

## O Poder En-cantatório de Des-ocultar o Ser Poético Feminino: Uma leitura das musas na *Teogonia* de Hesíodo

Valéria Andrade Souto-Maior

Mestranda em Literatura Brasileira, UFSC

*A porta da verdade estava aberta,  
mas só deixava passar  
meia pessoa de cada vez.*

*Assim não era possível atingir toda a verdade  
porque a meia pessoa que entrava  
só trazia o perfil de meia verdade.  
E sua segunda metade  
voltava igualmente com meio perfil.  
E os meio perfis não coincidiam.*

(...)

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.  
Nenhuma das duas era totalmente bela.  
E carecia optar. Cada um optou conforme  
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.*

Carlos Drummond de Andrade

*Poesia é quando as palavras cantam*

Anônimo infantil registrado por R. Schafer

### I. Palavras iniciais

Ultimamente, uma parcela considerável dos estudos realizados sobre as mulheres tem se empenhado em concretizar a necessária e fascinante tarefa de tornar visível (e audível) o papel por elas desempenhado na história ocidental das artes<sup>1</sup>, através da revelação de suas obras e seus nomes esquecidos, i.e., ainda ocultos em documentos vários arquivados em bibliotecas, museus, academias de letras e artes, etc. Além do trabalho de resgate - que possibilita a inclusão de páginas outras que faltam aos livros de história da

literatura, da música, do cinema, das artes plásticas, cênicas, etc. - estes estudos, de acordo com Wolff (1982), também contribuem no sentido de mostrar que a organização social da produção artística tem, ao longo dos séculos, excluído sistematicamente a participação das mulheres.

Tanto no campo das artes plásticas, como no da literatura, música, teatro, etc., várias foram as restrições sociais que travaram significativamente a trajetória das mulheres no exercício de sua capacidade criativa como artistas. O exame destes vários obstáculos, bem como das muitas obras que, apesar deles, foram produzidas pelas mulheres - e que, pouco a pouco, vêm sendo trazidas à luz - tem permitido refutar as várias tentativas, feitas implícita ou explicitamente, com referência às supostamente “naturais” carências criativas das mulheres, para explicar sua ausência da produção artística em geral.

Estas tentativas que ingênua e surpreendentemente ainda hoje se fazem<sup>2</sup>, surgem certamente como ecos do discurso ocidental sobre a “natureza feminina” que, formulado no século XVIII pela então ascendente burguesia, colocou o feminino além e aquém da cultura, inspirando a tradição estética moderna e patriarcal a definir o dom da criação artística como essencialmente masculino<sup>3</sup>.

O feminino, portanto, nem sempre esteve fora da cultura e da criação estética. A partir do século XVIII, após ganharem acesso ao ensino e à escola, aprendendo principalmente a ler e a escrever, as mulheres (re)começaram a produzir obras artísticas, especialmente sob a forma de livros, publicados desde então. Também nessa época, em decorrência da grande demanda de prazer estético desencadeada pelo desenvolvimento da economia mercantil, as mulheres começaram a receber educação musical, em função do papel de dama de salão que então lhes foi designado e, como tal, entreter convidados de seus pais, ou de seu marido, cantando e/ou executando ao piano simples e delicadas peças musicais escritas por compositores especialmente para esta finalidade<sup>4</sup>.

Deste modo, um número considerável de mulheres podia atuar com certa desenvoltura pelo menos na esfera reprodutiva da música, desde que não fossem ultrapassadas as fronteiras de sua domesticidade. Na verdade, porém, desde o século anterior algumas

delas já haviam transgredido esta norma, ingressando no mundo público da música, como cantoras de ópera<sup>5</sup>. Entretanto, na esfera produtiva da música, a da composição, a atuação das mulheres só foi possível bem mais tarde, em fins do século XIX, após conquistarem o acesso a um treinamento mais profundo e completo, até então reservado aos rapazes matriculados nas academias criadas no início daquele século especificamente para formar músicos de orquestras. Até então, a permissão que era dada às meninas para frequentar as aulas de canto e piano nestas academias parecia ser o bastante para quem, até inícios do nosso século, estava proibida de fazer parte do quadro profissional de uma orquestra<sup>6</sup>.

Outros períodos da história ocidental, nos quais o feminino foi parte integrante, e às vezes preponderante, do universo cultural e estético de sociedades humanas, podem ser igualmente localizados, talvez com uma maior dificuldade mas com igual (ou também maior) fascinação, através do estudo de narrativas míticas que, tão ou mais verdadeiras e confiáveis que as narrativas da História, permitem o conhecimento de determinadas circunstâncias histórico-sociais de uma cultura humana em toda sua concretude e totalidade.

Valendo-me aqui de uma destas narrativas, produzida entre os séculos VIII-VII a.C. por um dos mais antigos poetas gregos cujas obras foram preservadas até nossos dias, conhecida como *Teogonia*, me aventurei na tentativa de detectar aí, ainda que muito tenuamente, a presença do feminino enquanto poder poético/fundador da palavra concretizado pelo mito das Musas, evidenciando uma tradição de capacidade e criatividade intelectuais femininas que remonta às origens do pensamento humano, não só através deste, mas também de outros incontáveis mitos antigos, que atribuem às mulheres ou a deusas a invenção da linguagem e por vezes também as formas de escrevê-la<sup>7</sup>.

Neste poema, no qual, pela primeira vez, se faz a ordenação genealógica dos deuses cultuados pela antiga sociedade grega, o poeta recebe de divindades femininas, das Musas, o segredo das origens do mundo, e em nome delas revela, cantando, “o que é, o que será e o que já foi”<sup>8</sup>. Diante desta entrega, explicitada literalmente nos versos em que essas divindades dão a Hesíodo “um cetro, um galho de oliveira, fecundo, colhido por elas, admirável” (vv.30-

31), surge a possibilidade de ler nas muitas fendas abertas pelo próprio mito, os conflitos vividos por uma sociedade semipatriarcal, para usar aqui o termo empregado por Françoise d'Eaubonne (1977) ao referir-se a sociedades em fase de transição entre o poder matriarcal e o patriarcal. Transição esta que também se explicita nos elementos de oralidade que marcam toda a escritura hesiódica e insinuam a possibilidade de se atribuir a perda sofrida pelas mulheres com relação ao poder poético em parte às transformações provocadas pela adoção e difusão do alfabeto naquela sociedade, talvez como uma antecipação daquilo que vem se confirmando através de estudos como os de Ria Lemaire (1990) que, partindo de inúmeros indícios, alusões e reminiscências encontrados dentro da literatura escrita, apontam textualmente para as “estratégias básicas do esforço que fizeram os homens para se apossarem do mundo cultural das mulheres”<sup>9</sup> quando da passagem da tradição oral à escrita que se produziu durante a Idade Média européia.

Considerando aqui a impossibilidade de se focalizar tal questão apartada das reflexões que há muito se fazem em torno da natureza do mito em geral e do pensamento de Hesíodo contido na *Teogonia* em particular, é que retomei a maior parte das questões discutidas durante o curso *Literatura e Mito*<sup>10</sup>, através das quais procurei guiar-me nesta minha leitura que, bastante preliminar e provisória, é apenas uma das infinitas versões que podem ou poderiam ter sido feitas e, como toda interpretação, está inevitavelmente impregnada da cosmovisão obtida a partir do lugar que, neste momento, ocupo no mundo. Aqui, pois, o mito, mais uma vez, espelho caleidoscópico e generoso, devolve a quem o mira a imagem que se quer dele refletida.

## II. Da (in)definição do mito

Apesar de múltiplas, as definições do mito, em sua maioria, de acordo com Alan Dundes, em sua introdução à compilação interdisciplinar de teorias sobre o mito, têm pelo menos uma idéia em comum: o mito é uma narrativa sagrada<sup>11</sup>. Mas minha intenção aqui não é retomar ou incrementar a discussão em torno do conceito de mito, que essa tarefa vem sendo cumprida a contento por mitólogos profissionais que atuam no extenso campo das Ciências Humanas,

seja na Antropologia, Psicanálise, História, Literatura, Música, Filosofia, etc. Busco apenas refletir sobre a grande dificuldade, fartamente apontada por esses estudiosos, em se formular uma resposta fechada e única, que consiga determinar com precisão o que é o mito em toda sua multiplicidade ambígua, difusa e complexa de significados.

Através de um “pequeno manual de iniciação sem dor”, Everardo Rocha (1991) realiza com seu leitor uma viagem a um só tempo breve e rica ao mundo dos mitos e, partindo de uma definição dicionarizada aparentemente simples e clara, mostra que “o mito está na existência. Resiste a tudo”<sup>12</sup> e, entretanto, “não possui sólidos alicerces de definições. Não possui verdade eterna e é como uma construção que não repousa no solo. O mito flutua. Seu registro é o do imaginário. Seu poder é a sensação, a emoção, a dádiva. Sua possibilidade intelectual é o prazer da interpretação. E interpretação é jogo e não certeza”<sup>13</sup>.

Pode-se pensar que aí, na questão da interpretação, esteja concentrada a riqueza eterna do mito, pois tal qual a obra de arte, ele traz consigo uma mensagem que, cifrada e paradoxalmente aberta, paira fora do seu conteúdo explícito e deve ser lida através das fendas abertas pelo próprio mito e das carências e expectativas histórico-sociais de cada leitor. Nas palavras de Mircea Eliade (1972), temos o mito, pois, como “uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares”<sup>14</sup>, ou seja, um sistema de linguagem, uma narrativa específica, cuja forma simbólica de interpretação da natureza, tanto permite quanto exige uma leitura do implícito, o que vale dizer que o mito atrai a interpretação, não apenas uma única, mas diversas e infinitas interpretações e, como um camaleão, muda de cor conforme as cores cambiantes do chão que pisa.

A propósito, penso então na possibilidade de encarar o mito como um poema, um texto literário, ao qual é inerente a potencialidade de transformar-se em um outro texto ao ser traduzido para uma outra língua, sem contudo deixar de ser ele mesmo<sup>15</sup>, isto é, uma narrativa que, fluida, traz em si a riqueza de se fazer e refazer, pois que surge a partir da visão de uma determinada realidade e pode, por isso, ser re-vista. Tomando aqui a idéia de tradução

literária como re-criação<sup>16</sup>, é possível considerar que um mito interpretado é um mito re-criado, é dizer, criado novamente, é um novo mito que, apesar de ser outro, ainda é o mesmo. Assim, o mito re-inventado se apresenta como uma imagem multi-especular do mito original, que reflete aquilo que cada intérprete, em seu tempo e espaço particulares, deseja ou precisa ver.

Os mitos de Antígona e de Édipo, popularizados principalmente através das tragédias do grande dramaturgo grego Sófocles, são exemplos concretos desta versatilidade camaleônica do mito há pelo menos 2.400 anos. Antígona, filha mais velha de Édipo, “vem envolvendo gerações com sua força encantatória, provocando identificações, servindo de metáfora a oposições irreconciliáveis. Cada geração visita Antígona com a angústia do seu conflito e encontra nela um espelho que preenche com as imagens e os fantasmas do seu tempo”<sup>17</sup>. Depois de evocar o conflito entre o público e o privado, a juventude e a maturidade, vivos e mortos, Antígona, revisitada neste final de século, atualiza “o confronto homem/mulher, a colisão irremediável dos universos contíguos e contraditórios do feminino e do masculino”<sup>18</sup>. Também Édipo, retomado incessantemente por escritores, cientistas, poetas, pintores, escultores, historiadores, etc, “faz lembrar uma multiplicidade de espelhos onde se refletem universos existenciais radicalmente próximos”<sup>19</sup>. Em cada espelho, uma face distinta. Interpretado por Freud, Édipo concretiza a questão da ambivalência de sentimentos inconscientes, presente no triângulo familiar e aparece como o “mito do amor e do ódio”. Para Lévi-Strauss, Édipo traduz a inquietação do ser humano frente ao seu próprio surgimento como tal, sendo encarado como o “mito da origem”. Já para Foucault, Édipo é percebido como um modelo que equaciona as relações entre saber, verdade e poder estabelecidas especificamente no contexto histórico de uma determinada sociedade - a verdade regida pela lei das metades - reinventando-o, pois, como o “mito da verdade”.

É interessante observar que tanto Lévi-Strauss quanto Foucault, cada qual fazendo sua própria leitura do mito de Édipo, lidam diretamente com duas das questões que, fundamentais para se pensar o mito, vêm gerando inúmeras polêmicas dentro do amplo quadro de tentativas teóricas para delimitá-lo: a questão da origem

e a da verdade. A primeira, que basicamente diz respeito à localização do mito no tempo, pode se bipartir para, de um lado indagar a origem do mito e de outro indicar o caráter fundador do mito. Provavelmente devido à sua extrema complexidade, a questão das origens - de “tudo” em geral e do mito em particular - tem sido banida do quadro de debates “sérios” aos quais se dedicam os estudiosos. E isto, pelo menos no caso do mito, com certeza, injustificadamente, tendo em vista a possibilidade de se verificar uma simultaneidade entre o surgimento do ser humano como tal e o do mito, já que este é linguagem, elemento de ruptura e posterior mediação entre a natureza e o ser humano, a palavra (*mythos*) como elemento definidor do ser humano, assim surgida da ad-miração (*thaumazein*) que o faz estranhar e ser estranho à natureza. Assim, apesar de estar aqui resumindo radicalmente a questão, me parece que esta afirmação do mito como marca do ser humano, talvez seja a chave para substituir uma interrogação por uma exclamação que permita, ao mesmo tempo, afirmar a origem do mito, localizando-a na passagem do homem-natureza para o homem-cultura, ou mais precisamente, quando, pela ad-miração, o homem-animal se separou da natureza e passou a ser humano. De outro lado, como o mito sempre se refere às origens, aparece aí a mesma questão, apontando agora para o mito como fenômeno revelador da emergência cósmica, ele próprio fundamento e/da totalidade.

Já com relação à questão da verdade, as controvérsias e confusões se ampliam consideravelmente, seja porque o próprio conceito de verdade, da mesma forma que o de mito, em suas múltiplas existências pode adquirir formas diferenciadas em contextos histórico-sociais diferenciados, como demonstra Foucault, seja devido à identificação pelo senso comum da palavra “mito” com algo irreal, falsificado, forjado, enfim uma mentira cuidadosamente construída de modo a parecer a verdade. Como se, aliás, a verdade não fosse ela mesma uma construção artificial que, em determinados momentos e para determinadas pessoas, se apresenta como a versão mais aceitável e mais adequada de um acontecimento.

Sendo o mito um sistema de mediação entre o ser humano e o mundo ao seu redor que se altera de acordo com as diferentes circunstâncias histórico-sociais deste mundo, a afirmação de que o

mito é, a um só tempo, verdadeiro e falso, como aliás todo sistema de linguagem, deve soar como bastante coerente e legítima. Por outro lado, tanto quanto a poesia - e o mito deve ser percebido como verdade poética, uma metáfora literária criada sobre a experiência do sagrado - o mito pode ser tão ou mais verdadeiro que a História, já que mostra a realidade humana em toda a sua concretude e, como um oráculo do tempo, responde às diferentes perguntas que lhe são feitas nas diferentes épocas.

### **III. Do pensamento hesiódico na *Teogonia***

Poeta grego que viveu e escreveu provavelmente na passagem dos séculos VIII-VII a.C., Hesíodo - como ele mesmo revela em seu poema *Os trabalhos e os Dias* - nasceu em Ascra, na Beócia, junto ao monte Hélicon, para onde seu pai emigrou, vindo da Ásia Menor em busca de melhor sorte. Pastorando ovelhas ao pé do monte con-sagrado às Musas, foi ele testemunha e participante da tumultuada fase de transição atravessada por várias cidades gregas entre os séculos VIII-VI a.C., quando entre outras mudanças, deu-se a da monarquia para uma aristocracia rural, e em seguida para a tirania. Foi também aí que Hesíodo, tendo recebido a visita das Musas, tornou-se porta-voz dos camponeses, seus iguais, classe marginalizada e subjugada pela iniquidade dos poderosos, vivendo em verdadeira escravidão. Desde a sua primeira produção poética, a *Teogonia*, o poeta-pastor criou então possibilidades para que uma outra voz se tornasse audível: a voz dos “rudes pastores, vilões abjetos, só ventres” (v.26), a quem as Musas se dirigiram, falando-lhes e, desta forma, elevando-os à categoria de seres que, então dotados de linguagem, passaram a fazer parte da sociedade humana.

Além de ter sido o primeiro a “cosmolizar” a desordem da antiga mitologia helênica em ordenada genealogia de deuses<sup>20</sup>, Hesíodo, em sua *Teogonia*, promove o renascimento do mito como poesia, já que aí as Musas podem dizer verdades e falsidades, fundamentando pois, na possibilidade de dizer aquilo que não é, o fingimento verdadeiro, a verdade do poeta-fingidor, verdade poética a ser revelada, ainda que não completamente, no ato poético daquelas divindades. Nesta reelaboração artística do mito, moldada pelas intenções estético-sociais do poeta, pode-se constatar sua integração

desde sempre aos textos literários, bem como uma teoria literária aí implícita, uma vez que, em suas origens, mito e literatura são um mesmo e único fenômeno. Não existiria aquele fora desta, a qual por sua vez, seria mítica por sua própria natureza.

Por outro lado, nesta ordenação primeira das tradições religiosas do seu tempo, Hesíodo assume uma postura diametralmente oposta à de Homero, em protesto contra seus mitos civilizados e isentos de contradições e violências e, não apenas, também vazios de uma preocupação moralizante mais palpável. Na versão hesiódica, os mitos aparecem de modo mais primitivo e realista, propiciando uma apresentação das divindades em toda sua complexidade, ao mesmo tempo repleta de conflitos e de austeridades. Por imposição de sua própria vivência, Hesíodo busca difundir uma moral baseada nos princípios de liberdade e de justiça humanas, de acordo com a qual os seres humanos passam a obter as dádivas divinas em função de suas obras, respeito e obediências para com seus deuses e não mais conforme decisões arbitrárias destes deuses, como aparece nos poemas homéricos<sup>21</sup>.

Para o poeta de Ascra, o poder de soberania, conquistado após o enfrentamento violento de gerações sucessivas de deuses, pertence a Zeus, não apenas como uma substituição pelo mais novo e superior, mas principalmente como uma vitória final da luz sobre as trevas e da justiça como *dike* e não mais como *themis*<sup>22</sup>. Pai supremo de deuses e homens, Zeus reparte suas honras e poder com os outros Imortais e, distanciando-se cada vez mais do poder absoluto exercido por seus antecessores, Urano e Crono, dá início ao reinado de uma nova Justiça sobre o mundo. Exaltando assim a soberania de um deus que divide o poder com seus iguais, após conquistá-lo por justiça, Hesíodo torna evidente sua preocupação pela problemática social de seu tempo, questionando o momento crítico do mundo ao seu redor através da re-invenção de antigos e sagrados mitos helênicos.

Dentre os vários conflitos apontados na *Teogonia*, de quantos este poema é uma conjunção, salienta-se desde logo o que se arma entre o Céu e a Terra, máscaras míticas do Homem e da Mulher. Impedida pelo Céu de dar à luz os filhos pelos dois gerados, arquitetou a Terra o plano cruel de guerra para castigar-lhe a

prepotência. Colocando-se a favor da mãe submetida e ultrajada, o filho mais novo, Crono, executa a trama contra o pai, mutilando-lhe os genitais violentamente com foice de aço (vv. 159-184). Aqui novamente a oportunidade de ler o mito na concretude de uma circunstância histórica flagrada por Hesíodo na sociedade grega do seu tempo: o choque irremediável entre as vertentes matriarcal e patriarcal, os princípios feminino e masculino que desde então traspassa a história e o pensamento ocidentais.

De acordo com as últimas descobertas arqueológicas, em 1500 a.C. aproximadamente, o Império Micênico - sediado em Micenas e composto por gregos que, descendentes dos nômades indo-europeus, não tinham qualquer vinculação com o solo e adoravam divindades masculinas e celestes, correspondentes à própria mobilidade - invadiu o Império Minóico - coração da civilização estabelecida na ilha de Creta que, agrária e sedentária, se regia por divindades femininas múltiplas nas várias faces da Terra cultuada como Mãe divina e suprema, de quem, através do trabalho, recebiam a própria vida com todas as suas riquezas. Como resultado da violência desta invasão, se dá a submissão dos minóicos, cuja cultura foi devorada pela micênica, a qual, por sua vez incorporou fatalmente diversos traços da cultura “inimiga”, propiciando o surgimento de uma nova cultura, então dividida e hesitante entre o princípio masculino e o feminino.

No mito se espelha a situação resultante: a Terra antes todopoderosa, feminino princípio de fecundidade, ser andrógino que em partenogênese gerou o Céu igual a si (v. 126) e ao mesmo tempo oposto porque masculino, passa a ocupar posição inferior, submetendo-se ao recém-tomado poder do Céu, não sem, pelo menos ferir-lhe o poder viril, na amputação dos genitais, dos quais nasce em seguida Afrodite (v. 190-206). Deusa fálica, surgida na/da espuma do poder-falo devolvido à Terra-Mãe, representa ela um triunfo do feminino, conquistado antes pela estratégia que pela força bruta. Tal episódio, entretanto, não autoriza prontamente a leitura de uma possível postura feminista do antigo poeta grego. Como, aliás, não se pode também apressadamente rotulá-lo como autor machista, por causa de sua versão do mito de Pandora, através do qual é narrada a criação da primeira mulher como o “belo mal”, castigo

de Zeus pelo desafio que lhe fez Prometeu ao roubar o fogo para os homens, a quem Pandora foi enviada como presente terrível. Criatura modelada em barro pelo divino artista Hefesto, obra de arte toda feita de irresistível e deliciosa sedução, “esplêndida calamidade entre varões perecíveis” (vv.570-616), na *Teogonia* a mulher é antes um bem, apesar de sempre compensado pelo mal, porque irremediavelmente seduz pela falta que faz.

Antes de tudo, não se pode perder de vista que Hesíodo é poeta de uma sociedade em crise, dividido pela multiplicidade dos conflitos aí em curso, pêndulo incessante movido, não apenas, mas notadamente pela tensão entre o poder matriarcal e o patriarcal. Sob esta perspectiva talvez se possa refletir com mais discernimento a respeito da postura de Hesíodo quanto a esta questão e observar que, apesar da exaltação à supremacia de uma divindade masculina, Zeus, na conquista e manutenção do poder divino sobre o universo, também existe na *Teogonia* uma certa predileção pelo feminino que, ora contida, ora acentuada, se evidencia conflitantemente ao longo de todo o texto.

Poeta que cumpre rigorosamente seu papel transgressor, ao organizar o universo em seu texto, Hesíodo o faz através de um processo de humanação, em que o ser humano é levado ao conhecimento erotizado de si mesmo, a partir da força do contato físico com um mundo feminizado em sua totalidade desde o princípio, tomado como a fecunda e feminina Terra. Além das já citadas Afrodite, Pandora e a própria Terra, no poema também aparecem as Musas, literalmente no primeiro e no último verso e não apenas, para compor o quadro de divindades reveladoras da conflituosa posição assumida por Hesíodo em relação ao feminino.

#### **IV. Do significado das Musas na *Teogonia***

Não por acaso, seguramente, a primeira palavra pronunciada na *Teogonia* é **MUSAS**<sup>23</sup>, pois que sob a perspectiva do pensamento arcaico, pelo contato concreto do ser humano com as coisas do mundo, cada nome, ao ser pronunciado, trazia consigo a presença da própria coisa. Uma vez presentes pela força da palavra, e desde então, as Musas aí são, antes de tudo e sobretudo, tal qual o mito, um sistema de linguagem, através do qual se dá, fundamentalmente,

a passagem da sombra para a luz: com sua voz encantadora, apesar de invisíveis, posto que “revestidas de sombras compactas” (v.9), elas iluminam a escuridão da não-existência, fazendo aparecer o universo em sua múltipla totalidade. Neste sentido, vale observar que etimologicamente as raízes dos vocábulos falar (*fabulare*) e luz (*phaos*) se aproximam consideravelmente, o que permite pensar nessa voz que, “preclara” (v. 10), “fulgurante” (v. 68) e fluida (vv. 39,41,84), en-canta tanto quanto um farol que, aceso, rasga mil milhas do véu sombrio da noite.

Reinando sobre o aquoso monte Helicon (vv.1-2), as Musas fazem-no destacar-se do comum, sacralizando-o em sua imponência. Nele, dançando ao redor da fonte e do altar de Zeus (vv.3-4), tornados um só pela circularidade da dança, estas aquáticas divindades garantem magicamente o incessante fluir da própria fonte e, pois, do próprio poder de Zeus. Sedutoras rainhas de “pele suave”, que “nas águas permissinas” se banham antes de dar início aos “ritmos (que) brotam formosos, excitantes dos seus ágeis pés” (vv.7-8), são estas atraentes divindades femininas que fundam e preservam, no canto e na dança, a totalidade emergente do universo. É esta intervenção erótica das Musas que poetiza o mundo, é dizer, a função poética, de “fazer” o mundo, é presidida por estas divindades, nascidas da união de Zeus com a Memória. O exercício desta função institui, portanto, uma circularidade ininterrupta, na qual as Musas tornam-se geradoras/genitoras do próprio pai, já que Zeus, paradoxalmente, só existe quando celebrado pelas Musas. Divindades anfíbias, a um só tempo mães e filhas de Zeus, as Musas aqui aparecem a um só tempo como sujeito e objeto deste canto fundador, pois que simultânea e reversivelmente elas cantam e são cantadas por um sujeito coletivo. Elas trazem, portanto, em si uma ambigüidade - seguramente a mesma inerente à poesia e ao próprio mito - que, longe de se restringir a este aspecto, se difunde por vários outros e as transforma num en-cantador tesouro-sem-fim incessantemente renovado.

Tendo sido fecundada pelo Supremo Poder (Zeus) que, durante nove noites visitou-lhe em seu leito sagrado, a Memória gerou as Musas, “nove meninas harmônicas, ao canto só devotas” (vv.60-61), assim dotadas de poderosa fluidez para romper as barreiras

temporais e des-ocultar, pela eroticidade de um discurso implícito, verdades e falsidades de um passado, então lembrado como fonte para conhecer também o presente e o futuro. Neste discurso, que possibilita antes um sedutor entrever, as Musas apontam para a própria ambigüidade da linguagem poética que elas concretizam: “sabemos falsidades dizer, muitas, certas só no aspecto, mas sabemos também, quando queremos, proclamar revelações” (vv.27-28). Com esta possibilidade de dizer o que não é, as Musas fundamentam o fingimento verdadeiro, é dizer, a verdade poética. No mesmo discurso, ainda, estas divindades promovem a humanação de seres que, antes “só ventres” (v.26), pura natureza, passam a fazer parte da cultura humana pela mediação da Palavra (*mythos*) que elas, Musas, são. Palavra esta que, dirigida a uma classe marginalizada formada por “rudes pastores” (v.26), aponta ainda para um processo democratizante, anunciado talvez como um protesto de divindades femininas em nome da sociedade agrária que as cultuava, as quais, conforme retrata o mito, tiveram o poder usurpado por divindades masculinas.

Esta usurpação, entretanto, não aparece explicitamente como tal, já que são as próprias Musas quem outorgam ao poeta seus amplos e fluidos poderes de cantar/revelar a gênese do mundo, dos deuses e da humanidade, entregando-lhe sob a forma de “um galho de oliveira, fecundo, colhido por elas, admirável” (vv.30-31), um cetro, insígnia fálica do comando por elas exercido. Assim, poeticizado e, portanto, con-sagrado pelas Musas, o ser humano passa a exercer o poder poético da palavra que, plena de luz e fluidez, atravessa as intransponíveis fronteiras do tempo para “louvar o por acontecer e o já acontecido” (v.32). Porém, mais que um “fazedor”, o poeta é também um legislador em nome das Musas<sup>24</sup>, cujo canto sedutor “glorifica as leis” (v.66), trazendo à luz palavras normativas da vida social miticamente con-fundidas com as palavras poéticas da ordem cósmica, já que o caráter político e público da poesia antiga tornava canto e lei fenômenos indistintos entre si.

Neste sentido, as Musas promovem também aqui um vigoroso vínculo de fraterna semelhança entre poetas e reis, já que as leis, então fórmulas ainda orais, eram guardadas, interpretadas e aplicadas por estes últimos, nobres locais que encarnavam a mais alta

autoridade social para resolver litígios e querelas várias. Nesta cultura de tradição até então puramente oral, tanto quanto o poeta em seu Canto, o rei só detinha seu poder de administrar a Lei, por exercer a atividade da rememoração, i.e., por merecer das Musas a atenção. Sendo “por elas distinguido ao nascer; vertem-lhe sobre a língua doce orvalho, da sua boca fluem palavras de mel” (vv.81-84), é que “algum dos reis nutridos por Zeus” (vv.81-82), com “palavras corteses” de sedutora persuasão, “soberbas contendas sabiamente apazigua” e “profere sentenças, firmado em princípios justos” (vv.85-90).

Deste modo patrocinando tanto a atividade de poetas quanto de reis, as Musas se mostram em sua poderosa fluidez, explicitando-se como herdeiras legítimas de quem as gerou: filhas da união fecunda entre a Memória e o Poder Supremo e Justo, são elas a linguagem - o sagrado poder de fazer fluir o não-presente e presentificá-lo, de fazer a aparição ou des-ocultação (*a-letheia*) de coisas passadas ou futuras, tanto verdadeiras quanto inventadas. Sua poderosa fluidez, entretanto, é uma via de mão-dupla, através da qual elas não só trazem o não-presente, como também levam, quando querem, o presente, ocultando-o no mundo da não-existência, do esquecimento (*lesmosyne, léthe*), onde se apagam todos os males, aflições e pesares (vv.55 e 102). Assim, moeda de duas faces, as Musas ambigualmente têm o duplo poder de tanto des-cobrir à luz seres ou fatos que exigem revelação, quanto de en-cobrir na sombra aquilo que não requer a luz da existência (vv.26-28 e 98-103).

Assim concebida está a linguagem na poesia de Hesíodo, que apesar de escrita, guarda sua anterioridade à adoção e difusão do alfabeto, anterioridade esta marcada, principalmente mas não apenas, pela própria concepção de linguagem poética aí exposta e utilizada em sua plenitude pelo poeta. Além disso, a oralidade da poesia de Hesíodo está marcada também estilisticamente por elementos formais do texto<sup>25</sup>, tais como:

\* a técnica narrativa, em que a seqüência cronológica é quebrada por sucessivos avanços e recuos, num ir e vir cinematográfico que permite a associação paralela de duas ou mais seqüências narrativas simultâneas sem que nenhuma delas centralize e articule hierarquicamente as outras ao seu redor;

\* os catálogos ou listas de nomes próprios que, longe de ser uma simples e fria enumeração de divindades, são oferecidos e recebidos como uma verdadeira en-cantação cósmica, como um jogo que pressupõe um exaustivo treinamento da memória e através do qual se ordena e se transmite os conhecimentos que, desta forma são arquivados em uma sociedade sem escrita;

\* o repertório de frases e expressões tradicionais (“clichês”) utilizadas em fórmulas pré-estabelecidas, bem como a preferência por versos hexâmetros, próprios à composição oral.

## **V. Da escrita como fator de dominação cultural**

A presença de elementos de oralidade na escritura hesiódica pode ser lida aqui como mais uma explicitação da já mencionada fase de transição vivida pela sociedade grega dos séculos VIII-VII a. C. e, concretamente, registra entre outras crises a do mito, sobrevinda a partir de então, quando, com o aparecimento do alfabeto no mundo grego, se dá a passagem do mito oral (antropológico) para o mito escrito (literário). Minado pela escrita, o mito, entretanto, sobrevive e, qual fênix, renasce em Hesíodo, metamorfoseado em poesia, texto literário no qual, inclusive o autor se nomeia, evidenciando um processo de individualização bem maior do que o que se percebe em Homero. Deixando para trás o anonimato, a poesia hesiódica surge, por conseguinte, como o primeiro momento da autoria literária assinada.

Além disso, esta marca de oralidade parece registrar do mesmo modo, se não pelo menos insinuar, a ocorrência de uma outra crise certamente advinda também da adoção paulatina do alfabeto e progressiva passagem de uma tradição oral para uma escrita naquela sociedade: a crise do poder feminino enquanto poder poético da palavra, revelador, através da atividade artística das Musas, do desenvolvimento da capacidade criativa feminina desde as origens do pensamento humano.

A insinuação desta crise pode ser percebida a partir de uma leitura que considere, de um lado, a presença paradoxal dos vários elementos de oralidade na literatura escrita de Hesíodo e, de outro, a presença ambígua de divindades femininas que, a um só tempo, são-e-não-são poderosas: o mito as retrata no instante mesmo em

que, apesar de estarem sendo destituídas do poder da linguagem, elas ainda, paradoxalmente o detêm.

Reversíveis objetos-sujeitos desde o primeiro ao último verso do canto hesiódico, encantadoras cantantes-cantadas deusas do fingimento verdadeiro, palavra primeira pronunciada e primeiras a pronunciar palavra na *Teogonia*, filhas-mães do poderoso Zeus pai, elas, as Musas, não só humanizam os “rudes pastores, vilões abjetos, só ventres” (v. 26), dirigindo-lhes a palavra, mas também lhes concedem, na pessoa de Hesíodo, o cetro do poder poético, até então por elas exercido. Insignia real ou de comando e poder como todo bastão tradicionalmente utilizado por reis e generais, este cetro das “Rainhas do Helicon” (v. 2), “colhido por elas” (vv. 30-31) e por elas outorgado ao poeta, pode ser visto aqui como símbolo ligado tanto ao caráter ambíguo da linguagem poética quanto ao caráter fálico comumente atribuído aos instrumentos adequados, por força da própria técnica, ao ato da escrita.

Imperdível, com certeza, é a chance de entrever aqui, uma vez mais, por entre as malhas desta rede - tecida por Hesíodo sem qualquer fio de gratuidade - o momento histórico de intensa transformação em todos os níveis da sociedade, trazida basicamente pela consolidação das estruturas típicas da *polis*, pela criação de um sistema monetário e pela utilização da técnica da escrita a partir da adoção do alfabeto fenício<sup>26</sup>. A origem indo-européia deste “catalisador cultural” de forte impacto na sociedade em questão, parece querer confirmar aquilo que o mito, em suas fendas ambíguas, vai desvendando sedutoramente: atacada violentamente por conquistadores descendentes dos povos indo-europeus, a sedentária cultura minóica rende-se quase que totalmente à prepotência de uma cultura nômade, num processo de transição de uma sociedade de proeminência feminina para outra preponderantemente masculina.

Cultuadas nesta civilização agrária ao lado de várias outras divindades femininas, as Musas - até então detentoras de uma linguagem plena e fluida que elas próprias são enquanto discurso oral de totalidade entre palavra e objeto - a partir de Hesíodo, se transformam em linguagem poética, através da qual podem ser proclamadas verdades nunca antes reveladas que, mesmo assim, prosseguem pulsantes em sua incompletude. Porém, não estavam

ainda preparadas estas deusas - e nem a cultura por elas regida - para cumprir o requisito exigido no exercício da então emergente tradição literária, i.e., não tinham ainda a posse da escrita. Sendo esta uma ciência que, conforme aponta Claude Lévi-Strauss (1955), apesar de funcionar como “memória artificial” prodigiosa na consolidação dos conhecimentos humanos, parece ser antes um meio “indispensável para fortalecer as dominações”, empregado largamente para “facilitar, (...), reforçar, justificar ou dissimular” a servidão<sup>27</sup>, é bastante procedente que *elas* tenham “dado” o cetro do poder poético a Hesíodo, rude pastor, trabalhador do campo, representante de uma classe marginalizada, cuja atividade caracteristicamente nômade, entretanto, permite-lhe também representar aquela cultura de ascendência indo-européia que passara a dominar na sociedade grega de então. O bastão poético, pouco a pouco mais impregnado do poder que sempre acompanha a escrita<sup>28</sup>, deveria ser empunhado, a partir desta metamorfose, por mãos que estivessem aptas a utilizá-lo também como instrumento próprio ao exercício de uma literatura escrita e não mais exclusivamente oral.

Entretanto, como mostra o mito, embora não soubessem escrever ainda, as “nove meninas harmônicas” (v. 60), “concordes no canto” (v. 39), “modulando incorruptível som” (v. 43), com “voz fulgurante” (v. 78) que “flui como fragrância de lírios, ressoa o topo do nevado Olimpo e as mansões dos eternos” (vv. 41-43), prosseguiram em seu reinado, detentoras do sagrado dom do canto que en-canta e ensina, a serviço de quem o poeta-cantor, por elas insuflado de “ode inspirada”, é convocado para “cantar a venturosa raça dos que sempre são, e celebrar a elas próprias no princípio e no fim, sempre” (vv. 31-34). Assim coroadas como deusas mediadoras entre o artista e o des-conhecido, séculos mais tarde as musas passariam a ser identificadas parcialmente como “inspiradoras”, não mais como “fazedoras” ou “criadoras” (*poiētés*).

Esta condição ambígua das Musas na *Teogonia* com relação ao poder poético da linguagem, por elas então plenamente exercido apenas enquanto oralidade, remete seguramente à situação imposta às tradições orais das mulheres no mundo ocidental durante o longo e lento processo de transformação que estabeleceu a moderna divisão do trabalho literário entre os sexos<sup>29</sup>. Baseada no monopólio

masculino de todos os gêneros da tradição escrita ocidental, esta nova divisão distinguiu-se sobremaneira da tradicional divisão do trabalho cultural entre os sexos nas tradições orais das sociedades indo-européias que, apesar de bastante rígida - às mulheres era atribuído o gênero lírico e aos homens o épico<sup>30</sup> - não chegava a ser radical, permitindo até certos “empréstimos” de gêneros entre os sexos, i.e., as mulheres imitavam o gênero do sexo masculino e vice-versa. Estas trocas ou imitações ocasionavam inevitavelmente alterações diversas no conteúdo do gênero imitado, nele introduzindo elementos típicos do gênero especificamente praticado pelo outro sexo.

Basicamente mantida assim durante séculos dentro das tradições orais do mundo ocidental, esta divisão começou a sofrer modificações significativas com o advento da Idade Média, palco histórico em que se deu a progressiva passagem das tradições orais em línguas vernáculas a uma tradição escrita. De acordo com Ria Lemaire (1990), foi durante este período e dentro deste processo de transição entre *orality* e *literacy* que, através de várias estratégias, “os homens, usando a tecnologia escrita, ou abusando dela, se apropriaram dos gêneros literários que tradicionalmente pertenciam às mulheres”<sup>31</sup>. Estratégias que, bem lembrado por esta autora, não se limitam a este caso específico da apropriação masculina de gêneros literários femininos, pois foram e ainda hoje são freqüentemente utilizadas pelo homem ocidental nas mais diversas formas de dominação e apropriação por ele impostas a outros seres humanos pertencentes a culturas diferentes da sua.

Analisando alguns textos do cancionero medieval europeu, Lemaire mostra como se deu esta apropriação dos gêneros femininos pelos homens, indicando textualmente algumas das estratégias estilísticas e retóricas, como por exemplo o exagero e a ironia, que foram aplicadas pelos homens através das imitações dos gêneros femininos por eles praticadas usualmente nas tradições orais indo-européias.

Ao contrário das alterações que também as mulheres provavelmente introduziram nos gêneros do sexo masculino ao imitá-los, as que foram introduzidas pelos homens nos gêneros do sexo feminino em suas imitações terminaram sendo congeladas pela cultura

escrita, que propagada e monopolizada por uma elite intelectual masculina, conseguiu marginalizar, não só as tradições orais das mulheres, mas também as dos homens (que indistintamente receberam e recebem ainda hoje os rótulos pejorativos de manifestações populares, primitivas, incultas, etc.), fazendo surgir uma “versão da história da literatura ocidental que a apresenta como uma história de obras escritas e quase exclusivamente masculinas”<sup>32</sup>.

Além disso, Lemaire também assinala que a perda sofrida pelas mulheres no campo cultural se inscreve dentro de um processo de transição mais amplo, através do qual as mulheres perderam também seus lugares em outros setores da vida social que, em decorrência da moderna divisão do trabalho entre o sexes, foi radicalmente dividida em duas esferas mutuamente exclusivas, a pública e a privada. Esta última, reservada à prática das atividades domésticas e familiares, tornou-se o espaço social permitido às mulheres; a outra, cenário das atividades econômicas, políticas e culturais - local onde, segundo Hanna Arendt (1983), são pensados e discutidos os assuntos humanos, onde através da argumentação existe a possibilidade de acordos serem realizados, ou seja, a esfera da liberdade - foi ocupada pelos homens, cuja atuação exclusiva aí durante séculos contribuiu para falsificar as aparências com relação ao desempenho humano nesta esfera.

Foi somente a partir do século XVIII, depois que aprenderam a escrever e começaram a publicar seus livros, que as mulheres conseguiram retomar seus lugares na esfera pública e ampliar seu espaço de vida social. Foi, portanto, através da sua atuação nesta esfera da publicidade/liberdade que as mulheres puderam encontrar a oportunidade inicial para escapar estrategicamente ao domínio masculino. Entretanto, apesar de aí conquistarem experiência política e ampliarem sua visão dos problemas humanos, condicionadas ao modelo patriarcal de atuação nesta esfera, por muito tempo ainda as mulheres permaneceriam absorvidas e aprisionadas pela necessidade de adotar exclusivamente a lógica do masculino, numa tentativa equivocada de conquistar uma igualdade baseada no mimetismo e não na identidade/alteridade.

## VI. Palavras (quase) finais

Esta leitura preliminar que aqui fiz do poema de Hesíodo deu-me a chance de aproximar-me de algumas idéias que, longe de se pretenderem fixas e definitivas, se espelham na fluidez das Musas e, portanto, do próprio *mythos* e se propõem antes a transitar sem amarras pelo mundo instável e provisório do conhecimento, com a ambigüidade saudável de uma postura que se rege por incertezas certas e certezas incertas.

Uma destas idéias se liga diretamente à minha aventura de tentar localizar na *Teogonia* - a partir de uma leitura do implícito por entre as fendas que o poeta abriu em seu texto para falar dos conflitos sociais de seu tempo - um dos momentos da presença feminina no universo cultural de sociedades do passado, sistematicamente silenciados pela parcialidade da história ocidental. Em Hesíodo, esta presença é marcada principalmente pela atuação das Musas enquanto detentoras do dom criativo da linguagem poética, através da qual o ser humano, a partir da eroticidade de um discurso implícito, adquire o conhecimento de si mesmo e do mundo que, feminizado desde o início pela fecundidade da todo-poderosa Terra e posteriormente pela não-violência estratégica das sedutoras Afrodite e Pandora, contribui reciprocamente para a aquisição deste mesmo saber.

Assim, essa minha tentativa de detectar este feminino, em períodos históricos tão recuados como o dos séculos VIII-VII a. C., talvez esteja vinculada a uma necessidade de se administrar algumas doses, ainda que homeopáticas, de esperança ao nosso mundo atual que pode, com certeza - apesar de ameaçado pelo “delírio racional” instituído pela supervalorização patriarcal do econômico - feminizar-se<sup>33</sup> outra vez, retomando seu contato erótico com a vida, pela mediação de valores “irracionais”, como as emoções, a afetividade, a intuição, a subjetividade. Valores estes que, apesar de comumente associados a uma “natureza feminina”, felizmente fazem parte também do quadro de valores do que seria uma “natureza masculina”, o que permite pensar numa improvável mas ardentemente desejável utopia que venha a possibilitar relações humanas baseadas num diálogo amigo entre homens e mulheres, através do qual possam se reconciliar, a partir de “uma nova concepção de igualdade, não

mais apoiada na similitude mas na diferença sem hierarquia”<sup>34</sup>. Pensar que um dia as coisas foram diferentes, mesmo sabendo que, como diz a canção, “nada será como antes”, traz um pouco de alívio e, ao mesmo tempo bastante confiança nesta utopia.

Neste sentido, observa-se que a crescente importância de uma literatura feminina mais voltada para o emocional e o afetivo, atualmente, aparece como resposta franca à carência humana de voltar ao equilíbrio, de buscar um re-en-cantamento do mundo e da vida, recuperando valores do mundo feminino esquecidos até pelas próprias mulheres em suas demandas equivocadas de igualdade. Fazendo lembrar a estreita relação do ser humano com a terra, em sua mágica eroticidade, esta literatura vem sendo produzida também por homens, apontando com isso, certamente, para o desgaste da razão como valor exclusivo no mundo de hoje e, conseqüentemente, para os conflitos que, neste momento de transição, são tão vivos na vida de homens e mulheres indistintamente. E aqui, uma questão se insinua, curiosa, sedutora e multifacetada, para sugerir-me investigações futuras a respeito de possíveis diálogos entre textos a um só tempo tão próximos e tão distantes um do outro como aquele de Hesíodo e estes produzidos por poetas da atual crise.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Andrade, Valéria, “Notas para um estudo sobre compositoras da Música Popular Brasileira - Século XIX”, in Muzart, Z. L. (org.) *Travessia (Mulheres - Século XIX)*, 23:236-252, Florianópolis: Ed. da UFSC, 1992.

Arendt, Hanna, *A condição humana*, trad. de Roberto Raposo; introd. de Celso Lafer, 4ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Brandão, Junito de Souza, *Mitologia Grega*, vol. I, Petrópolis: Ed. Vozes, 1991.

Carvalho, Tânia Franco, *Literatura e Tradução: o texto do outro e o outro do texto*, mimeografado, s.d.

D’Eaubonne, Françoise, *As mulheres antes do patriarcado*, Lisboa: Ed. Vega,

1977.

Douglass, Ellen H., “Para uma mitologia feminista do século XX”, in *Organon (A mulher e a literatura)*, 16:26-33, Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1989.

Eliade, Mircea, *Mito e realidade*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

Hesíodo, *Teogonia*, trad. de Donald Schüler, mimeo., s.d.

Holanda, Heloísa Buarque de (org.), *Realizadoras de cinema no Brasil: 1930-1988*, Rio de Janeiro: CIEC, 1989.

———. *Estrelas de cinema mudo no Brasil: 1908-1930*, Rio de Janeiro: CIEC, 1991.

Lemaire, Ria, “As cantigas que a gente canta, os amores que a gente quer: o papel da mulher na passagem da tradição oral à escrita”, in Nádia B. Gotlib (org.) *A mulher na literatura*, vol. III, Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990, pp. 13-33.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes Trópicos*, Lisboa: Portugalíia, 1955.

Miles, Rosalind, *A história do mundo pela mulher*, trad. de Bárbara Heliodora, Rio de Janeiro: LTC Editora/Casa-Maria Editorial, 1989.

Möhrmann, Renate, “Profissão: artista - Sobre las nuevas relaciones entre la mujer y la producción artística”, in Gisela Ecker (edit.), *Estética Feminina*, Barcelona: Icaria Editorial, 1986, pp. 197-211.

Mott, Maria Lúcia de Barros, “Escritoras negras: buscando sua história”, in Nádia Batella Gotlib (org.), *A mulher na literatura*, vol. III, Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990, pp. 42-55.

Oliveira, Rosiska Darcy de, *Elogio da Diferença*, 2ª ed., São Paulo: Ed. Brasiliense.

Paes, José Paulo. *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo: Ed. Ática, 1990.

Rieger, Eva, “Dolce semplice? El papel de las mujeres en la musica”, in Gisela Ecker (edit.) *Estética Feminina*, Barcelona: Icaria Editorial, 1986, pp. 175-196..

Rocha, Everardo P. Guimarães, *O que é mito*, 5ª ed., São Paulo: Ed.

Brasiliense.

Telles, Norma, "Autor+a", in José Luis Jobim (org.) *Palavras da crítica*, Rio de Janeiro: Imago Ed., pp. 45-63.

Torrano, Jaa, "O mundo como função de Musas", in Hesíodo, *Teogonia*, São Paulo: Iluminuras, 1992.

Vernant, Jean-Pierre, *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*, trad. de Haiganuch Sarian, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Wolff, Janet, *A produção social da arte*, Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

## NOTAS

1. Por exemplo: Wolff (1982), Rieger (1986), Möhrmann (1986), Hollanda (1989, 1991), Mott (1990).
2. Andrade, 1991:236-7.
3. Telles, 1992:50-51.
4. Rieger, op. cit.:183-4.
5. Id. ib.:175.
6. Id. ib.:176.
7. Miles, 1989:149-150.
8. Hesíodo, *Teogonia*, v. 38; a partir daqui, os números dos versos citados seguirão no próprio texto, logo após cada uma das citações, todas referentes à tradução do poema produzida por Donaldo Schüler, conforme indicação bibliográfica.
9. Lemaire 1990:29.
10. Curso ministrado pelo Prof. Dr. Donaldo Schüler no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSC em março/1993.
11. Dundes, apud Douglass, 1989:33.
12. Rocha, 1991:16.
13. Id. ib.:95.
14. Eliade, 1972:11.
15. Carvalhal, mimeo.
16. Jakobson, apud Paes, 1990:30.
17. Oliveira, 1992:27.
18. Id. ib.:27.
19. Rocha, op. cit.:46.
20. Brandão, 1991.
21. Id., ib.
22. Id., ib.
23. Torrano, 1992:21.

24. Brandão, op. cit.
25. Torrano, op. cit. e Vernant, 1990.
26. Brandão, 1991.
27. Lévi-Strauss, 1955:369 e seg.
28. Id. ib.: 369.
29. Lemaire, op. cit.
30. Katona apud Lemaire, op. cit.:18.
31. Lemaire, op. cit.:29.
32. Id., ib.:32.
33. Oliveira, op. cit.
34. Id., ib.:71.