto humano, o que provavelmente deu origem ao mito demônio Lilith. (HALLORAN, 2013, p. 38. Tradução nossa)

A origem dos nomes Ninna, Nanna, Inana e, posteriormente, Lílite parece explicar as várias versões do texto bíblico no qual Lílite (לילית) é traduzido como “animal noturno”, ou “coruja”, associado ao mistério. Esta associação torna a imagem feminina ligada ao transcendente, ao paraíso, como deusa, ou ao inferno, como demônio, mas sua realidade concreta no dia-a-dia em uma sociedade patriarcal torna-se relegada a segundo plano.

Edward C. Whitmont afirma que, na evolução das religiões, é fato recorrente que os deuses de uma fase religiosa se tornem diabos da seguinte (WHITMONT, 1982, p.144), o que parece explicar e justificar a transição de uma deusa para um demônio, cujo nome foi transformado nos cânones das principais religiões, influenciando a percepção de mulher durante um bom tempo na história. A deusa, ao desafiar simbolicamente o patriarcalismo, é transformada em demônio.

Lílite incorpora elementos da Mãe Terrível e sua imagem resiste na história, mesmo se opondo à predominância do universo masculino, sendo aparentemente submissa ao mesmo tempo em que é sedutora. A atitude da submissão feminina presente em uma sociedade fortemente patriarcal perante a qual se contrapõe à imagem de Lílite será questionada posteriormente por outras mulheres, como a escritora Georg Sand (1804 – 1876)¹⁴, no século XIX.

Um novo modelo de mulher, que incorpora a contradição, pura/pecaminosa, surgirá entre os artistas especialmente pintores e escritores, mas a (re)construção imagética de Lílite será lenta, e a referência persistente na cultura é a imagem judaico-cristã: Lílite, a *femme fatale*, mulher pecaminosa, cujas referências são o livro de Isaías, capítulo 34:14, o Talmud, e o Zohar, além do Alfabeto de Bem Sira e no folclore medieval judaico. Mas quem é Lílite?

Esta história está relacionada a um amuleto antigo comum [...], cuja finalidade é proteger os bebês de Lilith. Neste conto Lilith é descrita como a primeira mulher de Adão, criado com ele a partir do barro. Lilith, a cônjuge igualitária, procura não estar subordinada no ato da relação sexual. Adão reluta em concordar com seu pedido. Então, depois de pronunciar o nome sagrado (ou seja, o nome de Deus), Lílite voa para longe, fugindo para o mar. Três anjos são enviados para devolvê-la a seu marido. Lilith recusa, explicando que o objetivo de sua criação é causar danos aos bebês: aos meninos, durante os primeiros oito dias após seu nascimento, até que

¹⁴ George Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, é romancista e memorialista francesa. Costumava vestir-se com roupas masculinas na sociedade francesa do século XIX.

sejam circuncidados, e as meninas durante os primeiros doze dias de sua vida. (PATAI, 2013; p; 333, tradução nossa.)

Pascal Carol, em seu artigo **Lilith, ou la danseuse de Mallarmé réincarnée**, afirma que há um caráter plural no mito de Lílite, associando-a a demônios masculinos e femininos, apesar de sua imagem estar vinculada também à ideia de reprodução e sexualidade.

A pluralidade não explica todas as formas tomadas por Lilith, mas ela corresponde a seu principal campo de ação: a reprodução. Na tradição babilônica, ela [...] seduz os homens enquanto eles dormem. Ela é do sexo feminino, Lamashtu-Lamme, que ataca as mulheres grávidas, encanta crianças, bebe o sangue dos homens e come sua carne. Ela porta calamidades e no Talmud e no Zohar adota asas. (CAROL, 2003, tradução nossa.)

Por serem da mesma matéria, Lílite considerava-se semelhante a Adão, motivo pelo qual exigia igualdade no ato sexual. Não tendo seu pedido aceito, foge **voando** (novamente retomada a ideia de vento. Grifo nosso) para o mar. Anjos (Senoi, Sansenoi e Samengelof) não conseguem persuadi-la a voltar e se constrói a imagem da mulher insubordinada, perigosa, que deve ser castigada, o que pode explicar o motivo pelo qual sua imagem foi desconstruída em diversas traduções.

1.7 A morte simbólica pela palavra

O livro sagrado na cultura judaico-cristã, que imprimirá a marca negativa de Lílite como um demônio, tem sua tradução mais antiga formada pela tradução septuaginta (A VERSÃO SEPTUAGINTA, 2017), versão grega do ANTIGO TESTAMENTO judaico, usada por São Jerônimo que a agrupou com os textos conhecidos como Novo Testamento no século IV d.C.

O capítulo 34, versículo 14 do livro de Isaías, demonstra divergência na tradução do nome Lílite (original תיליל, muitas vezes associando-o a imagens negativas, em várias versões da bíblia cristã e no Tanach¹⁵, o que demonstra a construção de uma imagem feminina demoníaca da mulher sedutora (sexualizada e independente).

¹⁵ Conjunto dos livros sagrados do judaísmo, dividido em 5 primeiros livros (Chumash (חומש), o Pentateuco, no Neviim (נביאים), o livro dos Profetas, e os demais livros presentes no Ketuvim (כתובים).

O termo Lílite, associado à escuridão, provavelmente devido à proximidade linguística no hebraico (LÍLITE תִּילִית; NOITE - הַ לַיִל)¹⁶ desaparece em algumas versões bíblicas substituído ora por animais noturnos como corujas, ora por outros, como demônios, o onocentauro e a Lâmia grega. Em algumas versões bíblicas medievais, ou mesmo modernas, troca-se Lílite por paráfrases ou se usa a palavra “bruxa”, injustificada do ponto de vista etimológico.

Modernamente, algumas versões bíblicas, como as corroboradas pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) ou a versão atualizada da antiga tradução de João Ferreira de Almeida¹⁷, tendem a resgatar o nome Lílite, em respeito à origem hebraica, e não mais quanto à tradução grega da Versão Septuaginta. A versão portuguesa da CNBB traduz o trecho de Isaías como “ Lá se encontrarão a hiena e o gato do mato, o cabrito selvagem chamando os companheiros, lá descansará Lílite, ali encontrará repouso”. (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2016); já a tradução de João Ferreira de Almeida traduz o mesmo fragmento como “E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e Lílite, pousará ali, e achará lugar de repouso para si. (BÍBLIA JOÃO FERREIRA DE ALMEIDA ATUALIZADA, 2015). Observa-se, desta forma, que em ambas as versões, o nome Lílite permanece.

Diferente de algumas versões modernas, outras substituem o nome Lílite por expressões que evocam o mistério (animais noturnos, demônios e monstros), iniciado com a Septuaginta e continuado na tradução Vulgata. No grego, o nome Lílite é traduzido no nome de monstro metade homem e metade animal, caracterizado por sua lascívia, ao afirmar que “E os demônios se encontraram com os onocentauro e gritarão uns com os outros; porque eles, aí, encontrarão um lugar de repouso”. (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2016, tradução nossa).

A versão **Vulgata Latina** mantém onocentauro e acrescenta Lâmia, o que será seguido por outras versões espanholas medievais, enquanto a **Nova Vulgata Latina** retira a expressão latina “daemonia onocentauris” e a traduz para “hyaenae thoibus”, ou seja, animais selvagens, permanecendo o demônio/monstro Lâmia como sinônimo de Lílite.

¹⁶ Associação contestada por vários autores, especialmente os judeus ortodoxos.

¹⁷ A tradução é de João Ferreira de Almeida, um ex-padre que, no século XVII converteu-se ao protestantismo e publicou a primeira tradução da bíblia em português, hoje, não é unânime, pois outras bíblias adotam seu nome como uma marca com diferenças entre si.

Na **Bíblia Almeida Revista e Corrigida 2009** o nome de Lílite (תִּילִית, é omitido e transformado em animais noturnos, como observamos em “ os cães bravos se encontrarão com os gatos bravos; e o sátiro clamará ao seu companheiro; e os **animais noturnos**¹⁸ ali pousarão e acharão lugar de repouso para si. (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2016). Já na versão da Editora Ave Maria, a associação direta com a noite permanece, transformada em algo negativo, ocorre ao se usar a expressão espectro noturno em “ Nela se encontrarão cães e gatos selvagens, e os sátiros chamarão uns pelos outros, **espectro noturno** frequentará esses lugares e neles encontrará o seu repouso. (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2016)

A desconstrução e posterior reconstrução de Lílite continua em versões medievais, que retomam o termo Lâmia. Os códices I.i.8 (=E8) e I.i.6 (=E6), pertencentes à Biblioteca do Monastério do Escorial, copiados em meados do século XIII (aproximadamente 1250), descrevem-na como Lâmia junto dos onocentauro. Tal situação se repete com os manuscritos da Biblioteca da Real Academia de História, cuja cópia é datada entre os anos 1450-1475, ao citar a lamja¹⁹ e no manuscrito de Mosé Arragel (1422 e 1430), pertence à Casa Ducal de Alba.

A imagem de Lílite permanece negativa em versões bíblicas presentes em outras línguas. Associado à noite e seus mistérios, a versão do rei James traduz Lílite como coruja (screech owl), o mesmo ocorre no italiano, ao também adotar coruja (civette) e em algumas versões medievais espanholas, o que resgata a sensação de mistério, e relembra imagens de corujas nos pés da deusa, presentes na fig. 1.

As diversas traduções, desde a Septuaginta, passando pela Vulgata Latina e continuando na tradição ibérica, tiram a importância de Lílite como mulher, dona de uma sexualidade própria, e a transformam em um demônio, uma vez que ela parece oferecer perigo ao universo masculino, sendo, desta forma, misteriosa e associada à noite, o que retoma etimologia de seu nome.

1.8 Lílite medieval: o alfabeto de Ben Sira

O processo de desconstrução da imagem na tradução do nome Lílite reflete também a escolha realizada por judeus ibéricos no **Alfabeto de Ben Sira**, livro

¹⁸ Ou seja, Lílite. (Negrito nosso)

¹⁹ Grafia semelhante ao original.

satírico essencial na construção do mito/demônio, e que traz consigo a tradição da cultura babilônica. Nele, há a principal referência à Lílite como a primeira mulher de Adão, sua recusa, fuga, e ameaça às crianças e aos homens solitários. Tem-se a imagem da mulher ativa que seduz, ataca e destrói o homem, características típicas presentes na mulher fatal.

Quando criou o primeiro homem, Adão, Deus disse: "Não é bom para o homem estar sozinho". [Assim] Deus criou uma mulher para ele, da terra como ele, e a chamou Lilith. Eles [Adam e Lilith] prontamente começaram a discutir uns com os outros: Ela disse: "Não vou deitar para baixo", e ele disse: "Não vou deitar abaixo, mas acima, já que você está apto para estar abaixo e eu por ser Acima." Ela disse a ele, "Nós dois somos iguais, já que somos ambos da terra. E eles não se ouviram um ao outro. Desde que Lilith viu [como era], ela pronunciou o nome inefável de Deus e voou para longe no ar. Adão estava em oração diante do seu Criador e disse: "Mestre do Universo, a mulher que você me deu fugiu de mim!"

O Santo Abençoado imediatamente despachou os três anjos Sanoy, Sansenoy e Samangelof atrás dela, para trazê-la de volta. Deus disse: "Se ela quer voltar, bem e bem. E se não, ela deve aceitar que uma centena de seus filhos morrerão todos os dias. "Os anjos a perseguiram e a alcançaram no mar, em águas furiosas (as mesmas águas em que os egípcios se afogariam um dia), e disse as ordens de Deus. E, no entanto, ela não queria voltar. Eles disseram que a afogariam no mar, e ela respondeu. "Me deixe em paz! Fui criada apenas para aborrecer os bebês: se forem meninos, desde o nascimento até o dia oito, terei poder sobre eles; Se são meninas, desde o nascimento até o dia vinte. "Quando ouviram sua resposta, eles imploraram com ela para voltar. Ela jurou a eles, em nome do Deus vivo, que sempre que os visse ou seus nomes ou suas imagens em um amuleto, ela não dominaria aquele bebê, e ela aceitou que uma centena de seus filhos iriam morrer todos os dias. Portanto, uma centena de demônios morrem todos os dias, e, portanto, escrevemos os nomes [dos três anjos] em amuletos de crianças pequenas. Quando Lilith os vê, ela se lembra do seu juramento e a criança é [protegida e] curada. (ALPHABET OF BEN SIRA 78: Lilith, s.d.)

Graças ao intercâmbio cultural na Antiguidade, há uma intensa assimilação da narrativa dos deuses sumérios, o que influencia a cultura greco-romana e, posteriormente, o pensamento judaico-cristão. Desta forma, a imagem negativa de Lílite assume um lado perverso, semelhante à deusa grega Hécate, aos monstros Lâmia e Empusa, às Erínias, aos demônios incubos e súcubos, citados n`**O Martelo das feiticeiras (Malleus maleficarum)**, livro escrito em 1487, referência à inquisição no início da Era Moderna e fortemente misógino.

2 CONFLITOS ÍNTIMOS: O *ANIMUS* VERSUS *ANIMA*

2.1 Dualidade íntima

Social e culturalmente, durante séculos, é imposto à mulher um papel de submissão e inferioridade em uma sociedade marcada pela maior importância do papel masculino. Como consequência, sua imagem adquire nova concepção, oscilando ora como protetora do lar e da família, a Grande Deusa, ora sedutora e destruidora do homem, um demônio.

Conforme a sociedade torna-se mais complexa e enfraquece a dependência da agricultura como forma de sobrevivência, evidenciam-se os sinais da urbanização, como os ocorridos na região da antiga Babilônia. A estrutura patriarcal assume importância e negligencia o papel feminino, relegando-o a segundo plano. Segundo a análise de Emma Jung, em seu livro **Anima e Animus**, a mulher forçosamente tem de abandonar sua antiga condição, de certo modo superior, e aceitar um outro papel: socialmente passa a ser considerada fraca, passiva, sem objetividade, e ilógica, porém ainda ligada à natureza. (JUNG, E. 1991, p. 53)

A substituição da importância da imagem feminina pela masculina em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo é gradativa, e essa transição entre uma visão de superioridade feminina a outra, mais passiva, permite-nos uma comparação com a ruptura entre as fases do desenvolvimento da consciência, de Erich Neumann. Em seu livro **A Criança: Estrutura e Dinâmica da Personalidade em Desenvolvimento desde o Início de sua Formação**, ao analisar o desenvolvimento infantil e o rompimento radical entre a criança e sua mãe durante a primeira infância, Neumann caracteriza o Matriarcado e Patriarcado²⁰ por estarem:

em diferentes desenvolvimentos do consciente e do inconsciente, especialmente por diferentes atitudes de um em relação a outro. Matriarcado não significa apenas domínio do arquétipo da Grande Mãe, mas, de modo geral, uma situação psíquica total em que o inconsciente (e o feminino) são predominantes e a consciência (e o masculino) não atingiram ainda autoconfiança e independência. ("Masculino" e "Feminino" são aqui grandezas simbólicas, não devendo ser identificados como "homem" e

²⁰ Matriarcalismo e Patriarcalismo são adotados em nossa dissertação a partir de um conceito psicanalítico estudado por Erich Neumann em seu livro **A Criança: Estrutura e Dinâmica da Personalidade em Desenvolvimento desde o Início de sua Formação** e tidos aqui como as fases do desenvolvimento da consciência, segundo.

“mulher” portadores de características sexuais específicas). (HILLMANN, NEUMANN, *et al.*, 1979)

Como estágio psíquico, o Matriarcado tende a ser oculto, inconsciente, e o Patriarcado mais consciente. Este, ao desenvolver-se e adquirir força, muda social e culturalmente os papéis masculino e feminino, o que desloca a importância da mulher. Tal situação reforça o caráter misterioso e dual do arquétipo da Grande Mãe que, ao assumir um maior destaque no campo psíquico, assemelha-se às representações das antigas deusas ctônicas, cujos cultos são cercados por seus mistérios.

Partindo dessa ruptura evolutiva entre a visão matriarcal e a patriarcal, e por considerá-los estágios diferentes do desenvolvimento psíquico humano, é possível traçar um paralelo entre o desenvolvimento da criança, objeto maior do estudo de Neumann, a partir do pensamento junguiano, e o novo papel atribuído à mulher, uma vez que a imagem feminina cede espaço à importância da imagem do homem.

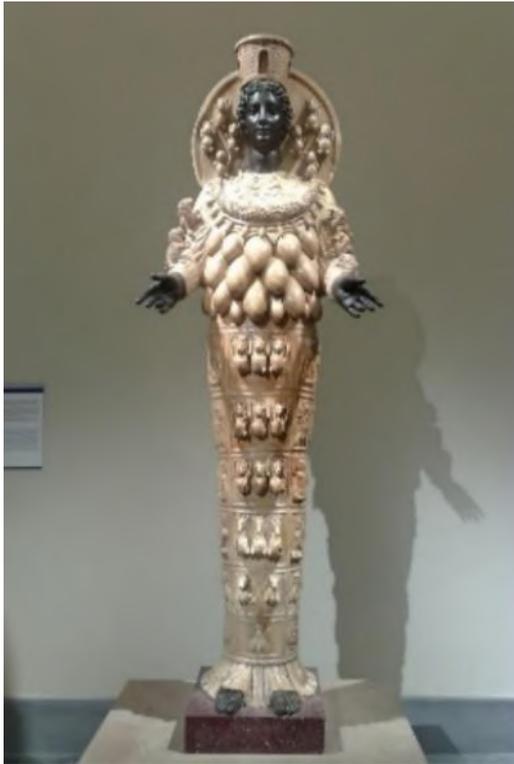
Segundo Neumann, na primeira infância, a criança tem a imagem da figura materna semelhante a uma deusa, ou seja, o papel arquetípico²¹ da Boa Mãe impõe-se, porém, durante as etapas de seu crescimento e, ao romper os laços que o unem, mãe e filho, gradativamente, a imagem da mãe passa a se apresentar oscilante, ora como a Boa Mãe, a que gera e nutre, ora como a Mãe Terrível, a bruxa, com quem se deve cortar laços. Neumann retoma esta ideia da transição, que reflete e reforça o papel dual da mulher, comparando-a ao desmame, um conceito que não deve ser restrito ao desmame da criança do seio de sua mãe, se bem que o cessar de contato tão íntimo obviamente represente um ponto crítico no desenvolvimento do filho. (NEUMANN, 1991, p. 92)

Este desmame simbólico assume um caráter de ruptura radical, mas ocorre no decorrer dos séculos de forma lenta e gradativa. Como consequência, dois papéis distintos impõem-se à mulher, apesar de a sociedade idealisticamente esperar o domínio de um deles: ou ser mais passiva, a mãe que nutre, o que reforça a posição idealística do arquétipo da Boa Mãe, ou mais ativa, mesmo de forma negativa, no papel de Mãe Terrível, sedutora. Neumann lembra-nos que:

²¹ Arquétipos tidos, na visão junguiana, como imagens primordiais presentes no inconsciente coletivo.

quando uma mãe se agarra ao filho, o fato de mimá-lo dissimula alguma coisa mais, que dificulta a identificação de um mimar. Em termos mitológicos, esse mimar "falso" é o da mãe-bruxa que atrai a criança para sua casa feita de chocolate (mimar com docinhos), e quando esta entra torna-se a Mãe Terrível que a "engole". (NEUMANN, 1991, p. 55)

Fig. 3 - Artêmis de Éfeso



Fonte: (ADRIÃO, 2015).

Esta atração exercida pela Mãe Terrível, dissimulada, lembra a atração, às vezes sutil, outras não, exercida pela figura da *femme fatale* aos homens e retratada pelos artistas. A imagem da mulher oscila, desta forma, entre o sacro e o profano e sua nova imagem feminina, reflexo do poder masculino, é, segundo Harold Bloom, “formada pela ansiedade dos homens com o que veem, como a beleza do corpo da mulher, uma beleza que julgam ser, ao mesmo tempo, muito maior e muito menor que a deles próprios” (PAGLIA, 1992, p. 58).

A imagem feminina é construída, então, a partir daquilo que os homens gostariam de ver nela: a santa e pecadora, a sedutora e vampiresca, aquela que salva o homem ou o conduz à destruição, imagem esta, muitas vezes, presente no próprio olhar masculino como uma forma de projeção²², pois, segundo Jung, as pessoas observam suas próprias tendências inconscientes nos outros e constroem uma imagem daquilo que gostariam, o que explica a construção, em níveis mais profundos, da imagem da mulher fatal, como algo ocorrido no interior do próprio homem. (2008, p. 2270. A *femme fatale* assume, desta forma, atitudes projetadas e rejeitadas pelo próprio homem, ou seja, a sedução ao lado da destruição.

²² Mecanismo de defesa que permite atribuir a qualquer um, no próprio ambiente, sentimentos para consigo mesmo que derivam de objetos externos incorporados. Na projeção são "passados" para outras pessoas conteúdos penosos e incompatíveis ou valores positivos reprimidos subjetivamente inacessíveis. (SICUTERI, 1985, p. 205)

Esta dualidade idealística, presente e construída a partir do olhar masculino, refletiu-se em construções artísticas ou míticas, como se percebe, por exemplo, nas representações de deusas presentes em diferentes culturas religiosas, em antigas pinturas ou esculturas femininas.

A estátua da deusa Artêmis²³, fig.3, a Grande Mãe, exemplifica esta dualidade: sendo uma deusa casta e benéfica (BRANDÃO, 1987a, p. 273.). Sua representação expressa a força de um dualismo oscilante: por um lado, seu culto a representa casta, virgem, o que, segundo Camille Paglia, representava uma forma de supremacia ao ambiente masculino, já que ela se recusava a relacionar-se sexualmente (PAGLIA, 1992, p. 50). Sua castidade, porém, também é associada à fertilidade, pois seu corpo está coberto por testículos, a supremacia e o prazer sexual masculinos, ou seios, a sedução feminina. Tais elementos refletem este dualismo ao reforçarem ora o prazer, de forma ativa, ora sua ausência, de forma passiva.

Sendo a representação da fertilidade e da castidade ao mesmo tempo, é importante ressaltar que a imagem de Artêmis transmite em si uma mensagem feminina que reflete o que a sociedade masculina projetava em uma imagem típica ideal feminina. Tal projeção, também ambígua, reflete-se de forma diferente na presença de suas construções imagéticas da deusa Artêmis, presente em duas estátuas distintas:

uma asiática, cruel, bárbara, sanguinária, bem dentro dos padrões da mentalidade religiosa de uma Grande Mãe oriental; outra europeia, cretense, ocidental, voltada, como se há de ver em seguida, para a fertilidade do solo e da fecundidade humana, o que denuncia uma Grande Mãe creto-micênica, quer dizer, minóica e helênica. (BRANDÃO, 1987a, p. 68)

A diferença existente nas estátuas, uma representando o lado materno, a outra o lado mais cruel, reflete a dualidade do olhar masculino e da cultura na qual a sociedade está inserida. A visão masculina busca a imagem feminina e a idealiza, como nas relações Inana/Ishtar e Damuzi, na cultura judaica, com Sansão e Dalila, ou mesmo na forma como Lílite seduzia os homens, sendo o objeto de veneração²⁴ e destruição, além de tantos outros casos descritos na literatura e nos mitos.

²³ Muitas vezes confundida com as deusas Cibele e Diana.

²⁴ Palavra cuja origem, segundo o dicionário Houaiss, provém do verbo latino *venĕror, āris, ātus*, ou seja, dirigir um pedido aos deuses, mas cujo significado está ligado a *Venĕrem venerāri*, ou seja, honrar à deusa Vênus.

Jung percebe que a dualidade presente em um mesmo ser, como na imagem de Artêmis (os seios femininos que amamentam e dão a vida podem ser testículos, ou seja, o masculino), reflete uma existência ancestral e bem mais profunda, sendo este um pensamento aceito por filósofos medievais que criam o homem trazer em si, devido à sua estrutura glandular, ambos os elementos, o masculino e o feminino.

Ao observar este masculino e feminino ancestrais, Jung denomina *anima*:

a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem — os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente. (JUNG C. G., 2008, p. 173)

Já a personificação masculina do inconsciente chama-se *animus*. A presença destas duas forças, o *animus* e a *anima*, muitas vezes, não é harmônica, o que explica conflitos e oscilações presentes no relacionamento homem/mulher, com suas manifestações aparentemente ambíguas, já que os arquétipos, segundo Jung, carregam em seu bojo contradições internas, podendo assumir dois aspectos: o benévolo e o malévolo.

Esta importante contradição dentro dos arquétipos auxilia a melhor compreender o jogo de sedução da *femme fatale*: a aparência sedutora da mulher, benévola, por ser construída a partir da projeção do olhar idealístico masculino, esconde uma essência mais profunda, malévola, que atrai e destrói o homem.

O olhar masculino, que projeta e procura algo na mulher, é citado por Edith Zack em seu livro **Powerful Women, Threatened Men; The Femme Fatale Myth (Women's Power in Culture)** para afirmar que a mulher fatal é uma projeção da alma do artista e sua imagem arquetípica construída é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem sendo que:

estas tendências psicológicas do sexo masculino são simbolizadas por figuras femininas que aparecem de várias formas e representam as diferentes fases do seu desenvolvimento. (JUNG 1954, p.23 apud Zack, 2013 p. 497. Tradução nossa)

Estas tendências ocorrem como reflexo da projeção imagética masculina dirigida à mulher, fenômeno ocorrido desde a infância, na qual a mãe é o primeiro objeto das projeções do bebê (WEHR, 1994, p. 51). Inicialmente como fenômeno pessoal e, posteriormente coletivo, tal projeção reflete-se nas artes e na religião, ou

seja, a construção da imagem feminina ocorre a partir da visão do homem como reflexo dos arquétipos.

Virginia Woolf, em seu livro **A Room of One's Own**²⁵, desenvolve um pensamento semelhante. Nele, a autora discute haver uma presença “profunda” do masculino e feminino unidos numa espécie de androginia. Em uma de suas conferências afirma que:

em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino; e, no cérebro do homem, o homem predominaria sobre a mulher, e, no cérebro da mulher, a mulher predominaria sobre o homem. O estado normal e adequado é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente. Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. [...] Quando ocorre essa fusão, a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina. (WOOLF, p. 120)

Mesmo sem a consolidação efetiva do pensamento junguiano na época, Virgínia Woolf acreditava intuitivamente em uma espécie de androginia que deveria ser harmônica e criativa, porém tal coexistência, nem sempre harmônica, auxilia na explicação da construção imagética negativa da *femme fatale* a partir do arquétipo feminino da *anima*.

2.2 O arquétipo feminino: a *anima*

A complexidade da imagem feminina refletida no decorrer dos séculos sempre conduziu os homens à necessidade de explicar essas ocorrências, para isto havia respostas variadas, como a influência da natureza (como por exemplo o ciclo da lua ligado à fertilidade feminina) com a qual a mulher sempre fora identificada ou a presença e influência de forças sobrenaturais, como deuses, deusas e demônios.

No início do século XX, Carl Gustav Jung lança luzes importantes que permitiram uma melhor compreensão da presença de tal complexidade a partir da existência de imagens primordiais presentes na psique humana, ou seja, os arquétipos. Segundo ele,

²⁵ “**Um teto todo seu**”. Baseado em palestras proferidas no Newnham College e no Girton College, duas escolas femininas da Cambridge University em outubro de 1928 e publicado em 1929.

A teoria das ideias originárias pré-conscientes não é, de forma alguma, uma invenção minha, como o demonstra a palavra "arquétipo", que pertence aos primeiros séculos da nossa era. [...] Através de investigações minuciosas, nada mais fiz do que oferecer uma base empírica à teoria do que antes se chamava de ideias originárias ou elementares, "catégories" ou "habitudes directrices de la conscience". (JUNG, 1978, p. 56)

Jung oferece-nos uma visão científica que permite compreender melhor a existência de forças antagônicas no homem e na mulher que se relacionam e buscam equilíbrio. Seu pensamento também permite que compreendamos de que forma certas manifestações ancestrais negativas conduziram a mulher a atitudes muitas vezes negativas e destruidoras como forma de auto afirmar-se em uma sociedade fortemente patriarcal.

A Psicologia Analítica interpreta o homem como um ser no qual importantes elementos psíquicos do sexo oposto estão sempre presentes em ambos os sexos fisiológicos. As possíveis contradições presentes na alma feminina, resultados da influência dos arquétipos, serão determinantes para que compreendamos o aspecto terrível da *femme fatale* como uma manifestação da *anima* negativa, já que a coexistência conflituosa existente nos arquétipos (o *animus* e a *anima*) sempre foi considerada,

tendo em vista que, desde tempos imemoriais, o homem, nos mitos, exprimiu a ideia da coexistência do masculino e do feminino em um só corpo. Tais intuições psicológicas se acham projetadas de modo geral, na forma da **sizígia**²⁶, o par divino, ou na ideia da natureza andrógina do Criador. [...]

Talvez a anima seja uma representação da minoria dos genes femininos presentes no corpo masculino. Isto é tanto mais verossímil, porquanto esta figura não se encontra no mundo das imagens do inconsciente feminino. (JUNG, 1978. p. 32-33, grifo nosso)

As imagens arquetípicas e contraditórias constantes nos mitos ancestrais transmitem-nos a certeza de que há uma ideia de imortalidade humana, pois tais imagens são transmitidas coletivamente e resultam de processos construídos pela humanidade há centenas de milhares de anos, capazes de alterar profundamente a imagem e a relação homem/mulher por refletirem níveis mais profundos da psique humana. O papel da mulher fatal foi, desta forma, construído, transmitido e perpetuado de forma constante e coletiva.

Para explicar os papéis masculino e feminino presentes no homem e na mulher, a partir de forças psicológicas e imagéticas internas, Jung afirma que o

²⁶ A sizígia, a união de opostos, não só está presente em nível subjetivo, mas também na concretude das relações interpessoais homem-mulher.

animus e a *anima* remetem-nos à existência de forças ancestrais muitas vezes inconscientes, ou seja, a imagem masculina e a feminina não são somente reflexo do gênero sexual, mas imagens primordiais presentes no inconsciente coletivo e construídas a partir das próprias ações humanas. O arquétipo seria, desta forma,

conceito psicossomático, unindo corpo e psique, instinto e imagem. Para Jung isso era importante, pois ele não considerava a psicologia e imagens como correlatos ou reflexos de impulsos biológicos [...]. Os arquétipos são percebidos em comportamentos externos, especialmente aqueles que se aglomeram em torno de experiências básicas e universais da vida, tais como nascimento, casamento, maternidade, morte e separação. (BERNARDI, 1988, p. 16)

Por serem manifestados nos comportamentos externos presentes na relação homem/mulher, os arquétipos permitem-nos discutir como a imagem da mulher, mítica ou idealizada, foi construída refletindo algo mais profundo, ou seja, a construção da imagem da mulher fatal passa a ser não somente uma visão cultural de uma sociedade predominantemente masculina, mas reflexo direto de uma parcela do inconsciente coletivo, pois quando adotamos a:

teoria de Jung, vemos que a mulher fatal não é meramente um modelo cultural, mas pode ser descrito como um arquétipo. Ela aparece na mitologia e literatura antiga sob vários nomes que se tornaram, ao longo dos anos, códigos conotativos de mulher independente; Sereias, Circe, Salomé, Cleópatra, Lilith. (ZACK, 2013, p. 39. Tradução nossa)

Líite, Medeia, Salomé, as sereias e outras imagens femininas auxiliam a compreender o papel dualístico da *anima*, seja sua manifestação positiva, seja negativa, e como esses papéis estão presentes na cultura humana desde a antiguidade, pois, segundo Jung, graças à ambivalência dos arquétipos, a supremacia de uma das forças (o *anima* positivo e o *anima* negativo) auxilia na construção de um papel, ou seja, ao lado do papel idealístico da mulher esperado pela sociedade há outro menos nobre:

A *anima* é uma figura bipolar, tal como a "personalidade supra ordenada", podendo ora aparecer como positiva ora como negativa; a velha ou jovem, mãe ou menina; fada bondosa ou bruxa; santa ou prostituta. Ao lado dessa ambivalência, a *anima* tem relações "ocultas" com "segredos", com o mundo obscuro em geral, tendo frequentemente um matiz religioso. (JUNG, 2002, p. 190)

Esta oscilação arquetípica entre o bem e o mal da *anima* feminina assumiu uma proporção capaz de influenciar a sociedade judaico-cristã por quase dois mil anos ao construir uma imagem dual caracterizada pela presença da bondade ou

crueledade feminina no modelo representado simbolicamente por Eva ou Maria: a *femme fatale* ou a *femme inspiratrice*.

Com a forte cristianização da Europa pós século XII, graças à religião predominante, a Boa Mãe, fruto da *anima* positiva, impõe-se como modelo social à imagem da *anima* negativa representada por Eva/Líite. Reforça-se, desta forma, a dualidade feminina e a escolha da mulher ideal como uma jovem sensata, a virgem prudente, conforme o evangelho de São Mateus, 25,1-12 apresenta-nos:

1. Então o Reino dos céus será semelhante a dez virgens, que saíram com suas lâmpadas ao encontro do esposo. 2. Cinco dentre elas eram tolas e cinco, prudentes. 3. Tomando suas lâmpadas, as tolas não levaram óleo consigo. 4. As prudentes, todavia, levaram de reserva vasos de óleo junto com as lâmpadas. 5. Tardando o esposo, cochilaram todas e adormeceram. 6. No meio da noite, porém, ouviu-se um clamor: Eis o esposo, ide-lhe ao encontro. 7. E as virgens levantaram-se todas e prepararam suas lâmpadas. 8. As tolas disseram às prudentes: Dai-nos de vosso óleo, porque nossas lâmpadas se estão apagando. 9. As prudentes responderam: Não temos o suficiente para nós e para vós; é preferível irdes aos vendedores, a fim de o comprardes para vós. 10. Ora, enquanto foram comprar, veio o esposo. As que estavam preparadas entraram com ele para a sala das bodas e foi fechada a porta. 11. Mais tarde, chegaram também as outras e diziam: Senhor, senhor, abre-nos! 12. Mas ele respondeu: Em verdade vos digo: não vos conheço! (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2016)

Tal escolha ideal da sociedade reforça o lado luminoso da *anima* positiva, mesmo este arquétipo possuindo uma outra faceta, a sombria. Ambas correspondem à diferença como a sociedade encara e idealiza a imagem feminina: o lado bom, puro, nobre como uma deusa, enquanto outro é representado como uma meretriz, a mulher sedutora, a bruxa.

Ao estarem possuídas pela *anima* e com a influência no lado positivo da Boa Mãe, afloram-se características como a pureza e santidade idealizadas, e o dom da profecia, já que estavam próximas ao transcendentalismo; por outro lado, a contradição deste arquétipo permite aflorar um lado perverso associado à Mãe Terrível, um lado sombrio que nos possibilita melhor compreender a construção da mulher fatal. A sociedade dominada pela visão masculina oscila entre estas duas imagens, necessitando de ambas.

A identificação feminina com sua *anima* é mais natural e inconsciente, porém o arquétipo do *animus*, como força ancestral e presente em ambos os sexos, também influencia a mulher, muitas vezes de forma conflituosa, e transforma a:

personalidade de modo a dar proeminência àqueles traços que são considerados psicologicamente característicos do sexo oposto. Em um ou

outro caso, uma pessoa perde a individualidade. Uma mulher sujeita à autoridade do animus é controladora, obstinada, cruel, dominadora. (BERNARDI, 1988, p. 16)

A influência na alma da mulher pela *anima* torna-a sedutora, enquanto o *animus* a impele a ser dominadora, obstinada e cruel. Marie Louise Von Franz afirma que:

Em sua forma negativa, o animus, o homem interior da mulher, é uma força do mal que destrói a vida. Ele separa a mulher da sua própria feminilidade. Ele a afasta do calor humano e da delicadeza, deixando-a isolada num mundo sem sentido, martirizada por mãos invisíveis. Ela sente a si mesma como vítima, presa na armadilha das circunstâncias externas ou de um destino cruel. No fim, ela pode chegar a crer que sua terrível solidão não terá alívio neste mundo e mergulhará em fantasias de morte. (FRANZ, 1992, p. 85)

O afastamento da feminilidade, da influência arquetípica da Boa Mãe, segundo Von Franz, torna a mulher susceptível à atitude destruidora, vampiresca e cruel, imagem esta que se transforma em uma espécie de espelho para projeção do homem em sua construção da *femme fatale*. Esta atitude vampiresca é ilustrada por Jung ao descrever um conto siberiano em seu livro “O processo de individuação”:

Um dia um caçador solitário viu uma linda mulher surgir da densa floresta, do outro lado do rio. Ela acena para ele e canta:
 "Oh, vem, solitário caçador no silêncio do crepúsculo,
 Vem, vem! Sinto tua falta, sinto tua falta!
 Agora, vou te abraçar, abraçar!
 Vem, vem! Meu ninho está próximo, meu ninho está próximo.
 Vem, caçador solitário, vem agora no silêncio do crepúsculo."
 O caçador se despe e atravessa o rio a nado, mas de repente a mulher transforma-se numa coruja e foge, rindo-se e caçoando dele. Ao nadar de volta para buscar suas roupas, ele se afoga no rio gelado. (JUNG C. G., 2008, p. 238).

A atitude da mulher é sedutora, ou seja, a típica *femme fatale* que age como protagonista e destrói o ser amado. Neste conto siberiano há um modelo feminino presente em outras culturas e em outros momentos históricos, o que será explorado mais intensamente pelos artistas no final do século XVIII e início do XIX.

2.3 Modelos de mulheres: uma contraposição

Os arquétipos, não sendo estáticos e se relacionando com todos os outros, segundo Jung, além de formados pela experiência coletiva, são baseados na dualidade uma vez que:

Como uma imagem, revela [...] uma polaridade positivo-negativa. Um bebê tende a organizar suas experiências de vulnerabilidade precoce e dependência de sua mãe em torno de polos positivo e negativo. O polo positivo reúne qualidades tais como “solicitude e simpatia maternas; a autoridade mágica da mulher; a sabedoria e exaltação espiritual que transcendem a razão; qualquer instinto ou impulso útil; tudo aquilo que é benigno, tudo que acaricia e sustém, que propicia o crescimento e a fertilidade”. Em suma, a mãe boa. O polo negativo sugere a mãe má: “tudo que é secreto, oculto, obscuro; o abismo, o mundo dos mortos, tudo que devora, seduz e envenena, que é aterrador e inevitável como o destino”. (BERNARDI, 1988, p. 42)

A representação da mulher durante a história reflete esta polaridade positiva-negativa, geralmente oscilando entre o arquétipo da Boa Mãe e o da Mãe Terrível, com a presença da *anima* manifestando-se de forma positiva ou negativa. Fadas ou bruxas, santas ou pecadoras, virgens ou meretrizes tornam-se líderes, muitas vezes inconscientes, liderança na qual há a manifestação do seu próprio *animus*.

Várias mulheres, sob a manifestação das contradições arquetípicas, tornam-se líderes e, com seus atos, questionam valores sociais ligados à supremacia masculina, como Joana D’Arc, ao seduzir e levar soldados para sua causa, ou as figuras controversas de Lucrecia Bórgia e Cleópatra, ambas utilizando seu poder de sedução para atingir seus fins, aproximando-se do modelo da *femme fatale*, uma vez que levaram homens à destruição. Essas mulheres transformam-se em modelos sociais, culturais e artísticos e se tornaram também fonte de inspiração (e projeção) para os homens que as seguiram.

O modelo arquetípico da *femme fatale* presente em mitos e em diversas literaturas torna-se, desta forma, uma manifestação negativa e transgressora, semelhante às mitológicas sereias e, por serem transgressoras, são consideradas manifestações perigosas e passíveis de punição pela sociedade. Muitas mulheres consideradas modelos negativos tiveram seus nomes execrados, seja pela morte física, como tantas mulheres no decorrer da história, seja pela morte simbólica, ao serem, de alguma forma, excluídas da sociedade na qual participavam.

2.4 Modelos de mulheres: exemplificação

Dos vários papéis presentes na história, destacamos duas figuras que podem representar os polos negativo e positivo da *anima*, duas mulheres opostas em atitudes e significação: Dalila, na mitologia judaico-cristã, e Berenice II, rainha presente na mitologia e história egípcia. Nelas, pode-se observar tanto o modelo da

mulher que seduz e leva o homem à destruição (Dalila), o lado perverso da *anima*, associada à Mãe terrível, quanto o da Boa Mãe, aquela que se sacrifica ao castrar-se simbolicamente para salvar seu marido.

Tanto Dalila quanto Berenice representam ideais em uma sociedade patriarcal e suas imagens se opõem. Ambas são *domina*²⁷, senhoras, mas a primeira o é por seduzir e ser ativa, enquanto a segunda torna-se ideal de mulher passiva por renunciar e se sacrificar por suas obrigações como mulher e rainha.

Em Dalila, há a mulher ativa, já em Berenice, a passiva, ou seja, duas visões (e necessidades) na sociedade patriarcal. Esta oposição existente entre ambas permite-nos uma retomada dos estágios no desenvolvimento da *anima* descritos por Jung:

O primeiro está bem simbolizado na figura de Eva, que representa o relacionamento puramente instintivo e biológico; o segundo pode ser representado pela Helena de Fausto: ela personifica um nível romântico e estético que, no entanto, é também caracterizado por elementos sexuais. O terceiro estágio poderia ser exemplificado pela Virgem Maria — uma figura que eleva o amor (eros) à grandeza da devoção espiritual. O quarto estágio é simbolizado pela Sapiência, a sabedoria que transcende até mesmo a pureza e a santidade, como a Sulamita dos Cânticos de Salomão. (JUNG, 2008, p. 246)

Enquanto Eva representa um relacionamento puramente instintivo, Helena, personagem do **Fausto**, de Goethe, ainda que personifique o amor romântico, está presa à esfera sexual: a atração persuasiva da mulher, como em Sansão e Dalila, resulta na destruição do homem, já que a mulher, exaurindo-lhe as forças, absorve-o, vampiriza-o.

Sansão, cego, é enfraquecido pela mulher e a lassidão provocada nele após o coito, segundo Juanito Brandão em seu **Dicionário de Mitologia Grega**, impede-o de realizar atos viris naquele instante de total aniquilamento e submissão de sua *anima* por outra, sedutora, a que auxilia na construção da *femme fatale*. Seu aniquilamento é resultado de uma castração simbólica graças ao corte de seu cabelo (NETTO, 2013), uma vez que, por ser consagrado, não deveria ter ocorrido:

15. Dalila disse-lhe: Como podes dizer que me amas, se o teu coração não está comigo? Eis já três vezes que me enganas, e não me queres dizer onde reside a tua força. 16. Ela o importunava cada dia com suas

²⁷ Domina, *dominæ*, ou seja, segundo o dicionário Latino-Português, de Francisco Torrinha, a dona da casa; senhora.

perguntas, instando com ele e molestando-o de tal sorte, que ele sentiu com isso uma impaciência mortal. 17. E Sansão acabou por confiar-lhe o seu segredo: Sobre minha cabeça, disse ele, **nunca passou a navalha, porque sou nazareno de Deus desde o seio de minha mãe. Se me for rapada a cabeça, a minha força me abandonará e serei então fraco como qualquer homem**²⁸. 18. Dalila sentiu que ele lhe tinha aberto todo o seu coração; e mandou dizer aos príncipes dos filisteus: Subi agora; porque ele me abriu todo o seu coração. E os príncipes dos filisteus foram ter com ela, levando o dinheiro em suas mãos. 19. Dalila fez que seu marido adormecesse nos seus joelhos, e chamando um homem, mandou-lhe que rapasse as sete tranças de sua cabeça. Ela começou a dominá-lo, pois sua força o deixou. (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2014)

Juan-Eduardo Cirlot diz em seu **Dicionário de Símbolos** que o cabelo é uma “manifestação energética”, associado ao princípio da força primitiva e, ao ser cortado, indica fracasso e esterilidade. (1984, p 130)

Sansão torna-se prisioneiro dos filisteus, seus inimigos e, cego e simbolicamente castrado, por sujeitar-se à Dalila, torna-se sexualmente inútil, por ter sua energia sugada pela vampiresca e dominadora Dalila. A mulher-dominadora, Lílite, na antiga Suméria, como uma súcuba, impõe-se ao homem por intermédio da sexualidade, suga-lhe a energia vital, castra-o e o leva à ruína, semelhante ao que Dalila fizera. A *anima* projetada de Sansão em Dalila não permite que ele perceba ser enganado pela mulher fatal. (NETTO, 2013)

Conforme afastamo-nos dos instintos e dos dois primeiros estágios da evolução da *anima*, deixamos seu lado perverso e nos aproximamos de sua idealização máxima, a sabedoria. No terceiro estágio, há a representação da Virgem Maria, ou seja, afastamo-nos do modelo de Dalila, a *femme fatale* vampiresca, semelhante à Lílite, e nos aproximamos de Berenice (*Βερενίκη*), *femme inspiratrice*, a musa ideal, oposta à *femme fatale*, por ser uma rainha egípcia que sacrifica sua feminilidade, presente na forma simbólica de seu cabelo, e se castra, anula-se em sacrifício aos deuses pelo bem-estar de seu marido.

Ao considerá-la ideal e oposta à imagem da *femme fatale*, convém comentar a origem do nome daquele cujo cabelo torna-se ora uma estrela na constelação de virgem, ora a constelação “Coma de Berenice”. É importante assinalar que o nome Berenice provém:

do substantivo Bereníke [...]. Trata-se de uma forma oriunda do macedônio Phereníke, constituída dos radicais phéro e níke significando, portanto, “a

²⁸ Grifo nosso.

que traz a vitória”. No poema, o nome próprio Berenike é um adjetivador de plókamos “cabeleira”. (ONELLEY; PEÇANHA, 2010, p. 7)

O oferecimento do cabelo de Berenice, cortado como uma espécie de castração sacrificial constrói em Berenice uma posição contrária à postura da *femme fatale*, sendo seu cabelo também a representação do poder feminino da sedução. Ao cortar, diferente da castração punitiva que sofreu Sansão, Berenice castra-se para a salvação de seu marido e assume a posição da Boa Mãe, não da Mãe terrível, como Dalila, sendo esta semelhante à Lílite por destruir/castrar o homem.

O arquétipo da Mãe terrível e a *anima* cruel não se manifestam nesta narrativa mítica e seu desfecho lembra o prêmio conquistado pelo herói, por sua renúncia em sua jornada, no monomito de Joseph Campbell. Berenice, a heroína, a Boa Mãe, mutila-se, ao cortar seu cabelo, para salvar seu marido a quem ama. A ascensão de Berenice ocorre como consequência de sua autocastração simbólica, da renúncia da sexualidade como elemento de sedução, ou seja, cortar seu cabelo torna-a sexualmente estéril e apta à ascese.

Berenice, diferentemente de Dalila/Lílite, representa mais o terceiro e o quarto estágios evolutivos da *anima*, uma vez que a mulher ascende, de dominadora, cruel, vampiresca e destruidora, fortemente ligada à sexualidade, para tornar-se, como a Virgem Maria ou Sulanita, do **Cântico dos Cânticos de Salomão**, modelo, divina, ideal, ao purificar-se e se tornar estéril, renunciando à sua sexualidade representada pelo corte de seu cabelo. (FRANZ, 1964, p. 246/247)

No quarto estágio da elevação da *anima*, ou seja, se tomarmos o mito como referência, observaremos que, ao cortar seu cabelo, Berenice domina sua vontade em prol de uma causa maior e se eleva, recebendo seu prêmio: seu cabelo transformado em uma constelação (Coma de Berenice); já Sansão, pela *anima* de Dalila, ao ser simbolicamente castrado, foi destruído.

Berenice, modelo ideal, assemelha-se à Beatrice de Dante Alighieri, também idealizada pela sociedade, mas estes modelos contraditórios, Dalila/Eva e Berenice/Beatrice, resultam em sua própria esterilidade. Dante reflete esta idealização contraditória em sua **Rime**, ao descrever a mulher ideal como se “fosse feita de uma bela pedra / por mão de quem melhor talhasse pedra.”²⁹ (DANTE ONLINE, 2002, tradução nossa), ou seja, a mulher assemelha-se à pedra e assume um

²⁹ “che fosse fatta d’una bella petra/ per man di quei che me’ intagliasse in petra”

distanciamento sedutor ou beatífico do amado. Esta ideia de esterilidade como modelo será retratada nas pinturas de Gabriel Rossetti, pintor inglês pré-raphaelista do século XIX.

Há em Dalila e Berenice a representação de duas mulheres consideradas ideais, conduzidas pela *anima*, e contraditórias: a primeira, sedutora e ativa, enquanto a segunda, passiva, em sua postura perante seu primo, Egeu. Ambos os modelos estão presentes na pintura de Ismael Nery e no livro **Poesia em Pânico** de Murilo Mendes, especialmente em seus poemas à Berenice, e na forma como ambos se relacionam com Adalgisa Nery.

3 VAMPIRA: AS BELAS DAMAS SEM PIEDADE

A construção imagética da mulher como *femme fatale* na literatura e na pintura do final do século XIX reflete uma sociedade em transformação, como consequência do período da Revolução Industrial, na qual são atribuídos novos papéis sociais à mulher, especialmente no que diz respeito à sedução e ao erotismo. Patrick Bade, em seu **Femme fatale: images of evil and fascinating women** diz-nos que:

A hostilidade para com as mulheres foi muitas vezes acompanhada por uma atitude ambivalente em relação ao sexo. A associação do erotismo com dor e morte e a crença de que as relações sexuais implicam uma submissão, muitas vezes violenta e destrutiva, de um parceiro para o outro, percorre grande parte da arte do século XIX. (BADE, 1979, p. 6. Tradução nossa)

Tal hostilidade existente em relação à mulher é reforçada por uma sociedade que a rejeita como protagonista em determinados papéis sociais de destaque, exceto o de mãe, graças à imagem arquetípica da Boa Mãe ou a “Mãe Universal” que tem, segundo Camille Paglia, na deusa egípcia Ísis sua origem, o que influencia a posterior construção da imagem da Virgem Maria como a “Boa Mãe”. (PAGLIA, 1992, p. 51)

O papel predominante da mulher, elevada à sacralidade, na esfera social, é uma exceção permitida pela sociedade patriarcal, apesar de tal predominância também ocorrer em esferas particulares, especialmente nos relacionamentos sexuais fora do âmbito familiar, motivo que elevou o papel da prostituta a outros patamares, como nas imagens de Toulouse-Lautrec ou nos relacionamentos amorosos entre Baudelaire e Jeanne Duval, em que é elevada à categoria de Vênus Negra.

Associada à sexualidade, a mulher reassume um papel de protagonista que já fora seu desde a antiguidade, como o existente no relacionamento entre Ishtar, deusa ambivalente por ser associada ao mesmo tempo à guerra e ao amor, e Dumuzi, na antiga Suméria.

Ao retratarem o relacionamento Homem-submisso e Mulher-provocante, as artes refletem, desta forma, a sociedade masculina e patriarcal. O crítico italiano Mario Praz, em seu livro **La carne, la morte e il Diavolo**, afirma que mito e literatura

refletem apenas fantasticamente aspectos da vida real, e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade dominadora e cruel. (PRAZ, 1992, p. 165, tradução nossa).

Esse reflexo favorece o fortalecimento de uma nova imagem da mulher a partir de aspectos considerados cruéis e prepotentes e que reforça a figura da *femme fatale* nas artes.

A mulher é muitas vezes retratada a partir de exemplos históricos ou míticos que a associam à sedução e à destruição: ao lado de exemplos negativos, imagens idealizadas positivamente, ou seja, sua beleza é associada à frieza e à distância sentimental. Sua representação contrapõe a *femme fatale* à *femme inspiratrice*.

A mulher fatal, desta forma, nas artes, especialmente na literatura e na pintura, torna-se importante como modelo para os artistas a partir do século XVIII e, principalmente, XIX, período no qual usam

uma ampla variedade de fontes históricas e literárias, bem como reformulando e transformando muitos temas tradicionais. A Bíblia ofereceu uma impressionante variedade de temas potenciais: Eva, Jezebel, Dalila, Judith e Salomé [...]. Três histórias realizaram um fascínio especial por causa do destino das vítimas: a de Judith, viúva judia que decapitou Holofernes, general filisteu, depois de fazer amor com ele; de Salomé, que exigiu a cabeça de João Batista como recompensa para dançar diante de Herodes; e Dalila, que destruiu a força de Sansão, cortando seu cabelo e, em seguida, entregando-o aos seus inimigos que o cegaram. Decapitar ou arrancar os olhos podem ser vistos nas obras do final do século XIX e início do XX como uma metáfora para a castração. (BADE, 1979, p. 7. Tradução nossa)

Um dado importante é o fato de que a imagem da *femme fatale*, comum entre autores do século XVIII, reforça modelos femininos pós Revolução Industrial: a mulher considerada socialmente casta, virgem, eufemicamente chamada “honesta” pela sociedade, convive com outra, considerada caída, a prostituta, sendo ambas modelos nas artes, reflexo do contexto sociocultural europeu.

Conforme diz-nos Oscar Wilde em seu ensaio **The Decay Of Lying – An Observation**, “A vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida (WILDE, 2017)”, mas, no contexto do século XIX, especialmente na atitude dos artistas românticos, parece ser o contrário, pois a arte continua a imitar a vida e a mulher, prostituta, torna-se aquela que levaria o homem ao prazer e à sua destruição, muitas vezes pela morte.

A imagem feminina que conduz à morte não é privilégio deste momento histórico, uma vez que resgata a transformação do papel social da mulher desde a

Fig. 4 - Mors Syphilitica



Fonte: (BLAKELEY, 2015)

antiguidade. Pode-se observar tal transformação a partir do uso da palavra venérea: derivada do nome da deusa romana do amor, Vênus (latim *Venus, ěris*) e da palavra latina *Venerĩus*, ou seja, “de Vênus”, ou “dado aos prazeres” (TORRINHA, 1982, p. 920). Desta forma, servir à deusa do amor era ser “*venerĩĩ servi*” (TORRINHA, 1982, p. 918) cujo resultado poderia ser a sífilis, doença cujo nome deriva de um poema do médico Girolamo Fracastoro (1478-1553), “*Syphilis sive de morbo gallico*” (1530), no qual o personagem Siphilos (aquele que tem o dom da amizade recíproca) apresenta os sintomas sífilíticos clássicos (SIERRA, 2015). Há, desta forma, nesta doença, a corporificação do conceito da mulher fatal, já que sua transmissão ocorre no ato sexual que, ao dar prazer, conduz à morte.

A ambivalência feminina (prazer/morte) é refletida por vários autores. O pintor belga Felicien Rope fez esta associação e a representou ao personificar a doença da qual padeceram Charles Baudelaire, Oscar Wilde ou Camilo Castelo Branco, em sua gravura **Mors Syphilitica** (fig. 4) que, mesmo já sendo uma obra do século XX (1908), ainda reflete o período anterior na qual a doença é personificada em uma mulher cuja posição lembra a prostituta sedutora, à espera de clientes, com uma face descarnada e portando uma foice, símbolo da morte.

A mulher, desta forma, atrai, seduz e mata, visão esta explorada pelo autor em várias de suas obras, como na pintura **Parodie humaine** (fig. 5), de aproximadamente 1880, na qual a mulher, presente em um espaço público, a rua, atrai o olhar masculino, porém, sedutora, esconde, com uma máscara, sua verdadeira face. A imagem da mulher que atrai o homem e o seduz também está presente no quadro **La Tentation de Saint Antoine** (fig. 6), de aproximadamente 1878, no qual Cristo cede seu lugar a uma mulher de rosto e olhar sedutores e cujos braços abertos parecem atrair o santo. Acima, na tabuleta, o acróstico INRI (*Iĕsus Nazarĕnus, Rĕx Iũdaeõrum*, ou seja, Jesus Nazareno rei dos Judeus) cede lugar a

EROS, o deus grego do amor. A mulher torna-se deificada, não mais como a Boa Mãe, e sim com uma feição sedutora, a *femme fatale*, imagem presente na literatura e nos mitos desde Ishtar/Inana.

As imagens femininas e sua aproximação com a ideia do prazer e da morte, por intermédio da associação com a sífilis, refletem Patrick Bade ao afirmar que:

no século XIX, quando ainda não havia cura eficaz para a sífilis, as mulheres muitas vezes eram literalmente os portadores da doença hedionda e da morte. [...]. Isso certamente tem alguma ligação sobre a associação frequente de amor e morte, da beleza e da doença na arte do século XIX. O culto da "*Vie Bohème*" e a crença de que os artistas não devem ser vinculados pelas regras da moral burguesa, fez com que artistas e escritores fossem particularmente suscetíveis aos perigos de infecção. (BADE, 1979, p. 9, tradução nossa)

3.1 A flor venérea: uma descrição

Fig. 5 - *Parodie Humain*



Fonte: (MARÉCHAL, 2016)

A quebra das regras estipuladas pela moral burguesa quanto à imagem da mulher, elevada por ser um modelo destrutivo, é-nos apresentada por Patrick Bade, ao comentar o livro **Às avessas** (1884), de Karl Huysmans, romancista do Decadentismo francês. O personagem principal, Jean Floreissas des Esseintes, no capítulo V do livro, descreve dois quadros pintados por Gustave Moreau, sendo esta descrição de suma importância, pois nela há a conexão entre a "*femme fatale* e doença venérea quando des Esseintes descreveu Salomé, de Gustave Moreau, como tendo "os encantos de uma grande flor venérea, cultivada em uma cama de sacrilégio, crescida em uma estufa de impiedade". (BADE, 1979, p. 9, tradução nossa)

A descrição que De Esseintes faz de Salomé, com sua dança frenética e sensual, lembra uma prostituta. Temos, desta forma, um modelo da *femme fatale*, sedutora, que conduz à morte. Ao dançar, exige de Herodes a cabeça de João Batista (fig. 7). Des Esseintes compara o encantamento de vê-la à visão de uma **grande flor venérea**³⁰, ou seja, personifica a sífilis, crescida em canteiros sacrílegos e cultivada em estufas ímpias. Tal imagem sugere haver a sedução realizada pela flor/mulher com consequências nefastas: o contágio da doença, o que é reforçado pelo epíteto “venéreo” associado à flor.

Salomé é retratada no quadro como:

verdadeiramente meretriz; obedecia ao seu temperamento de mulher ardente e cruel; vivia, mais refinada e mais selvagem, mais execrável e mais extravagante; despertava mais energicamente os sentidos em letargo do homem, enfeitiçava, domava-lhe com mais segurança as vontades com seu encanto de grande flor venérea brotada em canteiros sacrílegos, cultivada em estufas ímpias. (HUYSMANS, 1987, p. 89)

³⁰ Servidora da deusa do amor, Vênus/Venere.

Uma observação a ser destacada num dos quadros de Moreau, citado no livro, é a presença da deusa Artêmis, no alto, semelhante à imagem de **Artêmis de Éfeso** (fig. 3). No quadro fortemente erótico, a presença da deusa reforça o caráter

Fig. 6 - La Tentation de Saint Antoine



Detalhe

Fonte: (BONNIER, B.; MALINCONI, N.; CARPIAUX, V. 2015)

ambíguo feminino por representar castidade (a deusa virgem), e fertilidade (por estar cercada de seios ou testículos). Tal dicotomia reforça em Salomé a ambivalência feminina da mulher fatal: pureza e sedução.

Salomé, como a “grande flor venérea”, antecipa outra personificação presente no livro descrita em um sonho do protagonista. Desta vez, há a associação com elementos fantásticos na história: cansado, na estufa em que cultiva plantas exóticas, Des Esseintes vê uma mulher desconhecida, comparada fisionomicamente a um buldogue. Aproxima-se de ambos um cavaleiro identificado pelo narrador como a Grande Sífilis, que os persegue. Ambos fogem, a mulher desespera-se:

Ao fim de alguns instantes, quando começava a retomar o fôlego, soluços o fizeram erguer a cabeça; a mulher-bulldogge estava à sua frente [...]. Abateu-se, renunciando à luta, à fuga; cerrou os olhos para não perceber a mirada terrível da Sífilis que sentia pesar sobre si, através da parede, por ela atravessada a despeito das pálpebras cerradas, e que sentia deslizar-lhe pela espinha suada, pelo corpo cujos pelos se eriçavam, encharcados de fria transpiração. (HUYSMANS, 1987, p. 128)

Logo após, aparece outra mulher que o atrai como uma sereia para destruí-lo. Nela encontra-se o lado perverso da *anima* à qual o homem não consegue resistir, um arquétipo ancestral e negativo da *femme fatale*.

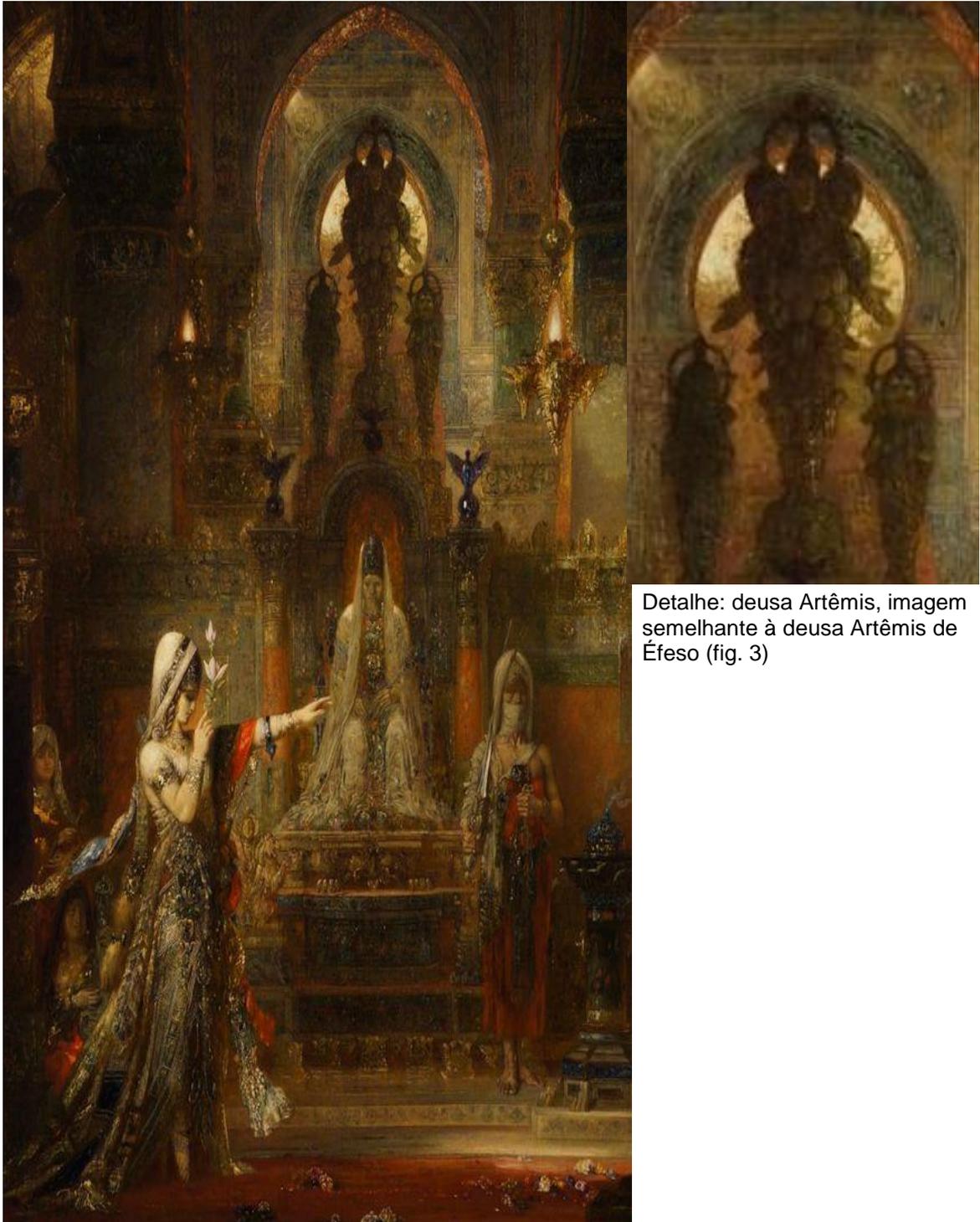
Sobre o chão algo mexeu-se, algo que se tornou uma mulher muito pálida; nua, as pernas modeladas por meias de seda, verdes. [...]. De olhos desfalecentes, ela o chamou em voz baixa. Não teve tempo de responder-lhe, pois a mulher já começava a transformar-se; cores flamejantes corriam-lhe pelas pupilas; seus lábios se tingiam do vermelho furioso dos Antúrios; os bicos dos seios cintilavam, envernizados como duas vagens de pimenta rubra. [...]. Observou então a medonha irritação dos seios e da boca, descobriu máculas de bistre e de cobre sobre o corpo, recuou alucinado; os olhos da mulher o fascinavam e ele se pôs os calcanhares na terra para impedir-se de andar, deixando-se cair, levantando-se, todavia, para ir no rumo dela: estava quase a tocá-la quando negros *Amorphophallus*³¹ jorraram por toda parte, precipitaram-se sobre aquele ventre que se erguia e se abaixava como um mar. Ele os afastava, os repelia, experimentando uma aversão sem limites de ver fervilharem-lhe entre os dedos os caules tépidos e firmes; depois, subitamente, as odiosas plantas desapareceram e dois braços forcejaram por abraçá-lo; uma angústia medonha fez-lhe o coração bater forte, pois os olhos, os repelentes olhos da mulher tinham-se tornado de um azul claro e gélido, terrível. Fez um esforço sobre-humano para livrar-se dos seus enlaces, mas, com um gesto irresistível, ela o retinha, o agarrava, e, desvairado, ele viu brotar-lhe sob as coxas erguidas o selvagem *Nidularium* que se entreabria, sanguinolento, em lâminas de sabre. (HUYSMANS, 1987, p.129-130)

Após o momento de angústia, ao não conseguir mais resistir, no abraço final, sufocado, enregelado, descobre que se trata de um sonho.

Ele roçava com o corpo o odioso ferimento da planta; sentiu-se morrer, despertou num sobressalto, sufocado, enregelado, doido de medo, suspirando:
— Ah! Graças a Deus não passa de um sonho. (HUYSMANS, 1987, p.130)

³¹ Nome curioso da planta, uma vez que, ao mesmo tempo, seu nome literalmente refere-se ao “falo” disforme, o que pode evocar disfunção erétil em *Des Esseintes*, ou seja, sua esterilidade perante a vida, o que justificaria sua fuga da sociedade, no contexto do livro, ao mesmo tempo em que a planta citada, a *Amorphophallus*, pertence ao gênero das aráceas, a qual pertence à flor-cadáver.

Fig. 7 - Salomé dançando diante de Herodes



Detalhe: deusa Artêmis, imagem semelhante à deusa Artêmis de Éfeso (fig. 3)

Fonte: ARTSTACK - ART ONLINE. 2015

3.2 Mulheres fatais na pintura: um recorte no olhar

Ao escolhermos alguns pintores, de diferentes estéticas dos séculos XIX e XX, observam-se na pintura de suas mulheres fatais duas posições distintas refletidas no olhar das pinturas: a sedução ativa, o que ocorre com figuras atraentes, enquanto no olhar de outras há uma passividade e elas seduzem com uma aparente indiferença do olhar.

Tais fatos observam-se em muitas pinturas pré-rafaelistas de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e Edward Burne-Jones (1833-1898), com suas mulheres de olhares oblíquos e fartas cabeleiras, símbolos do poder de sedução³², como na fig. 8, **A dama do Santo Graal**: a dama do Graal não olha para quem está na frente do quadro e parece indiferente a quem o vê, diferente do olhar presente na mulher fatal de Von Stuck (1863-1928), (fig. 9), **O Pecado II**³³, em que parece haver um

Fig. 8 - A dama do Santo Graal



Fonte: (A DONZELA DA SANCT GRAEL OU SANTO GRAAL, sd.

Fig. 9 - O Pecado II



Fonte: ("F.V.STUCK / DIE SUENDE (COLOGNE) /1894. - FRANZ VON STUCK AS ART PRINT OR HAND PAINTED OIL.", [s.d.]

convite ao expectador. Essa *femme fatale* é ativa, não mais passiva, ao segurar o

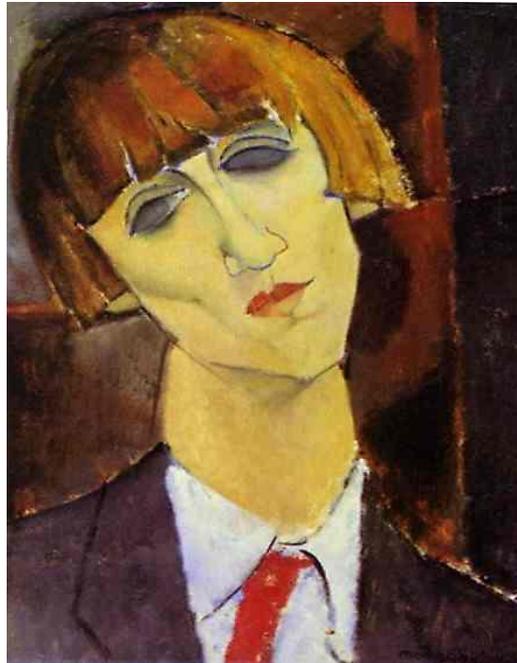
³² Semelhante à Berenice e ao cabelo de Sansão.

³³ Von Stuck repete o mesmo assunto e título em várias obras.

seio, fonte de prazer, com uma mão. Seu corpo está envolvido por uma cobra, animal que retoma o símbolo de sedução atribuída a Eva, primeira mulher bíblica de Adão.

Diferente postura há no olhar de pinturas femininas de Amedeo Modigliani (1884-1920), artista com cuja obra o pintor modernista brasileiro Ismael Nery dialoga: muitas de suas figuras, como o **Retrato de Madame Kisling** (fig.10), lembram a indiferença passiva das obras pré-rafaelistas, pois os olhos das personagens retratadas são geralmente negros ou translúcidos e distantes e, muitas vezes, alheios à realidade de quem olha a tela.

Fig. 10 - Retrato de Madame Kisling,



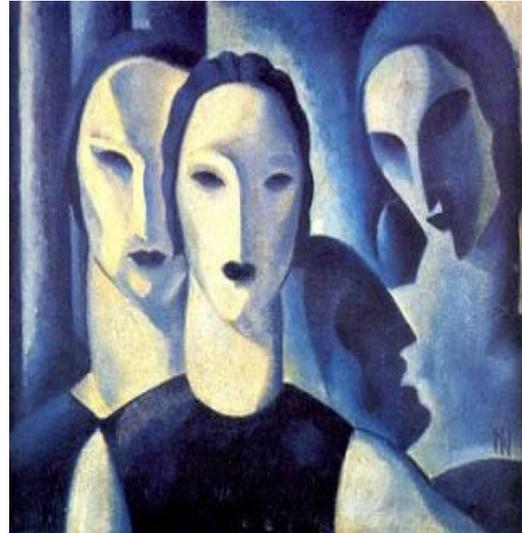
Fonte: ("PORTRAIT OF MADAME KISLING, C.1917 - AMEDEO MODIGLIANI", [S.D.]

3.3 Olhares e sedução: as bases de Ismael Nery

As personagens de Modigliani são longíneas, delicadas e estáticas, provável influência da arte africana e de suas máscaras, ou da arte bizantina, com a qual sua obra tem contatos e suas personagens ocupam pouco espaço na tela. Já as de Rossetti e Burne-Jones ocupavam um maior espaço por serem mais volumosas. Estes três pintores pintavam mulheres indiferentes, distantes e pouco preocupadas, quase alienadas da realidade, o que permite construir uma *femme fatale* mais passiva do que ativa, já que as retratadas seriam o objeto e não o sujeito da sedução.

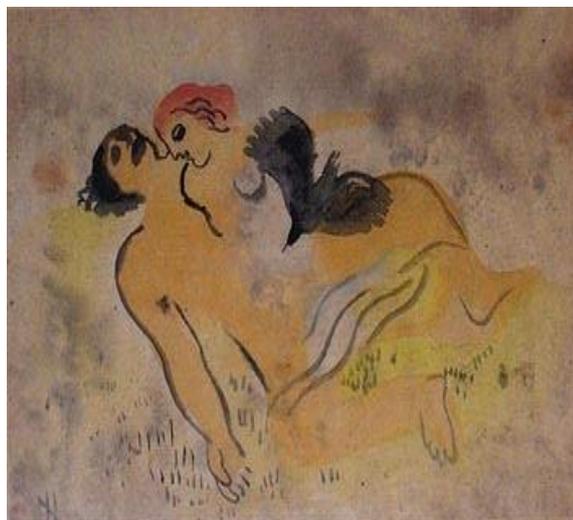
Ismael Nery recebe tal influência do pintor italiano, o que se observa ao compararmos as figuras 10 e 11 (**Retrato de Madame Kisling**, e **A Família**), quadros nos quais há semelhanças: a inclinação da cabeça, típica de Modigliani e, os olhos, escuros, vazios, sem vida, característica que reforça a indiferença do retratado perante aqueles que os observam, além de ser um provável reflexo da vida conturbada dos pintores.

Fig. 11 - A Família



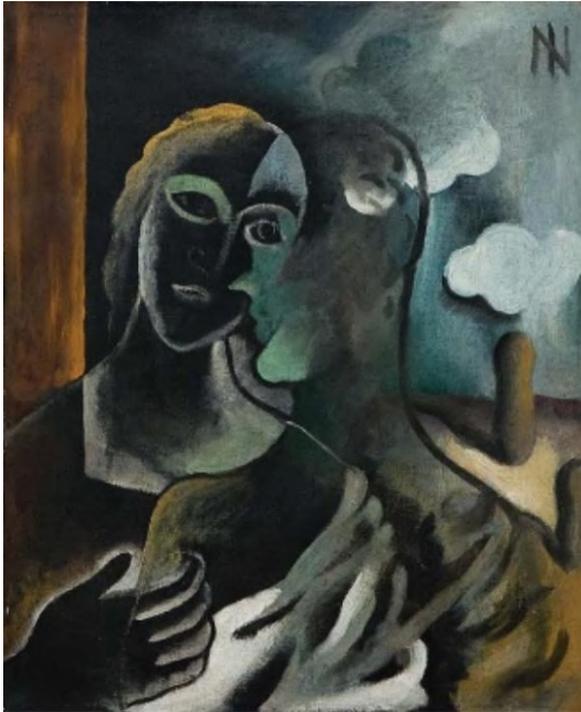
Fonte:(NERY, I., 2000.pág. 25)

Fig. 12 - Casal



Fonte: (ISMAEL NERY (1900-1934), 2017)

Fig. 13 - Casal em verde



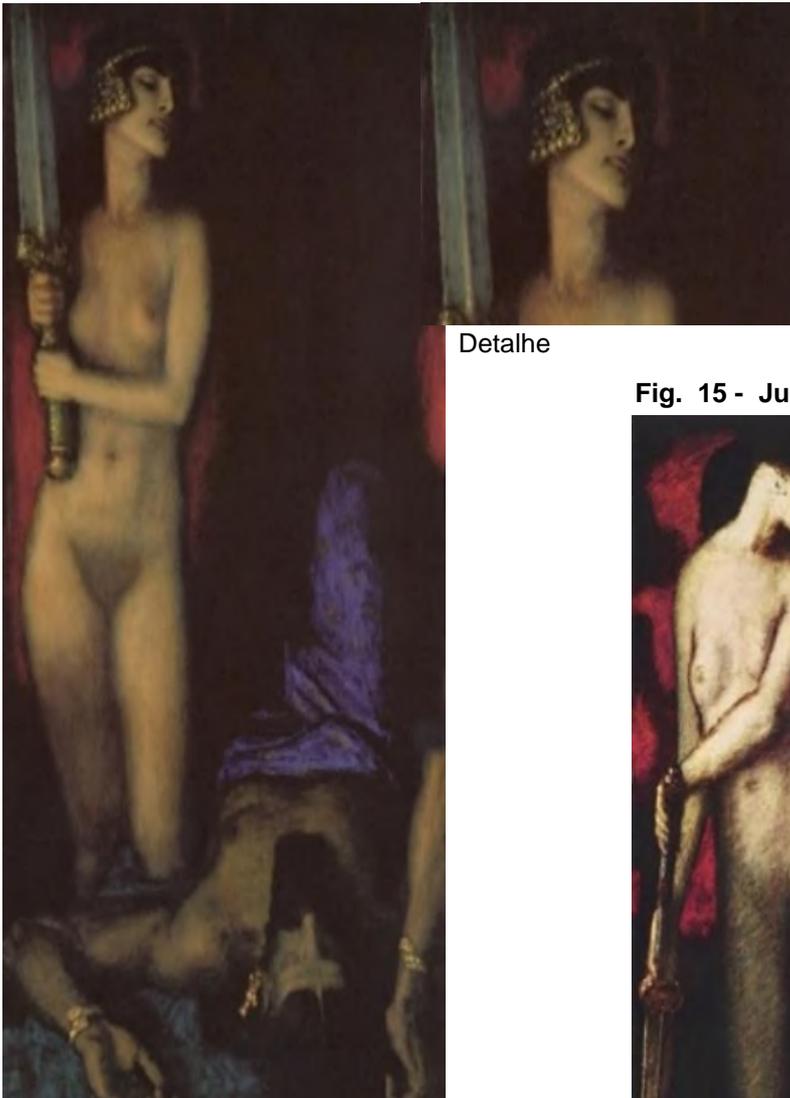
Fonte:(MATTAR, 2004, pág. 219)

Os olhares vazios, estéreis, tornam-se, desta forma, características importantes para compreendermos a sedução da mulher pelo olhar, muitas mulheres dos quadros de Ismael Nery. Ismael Nery, entre suas composições surrealistas influenciadas por Chagall (1887-1985) e a simetria de sua obra cubista, aproxima-se dos pintores pré-rafaelistas graças à atitude de distanciamento e desinteresse aparentes em várias personagens femininas, muitas das quais parece dominarem o homem por estarem em primeiro plano. Esta primazia da

mulher torna-se aparente graças à fusão masculino/feminino, como observado nas figuras 12 e 13 (**Casal** e **Casal em Verde** respectivamente), em que os corpos das personagens entrelaçam-se e fundem-se pelo toque dos corpos ou pelo cruzamento físico dos olhos que se tornam comuns.

Várias de suas mulheres, de olhares vazios, não ocupam um lugar determinado, restrito no espaço, influência de seu pensamento essencialista, como as de Modigliani. O olhar vazio em Ismael Nery reflete o aparente caos interior do artista, que se encontra numa espécie de busca de sua própria alma, ao mesmo tempo em que projeta seus sentimentos (e se projeta) em imagens femininas, muitas sobrepostas a masculinas, e cujos traços físicos lembram a mulher do pintor, Adalgisa Nery, ou sua própria imagem. Além da superposição de imagens, a fusão também ocorre pelo compartilhamento do olhar, já que, como na fig. 14 (**Casal em Verde**), os olhos unem os corpos, o que parece responder à afirmação bíblica retirada do livro do Gênesis, capítulo 2, versículo 24, no qual se diz que homem e mulher serão uma só carne. (BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2014)

Fig. 14 - Judith e Holofernes



Detalhe

Fonte: (FRANZ VON STUCK, [s.d.])

Fig. 15 - Judith e Holofernes



Fonte: (FRANZ VON STUCK, [s.d.])

A imagem feminina, desta forma, é sedutora, mesmo em sua passividade estético-fotográfica, como muitas mulheres fatais de Gabriel Rossetti e Burne-Jones, possuidoras de um ar de desdém e superioridade, indiferentes ao olhar masculino. A indiferença passa a ser um mecanismo disfarçado de sedução. E o homem Ismael Nery, ao se retratar, procura na mulher retratada seu próprio *anima* em uma projeção—de seu autor. Uma vez que muitas de suas imagens fusionistas representam a *femme fatale* absorvendo o lado masculino numa atitude vampiresca.

Falta a muitas dessas mulheres fatais a iniciativa de seduzir o homem, mas, segundo Zack (2013, págs. 18-19), essas mulheres contêm todas as variedades do fatalismo feminino, indo da beleza irresistível e erótica a uma feminilidade estéril e masculinizada, o que as aproxima do hermafroditismo.

Fig. 16- The Depths of the Sea



Fonte: (FROM THE HARVARD ART MUSEUMS' COLLECTIONS THE DEPTHS OF THE SEA, [s.d.]



Detalhe

Fig. 17 - Jolie Couer



Detalhe

Fonte: (JOLIE COUER, 2017)

Contemporâneo a Burne-Jones, o pintor Von Stuck retrata um modelo perfeito de mulher fatal: viva, erótica, ativa, não tendo a passividade dos pré-rafaelitas nem a estaticidade de Modigliani, o que se percebe em vários quadros, como nas diferentes versões de Judith (figuras 14 e 15), nas quais a mulher ativa age e domina o homem ao conquistar simbolicamente o falo, representado por uma espada, enquanto o homem, Holofernes, encontra-se dominado, caído, prestes a ser decapitado, atitude que lembra a postura de Salomé nos quadros de Moreau, descritos pelo personagem des Esseintes no livro de Huysmann.

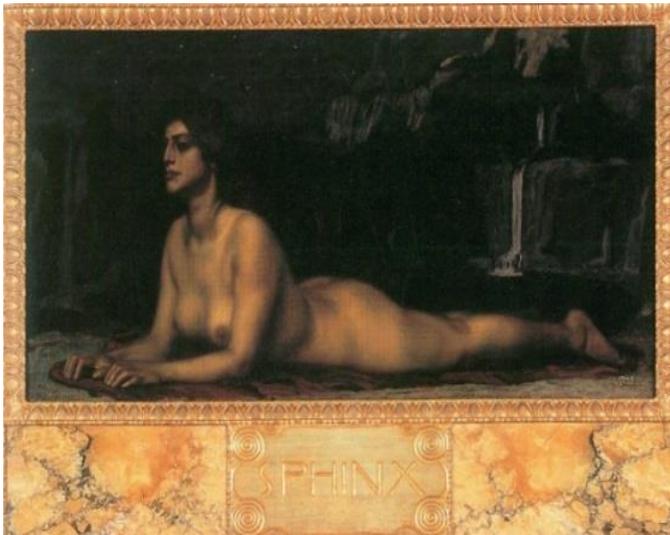


Fonte: (ERNST STÖHR, VAMPIR, 1899.PNG - WIKIMEDIA COMMONS, 2017)

A representação da ativa e sedutora *femme fatale* nesses quadros também ocorre pelo olhar, o que se pode perceber nas pinturas dos pré-rafaelistas Rossetti e Burne-Jones. Nos quadros **Jolie Couer** (fig 17), de Gabriel Rossetti, e **The Depths of the Sea** (fig. 16), de Burne-Jones, os olhares são provocantes, sedutores e refletem a postura de uma mulher dominadora, sedutora e erótica, visão construída a partir dos valores de uma sociedade fortemente patriarcal.

Nesta sociedade, a mulher deve se encaixar em dois grupos distintos: ora na passividade de Rossetti/Burne-Jones, ora na atividade e predominância das pinturas de Von Stuck, ou seja, ativa sexualmente, o que provoca ambiguidade em sua percepção pelo universo masculino por ser, idealisticamente, ora ativa, ora passiva.

Fig. 20 - Esfinge



Fonte: (FRANZ VON STUCK SPHINX.JPG - WIKIMEDIA COMMONS, 2017)

Já no segundo grupo, ainda erotizada e destruidora, a *femme fatale* possui uma atitude sedutora, porém mais passiva, e que lembra os modelos femininos de Rossetti e Burne-Jones. Há uma versão do quadro de Von Stuck, **Esfinge**, de 1904,

Fig. 19 - O beijo da esfinge



Fonte: (FRANZ VON STUCK, [s.d.]

O erótico, o sensual e o sedutor nas imagens femininas dos dois grupos analisados, o

(fig. 20) que representa a esfinge mitológica, mulher, não como um monstro, mas na plenitude da beleza, sedutora e impassível, como Biondetta ou Cleópatra. Tal imagem do quadro foi reproduzida fotograficamente pela escritora Colette (Sidonie Gabrielle Colette) em 1907, conforme fotografia representada na fig. 21, assumindo as mesmas características.

Fig. 21 - Esfinge (Collete)



Fonte: (THE FEMININE SPHINX, 2016)

ativo e o passivo, representam mais o lado cruel da Mãe Terrível, da mulher que destrói, da *anima* negativa, Lílite, do que da Boa Mãe, da *anima* positiva, sendo uma constante na pintura finissecular.

Os olhares nas modelos femininas de Rossetti e Burne-Jones e sua aparente passividade lembram a sexualidade e erotismo gelados, distantes, indiferentes, como a atitude de Herodíade, no poema de Mallarmé, ou a Cleópatra, de Gauthier, conforme afirma Álvaro Cardoso Gomes em seu artigo **Salomé, a musa do fim-do-século**: Tal atitude será bem aceita pela sociedade patriarcal, pois vê nisto mais uma qualidade do que defeito.

O olhar distante, gelado, camuflado nas pinturas das Salomé's sensuais de Von Stuck (figuras 14 e 22) contrapõe-se aos instigantes, quase agressivos, das mulheres na família do pintor Franz Von Lenbach (1836 - 1904), seja presente no autorretrato do autor com sua família ou na fotografia, fonte para o mesmo quadro (figuras 23 e 24). Tais mulheres são representadas demonstrando o poder da sedução pelo olhar que ora atrai, ora despreza, sendo esta uma manifestação da *femme fatale*.

Fig. 22 - Salome

Fig. 23 - Porta-retrato de Lenbach com mulher e filhas



Fonte: (LENBACHHAUS, S. G. I., 2016).

Fig. 24 - Fotografia de Von Lenbach e sua família



Fonte: (WEIJERS, 2011).

3.4 A *femme fatale* literária entre os séculos XVIII e XIX

As obras de artes, ao refletirem o ideal de mulher, revelam componentes históricos que as cercam e as formam, além de elementos culturais e sociais nos quais estão inseridos seus autores. Dentre as artes, segundo António Cândido, a literatura:

é fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente. Neste sentido, ela pode ter importância equivalente à das formas conscientes de inculcamento intencional, como a educação familiar, grupal ou escolar. (CÂNDIDO, 1995, p. 243)

Segundo Massaud Moises, os mundos da realidade e o da arte literária:

se articulariam conforme a mimese, entendida como a reprodução ou recriação da realidade por meio de processo equivalente: no espelho do texto, funcionando qual poderosa retina, se reflete a realidade do mundo em seu dinamismo contextual; o contexto literário (o texto e suas implicações) se estruturaria simétrico ao contexto "real". (MOISÉS, 1982, p. 204)

A realidade "literária", desta forma, existe como um reflexo no espelho formado pelo próprio texto, mas não seria uma criação solitária, uma vez que:

Cada sociedade cria as suas manifestações ficcionais, poéticas e dramáticas de acordo com os seus impulsos, as suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles. (CÂNDIDO, 1995, p. 243)

Além destes impulsos e crenças coletivas refletidos na arte literária, há também a presença de forças inconscientes no processo de criação da arte. Apesar de pressupor a consciência no trabalho artístico. Jung diz-nos que:

Durante o eclipse nos sonhos ou nas doenças mentais vêm à superfície conteúdos que apresentam todas as características da condição anímica primitiva, não só pela forma como também pelo sentido [...]. São numerosos

os motivos mitológicos que emergem, embora dissimulados na linguagem moderna das imagens. Não se trata mais da águia de Zeus ou do pássaro, mas de um avião. O combate dos dragões é substituído por uma colisão ferroviária. O herói que mata o dragão é encarnado por um tenor, interpretando figuras heroicas, no Teatro Municipal, a mãe ctônica é figurada por uma gorda vendedora de legumes; Plutão raptando Prosérpina é um motorista perigoso, etc. (JUNG, 1991, p. 64)

Fig. 25 – Bat Woman



Fonte: BADE, 1979, p. 30

Do emergir na consciência que permite ao artista a reconstrução da realidade, afloram associações com as quais haverá a reconstrução de uma realidade intrínseca, mas que reflete o todo, aquilo que inspirou o artista, adaptando imagens ancestrais à sua realidade. Desta forma, a ancestralidade do arquétipo da Mãe Terrível assumirá a forma da Madrasta nos contos infantis, semelhante ao que ocorre na construção da imagem da mulher, sedutora e decadente, típica da *belle époque*, a partir de arquétipos ancestrais. Como exemplo desta construção, que resgata o inconsciente e o mistério arquetípico, a fig. 25 **Bat-Woman**, de Albert Penot, representa o lado destruidor e terrível da mulher fatal, vampiresca, explorada como modelo nas artes do final do século XIX.

A representação arquetípica da mulher fatal assume, na literatura, diversas formas. Ao ter sua imagem resgatada pelos mitos e transferida para a literatura, Salomé tornou-se modelo arquetípico de mulher, mas não o único, porém o mais famoso, explorado direta ou indiretamente por vários artistas. Segundo Álvaro Cardoso Gomes, em seu artigo **Salomé, a musa do Fim-do-Século** possui:

outras versões não menos famosas do mesmo mito: o conto de Flaubert, que atenta mais para o lado político do episódio, o conto surrealista de Laforgue, em que a androginia de Salomé assume seu ponto máximo de expressão, com os seios lembrando “amêndoas espetadas por um cravo da Índia”, o decadente e especioso poema de Eugénio de Castro, os poemas de Banville, Pierre Louÿs, Apollinaire, Samain, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Alfredo-Pedro Guisado, Ruben Darío, entre muitos outros, além do célebre comentário que Des Esseintes, personagem de *A rebours*, de J.-K. Huysmans, faz sobre a personagem das telas simbolistas de Gustave Moreau *Salomé e Aparição*. (GOMES, 2009, p. 68)

A imagem da mulher presente nas artes torna-se uma obsessão entre os séculos XVIII e XIX. Stéphane Mallarmé cria uma mulher fatal semelhante à Salomé, Herodiades, que assume o lugar de Cleópatra. Álvaro Cardoso afirma que:

Cleópatra inverte as tradicionais posturas entre o homem e a mulher, ao submeter o macho a seus desígnios e ao se transformar num simulacro do caçador que persegue e mata a caça. (GOMES, 2009, p. 66)

Seu impulso de sedução e destruição reflete tanto sua *anima* perversa, como também recebe a influência do *animus*, pois, de acordo com Marie-Louise Von Franz, a mulher:

é invadida por um estado de espírito de fria determinação masculina, é tomada por um tipo de pensamento abstrato, fundado em opiniões e dominada por um impulso de agir de forma rude, brutal, determinada - traços esses que não fazem parte do seu caráter feminino. Quando uma mulher fica possuída pelo animus, o caráter feminino do seu rosto desaparece, seus olhos e a expressão de sua boca tornam-se rígidos. (FRANZ, 1992a, p. 89)

Tal é a atitude da mulher que assumiu o lado masculino, na predominância do *animus* sobre o *anima*, porém, ao ser tomada pelo arquétipo masculino, transforma-se em símbolo de fascinação para o homem, semelhante à Medusa, cujo olhar atraía e destruía ao mesmo tempo.

3.5 Passos da femme fatale

Baseada nos estudos de Mario Praz (**The Romantic Agony**) e de Virginia Allen (**The Femme Fatale: A Study of the Early Development of the Concept in Mid-Nineteenth Century Poetry and Painting**), Edith Zack criou um esquema no qual apresenta o desenvolvimento da mulher fatal, entre os séculos XVIII e XIX, em quatro estágios diferentes:

Os quatro estágios do desenvolvimento da Mulher Fatal

Estágio 1: a beleza fatal: Goethe and Lewis

Estágio 2: a fantasma, a viva-morta.

Estágio 3: a predadora exótica.

Exceção 1: O exótico; Orientalismo.

Exceção 2: Hermafroditas literários e reais.

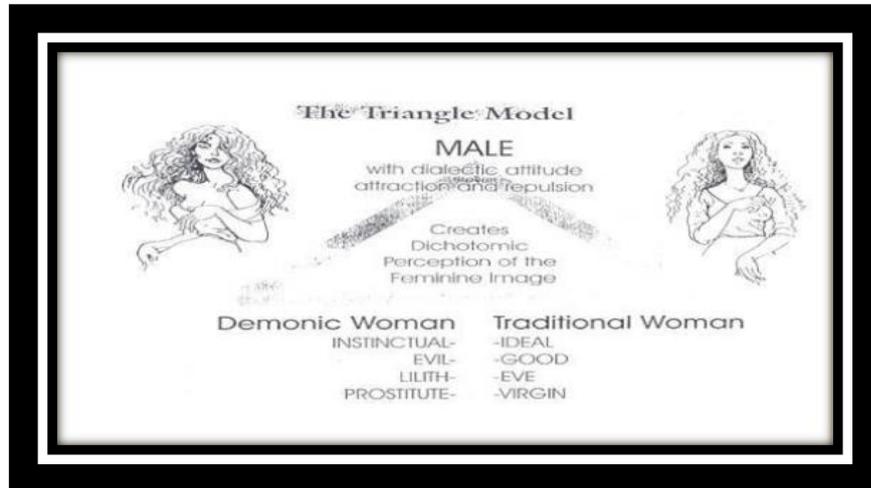
Estágio 4: o hermafrodita (e andrógino).

(ZACK, 2013, p. 119-295, tradução nossa)

Segundo a autora, os estágios podem ser divididos da seguinte forma:

O primeiro estágio pode ser identificado nas narrativas das últimas décadas do século 18 nas quais a mulher fatal aparece como a personificação do

Fig. 26 - A mulher demoníaca e a tradicional: modelo triangular



Fonte: (ZACK, 2013, p.92)

erotismo e beleza irresistível. O segundo estágio ocorre em obras literárias nas primeiras décadas do século 19 e acrescenta a dimensão do misticismo e vampirismo. O terceiro estágio aparece em meados do século 19 e é caracterizado por predadoras sexuais, enquanto que o quarto e último estágio é significativo na virada do século; aqui, ela perde suas características erótica e mística e torna-se um hermafrodita, uma entidade não identificada, nem homem nem mulher, ou talvez a integração de ambos. (ZACK, 2013, p. 119-295, tradução nossa)

Mesmo organizando a *femme fatale* em estágios, a autora deixa claro que:

É importante ainda notar que quando uma obra é mencionada como representando um dos quatro estágios, isso não significa que ele não pode também conter recursos de outras etapas. Em relação a este regime, a coisa mais importante a lembrar é que todas estas etapas são a consequência do estilo do macho patriarcal de pensamento. (ZACK, 2013, p. 119-295, tradução nossa)

O que se pode notar no primeiro estágio é a presença dicotômica da mulher: ao lado de modelos de mulheres fatais há outros de mulheres idealizadas, havendo o conflito entre a imagem da Boa Mãe e da Mãe Terrível refletindo a oposição entre a *anima* positiva à negativa nos personagens.

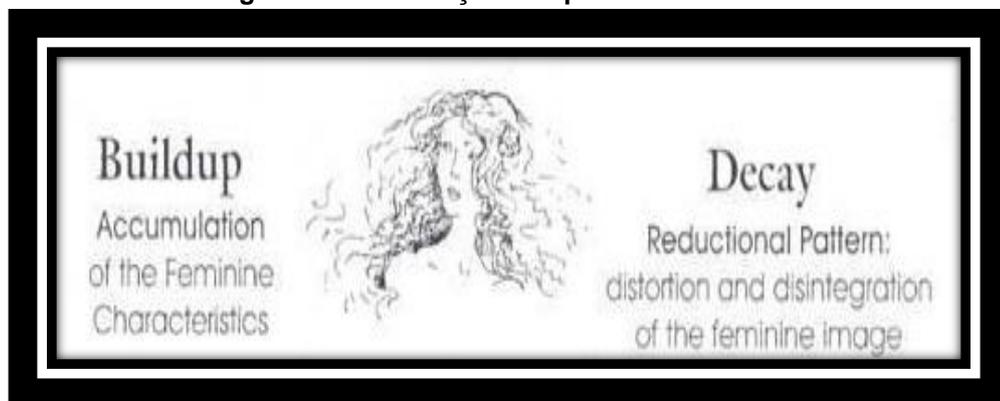
3.6 Mulheres literárias: construções

Na literatura do final do século XVIII, os exemplos femininos criados são vastos, exigindo um recorte para apresentarmos algumas personagens sedutoras e sensuais desta época.

Biondetta, de Jacques Cazotte, Matilde, de Matthew Lewis, e Adelaida³⁴, de Goethe, personagens femininas do século XVIII, presentes na prosa ficcional, possuem a mesma esterilidade dominante e sedutora da mulher fatal presente no poema “La belle dame sans merci”, de John Keats, e em modelos pictóricos do século XIX, como os pré-rafaelistas, cujas personagens tinham como fortes características a atração e a repulsa, semelhante ao modelo triangular de Zack, **A mulher demoníaca e a tradicional** (fig. 26), no qual a mulher aparece dividida entre a bondade e a maldade, dualidade importante na mulher fatal.

O olhar masculino, por intermédio das artes, constrói personagens demoníacas e sedutoras, como modelos de *femme fatales*, ao lado de mulheres boas, virtuosas e castas. Há, desta forma, ao lado de Biondetta, a amante diabólica do livro de Cazotte, **Le Diable amoureux**, a virtuosa mãe de Dom Álvaro; à personagem demoníaca de Matilde, do livro **O Monge**, de Matthew Lewis, é contraposta Antónia, pura e casta, violentada e morta pelo monge Ambrósio; já Adelaida, mulher ambiciosa e calculista, da peça **Götz Von Berlichingen**, (**Cavaleiro da Mão de ferro**), de Goethe, difere-se de Maria, modelo de mulher tida como virtuosa.

Fig. 27 - A construção e a queda da mulher



Fonte: (ZACK, 2013, p.130)

³⁴ Adelaida, nome presente na tradução em espanhol e adotado nesta dissertação.

As contraposições presentes neste recorte, e que representam mulheres do século XVIII, refletem o pensamento de Zack, que afirma que:

o estilo ocidental masculino de pensamento produz a femme fatale literária como um tema que envolve uma oposição. Muitas vezes, a mulher eroticamente fascinante, mas destrutiva é acompanhada por um outro personagem no drama que é simples e santo. (ZACK, 2013, p. 91, tradução nossa)

Biondetta, Adelaida, Matilde ou a dama impiedosa presente no poema de Keats servem de modelo para outras construções imagéticas femininas no século posterior, tanto na literatura como na pintura, como Berenice, de Allan Poe, as figuras femininas estéreis nas obras dos pintores pré-rafaelistas, sedutoras e indiferentes ou, no Brasil, Maria da Glória, a ideal, e Lucíola, a outra face de Maria da Glória, prostituta, personagem do livro **Lucíola**, de José de Alencar.

Pode-se afirmar que estas mulheres representam o modelo da *femme fatale*, sedutora e estéril, originada desde o mito de Lílite, reflexo arquetípico da Boa Mãe, que gera e protege ao lado da Mãe Terrível, a que destrói.

Tal dicotomia pode ser resumida em duas Berenices: a rainha egípcia, a Boa Mãe, e a Berenice de Alan Poe, inicialmente repleta de feminilidade, mas que, ao cair, reflete o conteúdo do infográfico **A construção e a queda da mulher** (fig. 27), na qual a mulher tem a imagem feminina distorcida e desintegrada, atraindo o homem à destruição. Berenice, desta forma, tornar-se-á modelo essencial para que compreendamos a constração existente entre dois lados opostos, representados por Ismael Nery e Murilo Mendes, ao lado de Adalgisa Nery e seu alterego, Berenice.

3.7 Mulheres fatais: construções

A construção da imagem da mulher fatal na literatura, segundo Zack, dá-se a partir de um olhar e aspirações masculinos. Além de ser criada por homens, a voz da personagem feminina, na realidade, é a voz de um homem inserido em determinado contexto histórico. Jacques Cazotte, por exemplo, escritor do conturbado período revolucionário francês do século XVIII, cria Biondetta, a mulher diabo do título. Mesmo sendo uma personagem feminina, ela reflete a visão e o pensamento masculinos de seu criador, com anseios e visão de uma sociedade ainda profundamente patriarcal.

No livro **Le Diable amoureux**, escrito em primeira pessoa, o narrador invoca Belzebu/diabo, que aparece com a cabeça de um camelo, nas ruínas de Portici, Nápoles, depois como uma cadela, um “biondetto” (pagem), Florentina, artista supostamente contratada para cantar em Veneza e finalmente Biondetta, a mulher pela qual Dom Álvaro irá se apaixonar. Cazotte a descreve como sedutora ao possuir:

O fogo daquele tão penetrante olhar, tão doce, é veneno atroz. Aquela tão formosa boca, tão nacarina e fresca, e de tão inocente aparência, é uma fonte de imposturas. Aquele coração, se é que ali há coração, só traições poderiam inflamá-lo. (CAZOTTE, 2011, p. 46)

A jovem serva e apaixonada é descrita a partir dos valores da sociedade que a idealiza: mulher casta, tímida e submissa, semelhante à rainha Berenice, submissa ao marido. Por ser uma mulher-diabo, estas características são aparentes e servem somente para a sedução do homem. Há nela a simplicidade e a timidez (CAZOTTE, 2011, p. 48).

A submissão feminina, atitude típica dos valores da sociedade patriarcal e fundamental para o processo de sedução, encontra-se em vários momentos como em “ fiquei sua cativa, escravizada pelo heroico denodo com que afrontou aquela horrída visão. E eu disse, então, a mim mesma: Se para chegar à felicidade, hei de unir-me a um mortal, é tempo de me fazer corpo: eis aqui um herói digno de mim”. (CAZOTTE, 2011, p. 48)

Ocorre também quando a jovem se declara apaixonada por Álvaro e afirma ter abandonado sua própria natureza de sílfide para juntar-se a ele:

Submeti-me com júbilo e tantas delícias me deu a submissão que resolvi consagrá-la para sempre. Decidi o que me cumpria ser para gozar a felicidade [...]. É-me lícito ser corpo e unir-me a um homem? Eras tu. Se me converto em mulher, perdendo nessa voluntária transformação o natural direito das sílfides e a assistência de minhas companheiras, fruirei a ventura de amar e de ser amada. Servirei o meu vencedor; [...] Álvaro é feito para ser o rei do mundo; e eu serei a rainha, e a rainha que ele adora. (CAZOTTE, 2011, p. 66-67)

Sedução que cresce no decorrer da narrativa:

Biondetta, alternadamente apaixonada e despeitosa, com os lábios engatilhando gracejos abespinhados de desdém, ou brilhantes de sorrisos, acarinhava-me, mofava, ou beliscava-me até sangrar, e findava por me pisar docemente os pés. Para em breve o dizer, no mesmo momento, carícias, favores, remoques, ameaças; por maneiras que eu, combatido por essas vicissitudes, sentia a cabeça estonteada. (CAZOTTE, 2011, p. 85)

O processo de sedução se completa, mesmo Dom Álvaro tendo sentimentos ambíguos por lembrar-se constantemente que Biondetta é um demônio disfarçado, a quem chama de perigosíssima impostora. Apesar desta confusão sentimental, sente-se apaixonado, o que fica nítido ao descrever “O som da voz, o canto, o sentido do poema, o ritmo, [que] levantaram em mim um alvoroço que não sei descrever. Ente fantástico! Perigosíssima impostora! - exclamei saindo rapidamente do local onde me detivera longo tempo”. (CAZOTTE, 2011, p. 61)

No crescer da narrativa, de submissa, a mulher cresce, domina o homem e se afasta do papel secundário, passivo e submisso, tornando-se, desta forma, modelo de *femme fatale*. Há, desta forma, uma inversão dos papéis, pois Dom Álvaro torna-se submisso a seu amor e se entrega a ela sem reservas:

- De bom grado proponho o meu interesse, pois que a minha grandeza independe da tua; mas não basta a promessa de viveres comigo; é preciso que te dês a mim para sempre e sem reserva. Estávamos sentados em um cômodo de relva, sob uma capa de madressilvas num recanto do jardim. Lancei-me em joelhos [...]. (CAZOTTE, 2011, p. 67)

Biondetta representa a face da mulher fatal, ou seja, uma manifestação da Mãe Terrível. Sua contraposição é a mãe de Dom Álvaro, Dona Mência, representante da Boa Mãe que, em sonho, estende a mão para salvar seu filho enquanto a *femme fatale* conduz Álvaro para a destruição.

E vi, então, minha mãe em sonhos. Contei-lhe a minha desventura; e, a fim de a sensibilizar, quis levá-la às ruínas de Portici. [...] Acordo, então, arquejante de pavor. "Ó terna mãe, tu não me desamparas, sequer nos sonhos! E tu, Biondetta, queres perder-me? Mas este sonho é o efeito das perturbações do meu espírito. (CAZOTTE, 2011, p. 63)

Mathew Lewis, em seu livro **O Monge**, escreve uma história semelhante à de Jacques Cazotte, na qual a mulher sedutora também é a personificação do demônio e age usando a sensualidade a seu favor. Ambos os autores focalizam a sedução realizada pela mulher como algo demoníaco e sensual e personificam esta prática nas próprias personagens.

Diferente de Cazotte e Lewis, Wolfgang von Goethe, em seu **Götz Von Berlichingen, (Cavaleiro da Mão de Ferro)**, mostra-nos uma outra mulher, sedutora e inteligente, que traça seus planos: Adelaida é-nos apresentada como

calculista no momento em que joga xadrez com o bispo de Bamberg, inimigo de Götz.

A peça de teatro inicia-se com a apresentação de Maria, irmã de Götz Von Berlichingen, mulher virtuosa, contrária à imagem da *femme fatale*, por não ceder às investidas de seu noivo, atitude que reflete o pensamento ideal da época e semelhante às atitudes de Biondella e Matilde em determinado momento de suas histórias.

Na peça de Goethe, tal virtude é demonstrada no diálogo entre Maria e Weislingen:

MARIA - Que você me ama? Eu quero acreditar, e espero que a minha felicidade e vou fazer a sua.

WEISLINGEN- Maria, para mim lá no mundo nada nem ninguém além de você. (Abraça -a).

MARIA - Deixa-me, peço-lhe. Você já recebeu o prêmio de um beijo; mas parece que quereis antecipá-los sobre uma posse que você deve apenas através de condições.

WEISLINGEN- Você é demasiada severa, Maria. Um amor inocente, longe de desagradar a Deus, é-lhe agradável.

MARIA- Seja assim! Mas suas palavras não me convencem. Aprendi que as acaricia, como elos de uma cadeia, permanecem fortemente ligados, e que as meninas, quando amam, são mais fracas que Sansão após a perda de seu cabelo. (GOETHE, 1970, p. 55, tradução nossa).³⁵

Há, desta forma, o delinear da personalidade de Maria, que será contraposta à de Adelaida. Maria não age como uma mulher sedutora, cujos encantos atraem Weislingen, mas parece indiferente, atitude semelhante a várias mulheres na pintura de Rossetti.

Franz, escudeiro de Weislingen, começa a construir a imagem de Adelaida. Em sua descrição, há a presença de características típicas da *femme fatale*: beleza e sedução. Maria mostrara-se indiferente ao seu amado por pudor. Adelaida também se mostra indiferente, porém sua atitude reforça a sedução. Sua indiferença esconde um sorriso levemente malicioso.

Contraposto à Adelaida, há em Maria doçura, inocência e amor, enquanto Adelaida é descrita como uma mulher sedutora, inteligente e manipuladora. Existem

³⁵ MARIA- ¿ que me amáis? Quiero creerlo, y espero que vos haréis mi felicidad y yo la vuestra.

WEISLINGEN- Maria, para mí no existe en el mundo nada ni nadie más que vos. (La abraza.)

MARIA - Dejádme, os lo ruego. Ya habéis recibido el premio de un beso; pero se diría que queréis anticiparos sobre una posesión que Sólo tendréis mediante condiciones.

WEISLINGEN- Sois demasiado severa, Maria. Un amor Inocente, lejos de disgustar a Dios, le es grato.

MARIA- ¡Sea! Pero vuestras palabras no me convencerán. He aprendido que las caricias, como los eslabones de una cadena, se mantienen estrechamente enlazadas, y que las muchachas, cuando aman, son más débiles que Sansón después de la pérdida de sus cabellos. (tradução nossa)

dois modelos presentes: a que inspirará (*femme inspiratrice*) e a que irá seduzir e levar o homem à destruição (*femme fatale*). Fica claro, na fala de Adelaida, que está fazendo um jogo (“si es possible ganarlo para nosotros, solo será por este médio”³⁶) para defender seus bens e seus interesses.

Sua imagem jogando xadrez com o bispo, concentrada, prenuncia suas atitudes durante a peça inteira, numa posição calculista, típica de quem domina. A mulher, suspeita de assassinato e traição, joga com seu marido, e seu discurso final, maquiavelicamente, reforça a necessidade de atingir seus objetivos, ou seja, há nela a *femme fatale* que arquiteta e constrói uma situação:

ADELAIDA- Ah, se achas assim! Só faltava isto. Os projetos que alimento em meu peito são demasiado vastos para que possas deter seu curso. Carlos, homem excelente, um grande homem, no futuro, haveria de ser o único a quem persuadiria na esperança de possuir-me? Weislingen, não penses em me deter, ou será preciso que sucumbas. Se te cruzas no meu caminho, passarei sobre teu cadáver. (GOETHE, 1970, p. 112)³⁷

Adelaida atrai a si homens, manipula-os e os destrói. Seduz Weislingen, seu marido, arrancando-o de Maria a fim de destruir Goetz, seu inimigo, e manipula Franz, envolvendo-o emocionalmente em um jogo de sedução, a quem promete que não será ingrata. Franz afirma que morreria por ela, matando seu senhor e amigo por envenenamento.

Adelaida atrai vários homens e os manipula a seu bel prazer. Franz age, seduzido, como o peão do tabuleiro de xadrez, e a auxilia a destruir seu inimigo. Sua atitude não a diferencia de outras mulheres anteriores, como Lílite, Inana/Ishtar, mulheres presentes no imaginário medieval condenadas à bruxaria, nem se diferencia dos papéis de Biondetta e de Matilde.

Estes exemplos de mulheres fatais agem de forma ativa, seduzem o homem e os destroem, real ou simbolicamente, semelhante à atitude de Cleópatra, personagem de Teophile Gauthier, em seu livro **La noche de Cleopatra**. Gauthier descreve-a semelhante a um quadro e se assemelha ao cromatismo das pinturas de Rossetti ou à descrição que Gustave Moreau faz de Salomé em seu quadro:

³⁶ Se é possível ganhá-lo para nós, somente será por este meio. (tradução nossa)

³⁷ ADELAIDA- ¡Ah! ¡Si te lo tomas así...! Sólo faltaba esto. Los proyectos que alimento en mi pecho son demasiado vastos para que puedas detener su curso. Carlos, hombre excelente, gran hombre, em el futuro, ¿habría de ser el único a quien no halagara la esperanza de poseerme? Weislingen, no pienses en retenerme, o será preciso que sucumbas. Si te cruzas en mi camino, pasaré sobre tu cadáver. (GOETHE, 1970, p. 112)

Submergiu Cleópatra seu calcanhar rosado na água e desceu alguns passos; agitando as ondas, que formavam nela cinturas e pulseiras de prata e rodavam pérolas sobre o peito e nas costas como um colar quebrado; seus longos cabelos flutuando sobre a água se dilatavam ao seu redor como um manto real: era rainha até mesmo no banho: ia e vinha, submergia e tirava do fundo um punhado de ouro em pó que jogada sorrindo para alguns de suas escravas: outras vezes se erguia do baláustre da piscina ocultando e escondendo os seus tesouros e já deixava ver sua brilhante e lustrosa costa, já mostrava todo seu corpo como Vênus Anadoimena variando sem cessar os aspectos de sua beleza.³⁸ (GAUTHIER, 1847, p. 35)

Cleópatra seduz os homens e os leva à morte, mesmo destino reservado a Meiamoun que se entrega à morte por uma noite de prazer, seduzido por aquela que irá destruí-lo. Antes da morte do jovem, Cleópatra desce de seu trono e dança, reduzindo-o pelos sentidos, frenética, solta como uma bacante do monte Ménalo, atijada por seu deus, de forma rápida, agitando-se, semelhante a uma abelha na colmeia do amor:

Voluptuosa dança de raro estilo e com admirável perfeição. A mesma Cleópatra desceu de seu trono e retirando seu manto real, [...] pos-se a dançar perante Meiamoun que a contemplava absorto. Seus formosos braços redondos, com as asas de um jarro de mármore, pareciam sobre sua cabeça um conjunto de resplandescentes tornassóis e os crótalos serpenteavam com maior volume sempre que suspensos sobre as pontas de seus pequeneos pés rosados [...] a agitar-se, dançando próximo de Meiamoun, já se deixando-se com a cabeça desfalecida e os olhos quase fechados, os braços caídos e mortos, a cabeleira desfeita e solta, como uma bacante do monte Ménalo, agitada por seu Deus [...] mais caprichosa em suas danças que a abelha na colmeia³⁹. (GAUTHIER, 1847, p. 45)

A agitação e a sedução praticadas por muitas mulheres fatais na literatura dos séculos XVIII e XIX, algumas das quais aqui representadas, possuem também uma representante que desconstrói, em termos, os modelos até então exemplificados, o

³⁸ Sumergió Cleopatra su rosado talon en el agua y descendió algunas gradas; agitándose tas ondas formábanla cintura y brazaletes de plata y rodaba en perlas por su pecho y espalda como un collar deshecho sus largos cabellos flotando sobre el agua se dilataban en su rededor como un manto real: era reina hasta en el mismo baño: iba y venía se sumergía y sacaba del fondo un puñado de polvos de oto que arrojaba sonriendo á alguna de sus esclavas: otras veces se suspendía del baláustre del baño ocultando y descubriendo sus tesoros ya dejaba ver su pulida y lustrosa espalda ya mostraba todo su cuerpo como la Venus Anadoimena variando sin cesar los aspectos de su beleza. GAUTHIER, 1847, p. 35)

³⁹ (...) baile voluptuoso de raro estiló y con admirable perfeccion La misma Cleopatra descendió de su trono y desprendiéndose de su manto real (...) se puso á danzar ante Meiamoun que la contemplaba absorto Sus hermosos brazos redondos como las asas de un jarron de mármlol le parecian sobre su cabeza un conjunto de resplandecientes tornasoles y los crótalos serpenteaban con cierta volubilidad mayor cada vez sostenida sobre las rosadas puntas de sus pequeños pies (...) á agitarse danzando cerca de él ya echándose atrás con la cabeza desfalecida los ojos casi cerrados los brazos caidos y muertos la cabellera desmelenada y suelta como una Bacante del monte Ménalo agitada por su Dios (...) mas caprichosa en sus nudanzas que la abeja. (GAUTHIER, 1847, p. 45)

que reforça neste exemplo, um traço sedutor, mas repleto de passividade: Berenice, de Edgar Allan Poe.

3.7.1 Mulher fatal na História: contraposição.

Apresentar a mulher fatal sob o prisma histórico é uma tarefa que permite elucidar de que forma a sedução exercida por determinadas mulheres reforça ou repensa atitudes de submissão da mulher na sociedade patriarcal e como a literatura funciona como uma espécie de filtro da realidade, uma vez que expressa o ponto de vista de seu autor ou da sociedade na qual está inserida.

A realidade e a ficção ora se chocam ora se completam. Elizabeth Abbott, em seu livro **Amantes, uma história da outra**, exemplifica mulheres que se tornaram amantes, algumas com projeção histórico-cultural enquanto outras tiveram seus nomes apagados e perdidos. Desta forma as mulheres Biondetta, Matilde, ou Adelaida, personagens criadas por homens, podem ser contrapostas às personagens reais Dolorosa, nome atribuído à amante de Santo Agostinho pela autora, e a Jeanne Hébuterne, mulher de Amedeo Modigliani.

O modelo feminino idealizado pela sociedade patriarcal considerava as amantes necessárias, porém a moral do pensamento judaico-cristã, monogâmico, mantinham-nas em papel secundário e oculto. Algumas assumiram papel de destaque e se tornaram protagonistas em sua própria história, escapando do papel submisso ao qual eram destinadas, postura que nos faz recordar a personagem Fräulein Elza, no livro **Amar verbo intransitivo**, de Mário de Andrade por seu protagonismo em relação ao jovem Carlos, uma vez que a narrativa a apresenta como uma mulher contratada para ensinar alemão e iniciá-lo sexualmente.

Dos exemplos femininos presentes no livro, destacamos dois para exemplificar posturas diferentes: a mulher sedutora, submissa a um sistema, e cujo nome desaparece na história, Dolorosa, nome atribuído pela autora do livro uma vez que sua identidade desapareceu e Jeanne Hébuterne que assume sua história e destino, pagando um alto preço.

Seria ingênuo pensar que, em pleno século IV, o destino de Dolorosa poderia ser diferente, uma vez que Agostinho pertencia a uma classe social superior, análise realizada independente de sua relação com o Cristianismo. O poder paterno

neste momento histórico, fruto da sociedade patriarcal, é resumido por Abbott que afirma:

O *pater familias* era um regime jurídico impressionante na maneira como subjugava as mulheres. A autoridade legal do pai — patria potestas — originava-se em seus próprios interesses, e não nos da mulher ou dos filhos, mesmo quando estes eram adultos. Ela começava quando o recém-nascido era depositado aos seus pés para que ele exercesse o direito de triagem mortal. Se o pai apanhasse o menino que choramingava ou ordenasse que a menina fosse alimentada, estava concedendo a vida. Caso contrário, o bebê era asfixiado, morria de fome ou era abandonado nas colinas ou à beira dos rios para ser morto por animais selvagens. Como se poderia esperar, era muito menor o número de meninos que tinham esse destino do que o de meninas. (ABBOTT, 2016, p. 42-43)

Dolorosa, desta forma, tendo vivido 15 anos com o futuro bispo de Hipona, e sendo mãe de Adeodato, tinha seu destino já traçado, pois Agostinho provinha de uma família aristocrática, e seu papel seria o de mulher, mas com a marca de ser ilegítima, ou seja, uma concubina.

A história registrou a presença de duas mulheres essenciais em sua vida, mas os registros a respeito da mãe, Mônica, considerada santa pela Igreja católica, são mais consistentes, seja pela referência em seu **Confissões**, seja pela tradição hagiográfica. Nos registros históricos:

Dolorosa, [...], é a que se sai pior, pois apesar de suas *Confissões*, o homem que haveria de se tornar Santo Agostinho nem uma só vez identificou essa mulher que compartilhou sua vida durante quinze anos e lhe deu único filho, Adeodato.

Essa omissão não é um sinal da indiferença de Agostinho. Na verdade, ele menciona Mônica, sua amada mãe, apenas uma vez em seus escritos, embora seus melhores amigos, Alípio e Nebrídio apareçam com frequência, assim como outros homens. Na sociedade de Agostinho, os homens eram importantes, mas as mulheres, sob todos os aspectos, seres inferiores e subordinados, não. Seja como for, Agostinho compartilhou a primeira metade de sua vida com Mônica e Dolorosa, sendo a profundidade e o fervor do seu apego a elas cruciais no seu desenvolvimento como cristão, professor e teólogo e no de sua carreira.

Da infância e adolescência de Dolorosa nada sabemos. Sua existência documentada começa no ano de 370, em Cartago, onde conheceu o estudante Agostinho, então com dezoito anos, que viria a amá-la profundamente por muito mais tempo que os quinze anos que viveram juntos. (ABBOTT, 2016, p. 53)

Mônica, a mãe santa, e Dolorosa, a amante, recorda-nos também dois modelos presentes no livro **Le Diable amoureux**, Biondetta, a amante, e Dona Mência, a Mãe Boa, com a diferença de que a amante na literatura tem um destino melhor, ou seja, a literatura, construída a partir de uma visão ideal, não reproduz a

História. Em ambas as narrativas, a mãe exerce o papel de aconselhar e proteger seus filhos, o que as coloca em posição de destaque.

Dolorosa foi amante e amada por Agostinho, mas sucumbiu perante a força da sociedade que determinava os lugares nos quais a mulher deveria estar. Este seria o destino certo para as amantes, as concubinas? Nem sempre, mas seu destino é semelhante ao de Nefertiti,(c.1370-1330 a.C.), rainha proscrita da XVIII dinastia do Antigo Egito, esposa do faraó Amenófis IV, conhecido como Aquenáton, também proscrito por estimular o culto ao deus sol, Áton.

Tudo aquilo que podemos pensar e afirmar de Dolorosa, tirando as referências indiretas, são suposições. Abbott diz-nos que:

[...] ela deve ter sido informada de que, em 389, Agostinho retornou à África, de que dois anos depois foi ordenado padre e de que em 396 tornou-se bispo de Hipona. Deve ter sentido enorme satisfação pela sua ordenação na forma de cristianismo por ela abraçada e por sua ascensão na hierarquia da Igreja. Séculos depois, a conversão de Agostinho ao cristianismo ortodoxo continua sendo indevidamente creditada a Ambrósio, e não à mulher que durante quinze anos o exortara a fazê-lo. Em vez de receber o devido reconhecimento por sua enorme contribuição para o desenvolvimento espiritual do amante, Dolorosa entrou para a história sem nome e esquecida, à parte sua condição jurídica e sexual de concubina de Agostinho. (ABBOTT, 2016, p. 58)

Esta mulher, esquecida, cujo papel é determinado pela sociedade e Agostino, cumprem seu papel no sistema, não sendo diferente de Jeanne Hébuterne e Amedeo Modigliani, cuja história também está marcada pela tragédia como o de Camille Claudel, mulher cuja memória foi apagada após ter sido amante de Auguste Rodin.

Elizabeth Abbott descreve Jeanne Hébuterne como:

foi uma figura tão trágica e abnegada quanto qualquer heroína de ficção num caminho de autodestruição levando a um ato final de desespero. Suficientemente inteligente e conhecedora de arte para reconhecer a grandeza de Modigliani, chegou à conclusão, comparando seu talento artístico com o dele, de que no fim das contas a arte e, portanto, a vida do amante valiam mais que as suas. Mas no começo do relacionamento Modi reconheceu seu talento, e outros observadores a consideravam excepcional. O amor cheio de abnegação de Jeanne por Modi e sua necessidade de ocupar um lugar permanente na vida foram mais fortes que suas ambições artísticas, levando-a a dedicar a vida ao papel de sua angustiada musa. (ABBOTT, 2016, p. 370)

Diferente de Dolorosa, Jeanne assume uma postura diferente, sendo protagonista, porém ainda submissa a padrões sociais de sua época. Sua descrição

é a de ser “reservada e romântica, destacando-se por sua beleza etérea e seu talento artístico”. (ABBOTT, 2016, p. 365), mas que desafia padrões sócio-culturais do início do século XX, uma vez que:

Para Jeanne era um ato de radical rebelião contra os valores da família ela perder a virgindade virgem pecado com o soluto alcoólatra e viciado em drogas processado por isso amantes pelo reconhecimento de filhos com eles ou elas gerados o dinheiro literalmente o artista está muito além de doente. (ABBOTT, 2016, p. 366)

Tal situação prepara o ambiente para sua tragédia pessoal. Na visão da sociedade presa a padrões estabelecidos, e que auxiliam a desconstruir o papel da mulher, desde a imagem de Lílíte, ou a mulher cumpre o que for estabelecido, a partir do pensamento patriarcal, ou deve assumir as consequências advindas de sua escolha. Jeanne fez sua escolha, sem direito a um final feliz. Foi protagonista em sua narrativa:

O impetuoso Modigliani sentiu-se tão atraído que a pintou 25 vezes, imortalizando-a como um rosto melancólico e estilizado que parece mergulhado numa comunhão com o retratista. No estilo Modigliani, o rosto de Jeanne tem forma alongada de coração, com lábios carnudos fechados ao menor sorriso, passando a imagem de uma mulher frágil e pensativa. Uma fotografia que chegou até nós confirma as descrições dos amigos, que falavam de unia mulher de longos cabelos castanhos, olhos azuis sempre marcados pelo cansaço, uma boca sensual e a pele leitosa (seu apelido era "Coco") que contribuía para esse ar de fragilidade. (ABBOTT, 2016, p. 365)

A decadência financeira de Modigliani, as perseguições de sua família, suas duas gestações, seu papel de musa, como ideal, ao se chocar com as necessidades da mulher, no real, cobram o preço de sua própria vida. Jeanne é conhecida, Dolorosa, não mais. Comete suicídio após a morte de seu marido em 1920, aos 21 anos, grávida. Ambas as mulheres assumem posturas diferentes em relação à sociedade que as oprime: a luta, dentro de seus limites, e a submissão. A *femme fatale*, figura ideal, literária, de forma passiva ou ativa, absorve estas duas possibilidade da realidade.

3.8 Berenice: construção

Matilde, Adelaida, na ficção, e Cleópatra, personagem ficcional e também histórica, possuem entre si um traço singular: o fato de agirem ativamente ao seduzirem o homem: Matilde seduz o monge Ambrósio e o conduz à destruição;

Adelaida, ao jogar xadrez, arquiteta planos que levam à destruição seu inimigo Götz Von Berlichingen, seu marido, Weislingen, além de seu amante Franz.

Cleópatra torna-se ambígua ao atrair Meiamoun: age passivamente ao ser o alvo do homem, atraído por sua beleza, mas, ao prometer-lhe uma noite de amor, dança perante ele, tornando-se protagonista do ato. A passividade na ação ou a forma ativa de agir, como mulher fatal, está ligada à forma como o arquétipo *anima/animus* manifesta-se na mulher, ou é projetada no homem. Murray Stein, em seu livro **Jung, o mapa da alma**, afirma que “os homens sob o domínio da anima tendem a refugiar-se em sentimentos de mágoa e resignação; **as mulheres sob o domínio do animus tendem a atacar**”.⁴⁰ (p. 121)

A atitude das mulheres estudadas permite-nos afirmar ser forte a presença do *animus*, arquétipo que impele as mulheres à ação, o que reforçaria seu caráter de *femme fatale*, mas a Berenice, de Edgar Allan Poe (1809-1849), diferencia-se das outras, exceto Cleópatra, uma vez que a sedução ocorre de forma mais passiva. O personagem principal do conto, Egeu, age, segundo Murray Stein, sentimentalmente resignado e passivo, atitudes típicas do homem sob a influência da *anima*, o que pode explicar sua identificação e busca em Berenice: nela havia uma vida que ele queria e não tinha.

Edgar Allan Poe relata a história de Egeu, homem cercado de mistério, e sua prima, Berenice, com quem se casa. Ela é sedutora e leva o homem à destruição, porém sua sedução é passiva. Se a compararmos com a mulher do livro de Huysmans, **Às avessas**, observa-se que Des Esseintes descreve a mulher-sífilis como *femme fatale* ativa, que seduz, semelhante a uma sereia que atrai o homem, enquanto Egeu descreve sua prima de forma diferente. Ela é:

ágil, graciosa, transbordando de energia — a ela as deambulações pela encosta da colina — a mim os estudos do claustro — eu vivendo dentro de meu próprio coração, e devotado de corpo e alma à mais intensa e dolorosa meditação — ela vagando tranquilamente pela vida sem pensamento algum para as sombras em seu caminho, ou para o voo silencioso das horas com suas asas de corvo. (POE, 2012, p. 155)

Inicialmente poderíamos duvidar da sinceridade de Egeu que, no início da narrativa, afirma serem as realidades do mundo semelhantes a visões, atitude de incerteza que permite uma maior identificação entre leitor/narrador, uma vez que as descobertas ocorrem aos poucos, a partir de pequenas pistas lançadas na narrativa,

⁴⁰ Grifo nosso.

gerando, desta forma, o suspense: Egeu é indiferente e convive com sua prima, e segundo ele, “Durante os dias mais brilhantes de sua beleza incomparável, sem sombra de dúvida jamais a amara”. (POE, 2012, p. 157)

Esta paixão poderia ser trivial, se não houvesse no jogo narrativo o mistério que narra a destruição do narrador: Egeu reforça o mistério da narrativa ao contrapor o momento da descrição da “beleza deslumbrante” de uma sílfide⁴¹, Berenice, com a afirmação sinistra de que depois tudo seria mistério e terror em uma história que não deveria ser contada.

Para construir o mistério, Allan Poe/Egeu compara e descreve duas doenças que acometiam o casal: ele, ao fixar-se em um objeto, ou seja, sofria de monomania⁴², desligava-se e passava a:

Cismar por longas infatigáveis horas com a atenção cravada nalgum frívolo motivo à margem, ou na tipografia, de um livro; deixar-me absorver pela maior parte de um dia de verão numa esquisita sombra caindo obliquamente sobre a tapeçaria, ou sobre o soalho; abandonar-me durante toda uma noite observando a chama firme de uma lamparina, ou as brasas de um fogo; sonhar por dias a fio com o perfume de uma flor; repetir monotonamente alguma palavra comum, até que o som, à força da frequente repetição, cesse de transmitir qualquer ideia à mente; perder toda sensação de movimento ou existência física, por meio da absoluta placidez corporal longa e obstinadamente mantida: — tais eram alguns dos mais comuns e menos perniciosos caprichos induzidos por uma condição das faculdades mentais, não, decerto, inteiramente sem paralelo, mas definitivamente desafiando toda análise ou explicação. (POE, 2012, p. 156)

Características de extrema importância para que compreendamos o mistério. Já sua prima, Berenice, desenvolve uma doença que, na opinião de Egeu,

[...] se abateu como um simum⁴³ sobre seu corpo, e, diante de meus próprios olhos, o espírito da mudança desceu sobre ela, permeando sua mente, seus hábitos e seu caráter, e, da maneira mais sutil e terrível, perturbando até mesmo a identidade de sua pessoa! [...] Eu não a conhecia — ou não mais a conhecia como Berenice. Entre a numerosa série de moléstias acarretadas por aquela fatal e primordial que efetuou tão horrível reviravolta na constituição moral e física de minha prima, que seja mencionada como a de natureza mais perturbadora e renitente **uma espécie de epilepsia** que com não pouca frequência terminava em transe — um transe em quase tudo **similar a um positivo óbito**, e do qual o caráter de sua recuperação era, na maioria dos casos, surpreendentemente repentino. (POE, 2012, p. 155, grifo nosso)

À contraposição das duas doenças, o narrador expôs sua inicial indiferença em relação à sua prima, transformada em atração mais racional do que emotiva.

⁴¹ Semelhante à Biondetta, *femme fatale* do livro **Le Diable amoureux**.

⁴² Doença de fundo emocional na qual o paciente passa a ter uma única mania, uma fixação por algo.

⁴³ Vento quente que sopra do centro da África em direção ao norte.

Fig. 28- **Berenice**

FontE : (ILLUSTRATIN POE#5, 2015).

Esta atração fatal exercida por Berenice não ocorre graças à sua beleza, e sim à sua ruína, às suas condições de mulher “caída e desolada”. Tal mistério, que conduz Egeu à sedução, além do sofrimento de sua prima, é sugerido pela fig. 28, **Berenice** (1905) de Ernst Stöhr, ao destacar seus dentes claros e olhar fixo contrapondo-os ao fundo negro da figura.

O que leva Egeu a pedi-la em casamento, porém o narrador constrói um jogo de realidades com o leitor: à realidade da própria narração, presente no universo do leitor, contrapõe-se a realidade imaginária do autor, uma vez que a Berenice que imaginamos, como leitores, aproxima-se da decadência, mas é isto que atrai

Egeu, vendo na decadência a beleza.

Berenice atrai, desta forma, por sua decadência, e a descrição que o narrador faz de sua prima é incerta, vaga, uma vez que já nos informara previamente que seus sentidos não estão sob a influência da nebulosa atmosfera ou da vaga luz do crepúsculo, o que lhe conferia um contorno indeciso e indistinto. É descrita, desta forma, diferente das outras mulheres fatais, não como a **bela** dama impiedosa, mas como a dama **horrenda** e impiedosa, graças à sua decadência física, porém este estado é o desencadeador de uma atração exercida por ela e ocorre a partir de uma projeção mórbida de seu primo.

Egeu busca em sua prima a sensação de decadência que via nela e tinha presente em sua família. Ao descrever-se no início do conto, omite dados de sua família, mas nos transmite a imagem decadente de ruína e abandono, semelhante àquela explorada pelos autores do Decadentismo francês do final do século XIX, momento no qual a imagem da *femme fatale* seria fortemente explorada. Sua família era:

de uma estirpe de visionários; e em inúmeras e admiráveis particularidades — no caráter da mansão familiar — nos afrescos do salão principal — nas tapeçarias dos dormitórios — nos cinzelamentos de certos botaréis na sala de armas — mas, mais especialmente, na galeria de quadros antigos — no estilo da biblioteca — e, por último, na natureza deveras peculiar de seu

conteúdo, há evidência mais do que suficiente para justificar a crença. (POE, 2012, p. 155)

No desenvolvimento de sua doença, Egeu parece absorvido por sua prima, atraído pela sensação de decadência e se projeta nela e em seu sofrimento, uma vez que sua imagem, antes bela, ágil e graciosa, esbanjando alegria, agora reflete a decadência física:

Sua frente estava alta, e muito pálida, e singularmente plácida; e os cabelos outrora negros como azeviche caíam parcialmente sobre a testa, e toldavam as têmporas encovadas com inumeráveis anéis agora de um vívido amarelo, e em chocante discordância, por seu caráter fantástico, com a melancolia preponderante de seu semblante. Os olhos estavam sem vida, e sem brilho, e como que sem pupilas, e me encolhi involuntariamente ante aquele olhar vidrado e contemplei os lábios finos e enrugados. (POE, 2012, p. 156)

Murray Stein, ao estudar os arquétipos junguianos, afirma que:

A alma gosta de apoderar-se daquilo que na mulher é inconsciente, sombrio, equívoco e sem vínculos, e também tem predileção pelo que nela é vaidade, frigidez, vacuidade, desamparo e fragilidade". [...] Jung sugere que essa predileção por mulheres frágeis e indefesas baseia-se numa projeção da alma, uma vez que a alma é indiferenciada e inferior no inconsciente de uma pessoa fortemente identificada com o macho. A antiga sabedoria aconselha as mulheres que, para atrair um homem, "Sejam indefesas!" A alma representa o lado subdesenvolvido de um homem, onde ele é inconscientemente desamparado e sem vínculos, sombrio e equívoco. Ele é atraído por isso. (STEIN, 2006, p. 134)

Desta forma, torna-se claro que neste jogo de atrações, a *anima* de Egeu projeta-se em Berenice a fim de se apoderar dela justamente o que é sombrio, vago, desamparado e frágil, o que parece refletir seu mundo interior e também seu mundo exterior, ou seja, projetar-se em sua *anima*. A Identificação está realizada: Egeu deixa-se absorver por sua prima, mesmo sendo uma mulher passiva, o que pode refletir problemas no arquétipo *animus* de Berenice, uma vez que, na visão de Von Franz, “embora se costume falar do animus como um problema na mulher, ele também desempenha funções muito positivas e importantes porque uma mulher cujo animus esteja ferido ou não funcione é passiva demais”. (1992, p. 82)

E o que se observa na atitude de Berenice, mesmo sendo ela uma *femme fatale*, graças ao desfecho trágico da narrativa, é sua passividade destoante das demais mulheres fatais anteriormente discutidas. Egeu anestesia-se, desliga-se, afasta-se da realidade, atitudes reflexo de sua doença, a monomania que se manifesta em um detalhe: ao sorrir, seus lábios

[...] se entreabriram; e num sorriso de peculiar expressão os dentes da transformada Berenice revelaram-se vagarosamente à minha visão. Quisera Deus que jamais os houvesse contemplado ou que, uma vez o tendo feito, houvesse eu morrido! [...] Vejo-os agora ainda mais inequivocamente do que os contemplei então. Os dentes! — os dentes! — estavam aqui, e lá, e por toda parte, e visivelmente, palpavelmente, diante de mim; longos, estreitos e excessivamente brancos, com os lábios pálidos se contraindo em torno, como no próprio momento de seu primeiro e terrível crescimento. Então seguiu-se a plena fúria de minha monomania, e lutei em vão contra sua estranha e irresistível influência. Dentre os múltiplos objetos do mundo externo eu não tinha pensamentos senão para os dentes. Por eles anelava com desejo maniaco. Todos os demais assuntos e todos os diferentes interesses foram absorvidos unicamente em sua contemplação. Eles — eles sozinhos apresentavam-se ao olho do espírito, e eles, em sua individualidade única, tornaram-se a essência de minha vida espiritual. Observei-os sob cada luz. Virei-os em cada posição. Perscrutei suas características. Demorei-me em suas peculiaridades. Ponderei a respeito de sua forma. Cismeí com a alteração de sua natureza. (POE, 2012, p. 158)

Segundo o **Dicionário de Símbolos** (CIRLOT, 1984, p. 201), os dentes representam armas de ataque, e sua perda pode ser símbolo de derrota na vida, inibição ou medo de castração; já sua posse significa o contrário, ou seja, proteção contra a derrota e o medo, além de simbolizar também a castração. Há uma atração em Egeu pelos dentes de sua prima, o que parece ser reflexo aparente de sua doença, a monomania, ou pode ser, na realidade, a necessidade de tê-los como forma de proteção.

Desta forma, Egeu torna-se atraído e submisso à Berenice, porém há no texto outra pista que permite uma leitura complementar: ao citar Mad´elle Sallé (1707-1756)⁴⁴, o narrador troca “sentiments/sentimentos” por “idéés/ideias”, o que nos permite também afirmar que, segundo o narrador, as ideias, ou seja, a busca pelo racionalismo seria “o pensamento estúpido que me destruiu era por isso que eu os cobiçava tão loucamente! Sentia que sua posse era a única coisa que me devolveria a paz, ao restituir-me à razão”. (POE, 2012, p. 158)

Os dentes de Berenice passariam a ser, desta forma, semelhantes ao que discute Cirlot: proteção para restituir a razão daquele que se sente doente, depressivo e sentimentalmente inferior, graças à consciência de sua solidão e doença, ou a necessidade de ascender da emoção à razão, atitude corroborada na fala do narrador ao dizer que “Na estranha anomalia de minha existência, os

⁴⁴ Mademoiselle Sallé, ou Marie Salle, dançarina e coreógrafa francesa de quem segundo Allan Poe, teria sido dito “que tous ses pas étaient des sentiments”, ou seja, que todos seus passos têm sentimentos (tradução nossa), frase que será utilizada pelo autor ao fazer um trocadilho essencial para a compreensão da narrativa. (“tous ses dents étaient des idéés”, ou seja, que todos seus dentes têm ideias).

sentimentos, comigo, nunca provinham do coração, e minhas paixões eram sempre da mente”. (POE, 2012, p. 195)

Berenice, ou melhor, seus dentes auxiliariam no processo de ascese de Egeu, da solidão à razão, ao mesmo tempo em que projeta sua *anima* ao *animus* fraco de sua prima, numa espécie de união de opostos, ou seja, o arquétipo da sizígia. Desta forma, depois de preparada a situação de mistério pelo narrador/autor, a história ocorre com a morte de sua prima, devido ao desenvolvimento da doença e um ataque de epilepsia final. O narrador confunde-nos, uma vez que o limite entre o sonho e a realidade fora rompido várias vezes durante a narração da história. Este mistério, esta ruptura entre a realidade e o sonho, faz-se novamente presente, e é reforçada a afirmação de que estaria imaginando sentir o cheiro do cadáver, além de se perguntar se estaria seu cérebro variando, já que Egeu, na descrição do velório de sua prima/mulher, teve a impressão de que o corpo dela se movera. A descrição que se segue retoma o processo de sedução da *femme fatale*, porém este é realizado por uma mulher considerada morta. Na percepção de Egeu, Berenice tinha os lábios “lívidos entreabriam-se numa espécie de sorriso e, em meio à penumbra circundante, novamente resplandeceram diante de mim, com realidade por demais palpável, os dentes alvos, cintilantes, espectrais”(POE, 2012, p. 161).

Sua afirmação duvidosa, a de que tinha plena consciência do enterro de Berenice, cai em descrédito, uma vez que o narrador afirma parecer despertar de um sonho confuso, e o desfecho da narrativa ocorre quando o criado o avisa de um grito agudo perturbando o silêncio da noite, do túmulo violado, do corpo amortalhado e desfigurado, e faz Egeu perceber sua roupa suja de lama e sangue. No quarto, a pá e uma caixa com instrumentos dentários, além de dentes esparramados pelo assoalho, faz Egeu compreender que algo de sinistro ocorreu com sua prima.

Berenice seduz e atrai Egeu, conduzindo-o à sua própria destruição, atitude típica da *femme fatale*, por torná-lo um assassino, porém tal sedução ocorre de forma passiva. Sua atitude aproxima-a de outras semelhantes praticadas por Biondetta, Matilda, Adelaida e Cleópatra, o que a aproxima (e parece antecipar) as imagens femininas passíveis na atmosfera de decadência do final do século XIX.

Fig. 29 - Figura Feminina ao piano



Fonte: (NERY, I., 2000. p. 36)

4 BERENICE: A BELA DAMA SEM PIEIDADE

4.1 Jogos de Máscaras: a mulher fatal

Desde os povos antigos, há uma tradição no uso de imagens femininas que evocam o papel da “mulher fatal”, situação presente no século XVIII, momento a partir do qual a mulher assume de forma gradativa outros papéis na sociedade.

Ao retomarmos da Antiguidade o mito de Inana/Ishtar, observa-se nele a imagem da mulher protagonista no papel de grande deusa, a Mãe Terrível, mulher, ativa, que domina o homem, Dumuzi. Atitude semelhante ocorre no mito de

Gilgamesh no qual Enkidu, criado pelos deuses e animalizado, é seduzido por uma mulher, a prostituta sagrada, que o humaniza.

Na tradição judaico-cristã, a sociedade patriarcal auxilia na construção de um modelo de mulher submissa ao seu marido, Eva, a Boa Mãe, mas que, no mito da criação, é responsável pela expulsão do homem do paraíso terrestre. Ao seu lado, apagada da história, encontra-se Lilite, a primeira mulher de Adão que, por se colocar em uma posição de igualdade perante o homem, assume um importante protagonismo. Sua luta contra Deus e os homens, como vingança, usando a sedução, reforça seu protagonismo como uma *femme fatale*.

O protagonismo de uma mulher sedutora existe no embate amoroso ocorrido em um baile de máscaras presente na *Comedie dell'arte*⁴⁵: Colombina seduz Arlequim e Pierrô. Semelhante ao jogo ocorrido entre Inana, Dumuzi e Enkidu, a mulher continua mais importante, como no baile protagonizado por Adalgisa Nery, com Ismael Nery, seu marido, e Murilo Mendes, o amigo, no início do século XX, porém uma máscara específica os une: o modelo feminino representado por Berenice.

O nome Berenice representa muito este embate: ao lado da mulher ideal, a *femme inspiratrice*, a mulher que sofre por amor, há o exemplo da *femme fatale*, a mulher sedutora, semelhante ao modelo criado por Edgar Allan Poe. Esta dicotomia feminina, presente desde os mitos sumério-acadianos, auxilia a compreender melhor como Berenice unifica e fortalece o relacionamento entre três artistas do modernismo brasileiro.

No Brasil, durante o início do modernismo brasileiro, Ismael Nery, Murilo Mendes e Adalgisa Nery assumem máscaras que lembram o jogo amoroso carnavalesco: Adalgisa/Berenice-Colombina, Murilo Mendes/Pierrô e Ismael Nery/Arlequim entrelaçam suas vidas e obras em torno do papel assumido pelo modelo de mulher, contraditório, pois representa ao mesmo tempo a sofredora, Berenice egípcia, e a sedutora, a Berenice de Alan Poe.

⁴⁵ Há quem a considere herdeira das antigas *festas atelanas*, realizadas na cidade de Atella (Península Itálica meridional), em homenagem a Baco. (...) O cômico residiria precisamente na surpresa determinada pela fala e a mímica de índole galhofeira. Entretanto, o processo acabou gerando a petrificação psicológica dos heróis, pois apenas variavam as circunstâncias em que agiam: eram os mesmos seres humanos colocados em novas e cômicas situações. (...) transformavam-se em autênticos tipos, ou seja, assumiam modalidades imutáveis ou padronizadas de comportamento, como o amoroso, o velho ingênuo, o soldado fanfarrão, o pedante, os criados astutos, intimamente associadas ao nome que ostentavam: Arlequim, Scapin, Scaramouche, Colombina. (MOISÉS, 1992, p. 93-94)

Em poemas esparsos e na pintura **Figura feminina ao piano** (fig. 29) de Ismael Nery, em alguns poemas do livro **Poesia em Pânico** de Murilo Mendes e no romance **A Imaginária** de Adalgisa Nery, a imagem de Berenice, um *alter ego* da própria Adalgisa, assume um papel que oscila entre a sedução e o sofrimento. Este modelo de mulher-vampira, em aparente passividade, suga a força do homem e o leva à destruição. Neste baile de máscaras, Colombina atrai e seduz Pierrô, enquanto Arlequim, também atraído pela mulher, quer se fundir a ela e também seduz Pierrô.

Na pintura **Figura feminina ao piano**, conhecida pelo casal Nery por **Berenice**, ao retomar o conto de Poe, há a presença de uma mulher que inspira e de outra que seduz. A história do quadro é relatada em uma entrevista concedida pela jornalista Françoise Vernot à Ana Arruda Callado, já que o quadro fora pintado na casa de sua tia-avó, Leonor Salles Duarte Novaes, mãe de dois amigos de Murilo Mendes, Washington e Rui, ambos também poetas e pintores que morreram vítimas de tuberculose:

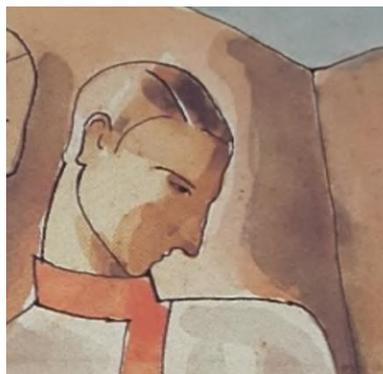
Berenice vem de mais longe. Foi o nome que Ismael Nery deu a um quadro seu [...]. “Ismael ia muito à casa de minha tia Nonoca, que cuidava dele como dos filhos. Meus primos Washington e Rui, poetas e pintores, morreram tuberculosos, um com 25 e o outro com 23 anos. Berenice era um espectro, e Ismael contou a minha tia que o quadro era baseado em um

Fig. 30 - Figura Feminina ao piano



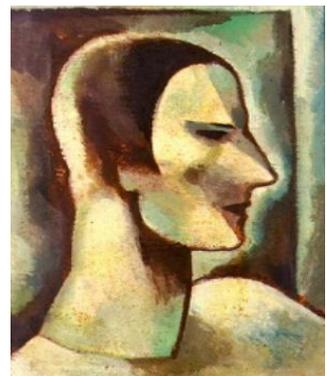
Fonte: (NERY, I., 2000, p.36)

Fig. 31 - Ismael Nery, Adalgisa Nery e a modelo



Fonte: (NERY, I., 2000, p. 239)

Fig. 32 - Autorretrato



Fonte: (NERY, I., 2000, pág..61)

Fig. 33 - Autorretrato



Fonte: (NERY, I., 2000, p.31)

Fig. 34 - Três figuras



Fonte: (AMARAL, Aracy, 1984, p. 67)

conto de Edgar Allan Poe sobre uma mulher que havia morrido tuberculosa e voltava à casa para tocar piano. O grupo dele gostava muito dessas coisas macabras. [...] Berenice ficava em cima do piano. Nós nos referíamos a ela como a uma pessoa.” (CALLADO, 1999, p. 31)

O nome Berenice, importante para os três artistas, relaciona-se inicialmente com a mulher sofredora, Adalgisa, presente em seu romance **A imaginária**. O detalhe do quadro de Ismael Nery (fig. 30⁴⁶) retrata a personagem do conto de Allan Poe, mas se observam na pintura semelhanças físicas com outras imagens de seu autor: com sua cabeça inclinada, os autorretratos de Ismael (figuras 31, 32, 33 e 34) têm, segundo o filho do artista, Emmanuel Nery, a presença do nariz saliente, o que pode ser também observado nos detalhes dos quadros 33 e 34⁴⁷ (NERY, E. 1996, p. 23).

Além desta característica que aproxima a imagem a Ismael, seu filho descreve algo também presente em vários autorretratos: o pescoço alongado e curvado da mãe (NERY, E. 1996, p. 73), semelhante à descrição de Pedro Nava ao falar de Adalgisa (NAVA, 1983, p. 239) e presente na figura 39, **Retrato de Adalgisa**. Desta forma, seu autor retrata a Berenice de Allan Poe como modelo para a projeção de seu lado feminino, sua *anima*, numa figura que, ao mesmo tempo, representa, graças a pequenos detalhes físicos, a sua mulher, Adalgisa, e a si mesmo.

Tendo por referência a fusão imagética na figura de Ismael Nery, por representar ao mesmo tempo imagens masculinas e femininas unidas, como na figura 30 em que a mulher Berenice parece ser mais um de seus vários autorretratos, o que também ocorre entre as figuras 30 e 34, os gêneros sexuais confundem-se e esta androginia reflete uma projeção da imagem feminina de seu autor. Na psicanálise, o fenômeno da projeção é um “mecanismo de defesa no qual o indivíduo percebe no mundo exterior e, em particular, em outra pessoa, as características que lhe são próprias; por ex. as vozes ouvidas nas ideias de perseguição” (PIÉRON, 1978, p. 346) e, segundo Jung, é um processo inconsciente automático, através do qual um conteúdo inconsciente para o sujeito é transferido

⁴⁶ Invertido para que tivesse a mesma direção dos demais quadros e permitisse uma melhor comparação.

⁴⁷ **Três figuras** representa mais um dos quadros andróginos de Ismael, pois lembra as feições do artista, o que se pode observar ao comparar com as demais figuras, incluindo **Berenice**, e assemelha-se às feições de uma mulher, com os lábios pintados e uma marca na orelha que lembra um brinco, ou seja, há feições femininas neste possível autorretrato.

Fig. 35 - Figura com cubos



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 232)

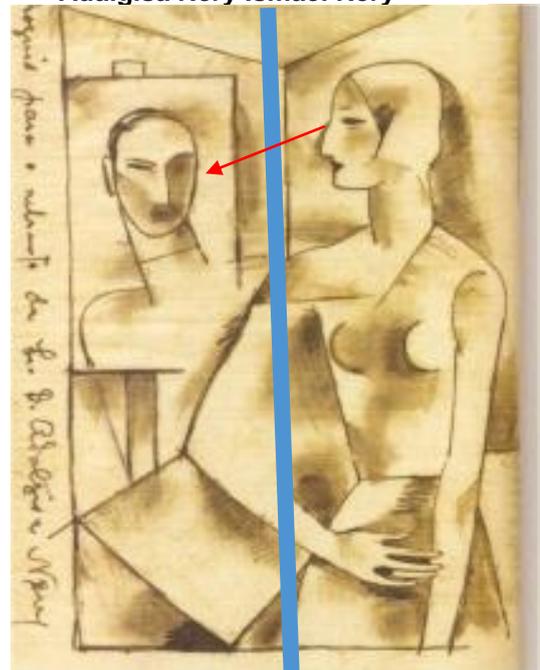
para um objeto, fazendo com que este conteúdo pareça pertencer ao objeto”. (JUNG, 2002, p. 69)

Estas características particulares projetadas de forma inconsciente refletem a busca interior de Ismael Nery e sua projeção na figura de Adalgisa Nery, o que gera uma tensão latente e constante na obra de Ismael Nery e uma situação conflituosa com sua mulher, o que pode justificar a opressão e medo que Adalgisa sentia de seu marido na fase final do casamento.

A necessidade de resgatar a imagem feminina projetada em sua mulher repete-se em vários de seus quadros e poemas, sendo que esta tentativa de fundir os gêneros sexuais opostos resulta em um **fusionismo**, marca andrógina constante na obra de Ismael. O feminino absorve, desta forma, o masculino, semelhante ao vampirismo da *femme fatale*. Tal absorção é percebida no quadro **Figura com cubos** (fig 35), em que a imagem masculina parece esconder-se da feminina como uma espécie de sombra, estando ambos fundidos em um só corpo, tema constante nas pinturas de Ismael e que lembra claramente o mito de Hermafrodito.

Dentre vários outros quadros e desenhos de Ismael Nery, o jogo de projeções está presente no **Croqui para o retrato da Sra. Adalgisa Nery** (fig. 36). Nele, Adalgisa Nery observa (e observa-se) em uma tela, semelhante a um espelho, uma imagem projetada que lembra a fisionomia de seu marido, Ismael. Tal

Fig. 36 - Croqui para o retrato da Sra. Adalgisa Nery Ismael Nery



Fonte: (ESCARLATE, 2016)

espelhamento, constante em muitas outras pinturas⁴⁸, ocorre também na sexualidade: Ismael Nery vê-se também em Adalgisa e tal visão justifica as imagens com características femininas do próprio Ismael. A tela assume o papel de um espelho para projetar sua imagem. Berenice/Adalgisa/Colombina absorve, desta forma, seu marido, Arlequim/Ismael.

Neste jogo amoroso, além de Berenice ser uma espécie de máscara, *alter-ego* de Adalgisa, no qual se projeta Ismael, ela também representa, para Murilo Mendes, seu amigo, a mulher sedutora que atrai e devora, ou seja, a *femme fatale*. Para Murilo, Berenice/Adalgisa/Colombina é a mulher por quem Murilo/Pierrô sentia um grande amor platônico, fato este atestado pelo filho do casal Emmanuel Nery.

Já a Berenice, construída por Adalgisa Nery em seu romance autobiográfico **A Imaginária**, personifica a mulher e seus sentimentos de frustração em relação ao casamento infeliz. Berenice/Adalgisa e sua imagem de mulher sofredora atraem Murilo Mendes, como a Berenice, sofredora, de Allan Poe, atraiu Egeu, de forma passiva. Semelhante passividade e sedução estão presentes em várias mulheres nos quadros de pintores pré-rafaelistas e em poemas do próprio Murilo.

Ismael Nery, em seu **Poema** (1931), define a mulher e a compara à lua, de forma incompleta, abstrata, que necessita ser criada. Seguindo o ilogismo surrealista, conceitualiza a mulher, e diz:

das mulheres abstratas que vêm ao mundo sem pai nem mãe nem irmãos, e que não nasceram em nenhum país nem tão pouco no mar. Gosto mais de ter uma mulher em pé na minha cabeça do que pendurada em meu pescoço. O meu pescoço, às vezes, não aguenta bem o peso da minha cabeça, porque ela está cheia de coisas que quase sempre eu não gosto. Tenho uma formidável atração pelo que detesto, inclusive eu mesmo. Ismael Nery: nunca consegui ouvir nem dizer este nome sem sentir uma comoção – mas não sei bem que espécie de comoção eu sinto ouvindo ou dizendo este nome. Há nomes também que me emocionam e me obrigam a inventar um físico para eles. (MATTAR, 2004, p. 277)

Torna-se clara a busca da imagem feminina ideal neste texto. Para tanto, Ismael Nery cria uma imagem de mulher ideal, semelhante ao mito de Pigmalião, de Ovídio (43 d.C. - 17 d.C.), como forma de fugir do abstracionismo, especialmente por intermédio dos quadros que representam Adalgisa e de poemas nos quais descreve a mulher:

⁴⁸ Em vários de seus quadros, a imagem de Adalgisa Nery aproxima-se muito de sua própria imagem, como se os quadros de sua mulher fossem projeções espelhadas.

Fig. 37 - Detalhe de fotografia

Fonte: (PROJETO PORTINARI. 2017a)

Chegara o dia da festa de Vénus, celebrada por toda a população de Chipre, e novilhas de pescoço branco como a neve, com os chifres cobertos de ouro, tinham sido sacrificadas, e o incenso fumegava, quando, cumpridos os rituais, Pigmalião se aproximou dos altares e disse, timidamente: 'Se tudo podeis dar, ó deuses, eu desejaria que fosse minha esposa' — não se atrevendo a dizer 'donzela de marfim', completa: 'parecida com a minha donzela de marfim'. A própria Vénus, que estava presente à festa, recoberta de ouro, percebeu o que queria dizer a súplica, e, como presságio favorável, a chama se acendeu três vezes e uma língua de fogo correu pelo ar." (OVÍDIO, 1983, p. 190)

Na obra de Ismael Nery, esta busca e identificação ocorrem por intermédio da projeção e posterior fusão entre imagens masculinas e femininas, o que se assemelha a um *leitmotiv* graças à repetição constante deste tema (MOISÉS, 1992, p. 304) em sua obra, tanto como pintor quanto como poeta.

O modelo concreto feminino representado por Berenice, e toda sua complexidade e contradição, une Ismael Nery, sua mulher, Adalgisa Nery, e o amigo do casal, Murilo Mendes. Estes três personagens tiveram suas vidas interligadas inicialmente por Murilo que, ao vir um jovem projetista trabalhando, interessou-se e fez amizade, conforme relata em seu livro **Recordações de Ismael Nery**.

Foi em fins do ano de 1921 que conheci Ismael Nery. Eu trabalhava na antiga Diretoria do Patrimônio Nacional, no Ministério da Fazenda. Ismael Nery foi nomeado desenhista da seção de arquitetura e topografia. Vi, um belo dia, entrar na sala um moço elegante e bem vestido. Ajeitou a prancheta, sentou-se e começou a desenhar. Meia hora depois saiu para o café. Aproveitei sua ausência e resolvi espiar o que ele fazia: rabiscava bonecos em torno de um projeto para o edifício de uma alfândega. Ao regressar puxei conversa com ele: saímos juntos da repartição. Assim começou uma amizade que se prolongou ininterruptamente até o dia de sua morte, em 6 de abril de 1934. (MENDES, 1996, p. 21)

4.2 Colombina/Berenice: inversão de valores

Esteticamente, Adalgisa Nery e Ismael eram bonitos, conforme atestam vários amigos que tiveram contato com eles, enquanto Murilo Mendes possuía um porte nobre. Um amigo comum dos três, Pedro Nava (1903 – 1984)⁴⁹, que, a pedido de Murilo, torna-se o médico de Ismael Nery em seus momentos finais, faz uma descrição detalhada dos amigos em seu livro de memórias **O Círio Perfeito**. Nava cria um personagem chamado Egon (Ego, ou seja, Eu mais N, de Nava) a fim de ter um certo distanciamento dos fatos narrados e traça um painel da modernidade no Brasil. Adalgisa Nery, segundo o memorialista, era:

como se outro sol esplendesse e o dia subisse mais. Era criatura duma beleza feérica. Magra, tinha a face fina e comprida que os olhos ocupavam — serenos, dramáticos, severos. Eram do mesmo castanho-claro dos cabelos e toda ela era claridade e elegância. Aqueles seus olhos, seu aquilino, sua boca e seu longo pescoço eram o que aparecia em todas as figuras, principalmente as femininas, pintadas pelo marido. Por curioso fenômeno ela que influenciava era também influenciada pelas imagens que se desdobravam de sua forma perfeita e cabeça divina no sem-número de telas do pintor — porque em pessoa dava de si a impressão de não ser como as outras e os outros, mas ela própria uma estilização como as personagens dos quadros florentinos e suntuosos do Ismael. (NAVA, 1983, p. 239)

Num confronto entre imagens, Adalgisa Nery intimamente, além de sua persona pública, é descrita também por seu filho, o artista plástico Emmanuel Nery (1931 - 2003)⁵⁰, como “fabulosa da porta para fora, bruxa da porta para dentro” (NERY E., 1996, p. 477), visão que justifica a aparência de Adalgisa na figura 40, além de achar que sua mãe é uma mulher de incontestável beleza e de impressionante personalidade, forte e dominadora. Tanto que o levou ao ponto de humilhar abertamente a esposa, obrigando-a até a levar bilhetes à outra, que ainda hoje é vista misteriosamente em algumas de suas tela. (NERY, E.1996, p. 32)

Em outro momento de suas recordações, Emmanuel descreve os traços belos de sua mãe ao lembrar sua mãe penteando os cabelos. [...] A curva de seu pescoço estava na tela e o rosto transparente pintado era gêmeo do contorno facial dela. E a

⁴⁹ Pedro da Silva Nava foi um médico e escritor brasileiro, amigo de Murilo Mendes e responsável pelo tratamento final de Ismael Nery, conforme atesta sem seu livro **“O Círio Perfeito”**.

⁵⁰ Emmanuel Nery foi um escritor, escultor, pintor e desenhista brasileiro. Filho caçula da poetisa Adalgisa Nery e do pintor Ismael Nery, estudou com Candido Portinari e com Alberto da Veiga Guignard no Brasil e com Diego Rivera no México, além de De Chirico na Itália.

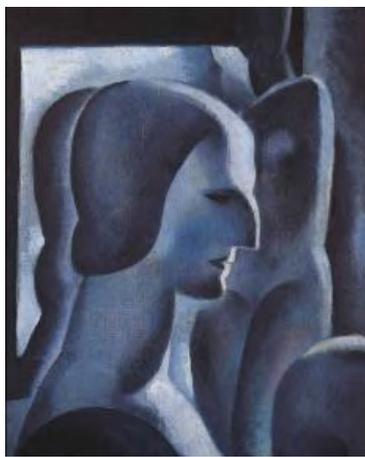
mão. Aqueles longos dedos finos, graciosos, ondulando o pente[...]. (NERY E. , 1996, p. 73)

Fig. 38 - Fotografia do casamento



Fonte: (ADALGISA, 2015)

Fig. 39 - Retrato de Adalgisa



Fonte:(MATTAR, 2004, p. 77)

Fig. 40 - Retrato de Adalgisa



Fonte: (ADALGISA, 2015)

Emmanuel Nery, observador privilegiado de sua mãe, é importante para compreendermos como a imagem de Ismael Nery estava ainda fortemente arraigada à memória de Adalgisa/Berenice. Tal presença, mesmo depois de tantos anos, lembra a ruptura tempo-espaço proposta pelo Essencialismo⁵¹ de Ismael Nery e é atestada por Emmanuel ao afirmar que sua mãe:

não conseguia reduzir sua agressividade apesar de já haver admitido várias vezes que fazia isto porque **eu lembrava demais, e sempre, o marido falecido**⁵². Sabia da irracionalidade boba da atitude. O que ela não percebia era que não se tratava de um problema de memória incômoda, desagradável. **Tratava-se, para ela, do constante retomo físico de Ismael Nery do passado do próprio túmulo**⁵³. (NERY E. , 1996, p. 392)

A semelhança entre pai e filho, motivo do rancor de Adalgisa transferido a seu filho, gera um conflito permanente entre ambos. Tal semelhança é observada por

⁵¹ Termo criado por Murilo Mendes, a partir do pensamento de Ismael Nery, baseado na abstração do espaço e do tempo. Segundo este pensamento, a abstração permite a chegar à essência das coisas e distinguir o que realmente tem importância e significado (...) e o processo de abstração não deve ser visto apenas como uma proposta teórica, mas tem de ser aplicado à vida do dia-a-dia integralmente. (MATTAR, 2004, p. 16)

⁵² Grifo nosso.

⁵³ Grifo nosso.

Dante Milano⁵⁴, amigo na juventude de Ismael, durante os anos 20 e 30 e, posteriormente por Emmanuel, ao achar:

impressionante a semelhança entre você e seu pai não é só o rosto o corpo e os gestos e também a entonação da voz as palavras que usa para se expressar. Até o raciocínio de vocês é emparelhado. Há momentos durante suas visitas em que vejo Ismael novamente ao meu lado. (NERY, E. 1996, p. 392)

Adalgisa Nery, orgulhosa, ativa e inteligente, durante o início de seu casamento, oprimida pelo marido, é obrigada a assumir o papel de mulher passiva, cuja função mais importante era servir o café nas reuniões em casa. Pode-se compreender a aceitação desta atitude passiva a partir da ideia de Von Franz segundo a qual o arquétipo *animus*, que leva à ação, encontra-se adormecido, ferido, o que o torna passivo demais. (FRANZ, 1992, p. 82)

Neste período de sua vida, segundo Affonso Romano de Sant'Anna, ela é vampirizada por seu marido. O papel da *femme fatale*, tradicionalmente da mulher, inverte-se, ou seja, Ismael o assume, identificando-se com o arquétipo do *puer aeternus* manifestado em alguns homens como o Dom Juanismo.

Adalgisa expôs a tirania de Ismael Nery ao seu filho quando afirma:

- Seu pai foi um louco. Tudo dele que eu toco dá azar. Ele acabava com qualquer um. Ele e aquela mãe maluca, a Marieta. Seu pai foi o próprio inferno, e eu nunca vou esquecer.
“Em especial nunca perdorei o que ele fez antes de morrer e junto com você, naquela pérfida trama insana...” (NERY E., 1996, p. 75)

Pode-se pensar na mulher Adalgisa a partir de três imagens diferentes: a primeira como a Berenice de sua autobiografia, a mulher-menina infeliz, repleta de sonhos e imaginação, e que ama um homem (NERY A. 1974, p. 88), período da foto ao casar-se (fig. 38); na segunda, a Berenice sofrida e vampirizada por seu marido, como na fig. 39, e em tantas outras, já que era a principal modelo do pintor, e a terceira e última imagem por intermédio da visão de Emmanuel Nery, que vê a mãe na intimidade como uma mulher cruel, refletida na fig. 40. Adalgisa, desta forma, era múltipla, conforme nos lembra Carlos Drummond de Andrade em seu poema **Desdobramento de Adalgisa:**

⁵⁴ Dante Milano (1899 — Petrópolis, 15 de abril de 1991), poeta brasileiro, amigo de Ismael Nery e, posteriormente, de seu filho, Emmanuel Nery.

Saberei multiplicar-me,
e em cada praia tereis
dois, três, quatro, sete corpos
de Adalgisa, a lisa, fria
e quente e áspera Adalgisa,
numerosa qual Amor [...] (ANDRADE, 2006, p. 63-64)

4.3 Ismael/Arlequim: visões de uma imagem

Fig. 41 - Ismael Nery



Fonte: (PROJETO PORTINARI. 2017b)

Ismael Nery, retratado por Portinari com seus olhos vazados (possível influência de Amedeo Modigliani) e com seu tradicional “biquinho⁵⁵” (fig. 41), é considerado misterioso e místico por seus amigos, além de ser autodidata e de ter uma grande capacidade de articulação de ideias e amizades.

Compreender este artista e sua obra exige o trabalho de reconstruí-lo por meio de sua arte, composta por pinturas (entre 90 a 120 telas), desenhos (milhares deles espalhados), por seus poucos poemas (escritos principalmente depois dos sintomas da tuberculose), pelo depoimento de seus vários amigos (Murilo Mendes em especial) e pela visão de seu *alter-ego* feminino, Adalgisa Nery, em entrevista a Maria Lúcia Rangel (RANGEL, 1973), além da biografia indireta relatada por Berenice/Adalgisa em seu livro **A Imaginária**.

Os encontros com amigos reforçaram sua liderança intelectual e espiritual sobre um grupo de jovens e encantados seguidores, no qual se destacavam Murilo

⁵⁵ Expressão feita sempre que pensava em algo importante, de acordo com seu amigo, o crítico Antônio Bento. (BENTO, 1973, p. 29)

Mendes, o crítico António Bento, o poeta Dante Milano, Mário Pedrosa, Pedro Nava além de outros. Segundo Adalgisa, ser o centro da atenção aumentou de forma considerável seu narcisismo (RANGEL, 1973), característica típica de quem é influenciado pelo arquétipo *puer aeternus*. Frequentemente, seus amigos discutiam

durante horas, enquanto Ismael se mantinha calado observando. Quando todos acabaram de opinar, ele interpretava o espírito do que o padre França havia falado, nunca suas palavras. Eu costumava fazer uma aposta comigo mesmo, pensando: “No fim ele vai ganhar”, e ganhava. Depois, ele tinha muito charme, e falava com muita clareza e objetividade. Ao mesmo tempo era místico e, em seus momentos de desespero, nunca ouvi dele uma palavra mais alta. Era um homem muito bem-educado. (RANGEL, 1973, p. 10)

Arquiteto do patrimônio nacional, reserva as manhãs e as noites para pintar. É neste ambiente de trabalho, além de sua casa, e posteriormente no sanatório, que Murilo Mendes salva parte considerável da obra de seu amigo. Ismael, no dizer de sua mulher,

Geralmente ele não gostava do que fazia. Amassava e jogava na cesta do lixo. Quando Murilo Mendes chegava, ia direto na cesta, apanhava os papéis, levava para casa, passava ferro e catalogava. (RANGEL, 1973, p. 10)

Sua forma de trabalhar lembra o automatismo psíquico dos surrealistas, com os quais parte de sua obra pode ser identificada. É um desenhista compulsivo e, segundo seu filho, Ivan Nery, desenha muitas vezes em papel de pão, com palito de fósforo molhado no café, com uma facilidade que se tornou lendária (MATTAR, 2004, p. 13).

A família de Ismael, composta por sua mãe e tias, é desajustada. Adalgisa, cuja primeira impressão da nova família é positiva, muda de opinião e exige mudar-se para outra casa. Ismael Nery tem a consciência de que sua mãe (Marieta Nery, também chamada Irmã Verônica) é opressora e a causa de sua loucura, mas, por depender afetivamente dela, recusa o pedido de sua mulher.

Esta dependência afetiva permite-nos, à luz junguiana, discutir sua identificação com alguns aspectos do *puer aeternus*, uma vez que, geralmente os homens que se identificam com este arquétipo, refletindo seu lado positivo são, segundo Marie Louise Von Franz, ao interpretar o pensamento de Jung,

muito agradáveis para conversar; eles usualmente têm assuntos interessantes e tem um efeito estimulante sobre o ouvinte; não gostam de situações convencionais; fazem perguntas profundas e vão direto à

verdade; geralmente estão à procura da religião autêntica, uma procura típica do final da adolescência. Geralmente o charme juvenil do *puer aeternus* se prolonga até os últimos estágios da vida. (FRANZ, 1981, p. 9)

A partir do depoimento dos amigos, da mulher e dos filhos, percebe-se em Ismael Nery tais características: uma conversa agradável, cativante e sedutora, a diversidade de seus assuntos, apesar da pouca profundidade, fruto de seu autodidatismo, motivo de críticas recebidas, e sua exacerbada religiosidade. De acordo com Von Franz,

Em geral, o homem que se identifica com o arquétipo do *puer aeternus* permanece durante muito tempo como adolescente, isto é, todas aquelas características que são normais em um jovem de dezessete ou dezoito anos continuam na vida adulta, juntamente com uma grande dependência da mãe, na maioria dos casos. Os dois distúrbios típicos do homem que não se separou da mãe, são, de acordo com Jung, o homossexualismo e o complexo de Don Juan. [...] (FRANZ, 1992b, p. 5)

As atitudes de Ismael Nery refletem um forte narcisismo e uma grande dependência afetiva de sua mãe/mulher, beirando à ingenuidade, o que é observado em sua biografia relatada por sua mulher, amigos e pelo depoimento dos filhos. Ser o centro de atenção e sedutor é descrito por seu filho Emmanuel:

Meu pai capitalizou aquela loucura para se tornar playboy, estudando arte no Brasil e na Europa e dedicando-se ao prazer de colecionar incontáveis mulheres encantadas com aquele Adônis inteligente e refinado. (NERY, E. 1996, p. 31)

Desta forma, observa-se em Ismael a presença da forte dependência materna, ou seja, a Mãe Terrível prende-o e o devora por já ter perdido outro⁵⁶, e o castra, mantendo-o eternamente criança. Adalgisa Nery torna-se, desta forma, inimiga por querer romper aquela situação, havendo uma espécie de aliança entre mãe-filho contra ela. O sonho da menina de 15/16⁵⁷ anos torna-se um pesadelo em pouco tempo:

A minha tranquilidade diminuía com o correr dos dias. Nas coisas mais corriqueiras, nas palavras mais comuns, nos gestos mais destituídos de significação, brotava a desarmonia mais aguda e, hora a hora, cada vez mais, o ambiente e a vida tornavam-se aterradores. (NERY A., 1974, p. 148)

Num vampirismo masculino, Ismael sugou a força vital e energia de sua mulher que afirma:

⁵⁶ João Nery, seu irmão, morto aos 18 anos, vítima de gripe espanhola.

⁵⁷ Adalgisa teria casado aos 16 anos, mas afirmava ter sido aos 15, o que criaria uma maior aura de romantismo ao seu casamento.

A morte daquele homem, propriamente, não contava como coisa de primeiro plano. Ele tinha ido. Mas havia deixado sobre meu corpo todos os desabamentos, todas as ruínas, todos os desesperos que todos os desencantos. Era um amontoado de miséria e desgostos difíceis de serem depuradas pela minha idade. (CALLADO, 1999, p. 19)

Esta espécie de “vampirismo masculino” é citada por Ana Arruda Callado, que resume o pensamento de Affonso Romano de Sant’Anna:

Embora a autora não trabalhe a metáfora, é de vampirismo masculino sobre a alma feminina que trata esse romance. O vampirismo que os homens têm realizado através dos séculos com naturalidade como se toda mulher fosse uma planta ou seiva que o homem devesse sorver. (CALLADO, 1999, p. 16-17)

Adalgisa, ainda em seu processo de descoberta pessoal, aceitara inicialmente esta situação:

Isto não me custava intelectualmente, pois Ismael era tão inteligente, tinha um espírito tão forte, que eu me realizava nele. O que eu não podia fazer, ele fazia e eu achava perfeito. Eu fiz curso de pintura, literatura, filosofia, tudo enfim, só ouvindo. E praticamente não tive amigas, mas amigos. (RANGEL, 1973, p. 43)

Com o passar dos anos, após perder cinco dos sete filhos, sente a opressão da sogra, enlouquecida pela morte prematura do marido, aos 33 anos, e do filho João, amante de filosofia. Neste instante, o ficcional e a realidade se misturam, e há o depoimento de Berenice, escritora, que relata o martírio de sua vida e o sofrimento por ser casada com seu marido de quem nunca fala o nome.

O olhar de Adalgisa/Berenice, distanciado pelo tempo (desde a morte de Ismael em 1934, a publicação do livro **A Imaginária** em 1959 até a entrevista dada a Maria Lúcia Rangel em 1973 passaram-se anos) pode não nos permitir uma leitura isenta de quem foi este pintor, o que exige outros pontos de vista para que consigamos construir este caleidoscópio chamado Ismael.

Dos vários amigos que o descrevem e frequentam sua casa, primeiramente na rua Paulo Barreto e depois na São Clemente, nº. 100, apoiando aquele que era considerado um pintor maluco, Murilo Mendes, seu mais fiel amigo, traça-nos um retrato objetivo do amigo:

moreno-claro, de olhos e cabelos castanhos. Tinha 1,75m de altura, sendo cheio do corpo. A pele ligeiramente gretada; os olhos assimétricos, recortados um pouco à maneira oriental como acontecem tantos homens do extremo norte. Barbixa rala. Boca de talhe muito pronunciada apertava às

vezes fortemente os lábios numa enérgica tensão de vontade⁵⁸. Quase não se viam os dentes pequenos. Testa larga. No seu rosto, de acordo com a teoria de Pierre Abraham, que estudou com nomes de homens ilustres, era muito acentuada diferença entre as duas faces. Seu tipo lembrava do índio, mas em Paris foi preso uma vez como russo. Nunca franzia a testa. Nas tremendas discussões com seus amigos, não usa levantar a voz como argumento. Só o ouvi gritar uma vez. Era extremamente polido, não da polidez convencional do homem da sociedade, mas da polidez que é uma consequência da perfeição espiritual do homem que tem na boca palavras divinas. (MENDES, 1996, p. 99)

Na fase final de sua doença, é descrito por outro amigo, frequentador da mesma roda de amigos, o médico Egon/Pedro Nava, que, no seu livro de memórias, além de descrevê-lo, também cita os tratamentos errados aos quais foi submetido o paciente:

jamais pôde esquecer o pintor, sua personalidade bravia, superior e trágica. Era moço, moreno, tinha o físico atlético e quem olhasse a largura de seus ombros, o pescoço válido, apumado e bem posto, a desenvoltura dos movimentos e a elegância de sua postura — ficaria mais que espantado quando lhe informassem que aquele atleta estava contado, pesado, medido e roído por doença que nos idos de 1933 tinha muito pouco com que ser combatida. Os seus encontros com o Egon foram raros, muito cerimoniais, e o médico — sentindo estar lidando com ser reservado e distante, apesar de muito bem-educado — manteve-se sempre em posição discreta e sem forçar aproximação com aquele príncipe da Renascença que o grupo de seus amigos chegados cortejava como a um rei, indiscutia como a um gênio e seguia como a um demiurgo. Ele, decerto, gostava desse incenso e era extraordinário. (NAVA, 1983, p. 236)

Às descrições testemunhais da mulher, do filho e dos amigos, além dos vários autorretratos (aproximadamente vinte telas, fora seus inúmeros desenhos), da tela de Portinari (1903-1962) e do retrato de Alberto da Veiga Guignard (1896-1962), acrescenta-se a visão de dois críticos que souberam refletir com seus textos a incerteza e o menosprezo perante o moderno e a nova arte que se impunha: Osvaldo da Silveira inicialmente escreve no Correio da Manhã e, semelhante ao que ocorrera anos antes com Anita Malfatti e Monteiro Lobato, ataca forte e violentamente as pinturas expostas, o que reforçará a visão de pintor maldito de Ismael.

Não gostei de Ismael Nery, um nome também desconhecido para a gente. São seis composições terríveis onde a covardia do desenho vae bem com o péssimo gosto da composição. Nada ali se salva, nem mesmo o esforço de parecer original. É um futurismo banal, propositadamente confuso e inexplicavel, proprio para ser degustado pelos amantes da arte do anno

⁵⁸ Característica apontada pelo crítico António Bento e presente no retrato de Ismael Nery pintado por Portinari, esse gesto refletia uma “pequena careta que ele fazia (...) quando estava entregue a suas reflexões. (...) espécie de reação nervosa. (BENTO, 1973, p. 29)

2.000. Para mim, Nery não sabe desenho e procura disforar essa falha jogando com um dádáismo absurdo e literalmente boçal. Que elle me perdoe a opinião. Ha quem o ache simplesmente... genial⁵⁹. (SYLVEYRA, 1933)

Já Mário de Andrade, mais benevolente, aproxima a obra de Ismael Nery às pinturas de Modigliani e de Eugen Zak, observando em seus quadros o aspecto inacabado, possivelmente devido à rapidez com que os produzia:

tem um talento vasto de pintor, porém, com exceção duns poucos quadros, toda a obra dele se ressent de um inacabado muito inquieto. Mas é pesquisador da mais nobre seita. Vive quase uma obsessão mística, preocupado com uns tantos problemas plásticos, principalmente a composição com figuras e a realização dum tipo ideal humano. [...] A procura de um tipo plástico ideal representativo do ser humano o irmana com certos pesquisadores europeus imensamente comoventes, sobretudo com Modigliani e Eugen Zak. (ANDRADE, 1928)

Sua poesia, com uma nítida busca e identificação pelo feminino, é composta por pouco mais de vinte poemas⁶⁰ recolhidos por Murilo Mendes e publicados inicialmente nas revistas católicas **A Ordem** e no **Boletim de Ariel**, em 1935. Sua produção poética ocorre entre 1931 e 1933, pouco antes da morte do pintor (abril de 1934), próximo à Páscoa. Esta data é relevante, pois aumenta a faceta mística de predestinado em sua personalidade: teria antecipado sua morte, segundo Murilo Mendes, anos antes (BENTO, 1973, p. 8) e se torna uma espécie de mestre religioso (Rabi) cercado por discípulos, semelhante a Cristo.

Apesar dessa faceta mítica, os temas religiosos acompanham os profanos, dualismo constante em sua obra e observado nas fig. 42 (Autorretrato com uma expressão demoníaca) e 43 (um **Autorretrato místico**, semelhante a Cristo), divisão recorrente em sua obra.

Seu misticismo, típico das pessoas influenciadas pelo arquétipo *anima*, reflete uma profunda religiosidade (católico, foi enterrado com o hábito da ordem terceira

⁵⁹ Respeitada a grafia original.

⁶⁰ A totalidade dos poemas de Ismael Nery foi publicada por Murilo Mendes nas revistas *A Ordem* e *Boletim de Ariel*. Na edição de fevereiro de 1935 de *A ordem*, apareceram o Poema post-essencialista (1931), O ente dos entes (1933), a Oração (1933), Virgem inútil (1932), Poema (1933), Confissão (1933), A noiva do poeta (1932), Ismaela (1932), Primeira parte do meu poema (1933), Fragmentos do meu poema (1933); Na revista de março, Eu (1933), Confissão do poeta (1933), Poemas pré-essencialistas (1932), Manhã (1932), Poema (1932), A uma mulher (1932), Poema para ela (1933), Vontade de quem? (1933), Inércia (1932) e Poema (1931); no *Boletim de Ariel* de junho de 1935 foram publicados Eu (1933), A uma mulher (1933) Poema (1933), A virgem imprudente (1932) e A virgem prudente (1932). E na edição de agosto de 1935, o poema Musa decadente. (BRANDÃO B. L. , 2011)

franciscana) e o leva a uma conduta de resignação cristã perante seu sofrimento e a morte (identifica-se com Cristo até na idade de sua morte e teria previsto que seria aos 33 anos, como seu pai). Tais situações reforçam sua aura mística perante os amigos, especialmente Murilo Mendes. Além disto, a inicial usada em sua obra, **IN**, pode ser comparada a outro **IN**: **I**esus **N**azarenus (Rex Iudaeorum), ou seja, Jesus de Nazaré (rei dos judeus).

Intuitivamente ou não, Ismael Nery tinha uma profunda consciência de sua transitoriedade no mundo, o que lembra André Cordeiro, em sua tese de doutorado **As cabeças voadoras têm vozes dissonantes**:

O tempo, sempre implacável, e a consciência direcionam o modo do poeta ser e estar no mundo. É impossível não levar em consideração o fato da morte ter deixado, por duas vezes, sua marca na vida de Nery: primeiro o pai, Ismael Nery falecido aos 33 anos — depois o irmão, João. Como Vincent Van Gogh, substituindo o primeiro Vincent (irmão falecido um ano antes do nascimento do famoso pintor), Ismael Nery também substituiria o primeiro Ismael. (CORDEIRO, 2005, p. 181)

Além de uma sensação de mistério constante, refletida em seu autorretrato na fig. 42, um outro aspecto importante faz-se notar em sua obra: a presença do masculino/feminino confundindo-se, a androginia, seja no corte de cabelo, seja na roupa feminina. Ismael Nery busca uma feminilidade ao se projetar em suas mulheres, fisicamente semelhantes a ele, ou em suas imagens masculinas, muitas com características fortemente femininas.

Em muitos de seus quadros, o masculino e o feminino, quando não estão fundidos, estão sobrepostos de tal forma que aparecem intimamente unidos e lembram a androginia presente em Gabriel Rossetti, porém, diferente das pinturas pré-rafaelistas, sedutoras à distância, suas mulheres são mais vivas e dinâmicas.

4.4 Poesia e pintura: Arlequim em um espelho-Berenice

A poesia de Ismael Nery expõe seu pensamento conhecido como *Essencialismo*, espécie de sistema filosófico desenvolvido e que tende a abstrair o tempo e o espaço. Por intermédio de fusões e sobreposições de imagens, um grande assunto repete-se com variações: o homem/mulher. O eu-lírico persegue um ideal de mulher, alguém que parece ser sua cara-metade, seu oposto, com o qual deva se unir. Inicialmente vê-se no poema “Ismaela”, de 1932, a construção de sua

versão feminina, algo presente também em sua pintura, como observamos nas figuras 44 e 45 nas quais a fusão masculino/feminino é intrínseca.

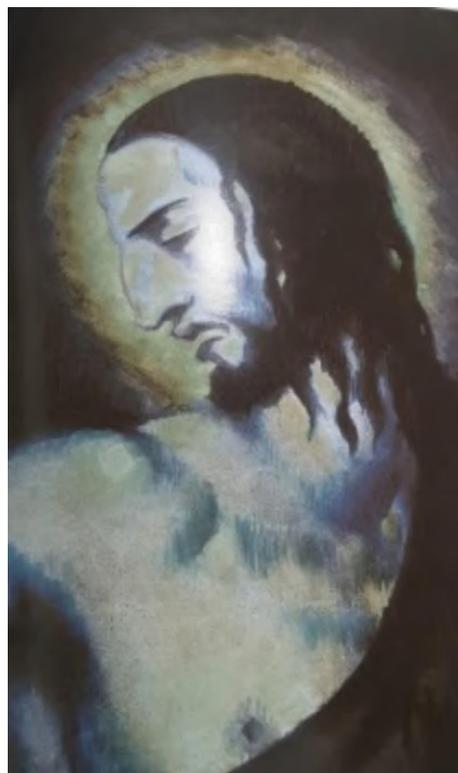
ISMAELA

Fig. 42 - Autorretrato



Fonte: (CORDEIRO, 2016)

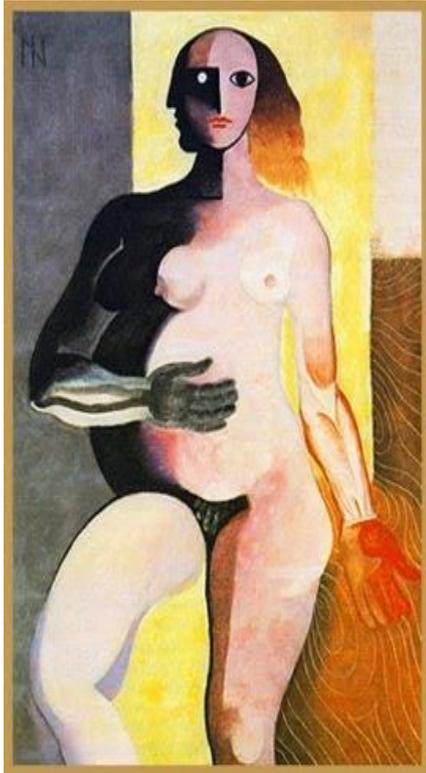
Fig. 43 - Autorretrato místico



Fonte:(MATTAR, 2004, p. 53)

A minha irmã é **minha edição feminina** e meu castigo.
 Dá a todos o que eu nunca de mulher alguma recebi.
 Se eu não soubesse que sou também o seu castigo
 Há muito tempo que seria fraticida ou suicida. (NERY, I., 2000.pág. 74,
 grifo nosso)

Fig. 44 - Figura



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 233)

Fig. 45 - Sem título



Fonte: (BENTO, 1973, p. 65)

Tanto nos quadros quanto no poema, há a presença da mulher e sua identificação com o elemento masculino (no poema identificado com o eu-lírico⁶¹): no texto, a irmã imaginária criada a partir de seu próprio nome e com a qual o eu-lírico identifica como **sua** “versão feminina” (Ismael**A**) faz com que ele/a torne-se sujeito e objeto simultaneamente por possuir em si o masculino e o feminino, o *animus* e a *anima*, algo semelhante ao que ocorre em muitas de suas pinturas, como na fig. 44 na qual o masculino parece esconder-se em sombras pouco definidas, ou na fig. 45 em que homem e mulher identificam-se fisicamente de tal forma que compartilham um só coração.

No poema “Ismaela”, ser andrógino criado, é refletida uma visão espelhada de si, na qual se torna passivo e ativo, pois, sendo a mesma pessoa, seu auto-castigar-se somente poderá ocorrer ou por um fratricídio (de sua irmã/si-mesmo imaginários) ou por um suicídio (de si-mesmo/sua irmã).

⁶¹ Termo que será usado para representar a “voz no poema”, mas que, mesmo não sendo o autor do poema quem fala, pode refletir direta ou indiretamente seu ponto de vista.

A busca incessante de Ismael Nery pelo feminino, com o qual se identifica, ocorre em outros textos, como em seu “Poema Post-essencialista”, escrito em prosa, no qual o eu-lírico afirma que “ Existe apenas eu mesmo, que me percebo inversamente por uma ideia que chamo mulher e que paira rarefeita sobre a superfície do globo – ideia incompreensível porque nada existe na terra além de mim mesmo [...] (NERY, I., 2000.pág. 71)

Observa-se que o perceber-se inversamente em uma ideia chamada mulher, é semelhante à inversão ocorrida ao se olhar em um espelho, mas tal inversão ocorre também na identidade sexual, o que se observa nas figuras 36 (**Croqui para o retrato da Sra. Adalgisa Nery**) e 50 (**Croqui para um autorretrato**), uma vez que em ambos os quadros, as imagens masculino/feminino parecem inverter-se, como se fossem projetadas em um espelho.

Como resultado desta busca e troca de lugar com a mulher, devido à projeção, Ismael Nery condena-se pela fragmentação de sua própria imagem em outras femininas, como retratado no fragmento de seu “Poema Post-Essencialista” no qual se descreve “ sentado na prisão, olhando sereno através das grades, aguardando o julgamento do crime nefando que cometi de usar a mim mesmo, na minha mãe, mulher, filha, neta, bisneta, tataraneta, nora e cunhada [...] (NERY, I., 2000.pág. 71)

Sua auto-procura fragmentária em imagens femininas diferentes provoca um grande conflito a ponto de imaginar-se preso. Tal situação de busca e fragmentação repete-se em outros poemas de Ismael, como no “A noiva do poeta” em que o eu-lírico identifica-se com sua noiva dividida em quatro mulheres diferentes, porém só existente em sua imaginação.

A NOIVA DO POETA

A minha noiva se reparte toda nas minhas quatro amantes,
Sarah, Esther, Ruth e Rachel.
Sarah tem o seu ar e o seu corpo,
Esther tem a sua cor e seus cabelos,
Ruth tem o seu olhar e seu andar,
Rachel tem sua boca e sua voz.
A minha noiva magnífica só existe
Na minha imaginação. (NERY, I., 2000.pág. 74, grifo nosso)

Sua identificação com a imagem do feminino está presente de forma menos explícita no poema “Inércia” (1932) no qual o eu-lírico, não fazendo alusão ao sexo

da pessoa com ao qual se identifica, afirma tê-la encontrado e estarem eles juntos “da cabeça aos pés”

INÉRCIA

O poeta quer se locomover.
 Para que bonde, navio, avião e zeppelin
 Se já te encontrei e estás comigo?!
 Para que,
 Se tu és para mim o universo inteiro?!
 Para que,
Se estamos juntos da cabeça aos pés?! (NERY, I., 2000.pág. 74, grifo nosso)

Já no poema “A virgem inútil” (1932), o eu-lírico apresenta-se como uma mulher estéril, virgem, construção imagética semelhante às imagens femininas realizadas pelos pintores pré-rafaelistas Gabriel Rossetti e Edward Burne-Jones, cujas mulheres refletiam em seus olhares a indiferença aos olhares de quem as observava:

A VIRGEM INÚTIL

Eu não lhe pertenci porque não quis
 Não fui de ninguém e nem sou minha.
 Nasci no dia 9 de julho de 1909
 E não sei quando morrerei.
 Fui criança que não brincou
 E moça que não namorou.
Sou mulher que não tem desejos.
Serei velha sem passado.
 Só gosto de estar deitada
Olhando não sei p’ra onde.
 Passo horas sem pensar,
 Passo dias sem comer,
 Passo anos sem mexer
 No quarto azul que me deram.
 Nasci nele, vivo nele e nele talvez morrerei.
 Se não aparecer aquele
 Que sempre esperei sem cansaço
 Que me fará levantar, andar e pensar,
 Que me ensinará o nome de meus pais e das partes do meu corpo.
 Eu espero alguém que talvez não venha
 Mas sei que existe,
 Porque sei que existo. (NERY, I., 2000.pág. 74, grifo nosso)

O eu-lírico, retomando a atitude fusionista presente em seus quadros, assume-se na imagem feminina e espera alguém com quem se complete, que o ensine a levantar-se, andar e pensar. Percebe-se que o outro, esperado, é sua própria imagem, pois funde-se no outro (Mas sei que existe, / Porque sei que existo.), atitude reforçada no poema “A uma mulher” (1932) no qual diz que queria

ser, da mulher, o ar, o vestido, a camisa, o leito, o filho e o amante, além de querer que ela fosse ele:

UMA MULHER

Eu queria ser o ar que te envolve
 Desde o teu nascimento.
 Eu queria ser o teu vestido que te esconde dos outros.
 Eu queria ser tua camisa que te conhece em segredo,
 Eu queria ser o leito onde te abandonas ao teu próprio frio.
 Eu queria ser teu filho e teu amante.
 Eu queria que fosses eu.
 Eu queria ser teu amor e teu Deus.
 Eu queria não existir. (NERY, I., 2000.pág. 73, grifo nosso)

No poema “Ente dos entes” (1933), escrito pouco antes de sua morte, Ismael Nery apresenta-nos um ser (ente), grafado no poema com minúscula, e, dentre eles, um específico (Ente), no poema com maiúscula, que, estando no centro de atenções, é observado pelas demais pessoas.

O ENTE DOS ENTES

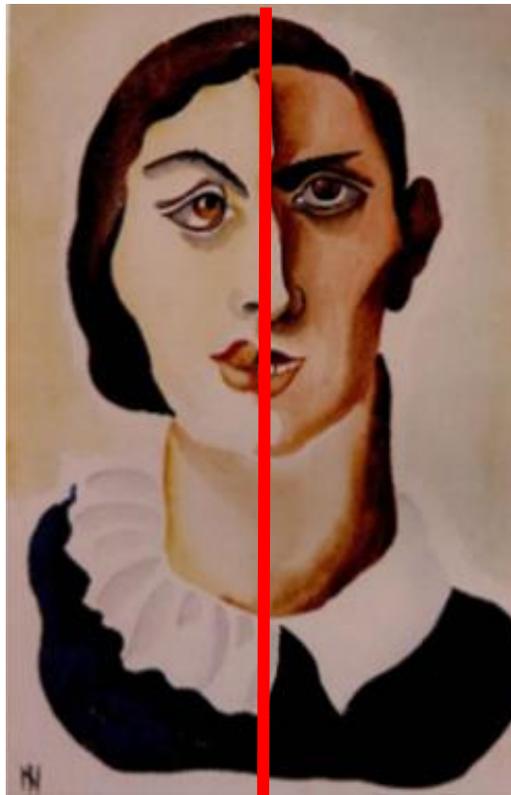
A minha mão gigante rasgou o céu e apareceu a figura do Ente dos entes. Houve confusão tremenda e os homens se misturavam, gritando; gritos de alegria, de dor, de espanto e de medo. Os sentidos dos homens se aperfeiçoaram e eles viram, ouviram e sentiram o que nunca tinham visto, ouvido e sentido. Houve, depois, consciência e todos se calaram. E olhavam pasmos a figura do **Ente dos entes, que, para os homens era uma mulher e para as mulheres era um homem**, e que apontava para três estrelas que giravam loucamente em volta de uma grande esfera de aço polido, que tinha a cabeleira como a de uma mulher e que, serena, caminhava girando sobre si mesma, para o ocidente. Depois, o Ente dos entes abriu suas vestes e mostrou no seu corpo fosforescente três nódoas vermelhas, duas na altura do ventre e uma em cima do coração. E falou em linguagem desconhecida. Ninguém entendeu o que disse o Ente dos entes, mas todos, no fim, sentiram um grande consolo. Na noite deste acontecimento os homens amaram como nunca tinham amado as suas amadas e estas conceberam filhos para que pudessem ver também o Ente dos entes, que prometeu voltar. Houve paz temporária. (NERY, I., 2000.pág. 75, grifo nosso)

O termo “ente”, de acordo com o **Dicionário Básico de Filosofia**, significa o ser que existe, o ser concreto e o homem, como um ente, diferente dos demais, é dono de uma consciência própria (JAPIASSU, H.; MARCONDES , 1991, p. 80). Desta forma, o eu-lírico apresenta-nos neste Ente destacado dos demais a figura do espelho, ao refletir homens e mulheres, como nas figuras 36 e 50. A inversão sexual

torna-se mais clara no poema, pois o Ente era para os homens uma mulher e para as mulheres era um homem. A presença deste ser supremo, centro de atenções e narcísico, deste, retoma a presença dual e arquetípica constante (o *animus* e a *anima*) na obra de Ismael Nery.

O **fusionismo** presente na obra poética de Ismael, ou seja, sua necessidade de unir o lado masculino e feminino presente em si e projetado em sua obra, é apresentado de forma clara no poema “Eu”, de 1933, no qual o eu-lírico tenta se definir e afirma, em primeira pessoa, ser:

Fig. 46 - Andrógino



Fonte:(MATTAR, 2004, p. 151)

EU

Eu sou a tangência de duas formas opostas e justapostas
 Eu sou o que não existe entre o que existe.
 Eu sou tudo sem ser coisa alguma.
 Eu sou o amor entre os esposos,
 Eu sou o marido e a mulher,
 Eu sou a unidade infinita
 Eu sou um deus com princípio
 Eu sou poeta!
 Eu sou a raiva de ter nascido eu
 [...]
 Eu sou o poeta Ismael Nery
 Que às vezes não gosta de si. [...] (NERY, I., 2000.pág. 76)

Fig. 47 - Previsão da própria morte



Fonte: (MATTAR, 2004, p.207)

de

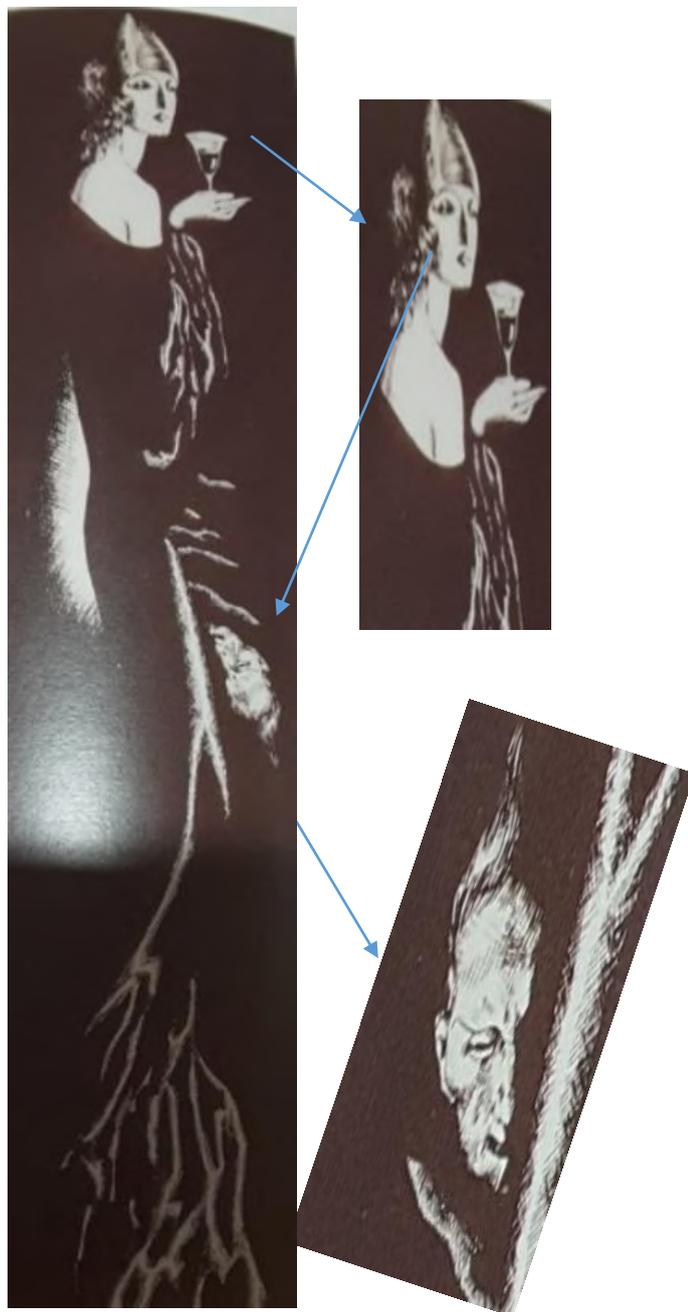
Ismael Nery”) traduz uma busca constante de si: a não-aceitação fá-lo-á afirmar ter raiva de nascer e não gostar de si.

Esta não-aceitação de si, a fragmentação por querer ser tudo ao mesmo tempo, dialoga com a fig. 47, **Previsão da própria morte**, em que há um corpo aos pedaços sobre um túmulo no qual há o nome do poeta, sua data de nascimento e a data da provável morte. Há, desta forma, um diálogo constante entre a pintura e a literatura de Ismael Nery. Dialogando com seus poemas, e retomando o tema do fusionismo, observamos o quadro **Andrógino** (fig. 46) que representa o poeta e Adalgisa unidos no mesmo corpo, ou seja, o masculino e o feminino fundidos. Neste quadro, a imagem do homem, Ismael, fundida à imagem de sua própria mulher, Adalgisa Nery, cria uma terceira personagem, andrógina, semelhante àquilo de que fala Virginia Woolf ao propor a ideia de que há no interior das pessoas duas faces, duas forças, uma masculina e outra feminina. Woolf afirma isto em seu livro **Um teto todo seu**, muito antes do pensamento junguiano ser conhecido e disseminado, com a teoria dos arquétipos, e Ismael apropria-se desta ideia e busca dentro de si e fora, em outras mulheres, especialmente em sua própria, sua força feminina, identificada com a *anima*, procura constante em sua obra, seja na literatura ou na pintura. Esta busca, que resulta muitas vezes em imagens andróginas, é perceptível nas figuras 48 e 49 (**Submissão e Figura Satânica**): na figura satânica vê-se Ismael, com trajes femininos, semelhante à típica imagem da *femme fatale* da fig. 48, porém um

O eu-lírico define-se como o ponto de contato entre opostos o que, no contexto de sua poética neriana, remete-nos à ideia do binômio masculino/feminino, reforçado no texto ao afirmar o eu-lírico ser simultaneamente “marido e mulher” (opostos) e “unidade infinita”, fusão dos opostos. Esta atitude de quem se busca a partir da não-aceitação quem realmente é (o eu-lírico ao definir-se como “Eu sou o poeta

detalhe que chama a atenção nesta figura é o fato de que, invertido, há um rosto masculino: a submissão do homem ocorre pela mulher que é senhora e domina o homem.

Fig. 48 - Submissão



Fonte:(MATTAR, 2004, p. 30)

Fig. 49 - Figura Satânica



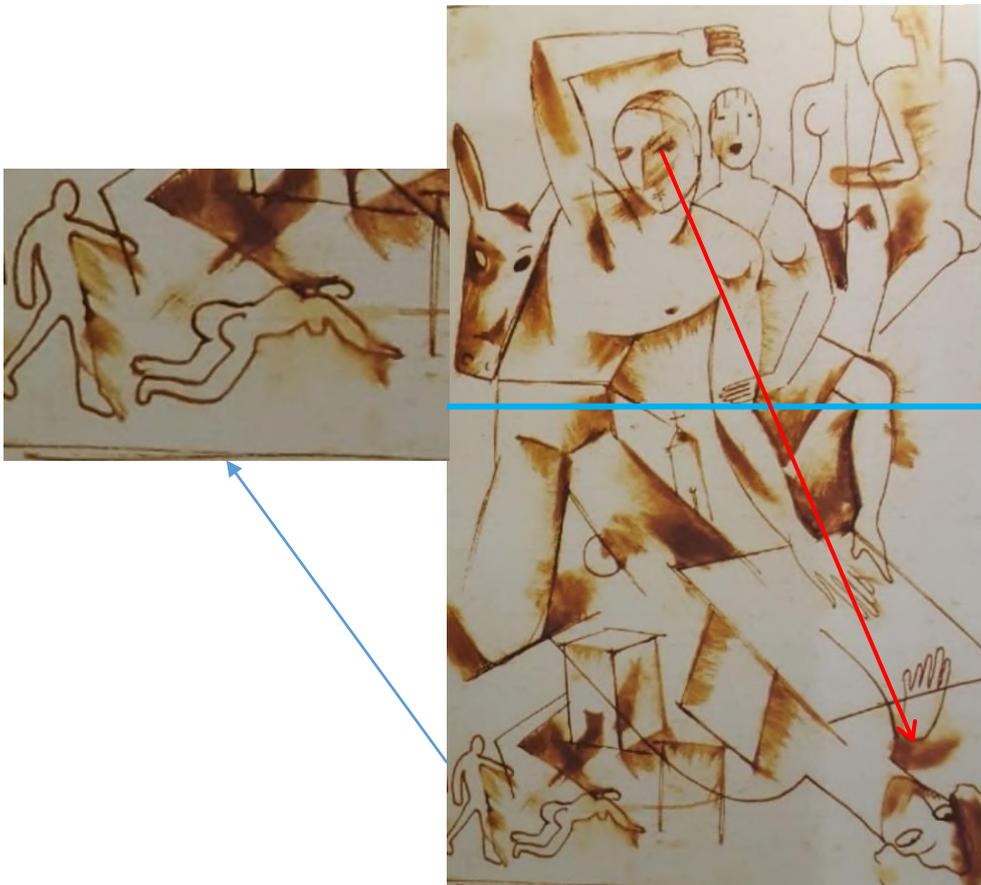
Fonte: (MATTAR, 2004, p. 28)

Oposto à submissão masculina presente na fig. 48, no esboço para um autorretrato, fig. 50 (**Croqui para um autorretrato**), Ismael cria novamente uma atmosfera espelhada, pois na parte de cima vê-se o poeta e abaixo a imagem

invertida de Adalgisa, porém a imagem no canto esquerdo sugere a supremacia masculina e a sujeição feminina, mesma pose sexual que teria levado Lílite a rebelar-se e a abandonar Adão, tornando-se, desta forma, uma *femme fatale*.

Ismael Nery, nestes poemas e quadros, identifica-se com sua mulher, Adalgisa/Berenice e claramente assume um lado feminino, sedutor, invertendo a lógica da *femme fatale*: ao se deixar possuir pelo arquétipo *anima*, tornando-se sedutor, ou seja, um Don Juan, atraindo e sendo o centro das atenções. Típica

Fig. 50 - Croqui para um autorretrato



Fonte:(MATTAR, 2004, p. 46)

atitude do *puer aeternus*, conforme Marie Louise Von Franz (FRANZ, 1981).

As pinturas e a poesia de Ismael permitem-nos afirmar que os poemas amorosos de Murilo Mendes em sua **Poesia em Pânico** eram destinados à sua amada platônica, Adalgisa/Berenice, mas, sendo Adalgisa/Ismael unidos simbolicamente em seus poemas e quadros, poderiam refletir também uma identificação com seu amigo, Ismael. Desta forma, o Pierrô apaixonado tentava conquistar Colombina, talvez projetando nela a imagem de seu amigo, o Arlequim.

4.5 Pierrô: uma poesia em pânico

Murilo Mendes, o Pierrô apaixonado e amigo do casal, responsável pela preservação da obra pictórica e poética de Ismael Nery, é descrito por Pedro Nava, como um homem que tinha:

seus trinta e dois anos, pois nascera em Minas, na cidade de Juiz de Fora, a 13 de maio de 1901. [...] Era alto, muito magro, apresentando desde moço acentuada cifose dorsal. Compridos braços terminados por belas mãos, muito magras e aristocráticas. Elas tomavam parte ativa na sua conversa pela gesticulação larga [...]. Falava ora quase aos gritos, mas o mais freqüentemente num tom harmonioso, meio declamatório, expressivo e parecendo os graves dum violino manejado com o abafador nas cordas. Jamais perdia certo quê de compassado e solene nem também a permanência de um estado de desconfiança, atenção e defesa. Sua frase coloquial e a literária diferiam muito pouco uma da outra. Sua cabeça e sua face eram impressionantes. A alta e larga testa, a implantação elevada dos cabelos e as entradas conferiam-lhe seu quê de olímpico. Tinham os olhos mansos; ora risonhos, o mais das vezes melancólicos e velados. Nariz grande a que o cavalete dava linhas acentuadas. Boca pequena, dentes não muito felizes mas bem tratados, Pele pálida e unida, maçãs salientes, pescoço muito subido, cuja magreza fazia valer, atrás, a cordoalha bilateral do trapézio, aos lados, os esternocleidais, à frente, o pomo-de-adão. No seu conjunto tinha a figura dramática e retorcida de um santo do Greco. (NAVA, 1983, p. 235)

As atitudes de Murilo Mendes recordam Sancho Pança, amigo essencial nas aventuras de Dom Quixote, representado aqui por Ismael Nery. Murilo idolatrava seu amigo que, além de pintor, era poeta, arquiteto, pensador católico em um momento no qual a religiosidade não era bem vista, boxeador, dançarino, desenhista de moda (segundo depoimento de Adalgisa Nery, seu marido desenhava as blusas com gola russa para que ela costurasse) e remador, sendo chamado de o “Grego” graças a seu porte atlético e beleza. De acordo com as recordações de Murilo Mendes:

Um padre jesuíta que foi visitá-lo algumas vezes nos seus últimos tempos revelou-me que Ismael aos quinze anos tinha apelido de grego no Colégio Santo Inácio, pois era muito forte e gostava de remar e nadar, e que nessa mesma idade declarou que morreria aos trinta e três anos. De fato, quando o conheci, ele me confiou isto; mas já andava então nos vinte e um. Disse-me mais: que aos trinta anos lhe aconteceria algo de importante, alterando isto o curso da sua vida. Ora, aos trinta anos manifestou-se a tuberculose que mudou — como ele sabia — todos os seus planos. (MENDES, 1996, p. 58)

A dedicação de Murilo ao seu amigo era apaixonada⁶². Após a morte de Ismael, esta dedicação é transferida à Adalgisa, a quem pedira várias vezes em casamento. Ana Arruda Callado cita em seu livro que:

Os filhos de Adalgisa [...] referem-se a Murilo Mendes como tio Murilo. O mais velho Ivan que já tinha cerca de 10 anos quando o pai morreu lembra dos reiterados pedidos de casamento feitos pelo “tio” durante a viuvez de Adalgisa. Essa paixão de Murilo Mendes por Adalgisa comentada por muitos amigos e confirmada até pelos filhos é uma óbvia continuação da outra paixão de Murilo por Ismael [...] (CALLADO, 1999, p. 27)

Além desta visão de respeito ao “tio” Murilo e da preservação das obras de seu pai, Emmanuel Nery também considera Murilo Mendes importante ao iniciar sua mãe na “sensibilidade poética” uma vez que seu primeiro poema, antes de publicado, passou pelo crivo do amigo que lhe direcionou a carreira. (NERY, E. 1996, p. 58)

A preservação da obra de Ismael Nery só ocorreu graças à dedicação de Murilo e Adalgisa, às vezes recolhendo do lixo esboços e desenhos, outras vezes subornando funcionários do sanatório para que o fizessem (MENDES, 1996, p. 29). Conforme atesta Antônio Bento, coube a Murilo, que visitava o amigo diariamente, levar muitas vezes telas, pincéis e tinta ao amigo. E a influência do pintor paraense sobre o amigo mineiro também foi significativa, sendo a amizade entre ambos tamanha que, na véspera de sua morte, Ismael pede a Murilo que destrua seus trabalhos e estude os evangelhos, especialmente o de São João, a fim de compreender o mistério que atribuía a si mesmo e à sua morte. Pede, também, que experimente seu hábito da ordem terceira franciscana e, ao olhá-lo, afirma que seu amigo é religioso, o que pode ter antecipado sua “conversão instantânea”, de acordo com a descrição de Pedro Nava (NAVA, 1983, p. 315).

Murilo Mendes assume duas posturas diferentes em sua biografia com Ismael Nery sendo um divisor de águas: antes, de influência marxista e iconoclasta, reflete em sua obra características de um modernismo mais radical. Depois, torna-se militante católico, e, juntamente com Jorge de Lima, com quem quer restaurar a poesia em Cristo, publica **Tempo e Eternidade** (1935). Manterá contato com Adalgisa Nery até morrer em Portugal, em 13 de agosto de 1975 (Adalgisa morreria cinco anos depois, em 07 de junho de 1980, depois de um autoexílio na casa de

⁶² Não se quer, com esta afirmação, discutir uma possível relação afetiva maior entre os artistas, por não ser este o objetivo de nosso estudo.

repouso em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, consequência de um acidente vascular cerebral que a deixou afásica e hemiplégica).

No baile de máscaras, Murilo é atraído por Berenice/Adalgisa, presente em vários de seus poemas, agindo como sua *femme fatale* e, graças à fusão imagética Adalgisa Nery/Ismael Nery, o poeta mineiro também é atraído por Ismael, cuja imagem estava refletida em sua esposa, situação que nos faz lembrar do poema camoniano:

Transforma-se o amador na cousa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho logo mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada. (CAMÕES, 1980, p. 16)

Quanto a um possível relacionamento entre Adalgisa Nery e Murilo Mendes, Emmanuel Nery, o filho mais novo, poeta e também pintor, afirma:

Meu pai morria. Quase agonizando no quarto da pequena casa. Minha mãe não se ausentava um instante atendendo em tudo desde os seus atos fisiológicos à limpeza dos lençóis constantemente encharcados pela hemoptise. Na sala embaixo, os amigos, entre eles Murilo, o poeta que salvou a maioria das obras escritas e pintadas por meu pai. Um amigo de fato que, apesar de profundamente apaixonado por minha mãe, foi antes de tudo o mais leal ao meu pai. (NERY, 1996, p. 33)

O relacionamento entre Adalgisa e Murilo foi forte e constante. Segundo a pesquisadora Isabela Candeloro Campoi, em sua tese **Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo (1905-1980)**, Murilo Mendes dedica um de seus poemas do livro **Poesia em Pânico**, o *Poema do Fanático*, à Adalgisa, que manteve o original até 1954 com a seguinte anotação escrita a lápis: “Rasguei o original que MM entregou-me” (CAMPOI, 2008, p. 58). Esta paixão platônica de Murilo Mendes por Adalgisa é expressa no *Poema do Fanático*:

POEMA DO FANÁTICO

Não bebo álcool, não tomo ópio nem éter,
Sou o embriagado de ti e por ti.
Mil dedos me apontam na rua:
Eis o homem que é fanático por uma mulher.
Tua ternura e tua crueldade são iguais diante de mim
Porque eu amo tudo o que vem de ti.
Amo-te na tua miséria e na tua glória
E te amaria mais ainda se sofresses muito mais.
Caíste em fogo na minha vida de rebelado.
Sou insensível ao tempo — porque tu existes.
Eu sou fanático da tua pessoa,
Da tua graça, do teu espírito, do aparelhamento da tua vida.
Eu quisera formar uma unidade contigo
E me extinguir violentamente contigo na febre da minha, da tua, da nossa
poesia. (MENDES, 1995, p. 294)

Neste texto, o eu-lírico sente-se atraído pela mulher por quem é fanático, mesmo sendo contraditória, ao querer seduzir (ternura) e destruir (crueldade), típico da *femme fatale*. Semelhante à sedução ocorrida entre Cleópatra e Meiamoun, ou Biondetta a Dom Álvaro, o eu-lírico também se identifica com a amada que sofre (“E te amaria mais ainda se sofresses muito mais”). Tal atitude pode ser uma referência do eu-lírico à vida da própria Adalgisa Nery, cujo casamento é marcado pelo sofrimento, o que o faz querer unir-se a ela, formar uma unidade, rompendo tempo e espaço para unirem-se, (“Eu quisera formar uma unidade contigo”) atitude esta que reflete, em Murilo Mendes, a influência do pensamento essencialista de Ismael Nery.

Murilo Mendes foi, sem dúvida, transformado por Ismael Nery. Sua amizade e identificação impeliram-no a preservar a memória e parte de obra de seu amigo. Tal sentimento por Ismael e Adalgisa torna-o a terceira ponta de um triângulo amoroso, o eterno Pierrô, cujo amor não se concretiza. Este relacionamento amoroso, este jogo carnavalesco, é sublimado e ocorre pela máscara do eu-lírico em seus poemas, no livro **A Poesia em Pânico**, composto entre 1936 e 1937, dois anos após a morte de seu amigo e mentor.

De personalidade forte, manifestação do arquétipo *Puer Aeternus* ao querer ser o centro das atenções, a imagem de Ismael Nery impõe-se, mesmo depois de morto, e Murilo Mendes transfere a afeição que sentia pelo amigo para Adalgisa. Este amor sublimado, obsessão por Berenice, máscara de Adalgisa, presente no livro de Murilo, faz com que Ana Arruda Callado afirme que:

nessas páginas revelou uma paixão muito pouco contida. Dos poemas ali reunidos, sete dão o nome de Berenice à mulher amada. “Berenice, Berenice, existes realmente?”, indaga o poeta em “O Amor e o Consolo;” “Trago no peito a imagem de Berenice”, afirma em “A Usurpadora”; Nem Berenice, nem o demônio nem o próprio Deus...”, blasfema em “A Vida Futura;” “Grito teu nome no espaço para me acordar: Berenice!”, brada em “O Amor e o Cosmo;” “Tudo o que evoco vai nascendo ao gritar o teu nome Berenice! Berenice”, lê-se em “Futura Visão;” “Porque não me permites, Berenice, comungar do teu corpo e no teu sangue!”, é a queixa em Ecclesia. (CALLADO, 1999, p. 30)

A paixão sublimada no livro de Murilo Mendes faz Mário de Andrade, com palavras amigas e polidas, elevá-lo a alturas excepcionais. Como Marília de Dirceu, afirma que Murilo compõe uma nova epopeia de uma outra mulher”. (ANDRADE, 1955, p. 52). ,Também afirma:

Não tenho intenção de insinuar seja insincero este poeta; me inquieta apenas a sua complacência com o moderno e a confusão de sentimentos. Por confusão de sentimentos entendo aqui a identificação de sentimentos profanos com os religiosos, identificação principalmente de ordem sexual. A Igreja se apresenta como uma grande mulher que o poeta lança como rival da sua bem-amada. Noutra poesia ela é a "Igreja Mulher" toda em curvas que abraça com ternura. [...] Mas de um destes trocados Murilo Mendes vai tirar uma das invenções mais esplendidamente confusionistas do poema. O seu amor irrealizado lhe proíbe o conhecimento completo da bem-amada, conhecimento que uma paixão assim não prodigiosa exige: "Ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis." [...] A amada é conjuntamente Regina e Berenice; é deusa, é a "adorável pessoa", é a devoradora, a complexa, a desordenada, etc., mas é ao mesmo tempo sempre um misto de demônia, atriz e colegial". Sempre um largo jogo de palavras, vermelhamente lírico: o poeta precisa agarrar, possuir, definir, em sua compreensão, essa dona incontrolável e contraditória, "desordenada" e então o delírio classificador vai culminar naquele trocadilho vibrantíssimo, não sei a que tempestades de tragédia herética nos atirando, que é a identificação da amada com Cristo [...]. (ANDRADE, 1955, p. 47-48)

O autor de **Macunaíma** observa a complexidade de Berenice, considerando-a ao mesmo tempo um demônio, uma atriz e colegial, uma vez que seduz seu amado, e exalta a angústia presente no poeta, fruto da forte paixão que, na visão do crítico, seria um dos mais belos momentos da poesia de sua época e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor. Há, desta forma, no livro de Murilo Mendes,

[...] um choro violento, uma audácia temerária feita entre medos e covardias; um desespero sexual que vê para castigar a amada e constantemente a doura de encantos vulgares e infiéis: era natural que tantos desequilíbrios assim juntados pusessem a arte em fuga e a poesia em pânico. Mas juntados que foram por um espírito absolutamente invulgar, criaram um dos momentos mais belos da poesia contemporânea e, por certo, o seu mais doloroso canto de amor. (ANDRADE, 1955, p. 47-48)

O desespero sexual, ambíguo, que quer possuir e castigar o ser amado, Berenice, na visão de Mário de Andrade, será uma das tônicas a serem observadas no **Poesia em Pânico**, uma vez que o eu-lírico é atraído por ela, quer absorvê-lo, porém sabemos que este desejo faz parte de um jogo de seduções e projeções em um grande baile de máscaras no qual o Arlequim não está mais presente, tendo morrido antes da publicação do livro. O relacionamento entre Pierrô/Murilo Mendes e Colombina/Berenice-Adalgisa manteve-se, mesmo ambos tendo casado com outras pessoas. Adalgisa, em uma entrevista ao Museu da Imagem e do Som (MIS), respondendo à pergunta de Carlos Drummond de Andrade, diz a respeito de Murilo:

Primeiro mostrei para Murilo, porque ele para mim é mais do que um irmão. De vez em quando nós brigamos; volta e meia eu brigo com ele, ele briga comigo, mas eu quero um bem enorme a ele, tenho pelo Murilo uma grande

admiração, uma grande ternura. Ele foi uma das pessoas que me orientaram bem na vida literária. (CALLADO, 1999, p. 37).

Triangulação

Ismael Nery - Arlequim projeta-se em  Adalgisa Nery - Colombina

Fig. 51 - Autorretrato como toureiro



Fonte: (BENTO, 1973, p. 87)

Fig. 52 - Retrato de Adalgisa



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 77)

Fig. 53 - Andrógino



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 151)

Ismael/Adalgisa: *femme fatale*

Berenice: *femme fatale*

Fusionismo/Sizígia

seduzido

seduzido

Fig. 54 - Retrato Murilo Mendes



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 107)

Murilo - Pierrô

4.6 Pânico na Poesia: Berenice/Adalgisa

Pierrô/Murilo, como na marchinha carnavalesca **Pierrot Apaixonado**, sucesso no ano seguinte à morte de Ismael Nery (1935), de Noel Rosa e Heitor dos Prazeres, parece, pela postura do eu-lírico em seus poemas à Berenice, desesperado e chorando pela recusa de sua amada:

Um Pierrô apaixonado
Que vivia só cantando
Por causa de uma Colombina
Acabou chorando, acabou chorando (ROSA, 1935)

Em 1940, Murilo Mendes conhece Jaime Cortesão, historiador e poeta português, e sua filha, Maria da Saudade Cortesão com quem se casa em 1947. Em 1943, porém, a identificação com seu falecido amigo intensifica-se, pois contrai a mesma doença que vitimou Ismael Nery, a tuberculose, e é internado em um sanatório. Deste período, Murilo Mendes escreve:

ENTRADA NO SANATÓRIO

Perdi o braço de Maria da Saudade [...]

Estermecem no horizonte cores inesperadas,

O vento inquisitor ensaia vozes mistas.

O espectro de Ismael Nery empurra a noite de Correias⁶³

De manhã sou acolhido por um coro de tosses, martelos e serrotes.

As formas e as flautas celestes

Comportam-se à altura dos acontecimentos. (MENDES, 1995, p. 412, grifo nosso)

Tal identificação com o amigo faz com que se lembre do ano de 1933 e, principalmente, a manhã do dia 06 de abril de 1934:

Em julho de 1933 tinha Ismael Nery chegado a atingir o que os tisiologistas chamavam uma cura radiológica aparente. Deixou então o sanatório, indo passar alguns meses em Teresópolis. Mas não acreditou na cura, tanto assim que, descendo definitivamente, instalou-se no Hotel Avenida, pois não queria contaminar os filhos pequenos. Em dezembro daquele ano manifestou-se uma úlcera tuberculosa na glote, estendendo-se a mesma depois à laringe. Aí então Ismael, pedindo para afastar as crianças, resolveu voltar à sua casa, onde queria morrer; não guardava nenhuma ilusão sobre o seu estado e a proximidade da morte. Depois de terríveis sofrimentos aceitos com grande serenidade, faleceu em 6 de abril de 1934, à Rua Carlos Peixoto, 60, casa 3, no Leme, assistido pela Igreja, por sua mulher, sua mãe, seus amigos e parentes mais próximos. Está sepultado no Cemitério de S. João Batista, quadra 6, n. 999 E. (MENDES, 1996, p. 67)

⁶³ Sanatório no qual internou-se Ismael Nery desde 1931 e no qual permaneceu aproximadamente dois anos.

Os “sofrimentos com grande serenidade”, intensa e religiosamente vividos, reforçam o legado espiritualista e católico de Murilo Mendes, herança e influência de seu amigo, Ismael Nery, com o qual se identificaria, até no sofrimento.

4.7 Murilo Mendes: a dança de Salomé

Murilo Mendes foi um escritor complexo, convertido ao Catolicismo em um momento no qual a religiosidade era exceção entre os intelectuais modernistas. Dentre os poemas do livro **Poesia em Pânico**, publicado em 1937, os mais significativos para nossa análise são relacionados à Berenice, mulher que seduz o eu-lírico, e que, graças à biografia dos artistas estudados, permite-nos associá-la à Adalgisa Nery, autora de **A imaginária**, livro autobiográfico no qual a narradora-personagem relata sua vida com seu marido, uma clara alusão a Ismael Nery.

Sua conversão à Religião Católica no velório de Ismael, espetacular na visão do crítico António Bento, já havia ocorrido. Murilo é influenciado e, ao mesmo tempo, reflete em sua poesia um Catolicismo profundo, sincero e lúcido. Anjos e demônios convivem em estado de tensão e, neste dualismo, a musa ideal, *femme inspiratrice*, convive ao lado de outra, sensual, erotizada, a *femme fatale*. Espírito e carne convivem na figura sedutora de Berenice e na personificação da Igreja, o que se pode perceber na temática dual do poema “Ecclesia”.

ECCLESIA

Berenice, Berenice,

Uma grande mulher se apresentou a mim
E te faz sombra.

Ela exige de mim

O que tu não podes exigir.

Ela quer a minha entrega total

E me oferece viver em corpo e alma

A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória.

Desenrola diante de mim a liturgia do mundo,

Querendo que torne parte nela contra mim

Berenice, Berenice, tua rival me chama,

Ataca-me pelos cinco sentidos,

Desdobrando diante de mim a toalha da comunhão.

Eu recuo aterrado

porque não me permites, Berenice,

Comungar no teu corpo e no teu sangue. (MENDES, 1995, p. 293, grifo nosso)

Na imagem da Igreja-mulher, o sacro e o profano convivem juntos. Nele, o eu-lírico grita pelo nome de Berenice e depara-se com uma rival. Semelhante à

atitude de Des Esseintes, recua de uma *femme fatale* que o seduz, atrai-o e lhe exige entrega total e “viver em corpo e alma/A encarnação, a paixão, o sacrifício e a vitória”. O eu-lírico quer de Berenice sua salvação e ela o ataca.

O dualismo presente na construção imagética desta mulher retoma a perdição e a salvação, como se as imagens de Lílite e da Virgem Maria convivessem juntas, ou seja, os dois lados da mulher, a Boa Mãe e a Mãe terrível em um único ser.

A necessidade em unificar lados opostos e reduzir a tensão dialética existente neste livro de Murilo Mendes pode ser observada no poema “Amante Invisível”:

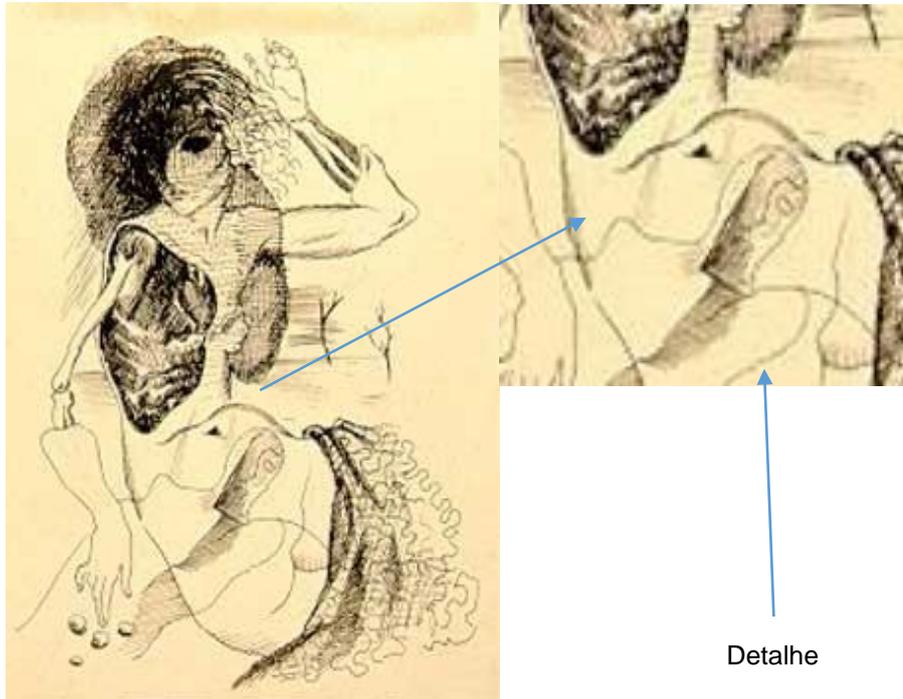
O AMANTE INVISÍVEL

Quero suprimir o tempo e o espaço⁶⁴

A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser,
 Quero que Deus aniquile minha forma atual e me faça voltar a ti,
 Quero circular no teu corpo com a velocidade da hóstia,
 Quero penetrar nas tuas entranhas
 A fim de ter um conhecimento de ti que nem tu mesma possuis,
 Quero navegar nas tuas artérias e confabular com teu sangue,
 Quero levantar tua pálpebra e espiar tua pupila quando acordares
 Quero baixar a nuvem para que teu sono seja calmo,
 Quero ser expelido pela tua saliva,
 Quero me estorcer nos teus braços
 Quando os fundamentos da terra se abalarem nos teus pesadelos,
 Quero escrever a biografia de todos os átomos do teu corpo,
 Quero combinar os sons
 Para que a música da maior ternura embale teus ouvidos,
 Quero mandar teu nome nas flechas do vento
 Para que outros povos te conheçam do outro lado do mar,
 Quero forçar teu pensamento a pensar em mim,
 Quero desenhar diante de teus olhos
 O Alfa e o Ômega nos teus instantes de dúvida,
 Quero subir em ramagem pelas tuas pernas,
 Quero me enrolar em serpente no teu pescoço,
 Quero ser acariciado em pedra pelas tuas mãos,
 Quero me dissolver em perfume nas tuas narinas,
Quero me transformar em ti. (MENDES, 1995, p. 304, grifo nosso)

⁶⁴ Grifo Nosso.

Fig. 55 - Figura surrealista com personagem masculino deitado



Fonte: (MATTAR, 2004, pág. 200)

Semelhante ao fusionismo de Ismael Nery, o poema “Amante Invisível” inicia-se sob a sombra do Essencialismo ao querer suprimir tempo/espço, momento em que homem e mulher fundem-se. O eu-lírico repete constantemente “Quero”, seguido de uma sequência de ações a realizar com a amada: “Quero circular no **teu** corpo / penetrar nas **tuas** entranhas / navegar nas suas artérias e confabular com **teu** sangue / levantar a **tua** pálpebra e expiar **tua** pupila / baixar a nuvem para que **teu** sonho seja calmo / ser expelido pela **tua** saliva / me estorcer em seus braços / escrever a biografia de todos os átomos de teu corpo / combinar sons para mandar teu nome nas flechas[...]” (MENDES, 1995, p. 304)

O poema finaliza com a necessidade de o eu-lírico querer se dissolver em perfume e ser absorvido pelo amado, novamente aludindo à fusão masculino/feminino.

Tal união íntima, a sizígia presente no poema “Amante Invisível”, de Murilo Mendes, dialoga com o quadro representado na fig. 55 **Duas Figuras**⁶⁵, de Ismael Nery, e o assunto retoma a constante temática fusionista masculino/feminino de

⁶⁵ Também conhecido como **Figura surrealista com personagem masculino deitado**. É importante notar que muitos quadros de Ismael Nery não tinham títulos definidos, sendo muitos deles atribuídos por Murilo Mendes.

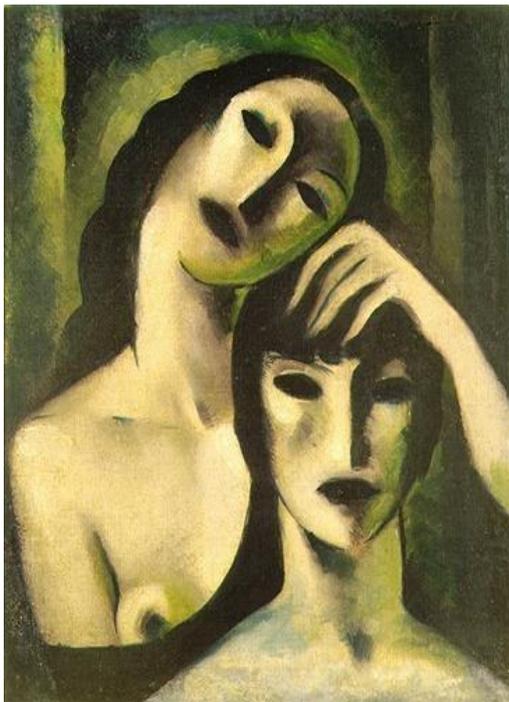
vários quadros e poemas de Ismael. Observa-se no detalhe imagens sobrepostas sutis, que passariam despercebidas não fosse o título da obra, e como fundem-se no vestido/corpo da mulher.

O poema “Mulher” é muito claro ao retratar a crueldade da *femme fatale* que seduz o eu-lírico, quer absorvê-lo, alimentar-se dele.

MULHER

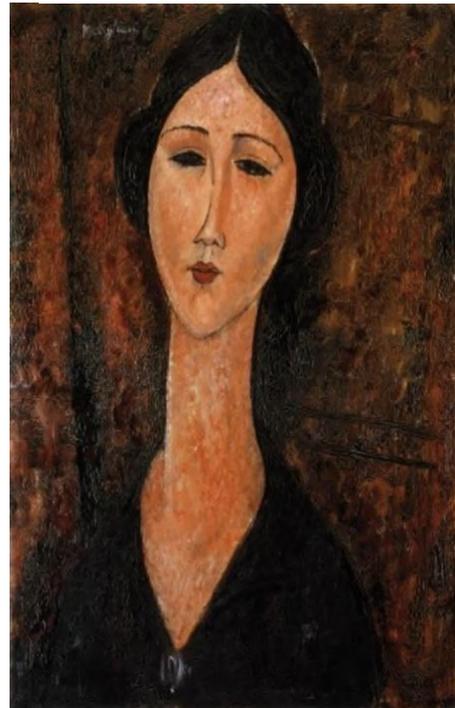
Mulher, o mais terrível e vivo dos espectros,
 Por que te alimentas de mim desde o princípio?
 Em ti encontro as imagens da criação:
 És pássaro e flor, pedra e onda variável...
 Mais que tudo, a nuvem que volta e se consome.
 Dormir, sonhar que adianta, se tu existes?
 Se fosses forma somente! És ideia também.
 Ah, quando descerá sobre mim a paz antiga. (MENDES, 1995, p. 290)

Fig. 56 - Duas mulheres



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 77)

Fig. 57 - Femme aux macarons



Fonte: (BLOGDEMULTEMEIOS, 2012)

Neste rito antropofágico, o eu-lírico funde-se com aquela que o atrai: a amada torna-se a Mãe Terrível, como Lílith, e age como “o mais terrível dos espectros”, geradora de uma forte tensão no eu-lírico que o faz desejar o equilíbrio, a paz. (“Ah, quando descerá sobre mim a paz antiga”):

O modelo de mulher sedutora, a *femme fatale* presente no poema “Mulher”, retoma outras presentes na literatura e pintura aqui estudadas, uma vez que

conduzem o homem a uma situação de pânico, agindo como a Mãe Terrível devoradora. No segundo verso do poema “Mulher” (“Por que te alimentas de mim desde o princípio?”), observamos tal atitude presente no livro **Às avessas**, em que a mulher-sífilis, como à do quadro de Felicien Rope, **Mors Syphilitica** (fig. 4), seduz Des Esseintes e o desespera.

Nas figuras 56 (**Duas mulheres**, de Ismael Nery) e 57 (**Femme aux macarons**, de Amedeo Modigliani), os olhos das mulheres são vazios, misteriosos, incompletos e absorvem o espectador. Com este olhar vazio, a mulher deglute o homem, atraindo-o, como o olhar enviesado e indiferente das personagens pré-rafaelistas.

Fig. 58 - Mulher sentada com ramos de flores



Fonte: (MATTAR, 2004 p.143)

rafaelistas.

Estas mulheres também se assemelham à Biondetta ou Matilde, por personificarem o lado dominador, cruel e negativo da *anima*. Há, desta forma, tanto na fig. 58, **Mulher sentada com ramos de flores**, quanto no poema de Murilo, atitudes que se complementam: a mulher, o mais terrível e vivo dos espectros seduz, atrai e quer absorver o homem, espécie de vampirismo, típico da *femme fatale*. O eu-lírico, confuso, grita por seu nome, usando um vocativo genérico (Mulher), e lança dúvida a respeito de sua existência (“tu existes?”). A

mulher, ambígua, atrai e seduz pelo sexo, mas com sua face ruborizada, representa o pudor, parecendo haver nesta imagem uma situação contraditória.

Em “Amor sem consolo”, reforça-se, como no poema e nos quadros anteriores, a visão contraditória da mulher (“amiga cruel e necessária”), pois o eu-lírico sente a necessidade de estar junto dela, é atraído por Berenice, e no texto transparece a face da Boa Mãe, a que cria, e a da Mãe Terrível, aquela que atrai

para castrar ou destruir o homem, como Dalila ao atrair Sansão e o castrar de forma simbólica.

O AMOR SEM CONSOLO

1

Não quero me livrar de ti
 Só não te perdoo porque não me dás a amargura absoluta
 Não tens o poder de me extinguir com um gesto, olhar
 E a minha esperança e o meu desespero
 Não estão fundados em ti.
 Antes de eu te conhecer Deus já me havia marcado
 Não és meu punhal nem meu bálsamo
 Não sou mais que um rejeitado de Deus, de ti — e de mim.
Talvez eu ame em ti o que tens parecido comigo.

2

Berenice, Berenice,
 Existes realmente? És uma criação da minha insónia, da minha febre,
 Ou a criadora da minha insónia, da minha febre?
Berenice, Berenice,
 Por que não terminas tua crueldade, dando-me a palavra de vida,
 Ou por que não comesças tua ternura, impelindo-me ao suicídio?

3

Minha amiga cruel e necessária, Berenice,
 Deixa-me descansar a cabeça no teu seio
E sonhar um instante que não existo,
 Que não existes, que não existe Deus,
 Nem o mundo, nem o demónio, nem a vida, nem a morte.

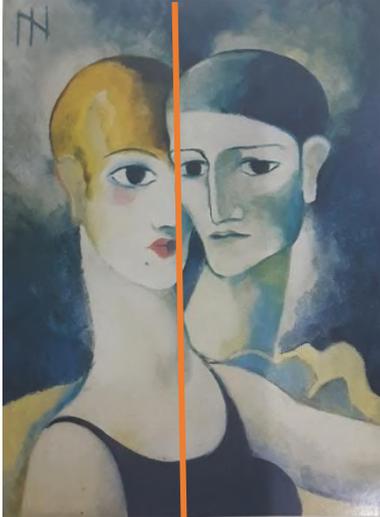
4

Eu te acompanho em teus anseios e em teu tédio.
 Eu te olho com o olhar de quem herdou a solidão
Porque nunca estás em mim e comigo.
 A natureza nos separou
 Somente o sobrenatural poderá nos unir. (MENDES, 1995, p. 294, grifo
 nosso)

Esta dubiedade está presente quando o eu-lírico grita “Berenice, Berenice,/ Por que não terminas tua crueldade, **dando-me a palavra de vida,** / Ou por que não comesças tua ternura, **impelindo-me ao suicídio?**”. A tensão faz-se presente na contradição dos atos de Berenice, aquela que dará a vida e a morte ao mesmo tempo, porém a mãe terrível prevalece, uma vez que Berenice nunca está com o eu-lírico. O espelhamento, a projeção da alma, semelhante à projeção ocorrida entre Ismael e Adalgisa/Berenice, ocorre neste texto, rompendo tempo e espaço (Berenice está em todo lugar, presença do Essencialismo de Ismael): o eu-lírico, e por que não dizer Murilo Mendes, rejeitado por Adalgisa, diz algo de suma importância: “Talvez eu ame em ti o que tens parecido comigo”, ou seja, vê na amada, imagem fundida com seu marido, algo semelhante a si mesmo. Adalgisa e Ismael, cujas imagens

fundem-se tantas vezes são, desta forma, objetos de ternura para Murilo, o eterno Pierrô.

Fig. 59 - Duas Mulheres



Fonte: (MATTAR, 2004, p. 143)

Os poemas “Os dois estandartes” e “Nós” do livro **Poesia em Pânico** evidenciam uma característica importante nesta obra de Murilo: a influência do pensamento de Ismael Nery na presença do casal, cujo destino seria a unidade, como também se observa no poema “O amante invisível” especialmente nos versos “Quero suprimir o tempo e o espaço / A fim de me encontrar sem limites unido ao teu ser”.

OS DOIS ESTANDARTES

Vejo sempre à minha frente dois estandartes
 — Túnica negra de Berenice,
 Túnica vermelha da paixão de Deus.
 Os dois estandartes cruzam-se no ar:
 Tumulto! Eu sou a multidão,
 Clarins! Clarins clamando à vitória!
 Eu sou o grande Inquisidor perante mim.
 Precipito-me para abraçar os dois estandartes ao mesmo tempo:
 Ai de mim, o demónio me aponta o vazio. (MENDES, 1995, p. 299)

NÓS

Eu e tu somos o duplo princípio masculino e feminino
 Encarregado de desenvolver em outrem
 Os elementos de poesia vindos do homem e da mulher.
 Nós somos a consciência regendo a vida física:
 Atingimos a profundidade do sofrimento
 Pela vigilância contínua dos sentidos.
 No nosso espírito cresce dia a dia em volume
 A ideia que fomos criados à imagem e semelhança de Deus
 E que o universo foi feito para nos servir de cenário. (MENDES, 1995, p. 298)

Semelhante ao ocorrido no poema “Mulher”, os poemas “Os dois estandartes” e “Nós” também representam uma síntese a partir de suas ideias: o fusionismo, resultado da supressão do tempo/espaço, ou seja, a aplicação do pensamento essencialista de Ismael Nery ocorre por intermédio da androginia, momento final da unidade/fusão dos sexos (“Eu e tu somos o duplo princípio masculino e feminino”), iniciado pela sedução da *femme fatale*. Tal fusão ocorre indiretamente na fig. 59

(**Duas Mulheres**) uma vez que homem e mulher parecem-se, uma vez que uma das mulheres tem as feições do próprio pintor, Ismael.

Fig. 60 - Murilo Mendes e Adalgisa Nery



Fonte: (PROJETO PORTINARI. 2017a)

Os poemas “Os dois estandartes” e “Nós” dialogam com vários quadros de Ismael Nery. Nele, a mulher de Túnica negra, Berenice, alter-ego de Adalgisa, representada na fig. 60 está vestida de negro, com seu grande amigo Murilo, sendo que a cor pode ser uma alusão ao luto, uma vez que a fotografia é datada de 1937, somente três anos após a morte de seu marido.

As duas cores dos estandartes, preto e vermelho, conforme o fragmento do poema “Os dois estandartes” (“Túnica negra de Berenice, / Túnica vermelha da paixão de Deus”), sugerem duas imagens distintas: o preto reforça a ideia de uma barreira física ao amor do eu-lírico ao indicar separação (Adalgisa não aceitou várias vezes o pedido de casamento de seu amigo) enquanto o vermelho lembra a cor de Beatrice, *femme inspiratrice*, paixão de Dante, cor que lembra a roupa usada pela jovem Beatrice Portinari no primeiro encontro que tiveram. Há, desta forma, o negro que separa e destrói e o vermelho que dá vida e amor.

Semelhante ao poema fusionista “Nós”, há, novamente, a tentativa de fusão: o eu-lírico precipita-se para agarrar os dois estandartes ao mesmo tempo. A sizígia, ou seja, a união do masculino/feminino, a *anima* e o *animus* presentes no eu-lírico, existe na fusão com sua amada. Berenice, a *femme fatale*, projeção de Adalgisa, é, ao mesmo tempo **barreira**/negro e **convite**/vermelho/paixão e age como o arquétipo da eterna mulher fatal: desde Inana/Ishtar, a mulher que seduz e atrai o poeta/amigo, deixando sua poesia verdadeiramente em pânico.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a história da Humanidade, nos mitos, na literatura e na pintura, as representações imagéticas femininas, como a deusa suméria Inana e o demônio judaico-cristão Lílith, as personagens ficcionais Matilda e Berenice, além de muitos modelos presentes nas obras pré-rafaelitas de Rossetti e Burne-Jones, Von Stuck, Moreau e Amedeo Modigliani, refletem, além de valores da sociedade patriarcal, um tipo de imagem feminina cuja principal característica é seduzir os homens e os levar à decadência ou à destruição, atitudes típicas da *femme fatale*.

Entender a imagem feminina sedutora, dividida como nos arquétipos da Boa Mãe e da Mãe Terrível, é fundamental para compreendermos o percurso da sedução ocorrida inicialmente entre Ismael Nery e sua mulher Adalgisa Nery, afetando depois o amigo do casal, Murilo Mendes. Semelhante aos papéis assumidos nos antigos bailes de máscaras por Arlequim, o Pierrô, e Colombina, estes personagens trocam seus papéis graças a Colombina e a sua atração exercida sobre Arlequim, o que acarreta pânico em Pierrô e, posteriormente, em sua obra.

Um aspecto importante e evidente em nossa pesquisa é o fato de que Ismael Nery/Arlequim parece assumir o protagonismo da sedução, como se a máscara pertencente à Adalgisa/Berenice fosse compartilhada com ele e se, fundisse em sua própria imagem, o que justifica a grande presença de imagens em que há uma fusão entre ele, o pintor, e ela, sua mulher, a modelo.

Ismael Nery e seu relacionamento com a mulher Adalgisa Nery é um campo vasto a ser pesquisado. Esta relação, além da amizade com Murilo Mendes, que foi o responsável pela preservação de seu acervo, esconde algo mais profundo: a imagem feminina construída na obra de Ismael e também presente na de Murilo Mendes reflete o papel feminino sedutor e que une a vida e obra destes três amigos.

A obra deste jovem pintor dá-nos várias pistas de como foi este relacionamento e sua procura incessante por uma nova imagem, uma vez que Ismael deixa uma série de autorretratos, muitos dos quais assemelham-se à imagem de sua mulher. Mesmo sabendo que ela era sua modelo principal, em seus poemas,

há referências a um lado feminino seu, semelhante a muitas de suas pinturas. Ismael permitiu-se absorver pela imagem feminina à qual busca incessantemente, buscando-a em si, em sua mulher e no transcendente, graças à sua extrema religiosidade, o que se pode perceber no poema “Ente dos entes”.

Observamos nas obras analisadas desses artistas um traço unificador que influencia o jogo amoroso ocorrido: a forte presença sedutora da *femme fatale*, imagem arquetípica construída no imaginário da sociedade patriarcal desde os antigos mitos. Há, porém, a inversão dos papéis assumidos por esta imagem, uma vez que Adalgisa Nery serve de espelho a seu marido, que busca nela o reflexo de sua própria imagem feminina, trocando, desta forma, a ordem dos papéis de quem seduz. Ismael, o Arlequim, busca em Adalgisa sua imagem feminina, o que o coloca no centro do jogo de sedução e o faz assumir características que lembram a mulher fatal, pois assume esse mesmo papel.

Este papel sedutor em Ismael Nery, além de sua aura religiosa, quase mística, traço importante em nossa análise, é muito claro, manifestado também em sua forma cativante de se e atestado por vários de seus conhecidos, além de Adalgisa e seu filho, Emmanuel. Tais características são típicas daqueles que são também influenciados pelo arquétipo *puer aeternum*, o que explica muitas de suas condutas no âmbito família.

Sua religiosidade e forte sensualismo presentes em sua obra indicam a existência de forças opostas, os lados masculino e feminino, cujo embate gera a tensão presente em seus quadros, muitas vezes superada pela fusão em seus quadros e que resulta em figuras andróginas. Nestas imagens fundidas, percebe-se muito a imagem de seu autor e Adalgisa. Pode-se afirmar que tal obsessão temática, a presença de sua mulher, auxilia para que pensemos nela como o espelho no qual Ismael se reflete, o que seduzirá Murilo Mendes. Desta forma, Ismael torna-se uma espécie de eminência parda no livro **Poesia em Pânico**, do escritor mineiro, ao refletir-se na onipresença de Berenice.

Adalgisa Nery, tal como Jeanne Hébuterne foi para Amedeo Modigliani, casa-se cedo, conforme escreve em seu romance **A Imaginária**, apresentando-se como Berenice, e sem citar o nome de seu marido. Seduzido por Adalgisa, Ismael Nery busca e projeta nela seu lado feminino, sua *anima*, o que justifica a androginia em várias de suas representações de mulheres e em seus autorretratos.

Adalgisa assume a máscara Berenice, e, semelhante à personagem de Allan Poe, mostra uma face sofrida e sedutora, o que atrai Murilo Mendes, o Pierrô. O nome desta personagem é fundamental para compreendermos o relacionamento entre dos três: Berenice é um autorretrato andrógino de Ismael (**Mulher ao piano**) e representa uma mulher (identificável ao compararmos com outras imagens) destruída pela doença, morrendo cedo, sendo também o *alter-ego* de Adalgisa, e a *femme fatale* que seduz o eu-lírico construído por Murilo Mendes em suas poesias.

Berenice torna-se, desta forma, a imagem dicotômica e arquetípica presente em Ismael: sua vida e obra refletem a bondade da mãe que protege, a mulher ideal, o lado positivo da *anima*, e também seu lado perverso, ou seja, a face da Mãe Terrível, aquela que, como a *femme fatale*, destrói aquele a quem deu a vida.

Atraído por Ismael Nery e por Adalgisa, especialmente em seus poemas destinados à *femme fatale*, Berenice, Murilo Mendes procura em Berenice/Adalgisa uma imagem feminina ideal, como forma de alcançar a imagem feminina representada por Ismael, o que ocorre mesmo depois da morte precoce do pintor.

Esta procura é projetada na imagem de sua grande amiga, Adalgisa Nery, a eterna Berenice do livro **Poesia em Pânico**, de quem nunca se separará, mesmo estando casado e vivendo em outro país. A imagem construída por Ismael Nery é, desta forma, importante, na compreensão da própria *femme fatale* presente neste jogo de máscaras carnavalesco, pois serve como fonte para a busca e projeção para seu amigo, Murilo, ao mesmo tempo em que se alimenta da imagem de uma mulher real, cuja imagem o seduz, Adalgisa. Ismael Nery torna-se, desta forma, agente e paciente em um processo de sedução continuamente representado nas artes e iniciado desde o momento em que Inana seduz Dumuzi. Berenice assume, seja como *alter-ego* de Adalgisa seja como projeção de Ismael, o papel de *femme fatale*, o que une, pela sedução, a obra destes três artistas.

REFERÊNCIAS

A DONZELA DA SANCT GRAEL OU SANTO GRAAL. Disponível em: <<http://migre.me/wcBut>>. Acesso em: 25 jun. 2015.

ADÁN, J. P. M. **El Zohar Tomo 1**. Disponível em: < <https://goo.gl/SbjAtq> >. Acesso em: 19 nov.2015.

ADRIÃO, V. **Nápoles entre o mistério e o secreto** – Por Vitor Manuel Adrião. Disponível em: <<http://migre.me/wcAO3>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

ADALGISA NERY. Disponível em: <<http://migre.me/wdPgD>>. Acesso em: 25 out. 2015.

ALIGHIERI, D. **Dante on line**, 2002. Disponível em: < <http://migre.me/vTWgT>>. Acesso em: 10 abril 2016.

ALPHABET of Ben Sira 78: Lilith. Jewish Women's Archive. Disponível em: < <http://migre.me/vTWk0>> . Acesso em: 13 dez. 2015.

AMARAL, A. **Ismael Nery 50 anos depois**. Ismael Nery 50 anos depois, 1984.

ANCIENT MESOPOTAMIAN GODS AND GODDESSES, 2011. Disponível em: < <http://migre.me/vTWil>> . Acesso em: 12 out. 2015.

ANDRADE, M. A escrava que não é Isaura. In: ANDRADE, M. D. **Obra Imatura**. 3. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980. p. 202.

ANDRADE, M. **Empalhador de Passarinho**. 2. ed. São Paulo: Martins, 1955 v. XX.

ANDRADE, M. **Ismael Nery**. Diário Nacional, São Paulo, Abril 1928.

ANTOSH, R. B. **Huysmans, Reality and Illusion in the Novels of J.-K.** Amsterdam: Rodopi, 1986. Disponível em: <http://migre.me/u3VPf> >. Acesso em: 01 jun. 2016.

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A Poética Clássica: introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Tradução** de Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ARTSTACK - ART ONLINE. Disponível em: <<http://migre.me/wcl8Q>>. Acesso em: 25 jan. 2015.

ASSYRIANLANGUAGES. Disponível em: <<http://migre.me/vTNgD>>. Acesso em: 20 maio. 2015.

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**: edição bilingue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BADE, Patrick. **Femme Fatale: Images of evil and fascinating women**. London: Mayflower Books, 1979.

BERNARDI, C. A. **Dicionário Crítico de Análise Junguiana**. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

BIBLE Hub: Search, Read, Study the Bible in Many Languages. Bíblia Paralela, 2015. Disponível em: < <http://migre.me/vTWi5> > . Acesso em: 15 novembro 2015.

BÍBLIA CATÓLICA ONLINE, 2014. Disponível em: < <http://migre.me/vTWWhN> > . Acesso em: 08 abr. 2016.

BLANCO, J. '**El Pecado**', la obra maestra de Franz von Stuck. Disponível em: <<http://migre.me/wcBJh>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

BLAKELEY, H. **Beyond Eros: Works by Félicien Rops in the Michael C. Carlos Museum - Félicien Rops**. Disponível em: <<http://migre.me/wcAVi>>. Acesso em: 6 mar. 2015.

BITTON, M. **Quand les femmes lisent la Bible. CAIRN.INFO Chercher, Repérer, avancer**, 2007/2. Disponível em: < <http://migre.me/vTWHz> > . Acesso em: 01 setembro 2015.

BONNIER, B.; MALINCONI, N.; CARPIAUX, V. **Félicien Rops - Techniques - Tentation de St-Antoine**. Disponível em: <<http://migre.me/wcBoe>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

BLOGDEMULTEIROS. Disponível em: <<http://migre.me/wddSD>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

BRANDÃO, A. **Iconofotologia do barroco Alemão**. [s.l.] Biblioteca Digitais de Teses e Dissertações da USP, 2008.

BRANDÃO, B. L. O essencialismo de Ismael Nery. In **ESCAMANDRO: poesia tradução crítica**, 28 nov. 2011. Disponível em: < <http://migre.me/vTVfM> > . Acesso em: 10 jan. 2016.

BRANDÃO, J. D. S. **Mitologia grega I**. Petrópolis: Vozes, v. I, 1987a.

BRANDÃO, J. D. S. **Mitologia grega III**. Petrópolis: Vozes, v. III, 1987c.

CALLADO, A. A. **Adalgysa Nery**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

CAMPOI, I. C. **Adalgisa Nery e as questões políticas de seu tempo**, Niterói, p. 269, 20 set. 2008. Disponível em: < <http://migre.me/vTVEU> > . Acesso em: 2016.

CÂNDIDO, A. **Vários Escritos**. 3. rev. ampl. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHAUDON, L.-M.; DELANDINE, A. F. **Dictionnaire historique, critique et bibliographique, contenant les vies des hommes illustres suivi d'un dictionnaire abrégé des mythologies et d'un tableau chronologique**. Paris: Chez Ménard et Dessene Liibraires, 1823.

CASTALDI, N. <http://www.favolefilosofiche.com/>. **Progetto favole filosofiche**. Disponível em: < <http://migre.me/vTVgt>> . Acesso em: 30 jul. 2015.

CATULO, G. V. **Poemas**. Tradução de Ana Pérez Vega. 2. ed. Sevilla: Orbis Dictus, 2008. Disponível em: < <http://migre.me/vTWgv>> . Acesso em: 2015.

CAZOTTE, J. **Os amores do Diabo**. Tradução de Camilo Castelo Branco. Lisboa: Edições Vercial, 2011.

CHARLES, V. **Modigliani**. [S.l.]: Parkstone International, 2011. Disponível em: < <http://migre.me/vTVUp>> . Acesso em: 01 maio 2016.

CHICHERCHIO, P. **Sétima Criatura Mitos e lendas sumérios da origem da civilização**, 2012. Disponível em: <http://www.sigghil.com/> >. Acesso em: setembro 2015.

CIRLOT, J.-E. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Moraes, 1984.

COLLEVECCHIO, B. **Psicoanálise & política**, 2014. Disponível em: < <http://migre.me/vTVX9>> . Acesso em: 10 ago. 2015.

CORDEIRO, A. **Aspectos do feminino e masculino**. Cadernos pagu (24), Junho 2005. 175-196. Disponível em: < <http://migre.me/vTVWg>> . Acesso em: 30 set. 2016.

DENAULT, M. **Réécritures du mythe de Lilith dans La Jongleuse de Rachilde et Le Jardin des supplices d'Octave Mirbeau : reflets d'une féminité trouble**. In Papyrus: Dépôt institutionnel numérique, Montréal, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/wbZcp>>. Acesso em: 14 out. 2015.

DICIONÁRIO Bíblico Strong. Tamboré: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

DUPLA, S. A. O hierogamos de Inanna e Dumuzi: sexualidade, religião e política na Mesopotâmia. **Revista de História**, Salvador, p. 4-19, 2013. Disponível em: <<http://migre.me/vUKxn>>. Acesso em: 14 fev. 2016.

ERNST STÖHR, VAMPIR, 1899.PNG - WIKIMEDIA COMMONS. Disponível em: <<http://migre.me/wcJqw>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

ESCARLATE. Disponível em: <<http://migre.me/wemcu>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

FEITOSA, S. Manuel Bandeira. **Jornal de Poesia**. Disponível em: < <http://migre.me/vTWkE>> . Acesso em: 04 jun. 2016.

FURTADO, L. Através do espelho: Guimarães Rosa. **Escarlate**, 07 Outubro 2009. Disponível em: < <http://migre.me/vTWI7>> . Acesso em 06 jun. 2016.

FRANZ, M.-L. V. O processo de individuação. In: JUNG, C. G. **O homem e seus símbolos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964.

FRANZ, M.-L. V. **O caminho dos sonhos**. São Paulo: Cultrix, 1992.

FRANZ, M.-L. V. **Puer Aeternus, A luta do adulto contra a infância do paraíso..** São Paulo: Cultrix, 1992.

F.V.STUCK / DIE SUENDE (COLOGNE) /1894. - FRANZ VON STUCK AS ART PRINT OR HAND PAINTED OIL. Disponível em: < <http://migre.me/wclva> >. Acesso em: 9 mar. 2017.

FRANZ VON STUCK SPHINX.JPG - WIKIMEDIA COMMONS. Disponível em: <<http://migre.me/wcJuy>>. Acesso em: 19 set. 2016.

FRANZ VON STUCK. Disponível em: <<http://migre.me/wcJ1T>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

FROM THE HARVARD ART MUSEUMS' COLLECTIONS THE DEPTHS OF THE SEA. Disponível em: <<http://migre.me/wcJcK>>. Acesso em: 6 mar. 2016.

GAUTHIER, T. **Una noche de Cleopatra**. Habana: Imprenta de R.Oliva y Compania, 1847. 35 p. Disponível em: < <http://migre.me/vTW8W> > . Acesso em: 20 ago. 2016.

GOETHE, J. W. V. **Teatro**: Goetz, el caballero de la mano de hierro. Stella. Clavijo. Barcelona: Bruguera, v. 8, 1970. 222 p. Disponível em: < <https://goo.gl/YyCPEk> >. Acesso em: 20 maio 2016.

GOMES, A. C. Salomé, a musa do Fim-do-Século. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n. 2, p. 66-72, 2009.

GRIMAL, P. **Mitologia Grega**. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&M Pocket, 2013.

GRODDECK, G. L'anneau. In: _____ **La maladie, L'art et le symbole**. Paris: Gallimard, 1969. p. 233.

HALLORAN, J. A. Sumerian Lexicon. **Sumerian Language Page**, 2013. Disponível em: < <http://migre.me/vTW5n> > . Acesso em: 19 set. 2015.

HILLMANN et al. A LUA E A CONSCIÊNCIA MATRIARCAL. In: NEUMANN, E. **Pais e Mães**. São Paulo: Símbolo, 1979. Cap. 2.

HUYSMANS, J.-K. **Às Avessas**. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora

ILLUSTRATIN Poe#5: Among and others. **Feuilleton**, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/wboyh>>. Acesso em: 13 dez 2015.

ISMAEL NERY (1900-1934). Disponível em: < <http://migre.me/wclUG> >. Acesso em: 20 dez. 2015.

JAPIASSU, H.; MARCONDES, D. **Dicionário Básico de Filosofia**. 2. edição revista. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

JOLI COEUR. Disponível em: <<http://migre.me/vU2iC>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

JUNG, C. G. **Psicologia e Religião**. Petrópolis: Vozes, v. XI, 1978.

JUNG, C. G. **O Espírito na arte e na ciência**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, v. XV, 1991.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

JUNG, C. G. **O eu e o inconsciente**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

JUNG, C. G. **O Homem e seus Símbolos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

JUNG, C. G. **Psicologia e Religião**. São Paulo: Vozes, v. 11, 2012. Disponível em:<<http://migre.me/vTVVq>>. Acesso em: 20 set. 2015.

JUNG, E. **Animus e Anima**. São Paulo: Pensamento, 1991.

LADY LILITH. Disponível em: <<http://migre.me/wcYiA>>. Acesso em: 10 mar. 2015.

LENBACHHAUS, S. G. I. Lenbachhauss:Franz von Lenbach, 2016. Disponível em: <<http://migre.me/w9Zuw>>. Acesso em: 13 Dez 2015.

LIST OF ALL ENTRIES. Disponível em: <<http://migre.me/wd7M1>>. Acesso em: 20 maio. 2015.

LERNER, A. L. **Lilith Magazine**. Jewish Women's Archive, 01 março 2009. Disponível em: <<http://migre.me/vUBPA>>. Acesso em: 10 Dez 2016.

MANUEL, J. **Historia del Arte. Imágenes y comentarios**, 2015. Disponível em: <<http://migre.me/wczDZ>>. Acesso em: 15 JAN 2015.

MARÉCHAL, P. **Peinture, Pauline Maréchal**. Disponível em: <<http://migre.me/wcBg0>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

MATTAR, D. **Ismael Nery**. Rio de Janeiro: Curatorial Denise Mattar/Banco Pactual, 2004. 324 p.

MCGANN, J. J. **The complete writings and pictures of Dante Gabriel Rossetti**. The Rossetti Archive, 27 set. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/vTVE1>> . Acesso em: 14 out. 2015

MENDES, M. **Poesia Completa e Prosa - Volume Único**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar S.A, 1995.

MENDES, M. **Recordações de Ismael Nery**. São Paulo: Edusp, 1996.

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1992.

MOISÉS, M. **Literatura, mundo e forma**. São Paulo: Cultrix, 1982.

MOURAO, H. R. Café com Jung. **Café com Jung**. Disponível em: < <http://cafecomjung.blogspot.com.br/>> . Acesso em: 12 dez. 2015.

NAVA, P. **O Círio Perfeito**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

NERY, A. **A imaginária**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1974.

NERY, E. **Couça da alma**. Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 1996.

NERY, I. **Álbum-Ismael Nery 100 anos, a poética de um mito**. Curadoria Denise Mattar. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2000.

NETTO, R. L. **A Bíblia Junguiana: conceitos básicos de psicologia junguiana com exemplos da Bíblia trazendo a mensagem psicológica do velho testamento**. [S.l.]: LN Editions, 2013.

NEUMANN, E. **A Criança: Estrutura e Dinâmica da Personalidade em Desenvolvimento desde o Início de sua Formação**. São Paulo: Cultrix, 1991.

OLIVEIRA, R. D. C. Psicologia Junguiana. **Conceitos junguianos**, 2013. Disponível em: < <http://migre.me/vTW6h>> . Acesso em: 24 dez. 2015.

ONELLEY, G. B.; PEÇANHA, S. F. G. D. A. Calímaco e Catulo: a cabeleira de Berenice. **Revista de História e Estudos Culturais**, Rio de Janeiro, p. 1-13, Maio a Agosto 2010.

ORTEGA, J. **La sociedad de Gilgamesh y el agua de la vida: apuntes sobre oralidad y literatura en Mesopotamia**. Blog de José Ortega: Literatura, antropología y revolución, 2012. Acesso em: 15 jan 2015.

OVÍDIO. **As Metamorfoses**. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1983.

PAGLIA, C. **Personas Sexuais - Arte e Decadência de Nefertiti a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PATAI, R. **Encyclopedia of Jewish Folklore and Traditions**. New York: Routledge, 2013.

PENSADORES, C. O. **Pré-Socráticos**. São Paulo: Abril Cultural, v. I, 1973.

PESSOA, A. R. **CONCEITOS DE PSICOLOGIA JINGUIANA**, 2015. Disponível em: < <http://migre.me/vTVDb>> . Acesso em: 15 jul. 2015.

PEREIRA, I. **Dicionário Grego-português e Português-grego**. 8. ed. Braga: Livraria, 1998.

PIÉRON, H. **Dicionário de Psicologia**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1978.

PENSADORES, O. **Platão**. 5. Ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, Coleção Os pensadores, 1991.

POE, E. A. **Contos de Imaginação e mistério**. 1. ed. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PROJETO PORTIINARI, 2017a. Disponível em: <<http://migre.me/vhPrw>>. Acesso em: jan 25 2016.

PROJETO PORTIINARI, 2017b. Disponível em: <<http://migre.me/wd8lw>>. Acesso em: jan 25 2016.

PORTRAIT OF MADAME KISLING, C.1917 - AMEDEO MODIGLIANI. Disponível em: <<http://migre.me/wclEL>>. Acesso em: 19 nov. 2016.

PRAZ, M. La belle dame sans merci. In: _____ **La Carne La Morte Ed Il Diavolo Nella Letteratura Romantica**. 9. ed. Firenze: Sansoni, 1992. p. 165-247.

PROJECT, A. **Ancient Mesopotamian Gods and Goddesses**, 2014. Disponível em: <<http://migre.me/vTW3F>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

PROYECTO BIBLIA MEDIEVAL. **Proyecto Biblia Medieval: Recursos para el estudio de las traducciones bíblicas castellanas en la Edad Media**, 2012. Disponível em: <http://corpus.bibliamedieval.es/>. Acesso em: 19 setembro 2015.

RANGEL, M. L. Adalgisa Nery: A lembrança do pintor. **Jornal do Brasil Caderno B**, Rio de Janeiro, p. 43, 17 novembro 1973. Disponível em: <<http://migre.me/vTVBo>>. Acesso em: 02 outubro 2016.

ROSA, N. **Pierrot Apaixonado**. Letras. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/noel-rosa-musicas/125758/>>. Acesso em: 13 Dezembro 2016.

RUBIO, A. M. **Breve historia de los Sumerios**. Madrid: Nowtilus, 2012.

SCANDOLARA, A. **Escamandro Crítica, Poesia, Tradução**. Disponível em <<http://migre.me/vTW00>>. Acesso em: 12 Outubro 2015.

SICUTERI, R. **Lilith: a lua negra**. Tradução de Norma Telles e J. Adolpho S. Gordo. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SORRENTI, A. **Il femminile in Erich Neumann**, 10 jul. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/vTW5P>>. Acesso em 15 de jul. 2015.

SYLVEYRA, O. D. **Pinceis cariocas em São Paulo**. São Paulo: Correio da Manhã, 1933. Disponível em <<http://migre.me/vTVRD>>. Acesso em 25 jan.2016.

SIERRA, X. **Un poema dió nombre a la sífilis**, 28 jun. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/vTW3u>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

STEIN, M. **JUNG Mapa da Alma: uma introdução**. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

TELES, G. M. **Vanguardas Europeias e Modernismo Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

THE FEMININE SPHINX. Disponível em: <<http://migre.me/wcJUW>>. Acesso em: 19 set. 2016.

TOORN, K. V. D.; BECKING, B.; HORST, P. W. V. D. **Dictionary of Deities and Demons in the Bible**. 2. edição revista. ed. Leiden: Brill, 1999.

TORRINHA, F. **Dicionário latino português**. 2. ed. Porto: Gráficos reunidos, 1982.

VERGEZ, A.; HUISMAN, D. **História da Filosofia Ilustrada pelos Textos**. 4. ed. Rio de Janeiro: Bastos, 1980.

WEHR, D. Animus: O Homem Interior. In: DOWNING, C. **Espelhos do Self**. São Paulo: Cultrix, 1994. Disponível em: <<http://migre.me/vTVUD>> . Acesso em: 01 Junho 2006.

WEIJERS, J. **Antique and Classic Photographic Images**, 2011. Disponível em: <<http://migre.me/w9Zuw>> . Acesso em: 13 Dez 2015.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro .

WHITMONT, Edward, **O Retorno da deusa**. São Paulo: Summus Editorial, 1982. P. 144.

WIESNER-HANKS, M. E. **Women and Gender in Early Modern Europe**. Cambridge: Cambridge University, 1993.

WILDE, O. **The Decay Of Lying: An Observation by Oscar Wilde**. Disponível em: <<http://migre.me/wd85S>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

ZACK, E. **Powerful Women Threatened Men The Femme Fatale Myth Women's Power in Culture**. [S.l.]: Kindle Edition, 2013.