Fernanda Nobre Trancoso

FRAGMENTOS DO FEMININO

Essas outras mulheres que vivem em nós

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do departamento de Letras e Artes da Cena da PUC-Rio.

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Ana Paula Veiga Kiffer

Rio de Janeiro,
abril de 2025

Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

FERNANDA NOBRE TRANCOSO

Fragmentos do Feminino: Essas outras mulheres que vivem em nós

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Profa. Ana Paula Veiga Kiffer
Presidente
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Tatiana Salem Levy
UNL

Profa. Danielle Henrique Magalhães
UFRJ

Rio de Janeiro, 24 de abril de 2025.

Fernanda Nobre Trancoso

Nascida no Rio de Janeiro, em 1983, Graduou-se em Artes Cênicas pelo Centro de Artes de Laranjeiras (CAL-RJ) em 2022, após iniciar a graduação na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Atua como atriz desde a infância, com carreira consolidada na televisão, no teatro e no cinema. Tornou-se uma importante porta voz do feminismo, pesquisando o impacto da escrita ocidental na construção da subjetividade das mulheres e promovendo reflexões sobre os padrões culturais e sociais impostos ao feminino.

Ficha Catalográfica

Trancoso, Fernanda Nobre

Fragmentos do feminino : essas outras mulheres que vivem em nós / Fernanda Nobre Trancoso ; orientadora: Ana Paula Veiga Kiffer. – 2025.
79 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Mitos. 3. Feminino. 4. Feminismo. 5. Representação. 6. Patriarcado. I. Kiffer, Ana Paula Veiga. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para José Roberto Jardim,
que caminhou comigo por este labirinto de ideias,
lembrando-me – sempre – que pensar junto também é um ato de amor.

Agradecimentos

Esta pesquisa fala sobre mim. Sobre todas nós que leremos estas páginas em busca de espelhos, porque sabemos, no fundo, que esta história também é nossa. Que fomos educadas a calar, mas seguimos sedentas por dizer. Fala das personagens que me habitaram e que eu encarnei ao longo de uma vida dedicada à cena. Fala das mulheres que fui sendo e daquelas que ainda posso vir a ser.

Não escrevo sozinha. Esta é uma escrita povoada de vozes: de vozes silenciadas, de vozes que resistem, de vozes que não cabem mais nos moldes antigos. Ela nasce da inquietação de tantas de nós que não aceitam uma existência reduzida ao que esperam delas. Mulheres que recusam o destino pronto, que rasuram os roteiros impostos, que buscam ampliar as bordas do possível e reinventar o que significa ser mulher neste mundo.

Nada disso seria possível sem as pensadoras que vieram antes de mim. Aquelas que ousaram escrever, falar, gritar, mesmo quando tudo ao redor pedia silêncio.

Agradeço às que abriram portas, janelas e frestas para que eu pudesse pensar minha própria existência com coragem e lucidez. Eu caminho pelos rastros que deixaram. Sem elas, esta pesquisa e esta mulher que a escreve não existiriam.

Agradeço ao meu companheiro, José Roberto Jardim, que me lançou a ideia do Mestrado e esteve ao meu lado sem vacilar, que me acolheu sem fraquejar, lembrando-me das minhas potências quando esquecia quem eu era. Por vibrar com cada linha escrita, cada obstáculo vencido, cada pequena conquista. Esse trabalho também é teu, José.

Agradecer à PUC-RJ pela infraestrutura necessária, pelo ambiente instigante de reflexão, pelo corpo docente, em especial, os professores Júlio Diniz e Frederico Coelho, à realização da minha e de tantas outras pesquisas que seguem resistindo.

A meus pais, Lilian e Paulo, por todo o apoio e carinho nos momentos de angústia.

Por fim, quero render um agradecimento especial à mulher que esteve ao meu lado nesta travessia intelectual e existencial, com escuta generosa, olhar sensível e pensamento afiado. À minha orientadora, Ana Kiffer, meu respeito e admiração. Uma intelectual que compreende o gesto político da cena e a potência dos afetos como forma de resistência. Ana foi a guia certa para esta travessia. Parceira generosa, acolheu minha voz no espaço acadêmico, tão frequentemente áspero para nós mulheres. Caminhar ao seu lado me fortaleceu.

Deixo, aqui, um convite: que mulheres e homens se permitam reler as interpretações cristalizadas do que entendemos como "ser mulher". Que possamos, juntos, desmontar os mitos, os discursos prontos, as verdades convenientes e abrir espaço para novas narrativas. Porque o futuro se escreve agora. E ele precisa da nossa voz.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Obrigada.

Resumo

Trancoso, Fernanda Nobre. **Fragmentos do feminino: essas outras mulheres que vivem em nós.** Rio de Janeiro, 2025. 79 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa busca, nas representações femininas das personagens míticas de Helena de Tróia, Medeia, Eva e Lilith, fragmentos que subsistem da construção do feminino nas sociedades patriarcais-ocidentais. Essas personagens serão pensadas também como faces, facetas, semblantes, vestígios do que se infiltrou e prolifera, até hoje, na construção dos corpos das mulheres no contemporâneo. Ao refletir sobre as figurações que atravessam uma época, um texto e uma organização social – a Grécia e seus mitos –, essas quatro narrativas que subjazem aos mitos e aos textos antigos podem ser vistas como produtoras fecundas de determinados imaginários que modelam, como ferramentas e tecnologias de si, muitas e diferentes práticas sociais. Logo, busca-se delinear esses imaginários e as tecnologias que servem ao fortalecimento do patriarcado, inspirando-se em semblantes míticos que ora desenham ideais femininos de submissão, beleza e passividade; ora indicam forças de transgressão e recusa à submissão à ordem masculina.

Palavras-chave

Mitos; feminino; feminismo; representação; imaginário; patriarcado.

Abstract

Trancoso, Fernanda Nobre**. Fragments of the Feminine: These Other Women Who Live Within Us**. Rio de Janeiro, 2025. 79 p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras e Artes da Cena, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This research seeks, within the feminine representations of the mythical figures of Helen of Troy, Medea, Eve, and Lilith, to identify fragments that persist in the construction of femininity in Western patriarchal societies. These characters will also be considered as faces, facets, semblances and vestiges of what has infiltrated and continues to proliferate in the shaping of women's bodies in contemporary times. By reflecting on figurations that traverse an era, a text and a social organization (Ancient Greece and its myths), these four narratives - underlying myths and ancient texts - can be viewed as fertile producers of specific imaginaries that, as tools and technologies of the self, shape many different social practices. Thus, this study aims to delineate these imaginaries and the technologies that serve to strengthen patriarchy, drawing inspiration from mythical semblances that at times construct feminine ideals of submission, beauty, and passivity; at other times, they reveal forces of transgression and refusal to submit to the male order.

Keywords

Myths; femininity; feminism; representation; imaginary; patriarchy.

Sumário

1 Introdução 10

2 Fragmentos da feminilidade 16

3 Fragmentos da submissão 30
3.1 Culpa e beleza 30
3.2 Helena e Eva: beleza como sentença, culpa como herança 34

4 Fragmentos da subversão 49
4.1 Boca e vagina 49
4.2 Medeia e Lilith: o exílio como destino 53

5 Conclusão 73

6 Referências Bibliográficas 77

1
Introdução

Minha intenção é pesquisar sobre as feminilidades. Tópico amplamente discutido por grandes pesquisadoras desde o fim do século XIX, assunto ainda inquietante que merece o nosso olhar cuidadoso e, sobretudo, atento aos modos de restrição e opressão que subjazem às construções da feminilidade, e como essa teia ainda dificulta a existência feminina.

Sou atriz e pesquisadora do comportamento feminino. Trabalho há décadas representando mulheres nos palcos e em *sets* de filmagens. Minha profissão é dar vida às mulheres escritas por autores clássicos, assim como contemporâneos, mulheres de diversas idades, momentos históricos, diferentes classes sociais e distintas características comportamentais e psicológicas. Nesta Dissertação, pretendo investigar a feminilidade de quatro personagens que podem ter influenciado como espelhos a construção social da feminilidade e subjetividade feminina posteriores a elas.

Por meio de um texto que possa conversar com mulheres de hoje, escrito com o esforço que uma pesquisa acadêmica exige, porém com uma linguagem que atravesse o contexto dos especialistas e fale com o grande público, usarei as ferramentas que o feminismo oferece: como o feminismo existencialista de Simone de Beauvoir e sua crítica à naturalização da feminilidade; a análise do papel histórico das instituições na opressão de gênero que encontramos no trabalho de Gerda Lerner e Silvia Federici e o questionamento da divisão binária de comportamentos aceitáveis para homens e mulheres na obra de Judith Butler.

Esta pesquisa é sobre “nós mulheres”, mas esse “nós” não existe. A categoria “mulheres” não é totalmente expressiva: há uma multiplicidade de existências do signo “mulher”; eu só vivencio uma porcentagem de infinitas delas e, portanto, peço licença para usar aqui as palavras “mulher” e “nós” como recursos linguísticos para uma ideia do que significa ser mulher, mas que é uma dentre as mais diversas ideações que se formam ao logo do tempo, em torno do termo. Vou me debruçar na construção da feminilidade, buscando abarcar e abraçar diferentes experiências, localizações, tempos, grupos, culturas, classes, vivências, oportunidades e traumas.

Em todas essas diferenças existem invariantes. É reconhecível – para umas bem mais do que para outras – que o sistema patriarcal inferioriza e, de formas distintas, subjuga a nós todas. As invariantes não excluem o fato de que a categoria "mulheres", assim como a categoria "homens" são categorias políticas e econômicas, e não categorias eternas: "Quando a classe 'homens' desaparecer, 'mulheres' como classe irão desaparecer também, pois não existem escravos sem senhores" (Wittig, 2019, p. 90).

bell hooks chama a atenção para o fato de que, quando falamos que todas as mulheres são oprimidas, estamos inviabilizando as diferentes realidades, "fatores como classe, raça, orientação sexual e religião" (hooks, 2019, p. 32). Segundo ela, ser oprimido é a ausência de opções. A opressão sentida e vivenciada por uma mulher branca de classe alta é incomparável à de uma mulher preta de classe alta, de uma mulher branca de classe baixa e, mais ainda, de uma mulher preta de classe baixa. Existe a discriminação sexista que é reconhecível por todas nós mulheres, mas as dores, dificuldades, silenciamentos, preconceitos e pressões são incomparáveis. "As identidades de raça e classe criam diferenças – raramente superadas – em termos de qualidade de vida, status social e estilo de vida, e que isso impera sobre todas as experiências comuns partilhadas pelas mulheres" (hooks, 2019, p. 31).

Não nos enxergamos como um movimento único. E, se assim for, se universalizarmos as experiências de opressão e discriminação há um grande risco de o racismo, dentre outras marcas e preconceitos, emergirem nos escritos das feministas brancas como eu. Estou atenta e desejo não continuar perpetuando essas estruturas. Logo, como horizonte, devemos manter a máxima de que a maneira, a intensidade e a agressividade com que expectativas e exigências nos são apresentadas é completamente diferente se você é uma mulher branca, preta, indígena, sul-americana ou norte-americana, com útero ou sem útero, com vulva ou sem vulva, gorda ou magra, PcD ou não.

Proponho aqui uma reflexão sobre o sistema no qual estamos inseridas, um modelo delineado há séculos, e até milênios, que impôs padrões de comportamento, desde a Antiguidade, e cuja estrutura permanece vigente até hoje. Esse sistema não apenas consolidou uma divisão binária da sociedade, mas, também, definiu, de forma rígida, o que é aceito e esperado de homens e mulheres, restringindo suas possibilidades de existência e expressão.

Eu me sentia presa, ou melhor, ainda me sinto. Há uma jaula invisível que, às vezes, pode ser entendida como uma película protetora. Vivi 30 anos sem saber da existência dela. Ainda a esqueço, quando é conveniente esquecer. Vou vivendo a vida e, em um súbito momento, deparo-me com a presença dela. Como uma cadela que mora em um terreno sem muros e acredita que pode explorar o jardim, mas, quando sai dos metros delimitados pelos seus donos, sente um choque vindo de sua coleira.

Nos últimos anos, debrucei-me a pesquisar essa coleira, quantos megawatts ela tem, qual a metragem que consigo percorrer sem receber o choque e, principalmente, quais estratégias posso criar para conseguir tirá-la do meu pescoço.

Fiz duas formações em Artes Cênicas, na PUC-Rio e na CAL, e, nas duas Universidades, tive aulas com grandes professores de dramaturgia. Mergulhar na tragédia grega é uma das bases de formação na experiência e aprendizagem do ator e dramaturgo. Estudar a tragédia grega não é apenas um exercício acadêmico, mas um mergulho essencial na estrutura da dramaturgia que, ainda hoje e até certo ponto, define nossa maneira de contar histórias. A narrativa que conhecemos, seja no teatro, no cinema ou na televisão, ainda tem raízes profundas na *Poética* de Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.), obra em que ele sistematiza os princípios fundamentais da ficção e estabelece as bases da relação entre arte e realidade. Para qualquer ator ou dramaturgo que deseje compreender a construção dramática em sua essência, é imprescindível voltar ao ponto de origem. Foi na tragédia que se introduziu noções fundamentais, como a coerência dos personagens e a inevitabilidade dos acontecimentos. As grandes tragédias de Sófocles, Eurípides e Ésquilo exemplificam com perfeição essa estrutura, explorando o destino, o conflito moral e as transformações dos personagens diante da adversidade. A noção de que um protagonista deve passar por uma jornada dramática, enfrentando dilemas e sofrendo consequências, nasce diretamente desses textos e ainda reverbera nas narrativas contemporâneas.

Para o ator, a tragédia grega oferece um campo fértil de estudo, experimentação e uma capacidade de traduzir representações universais em emoções humanas palpáveis. As personagens que dominam a literatura, o teatro e o cinema contemporâneos carregam, muitas vezes sem que nos demos conta, uma herança direta das figuras trágicas da Grécia Antiga. Os protagonistas marcados por

excessos, conflitos internos e dilemas morais são descendentes diretos dos heróis e anti-heróis das tragédias gregas. A *hybris* – o orgulho desmedido que leva à queda – e a *desmesure* – a incapacidade de manter o equilíbrio – são elementos estruturais que ainda moldam a construção de personagens na dramaturgia moderna. As tragédias gregas tiveram a força de reproduzir, nos dilemas de seus personagens, desafios e sentimentos, como os de paixões desmedidas, raiva, vingança, angústia em quem as lê e assiste.

Não por acaso a força simbólica das tragédias gregas não se limita à dramaturgia; elas também serviram de base para a compreensão do inconsciente humano. Freud, ao desenvolver a sua teoria do complexo de Édipo, recorre à tragédia de Sófocles para mergulhar na profundidade dos desejos reprimidos e dos conflitos internos que estruturam a subjetividade. O fato de a psicanálise buscar nos mitos trágicos suas metáforas centrais evidencia o quanto essas narrativas atravessam a cultura ocidental, influenciando não apenas a arte, mas, também, os modos como compreendemos nossa psique.

Quando li a pesquisa profunda de Junito Brandão, filósofo e pesquisador da Grécia Antiga, sobre a personagem Helena de Tróia, *Helena, O Eterno Feminino* (1989), despertei para a construção da feminilidade que Helena representa no nosso imaginário. Segundo Brandão, uma das maneiras de interpretar essa personagem – que aparece em obras como *Ilíada*, de Homero, e nas tragédias de Eurípides e Ésquilo, produzidas entre os séculos VIII e V a.C. – é por meio da beleza dessa mulher. Como se sua beleza fosse responsabilizada por causar uma das guerras mais importantes, influenciando a "geopolítica" da época. Ao final, apesar de ser absolvida de sua culpa, continuam vendo-a como uma maldita. Logo, fiz uma correlação com Eva, uma personagem presente no Gênesis, um relato consolidado posteriormente a Helena, entre os séculos VI e V a.C., durante o exílio babilônico dos hebreus, quando se estruturaram as bases da Bíblia hebraica. Assim, embora ambas representem arquétipos femininos fundadores para o Ocidente, Eva é uma construção simbólica de um período posterior ao florescimento da tragédia grega, refletindo já uma cosmovisão monoteísta e moralizante distinta daquela expressa nos mitos helênicos e, assim como Helena, representa a beleza, a perfeição. A culpa por todos os males da humanidade é direcionada tanto para uma quanto para outra.

Olhei para minha carreira como atriz e vi que as minhas personagens eram versões contemporâneas de Helena e Eva ou o oposto muito bem estabelecido delas.

Foi aí que fui tomada pela vontade de iniciar esta pesquisa. Essas representações artísticas, além de nos trazerem poesia, também foram usadas para moldar nosso imaginário sobre os nossos comportamentos aceitáveis ou condenáveis. Se Helena e Eva são a representação da beleza, doçura e submissão da ordem masculina, quem são as que representam a subversão, teimosia, força e uma postura questionadora da ordem imposta a elas? Medeia e Lilith.

Há muitas camadas para interpretar o mito de Helena, inclusive, ele já se apresenta bem diferente nas duas versões mais conhecidas do mito, em Homero e Eurípedes. Mas, em todas as versões, Helena é descrita como uma mulher bela, de uma beleza desconcertante, a ponto de desencadear uma guerra entre gregos e troianos. Já a personagem Medeia é reconhecida pela sua inteligência, autonomia e capacidade de agir, que não se encaixa nas normas sociais esperadas para ela. Tanto ela quanto Lilith, no imaginário popular, são exemplos a serem temidos, tanto em sociedades antigas, como na contemporânea, por serem representações femininas que escapam do controle masculino.

Essas quatro figuras, embora opostas, são complementares: Helena é o ideal desejado e sancionado; Medeia, o aviso contra a desobediência. Juntas, elas formam um espectro de possibilidades femininas. Quando colocadas em diálogo com Eva e Lilith, personagens fundamentais da mitologia judaico-cristã, os efeitos especulares multiplicam e complexificam. As semelhanças tornam-se ainda mais evidentes, mas, também, os desdobramentos atingem correntes simbólicas diferentes na História e nas organizações sociais.

Logo, Eva, assim como Helena, pode ser a representação simbólica da leitura popular de uma figura dócil e submissa, associada à beleza e à obediência, mas, também, à culpa e à desgraça, por seu papel na queda do homem. Lilith, por outro lado, ecoa Medeia em sua recusa a se submeter. Uma rejeitada por Adão, e a outra banida do Éden, elas simbolizam mulheres que desafiam a ordem patriarcal e, por isso, são relegadas às margens do mito e da sociedade.

A análise das complementaridades e oposições entre Helena e Medeia, por um lado, e Eva e Lilith, por outro, apontam para continuidades imagéticas e simbólicas que transcendem fronteiras culturais e temporalidades.

Ao realizar esse cruzamento, procuro evidenciar, nesta pesquisa, que tais mitos – que não são estáticos e que possuem distintas abordagens e diferentes formas de serem interpretados ao longo dos quase três mil anos de existência na

cultura ocidental – são, além de expansão dos sentidos por meio da poesia lírica, referências para as mulheres sobre seus comportamentos. Eles subsidiam ou ajudam a consolidar uma organização social binária que se sustenta também na dicotomia entre o que é desejável e o que é reprovável.

Ao examinar as similaridades e diferenças entre essas quatro figuras, a pesquisa propõe não apenas uma crítica ao sistema patriarcal, mas, também, uma possibilidade de ressignificação. Reconhecer Medeia e Lilith como símbolos de resistência, em vez de repulsa, e questionar os ideais de submissão representados por Helena e Eva, são passos fundamentais tanto para identificar, como para reimaginar a construção de feminilidade a que estamos todas submetidas.

Refletir, questionar, complexificar os binarismos, como tão bem apontou Judith Butler em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade* (1990), que se colam às formatações de gênero, e aos seus papéis sociais, nos dará a possibilidade de fazermos com que os cruzamentos, espelhamentos entre personagens, persona, mitos e subjetividades possam ser relidos, hoje, sob outro prisma.

2
Fragmentos da feminilidade

Simone de Beauvoir, escritora e filósofa francesa do início do século XX, é autora de *O Segundo Sexo* (1949), texto seminal para o pensamento feminista e seus desdobramentos até hoje. Nesse livro, ela afirma que as mulheres encontram um fim nelas mesmas, na própria feminilidade, como se essa fosse um contorno invisível que nos molda, uma armadura que limita, cerceia e impede a descoberta plena do que significa ser mulher. Esse contorno, no entanto, não é estático, e pulsa alternadamente entre proteção e prisão. E é esse o ponto sobre o qual quero me debruçar aqui, olhando incisivamente para essa fissura que atravessa séculos, pensando-a sob o ponto de vista da dramaturgia.

As artes, em sua densidade e camadas de subjetividade, não apontam saídas. A elas não cabe definir e sentenciar, mas, possivelmente, podem revelar os hiatos, as lacunas e as fissuras que existem de e nas feminilidades, para que, assim, possamos enxergar novos rumos e soluções para nossa existência.

Esta pesquisa busca, então, propor alargamentos dessas fissuras, visando oferecer mais uma ferramenta de reflexão, na qual o poético revela o simbólico e expande-se, para que, talvez, a feminilidade possa continuar transbordando para além dos limites que lhe foi imposto.

A pesquisadora Gerda Lerner, em seu livro *A Criação da Consciência Feminista* (1993), afirma que a subordinação das mulheres começou "antes mesmo da invenção da escrita" e, portanto, antes que a própria História fosse registrada de maneira sistemática. Isso significa que, quando a escrita ocidental se consolidou, a desigualdade entre homens e mulheres já estava estabelecida, e os primeiros registros históricos foram feitos "sob a perspectiva masculina", reforçando essa hierarquia. Como resultado, a História que conhecemos foi contada por homens e a experiência das mulheres foi silenciada ou distorcida. Assim, para entender a relação das mulheres com a História, primeiro, é preciso reconhecer que sua subordinação é anterior a qualquer documento escrito e que, por muito tempo, elas foram excluídas da produção e preservação do conhecimento (Lerner, 2022, p. 9).

É esse caminho que busco explorar nesta pesquisa, refletindo sobre como a feminilidade foi representada em personagens trágicas, investigando, assim, se elas ainda ressoam na construção das normas morais que delimitam o que é considerado aceitável ou transgressor no comportamento feminino contemporâneo. Ao mesmo tempo, ciente de que, hoje, elas ressoam, assim como a minha própria reflexão, em um campo que vêm, desde a metade do século passado, sendo finalmente repensado por mulheres, em uma História que é também reescrita por "nós". Essa dupla injunção marca as nossas leituras. Nós já não mais estamos no tempo em que as mulheres não escreviam, como aponta Lerner. Isso não significa que as táticas de silenciamento não tenham também se refinado.

Aquelas personagens escritas em um período histórico em que mulheres não eram reconhecidas como sujeitos, que eram vistas como uma espécie inferior, de segunda classe, firmadas por Aristóteles como "um status menos que humano, um macho mutilado" (Aristóteles *apud* Lerner, 2022, p. 27), ainda restam como vestígios significativos de representações de nossas dores, lutas, alegrias, amores e destinos. Pergunto-me o quanto esses vestígios estão em nós. Em quais modos sobrevivem. Essas perguntas atravessam nossas leituras e especulações.

Assim, a partir de quatro personagens que são congruentes e opostas, que foram escritas no que se creditou como o começo do processo civilizatório ocidental, Helena de Tróia, Medeia, Lilith e Eva, irei questionar como simbolicamente essas representações permeiam o nosso imaginário contaminando nossas escolhas e comportamentos.

Desde a aurora da civilização ocidental, a mitologia desempenhou um papel central na formação dos valores culturais, sociais e políticos. Na Grécia Antiga, em especial, os mitos não eram apenas histórias contadas para entreter, mas, sim, dispositivos pedagógicos e estruturais que sustentavam e legitimavam os princípios de organização da sociedade. Como apontam estudiosos como Jean-Pierre Vernant, em seu livro *As Origens do Pensamento Grego* (1965), e Junito de Souza Brandão, em seu livro *Helena, O Eterno Feminino* (1989), os mitos gregos eram, ao mesmo tempo, expressão de uma cosmovisão e ferramentas para a consolidação de normas e hierarquias. Essas duas últimas ferramentas são as que interessam neste estudo. Tendo como interrogação primordial as suas relações com as delimitações que impõem à questão de gênero.

Lerner no seu livro *A Criação do Patriarcado* (1986) argumenta que:

> O período do "estabelecimento do patriarcado" não foi um "evento", mas um processo que se desenrolou durante um espaço de tempo de quase 2.500 anos, de cerca de 3100 a 600 a.C. Aconteceu, mesmo no Antigo Oriente Próximo, em ritmo e momento diferentes, em sociedades distintas (Lerner, 2019, p. 32).

Os estados arcaicos foram organizados no formato do patriarcado; assim, desde o início, o Estado tinha um interesse fundamental na permanência da família patriarcal. A apropriação da função sexual e reprodutiva das mulheres pelos homens ocorreu antes da formação da propriedade privada e da sociedade de classes. Os homens aprenderam a instituir a hierarquia sobre outras pessoas praticando antes a dominância sobre as mulheres do próprio grupo. Isso se manifestou na institucionalização da escravidão, que começou com a escravização de mulheres dos grupos conquistados.

Em *Ilíada*, Homero (séc. VIII – VII a.C.) fala sobre as "prendas" de guerra, mulheres que são sequestradas das terras conquistadas como foi o caso de Helena por Paris, quando invadiu Esparta, e Agamenon sequestrou Cassandra, a profetisa troiana, filha do rei Príamo e da rainha Hécuba. Após a queda de Tróia, Agamenon, ao capturar Cassandra como parte de seu espólio de guerra e levá-la para Micenas como sua amante e escrava, diz: "Preparai, contudo, sem demora uma presa para mim, ou do contrário, serei do exército o único homem entre os argivos sem uma presa de guerra. Olhai, vós todos, a minha vai para longe" (Homero, 1999, p. 11).

Essa era a "cultura do guerreiro", na qual as mulheres das terras conquistadas eram reduzidas à condição de espólio de guerra, tornando-se propriedade dos homens vitoriosos, que as reivindicavam como parte de sua dominação territorial e simbólica (Lerner, 2019, p. 80). Essa prática era tão comum que Homero não precisou explicá-la ao descrevê-la em *Ilíada* e *Odisseia*: "A hierarquia entre os homens era embasada nas relações de propriedade, sendo reforçada com poder militar. O lugar das mulheres na hierarquia era mediado pelo status dos homens de quem elas dependiam" (Lerner, 2019, p. 134).

Essa prática de sequestro e estupro de mulheres do território inimigo ainda é vigente em guerras contemporâneas. É comum o exército invasor usar o estupro como arma de guerra contra o povo inimigo para demonstrar sua força.

Fiz, como atriz, em 2016, a peça *O Corpo da Mulher como Campo de Batalha,* do autor franco-romeno Matéi Visniec, na qual eu interpretava a personagem Dorra, uma mulher bósnia, vítima de estupro coletivo durante a guerra dos Balcãs. Dorra fora estuprada não por soldados anônimos, não por inimigos distantes, mas por aqueles que antes eram seus primos, amigos, vizinhos, homens com quem cresceu, compartilhou histórias e dividiu a infância. De um dia para o outro, tornaram-se inimigos, transformando seu corpo em território de guerra, um símbolo do ódio étnico que tomou conta do país.

> DORRA – Cinco. Foram cinco. Cinco! Cinco? Eles eram cinco. Cinco homens em cima de mim. (*remete a memória do estupro, entra em transe*) Cinco, cinco... Eu não sei se eram muçulmanos, croatas ou sérvios. Eu não sei! (Visniec, 2012).

A peça de Matei Visniec não só conta a tragédia de uma mulher, como, também, revela o mecanismo brutal pelo qual os corpos femininos são usados como armas em conflitos marcados pela dominação e pela destruição simbólica do inimigo. A guerra sempre inscreveu sua fúria nos corpos das mulheres, submetendo-as à lógica da dominação masculina. Desde os relatos mais antigos da humanidade, o corpo das mulheres esteve entre os despojos da guerra, tratado como extensão da terra conquistada.

As mulheres não estiveram à margem da construção da sociedade, mas, sim, no centro dela. O fio da opressão e segregação também tece o passado e o transforma em tradição cultural, ligando gerações, costurando o ontem ao amanhã. A transmissão oral, viva nos mitos e nos poemas, não foi uma exclusividade masculina, mas o conquistar, escrever, deixar marcas na História foi exclusivamente masculino. O que as mulheres fizeram e experimentaram foi silenciado, relegado à ausência de registro ou à distorção por olhares que não as consideravam agentes da civilização. Até recentemente, o conhecimento histórico as via como secundárias, suas contribuições apagadas, seus papeis reduzidos às notas marginais no grande relato do mundo.

No cerne desses mitos, encontramos a construção de um edifício que fundamenta e se perpetua na cultura patriarcal para homens e mulheres. As narrativas heroicas, os épicos e as tragédias gregas, ao exaltarem valores como a coragem, a força e a inteligência, majoritariamente associados ao masculino, relegavam às mulheres uma posição secundária, passiva. Na Grécia Antiga, elas

não existiam como cidadãs, eram excluídas da cena pública. Os mitos que narram figuras femininas como Helena de Tróia e Eva dão ênfase aos símbolos da beleza, da fidelidade e ao sofrimento resignado, enquanto figuras como Medeia ou Lilith são demonizadas por transgredirem os limites que lhes foram impostos. Sabemos como os mitos tinham, além de inúmeras outras funções e características, a função lapidar de dar exemplos que pudessem irrigar a sociedade da época. Essas construções não apenas refletiam sobre a realidade, mas, também, ajudavam a legitimá-la, educando homens e mulheres sobre os seus papeis no mundo.

Anne Carson, no seu livro *Eros O Doce Amargo* (1986), faz uma análise sobre o gênero na Antiguidade, destacando que a palavra "mulher" (*γυνή, gyné*), no grego antigo, era frequentemente associada à casa e ao silêncio. O espaço feminino era o espaço privado, enquanto o espaço público – da palavra, da política e da ação – era estritamente masculino. Carson argumenta que essa dicotomia era sustentada por uma visão ontológica que via o feminino como "o outro", o irracional, o incontrolável. Por isso, o mito e a literatura frequentemente relatavam que, quando as mulheres desafiaram essas normas, eram entendidas como ameaças à ordem social, merecendo punição ou ostracismo.

No livro *A Origem do Pensamento Grego* (1965), Jean-Pierre Vernant faz uma análise estruturalista dos mitos como narrativas de fundação, que articulam as tensões entre o caos e a ordem, entre o selvagem e o civilizado, mostrando como os mitos gregos funcionam como discursos ritualizados que ajudam a estabelecer e consolidar a ordem social. Essa visão corrobora com o que venho buscando desenvolver aqui: os modos como o feminino frequentemente ocupam a posição do caos, algo que precisa ser domado, disciplinado ou, no caso extremo, eliminado.

Junito de Souza Brandão (1989) também nos oferece *insights* valiosos sobre a mitologia grega, particularmente em sua análise de figuras como Helena e Medeia. Brandão observa que Helena, embora exaltada por sua beleza, é frequentemente desprovida de agência em sua narrativa. Ela é o prêmio de um conflito masculino, um objeto a ser conquistado e recuperado, nunca um sujeito autônomo. Já Medeia, em contraste, é uma personagem complexa que desafia as expectativas de sua época, reivindicando voz e ação, ainda que ao custo de sua demonização.

Essas construções míticas não estão isoladas no tempo. Lerner também mostra como essas narrativas funcionam como mecanismos culturais que atravessam séculos, deixando traços em nosso imaginário e, também, nas práticas

sociais. Ao posicionar as mulheres como “o outro”, esses mitos criaram um modelo de opressão que foi transmitido por gerações, da Grécia Antiga às tradições judaico-cristãs e além.

A Grécia foi uma sociedade que se constituiu, depois, como uma espécie de modelo para as sociedades contemporâneas. Na Antiguidade, já existia esse sistema onde havia escravizados e, também, do ponto de vista da pólis grega, um olhar subalternizado para a existência feminina.

Para Lerner, o gênero tornou-se a metáfora dominante na qual Aristóteles defendia e justificava o sistema de escravidão. Quando Aristóteles estava construindo o sistema de ética e moral que pretendeu ser e serviu, muitas vezes, como base de toda nossa civilização, ele problematizou a retidão moral da escravidão. “Por que um homem deveria dominar o outro? Por que um homem deveria ser senhor, e o outro, escravo?” (2019, p. 26). Mas, o que Lerner destaca de curioso é o quanto a subordinação das mulheres foi aceita como fato, comparada a uma condição natural. Aristóteles usou a relação marital como uma metáfora explicativa para justificar a escravidão. Proponho a nossa reflexão sobre como essa condição ainda povoa a nossa subjetividade.

Essa visão de que, na Antiguidade, estabeleceu-se o que se tornou norma e naturalização de comportamento, atravessando três mil anos, foi corroborada por Junito Brandão, ao analisar a sociedade grega, quando afirma que:

> (...) a profunda indiferença ou até mesmo o desprezo que se votava à mulher, começava pelo modus secular e tradicional que presidia ao enlace matrimonial. O casamento era sempre do homem: tratava-se de uma escolha feita pelo homem, da qual não participava a mulher, porquanto esta, em Atenas, não tinha direitos, nem políticos nem jurídicos. Confinada no gineceu, a jovem aprendia o manejo da roca e do tear. E talvez lhe fossem transmitidos, pela mãe, por alguma parenta mais velha, ou mais comumente por uma das escravas, alguns rudimentos de leitura, cálculo e música. E era só (Brandão, 1989, p. 28).

Brandão também nos dá um resumo do pouco que se sabe sobre as cerimônias que cercavam a contratação do matrimônio e a realização das bodas. “Acompanhando uma jovem ateniense em sua mudança de status, poderemos talvez avaliar as novas funções e as responsabilidades que lhe eram reservadas, bem como as humilhações que haveria de enfrentar” (Brandão, 1989, p. 30).

Diante da realidade feminina da época, Aristóteles não estava errado em usar a relação do casamento como uma metáfora explicativa para justificar a escravidão:

“Deflorada, a jovem perde seu estado de identidade com a mãe e assimila a identidade do marido, passa de um estado de horizontalidade para o de verticalidade” (Brandão, 1989, p.32). A forma como Aristóteles pensou e sistematizou a relação entre ficção e realidade, para além de estabelecer diferenças em determinados gêneros e as regras fundamentais de como contar uma história, infiltrou-se como mentalidade acerca do que é a cultura humana, suas separações e funções da arte em relação à vida. Desse modo, os postulados de Aristóteles serviram como base para legitimar uma tradição de representações na cultura e na política; a maneira de construir o arco dramático; a figura do herói e do antagonista.

Estamos falando de uma mitologia que atravessa os tempos?

Por que atravessam os tempos?

Nos mitos mais antigos, é possível identificar também a presença de personagens femininas que tinham um processo mais questionador da ingerência masculina, como, por exemplo, o ato de desobediência da personagem Antígona, escrita por Sófocles por volta de 442 a.C., que, apesar da proibição pelo Estado, insiste em enterrar seu irmão, não apenas como um gesto de amor fraternal, mas, também, como uma recusa em aceitar que a autoridade masculina estabeleça os limites do que é justo e sagrado. Porém, em todos esses casos, identificamos, dentro da mitologia grega, uma presença muito massiva de personagens masculinos que tomaram medidas autoritárias e violentas em relação às mulheres. E, assim, “a subordinação passou a ser vista como ‘natural’, tornando em decorrência disso, invisível. É isso que enfim estabelece com firmeza o patriarcado como realidade e como ideologia” (Lerner, 2019, p. 35).

O *outro* é um conceito caro na obra da filósofa Simone de Beauvoir para analisar a posição da mulher em nossa sociedade. O homem sempre foi entendido como o sujeito, o ser humano universal e absoluto, enquanto a mulher é o *outro*, o ser secundário, diferente, complementar (Beauvoir, 2019). Ou seja, a mulher é definida como algo que o homem não é. Sua existência, identidade e valor são medidos de acordo com sua relação com o homem, seja como mãe, esposa ou objeto sexual.

> A mulher sempre foi, se não a escrava do homem, ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições, e ainda hoje, embora sua condição esteja evoluindo, a mulher arca com um pesado *handicap*. Em quase

> nenhum país seu estatuto legal é idêntico ao do homem, e muitas vezes este ultimo a prejudica consideravelmente (Beauvoir, 2019, vol. 1, p. 17).

A mulher não tem autonomia plena, sendo, muitas vezes, vista como uma extensão ou reflexo das necessidades e expectativas masculinas. Por isso, que aprendemos, desde sempre, que, para falar do ser humano, para se referir ao plural de homens e mulheres, usamos como termo universal o "homem". Era através do homem, com a validação de seu pai ou marido, que as mulheres recebiam a autorização para serem reconhecidas socialmente.

Portanto, ao abordar os papeis de gênero construídos pelas narrativas míticas, vamos explorar como essas histórias marcaram – e continuam deixando rastros – na percepção do que significa ser mulher em uma sociedade patriarcal. Sabemos que esse teor ainda não é majoritário nos textos acadêmicos, no entanto, as Dissertações e Teses experimentais aumentam. Isso, de alguma forma, indica, entre outros pontos, o desejo de conversa que se faz nesses espaços híbridos do contemporâneo: entre a universidade e a mídia. Entre a casa e a rua. Entre as redes sociais e os livros. Entre o texto crítico e a ficção. Lugares que outras artes, como o teatro e a performance, transitam desde a segunda metade do século XX, mas que, como observamos, cada vez mais, são também lugares pelos quais os textos desejam transitar. Expandindo os experimentos literários e críticos.

É assim que buscarei, no decorrer do pressente texto, olhar para os mitos, não apenas em seu contexto histórico, mas, também, em seus tentáculos atuais. Essas narrativas foram, e ainda são, instrumentos de poder, domesticação e controle, fixando o feminino em papeis de submissão e silêncio. Ao analisar figuras como Helena e Medeia, bem como seus paralelos bíblicos em Eva e Lilith, pode-se desdobrar algumas das raízes dessas construções.

A civilização ocidental organizou-se em uma lógica binária de oposições e poderes: homem e mulher; branco e não branco, referência à supremacia violenta branca como uma política racial, em que todas as outras etnias são colocadas como menor; rosa e azul; rico e pobre; opressor e oprimido. Um só existe em oposição ao outro. O que se desenvolveu em uma hierarquia distorcida de valores, na qual o heterossexual vale mais que o homossexual ou o bissexual, o cisgênero vale mais do que o transgênero, o branco vale mais do que o preto, o homem vale mais do que

a mulher, o urbano, mais do que o indígena. Construindo, assim, hierarquias de opressão.

O conceito de feminilidade e masculinidade são gerados a partir dessa matriz binária e opositiva. Somos o resultado de normas sociais e culturais que definem o que é esperado ou considerado apropriado para mulheres e homens em termos de comportamento, aparência e emoções. Esses padrões variam de acordo com o tempo, cultura e contexto social, mas, em geral, no caso de nós mulheres, estão associados a características tradicionalmente vistas como "femininas", como delicadeza, bondade, cuidado com os outros, passividade e, principalmente, beleza física. Essas normas são impostas pela nossa cultura desde o começo da nossa civilização, são reforçadas e valorizadas de diferentes maneiras, influenciando e determinando quem somos. Mesmo que sub-repticiamente, quando não de forma escancarada, impõem-nos o que já foi determinado há séculos.

Embora o conceito de feminilidade não seja completamente estático, pois as mudanças naturalmente acontecem ao longo do tempo, é importante entender que existe a manutenção de "padrões" do que seria "ser mulher". Esses padrões exigem, com intensidades diferentes, o que se espera para cada uma de nós; quanto mais longe do padrão você está, mais pressão você sofre, mas, invariavelmente, todas nós somos submetidas a uma sociedade que é estruturada para nos controlar: "Fomos psicologicamente moldadas a internalizar a ideia da nossa própria inferioridade" (Lerner, 2019, p. 268).

Para Beauvoir, foi na virada do Período Neolítico, marcado pela Revolução Agrícola, que consistiu a "grande derrota histórica do sexo feminino" (2019, p. 84). Período esse em que se estabeleceu a domesticação do corpo feminino, assim como a domesticação de animais, a criação de aldeias, além do desenvolvimento da agricultura, cerâmica, tecelagem e a descoberta do cobre, bronze, ferro, estanho.

O livro, *O Calibã e a Bruxa* (2004) de Silvia Federici, mostra-nos a lenta construção da propriedade privada que se iniciou na acumulação primitiva, na qual homens começaram a usar trabalhos de outros homens, o que deu ferramentas para se desenvolver a escravidão: homens tornaram-se donos de pessoas escravizadas e de terras. A evolução desse sistema fez com que homens se sentissem e se portassem como proprietários também das mulheres, comercializando-as e impondo restrições sobre sua vida, seu pensamento, seu corpo e comportamento sexual. Assim, ao longo dessa caminhada, o patriarcado começou a ter necessidades

outras para se estabelecer, como aumentar as famílias, com mais trabalhadores para acumulação de bens.

Após a Guerra do Peloponeso, no séc. IV a.C., aconteceram muitas tentativas de inovações: mulheres começaram a reivindicar espaços masculinos, pegar em flechas e a se envolverem em assuntos políticos. Houve, então, um movimento por meio da Comédia Nova, focando na vida privada, com conflitos familiares, despertando e engajando as mulheres em intrigas sentimentais dentro de casa. Junto a esse estimulo, foram designados, para supervisionar o comportamento das mulheres, atenienses censores de costumes e da conduta feminina, "Ginecômonos", nome atribuído a magistrados para "lembrar à mulher a sua condição de inferioridade, que tantos séculos mais tarde haveria de ser estereotipada naquele 'ser de cabelos compridos e ideias curtas'... e assim, foi a mulher levada de volta ao gineceu" (Brandão, 1989, p. 49).

Ao analisar esse movimento pelo olhar contemporâneo, o ginecônomo nada mais fazia do que uma doutrinação de performance dos gêneros. O lugar da mulher era no gineceu, ou seja, em casa. Mulheres não tinham permissão para pegar em flechas como as espartanas estavam ensaiando fazer. Mulheres serviam apenas para a reprodução. Eram domesticadas, ensinadas, moldadas para bondade, cuidado e maternidade. Doutrinadas para uma existência de obediência e subserviência.

No contexto desta pesquisa, "doutrinação" é um conceito-chave para descrever como as mulheres, desde os tempos antigos, foram direcionadas à reprodução de ideias e papeis específicos estipulados dentro de uma estrutura patriarcal.

A palavra "doutrinação" é carregada de significados que vão além de seu uso cotidiano. Derivada do latim *doctrina*, que significa "ensino" ou "instrução" – do verbo *docere*, "ensinar" –, a doutrinação originalmente remete ao ato de transmitir conhecimento, especialmente em contextos religiosos ou pedagógicos. No entanto, ao longo do tempo, o termo adquiriu uma conotação negativa, sendo associado a processos de controle ideológico e imposição de crenças, muitas vezes, sem espaço para reflexão.

No uso comum, "doutrinação" é frequentemente empregado para descrever situações em que um indivíduo ou grupo é submetido a um sistema de ideias ou valores que busca moldar seu pensamento e comportamento de maneira unilateral. Isso pode ocorrer em esferas diversas, como na educação, na política ou na religião.

O termo carrega um peso ético e crítico, sugerindo a ausência de liberdade de escolha e a imposição de uma visão de mundo que favorece aqueles que detêm o poder.

Diferentemente de uma simples educação, que visa o desenvolvimento do pensamento crítico e a autonomia, a doutrinação é caracterizada pela repetição, pela imposição de verdades absolutas e pela supressão de alternativas. No patriarcado, ela opera em todos os níveis: cultural, político, religioso e social.

Etimologicamente, *doctrina* está ligada ao ato de transmitir uma "doutrina", um conjunto organizado de crenças, princípios ou ensinamentos. Em sua raiz etimológica, não há uma carga intrinsecamente negativa; a palavra poderia referir-se tanto ao ensino religioso, quanto ao desenvolvimento filosófico. Contudo, a ideia de doutrina como algo fixo e indiscutível abriu caminho para o uso de "doutrinação" como sinônimo de manipulação ou controle mental. A passagem de um termo neutro para outro impregnado de conotações críticas evidencia a dinâmica de poder subjacente ao conceito.

A força semântica de "doutrinação" está em sua capacidade de expressar a violência simbólica que ocorre nos processos de controle ideológico. Ela descreve a construção de narrativas que podem influenciar a formar um indivíduo, de moldar subjetividades, suprimindo a diversidade de pensamento e o questionamento. As histórias de obediência e rebeldia podem ter sido interpretadas como referências do que é desejável ou perigoso no feminino, delimitando os limites do comportamento aceitável.

Assim como os ginecômonos fizeram uma instrução de comportamento para as mulheres, há outros exemplos, durante a História, de momentos em que foram usados para controlar, domesticar, cercear e doutrinar o comportamento feminino, no qual essas feminilidades foram exigidas, moldadas e reforçadas.

Como por exemplo, após a Antiguidade, com a ascensão do cristianismo e a consolidação da Igreja como força política e social, o imaginário patriarcal grego foi reconfigurado sob uma nova ótica: a do pecado original e da salvação divina. Eva, na tradição judaico-cristã, tornou-se um símbolo popular da culpa feminina, responsabilizada pela "queda" da humanidade. Uma das leituras possíveis de Eva – e, talvez, a mais propagada – é a subordinação da mulher ao homem como um decreto divino, transformando a obediência feminina em uma virtude religiosa.

> [as mulheres] permaneceram praticamente incontestadas e sendo repetidas por quase dois mil anos. Elas foram reforçadas pelas restrições sobre mulheres do Antigo Testamento e a exclusão de mulheres da comunhão da aliança, pelos ensinamentos misóginos dos padres da Igreja e pela ênfase contínua na Era Cristã em encarregar Eva - e, com ela, todas as mulheres - de culpa moral pela Queda da humanidade (Lerner, 2022, p. 27).

Na Idade Média, especialmente entre os séculos XVI e XVII, a domesticação feminina e o cerceamento foram intensificados pela ameaça do inferno e pelo terror da Inquisição. Mulheres que se desviavam das normas, como curandeiras, parteiras ou simplesmente aquelas que ousavam desafiar as regras sociais, eram acusadas de bruxaria, sendo torturadas e queimadas nas fogueiras. Como argumenta Silvia Federici, em *Calibã e a Bruxa* (2004), a caça às bruxas foi um instrumento de repressão que reforçou o controle masculino sobre o corpo feminino, especialmente em relação à sexualidade e à reprodução. A Igreja Católica forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas e estimulou a perseguição às mulheres da mesma forma que anteriormente havia estimulado a perseguição aos hereges. Essas práticas serviam para consolidar o patriarcado em um momento de transição social e econômica, eliminando mulheres que representavam uma ameaça à ordem estabelecida. A natureza política das caças às bruxas também ficou demonstrada pelo fato de que, tanto as nações católicas quanto as protestantes, que estavam em guerra entre si, uniram-se e compartilharam argumentos para perseguir as mulheres.

A Era Renascentista, que ocorreu aproximadamente entre os séculos XIV e XV, foi um período de grande transformação cultural, artística, científica e intelectual, marcado pelo resgate de valores da Antiguidade Clássica e pela transição entre a Idade Média e a Idade Moderna, trazendo uma glorificação seletiva da beleza e do corpo humano. Enquanto os homens eram retratados como figuras de poder e sabedoria, as mulheres eram idealizadas como musas passivas. A arte e a literatura desse período perpetuaram o ideal da mulher submissa. A imagem da "mulher ideal" da bela, recatada e obediente foi amplamente promovida, tanto na esfera privada, quanto na pública.

O período pós-Renascença, que abrange os séculos XVII e XVIII é marcado por novos movimentos culturais, filosóficos e científicos, e, com o advento da burguesia, o controle feminino deslocou-se para o âmbito doméstico. As mulheres da elite burguesa foram ensinadas a valorizar o lar como seu espaço natural, enquanto os homens assumiram o domínio econômico e político. Esse modelo, que

foi ampliado no século XIX, consolidava a exclusão das mulheres do espaço público, sob o pretexto de protegê-las e exaltá-las como guardiãs da moralidade familiar. Com o fortalecimento da moralidade cristã, as mulheres foram submetidas a rígidos códigos de conduta sexual. A violação desses códigos resultava em punições severas, incluindo ostracismo social e violência física, reforçando a submissão feminina.

A Revolução Industrial, ocorrida entre os séculos XVIII e XIX, transformou a economia, a sociedade e as relações de trabalho. Trouxe mudanças significativas, mas o patriarcado encontrou formas de se impor. Mulheres foram inseridas no mercado de trabalho, especialmente nas fábricas, onde enfrentaram condições precárias e salários inferiores aos dos homens. No entanto, essa entrada no mundo do trabalho foi acompanhada por uma narrativa que reforçava seu papel tradicional. A ideia da "boa esposa e mãe" tornou-se ainda mais rígida, criando uma dualidade entre o trabalho fora de casa e a obrigação doméstica.

No final do século XIX, a figura da "dona de casa" consolidou-se, quando se tornou um ideal burguês, promovido por discursos médicos, religiosos e culturais. As mulheres foram confinadas ao espaço doméstico, excluídas da vida pública e econômica, o que limitava sua autonomia e reforçava a dependência dos homens.

Com a proliferação da publicidade e a ascensão da sociedade de consumo no século XX, o controle sobre o feminino assumiu uma nova forma. As mulheres foram transformadas em consumidoras ideais, seduzidas por produtos de beleza, moda e artigos para o lar. Essa estratégia foi particularmente eficaz ao explorar a insegurança feminina, alimentada por padrões inatingíveis de beleza e perfeição. As mulheres foram conduzidas a acreditarem que seu valor estava na aparência física e na capacidade de satisfazer as necessidades de seus maridos e filhos.

Ainda estamos presas nesse ouroboros do patriarcado. Apesar dos avanços conquistados pelos movimentos feministas, a estrutura patriarcal continua presente, adaptando-se aos novos tempos. Saímos do confinamento doméstico, tornamo-nos lideranças públicas, ganhamos nosso próprio dinheiro, apesar da desigualdade salarial ser estrondosa, mas ainda estamos presas a essa doutrinação que nos é imposta ao longo dos séculos. De alguma maneira, aquelas "verdades" que foram ditas sobre nós ecoam nos nossos ouvidos. Somos constituídas pela nossa História. Por isso, ainda temos medo da solidão, acreditamos que só teremos sucesso se

formos escolhidas enquanto par de alguém, se nos tornarmos mães, se não envelhecermos, se formos comportadas e submissas.

3
Fragmentos da submissão

3.1.
Culpa e beleza

A culpa e a beleza, uma veste a outra.
São inseparáveis.

A culpa é o preço da beleza
A beleza, a causa da culpa.

A culpa antecede o pecado,
nunca se divide,
nunca perde,
nunca está só.

Se a beleza é um troféu
A culpa é sua corrente.

A culpa é fardo.
A beleza é dever.

HELENA!
a bela

EVA!
a culpada

(SEJA BELA)

Beleza é poder.
Mas a quem ela serve?
A quem pertence?

Desde a Antiguidade,
a beleza feminina
foi esculpida por mãos masculinas.

(SEJA BELA)

A beleza é o medo.
A segurança uma ilusão.
Um molde rígido. Um troféu de açúcar.
ESFARELA
QUEBRA
derrete

A culpa fica
Impregna
Assombra
Pertence
Gruda. Fica.

O rosto de Helena lançou mil navios.

Quem decidiu que ela era um rosto?
Quem decidiu que ela seria um pretexto?
Quem criou o motivo?
Quem criou a justificativa?

A CULPA

Se foi por desejo...
CULPADA
Se foi raptada...
CULPADA
Se se deixou levar...
CULPADA
Se resistiu...
CULPADA

CULPADA
CULPADA

O corpo da mulher é culpado.
O corpo da mulher é território.
O corpo da mulher é morte.
O corpo da mulher é do outro.
O corpo da mulher é campo de batalha.

A BELEZA
é promessa,
é condenação.
A CULPA
é promessa e condenação.

A Vigilância é uma moeda.
Mulheres se vigiam,
se disciplinam e se culpam.

Um corpo a ser desejado.
Um corpo a ser disciplinado.
CULPA

A beleza é disputa,
algo a se conquistar,
possuir, reivindicar.
SEJA BELA
Medida pesada, classificada, catalogada.

CULPADA

Culpa por não ser bela. Culpa por ser bela demais.

CULPADA

Culpa por te desejarem. Culpa por não te desejarem.

CULPADA

Culpa por querer saber demais.

CULPADA

Culpa por ocupar espaço. Culpa por desaparecer.

CULPADA

Culpa por existir.

MORRA

...

Mulheres se vigiam,
se disciplinam e se culpam,
mas...
E a beleza?
A beleza é um chamado
A beleza é silêncio.

(SEJA BELA)

Ah, a culpa.
Ah, a beleza.

CALE-SE

A beleza é um fardo. A culpa, destino.

CALE-SE

Mas...

CALE-SE

3.2.
Helena e Eva: beleza como sentença, culpa como herança

Etimologicamente, a palavra **"**submissão" vem do latim *submissio*, *submissionis*, que deriva do verbo *submittere*. Esse verbo é formado por duas partes: *sub-,* que significa abaixo, sob, em posição inferior; e *mittere*, enviar, colocar, lançar. Portanto, *submittere* significava, originalmente, algo como "colocar abaixo", "enviar para baixo" ou "colocar sob a autoridade de alguém".

Na passagem do latim para as línguas românicas, *submissio* assumiu o sentido de "ato de ceder, de se sujeitar à vontade de outra pessoa ou de uma autoridade". O termo manteve essa conotação de obediência, sujeição ou aceitação de uma condição imposta. No campo filosófico e político, a submissão pode ser vista tanto como uma imposição externa, quando um indivíduo ou grupo é forçado a se submeter, quanto como uma escolha subjetiva, quando alguém aceita voluntariamente uma hierarquia ou uma norma. No contexto da feminilidade e das relações de poder, a submissão é frequentemente analisada como um mecanismo de controle e dominação. Uma falta de escolha, uma condição dada para ser incluída, reconhecida, valorizada.

Foi assim com Helena, que teve diferentes interpretações ao longo dos anos, mas, em todas, há algo comum: a representação de uma mulher submetida aos desejos e objetivos de outros, sejam eles Menelau, Páris, Hera ou Afrodite. Assim também foi com Eva, criada por Deus a partir de uma das costelas de Adão, ou seja, já nasce para a subordinação. Eva foi criada para a subordinação da mulher ao homem, por meio de um decreto divino, transformando a obediência feminina em uma virtude religiosa. Feita a partir do corpo dele e destinada a ser sua parceira, Eva foi apresentada a Adão, que a aceitou com alegria, chamando-a de "ossos dos meus ossos e carne de minha carne". Frase essa que abre interpretações de que existiu uma outra mulher anterior a Eva, como também se pode interpretar que Adão quis dizer que "essa, sim, é obediente, recatada e submissa a ele". As duas personagens, Eva e Helena, cumpriram normas de comportamento que contribuíram para a fundação dos pilares de uma estrutura hierárquica masculina.

A Guerra de Tróia, na qual Helena é a peça fundamental para o acontecimento, inicia-se por conta de uma competição entre deusas para saber quem é a mais bonita.

Nada mais simbólico ou escancarado, para a construção da feminilidade, observando-se pelo ponto de vista contemporâneo.

A história começa com as núpcias de Tétis e do mortal Peleu, pais do futuro herói Aquiles. Todos os deuses do Olimpo foram convidados para o casamento, exceto Éris, a deusa da discórdia. Revoltada por ter sido excluída, Éris decidiu se vingar de uma forma sutil, mas devastadora: lançou no meio da festa uma maçã dourada com a inscrição: "Para a mais bela". Ao verem a maçã, três deusas imediatamente reivindicaram o título de "a mais bela": Hera, rainha dos deuses e esposa de Zeus, símbolo do poder e da realeza; Palas Atena, deusa da sabedoria e da guerra estratégica; e Afrodite, deusa do amor e da beleza. Para evitar uma disputa ainda maior, Zeus decidiu que não tomaria partido e delegou a decisão a um mortal: Páris, príncipe de Troia. Cada deusa, em sua tentativa de vencer, tentou subornar Páris com uma recompensa. Hera prometeu a ele poder absoluto, tornando-o senhor da Ásia e o mais poderoso dos reis. Palas Atena ofereceu sabedoria e sucesso nas batalhas, garantindo que ele se tornaria o guerreiro mais invencível. E Afrodite, prometeu-lhe o amor da mulher mais bela do mundo.

Essa disputa – que parece um inofensivo jogo entre amigas – resplandece a rivalidade entre mulheres. Começando por Éris, ressentida por não ter sido escolhida como convidada para o casamento e provocando um desencadeamento de algo que é muito reconhecível no contexto atual: a competição feminina. Renato Noguera (2022), Doutor em Filosofia e pesquisador dos mitos gregos, iorubás e judaico-cristãos, avalia em seu livro que ler os mitos nos dá chaves para compreender como nossa sociedade se transformou no que é hoje:

> Uma especulação sobre essa narrativa mítica é aquela que diz que os concursos de beleza começaram no mundo ocidental com o julgamento de Páris sobre as deusas Afrodite, Hera e Atena. Sem dúvida, os concursos de beleza podem inevitavelmente remontar a essa história. É importante notar que a concorrência para definir quem é mais atraente envolve muito mais as mulheres do que os homens (Noguera, 2022, p. 39).

Naomi Wolf, escritora que se tornou uma referência pelo seu livro *O Mito da Beleza* (1991), afirma que a beleza para as mulheres é um sistema de crenças, um "placebo do poder". Enquanto os homens acessam o poder pela dominação de corpos e da natureza, as mulheres são levadas a acreditar que a beleza pode ser uma via alternativa de alcançar o poder. No entanto, essa beleza não é uma forma

genuína de poder, mas, sim, um substituto simbólico, que frequentemente serve para mascarar a desigualdade entre os gêneros.

A rivalidade feminina é um assunto muito debatido pelas pesquisadoras femininas, por ter sido um mecanismo comportamental criado e estimulado pelo patriarcado para impedir a nossa articulação como grupo. A troca de experiência entre mulheres foi algo proibido ao longo dos tempos. Essas proibições trouxeram resquícios em nossas relações, até os dias de hoje.

Para um homem da Antiguidade, como ainda atualmente, "obter" a mulher mais bela significa, para ele e para a sociedade, conquistar um troféu poderoso. Nesse caso, Páris, seduzido pela promessa de Afrodite, entrega-lhe a maçã dourada, declarando-a a mais bela entre as deusas, para se tornar proprietário de Helena, a mulher mais bela, filha de Zeus, esposa de Menelau, rei de Esparta, uma escolha de consequências desastrosas, pois desencadeou a Guerra de Tróia

Com a ajuda de Afrodite, Páris viajou até Esparta, onde foi recebido como hóspede. Há duas versões do mito sobre como Helena foi levada para Tróia. Uma das versões: Helena apaixonou-se por Páris e fugiu voluntariamente com ele para Troia, sob a influência do poder de Afrodite. E a outra versão: Páris raptou Helena e a levou à força para Tróia. O desaparecimento de Helena foi visto como uma afronta à honra de Menelau, que convocou os reis gregos para resgatar sua esposa e vingar sua humilhação. Liderados por seu irmão Agamenon, os gregos lançaram uma expedição para Tróia, dando início a um conflito que duraria dez anos e resultaria na queda da cidade.

Independentemente da versão do mito, Helena não conseguiu fugir da condenação popular. As interpretações sobre sua história, desde a época em que foi escrita até os dias de hoje, dividem-se entre: a condenação moral de Helena, acusando-a de adúltera por ter se envolvido com outro homem, durante seu casamento; ou de ser refém de sua beleza, e como beleza significa poder, uma mulher, uma representação feminina, não tinha o direito de possui-lo.

"O mito do rapto de Helena é universalmente consabido. Mas em regra, quando se fala da rainha de Esparta, o ângulo investigativo é o de sua sedução por Paris" (Brandão, 1989, p. 9). Helena de Tróia é, sem dúvida, uma das figuras mais emblemáticas da mitologia grega. O seu mito pode não ser amplamente conhecido, mas, popularmente, sabe-se sobre a beleza incomparável de Helena, o quanto foi e é símbolo de disputa e destruição.

Filha de Zeus e Leda, sua beleza era tão extraordinária que, quando chegou à idade de se casar, atraiu pretendentes de toda a Grécia. Para evitar conflitos entre os nobres que a desejavam, seu padrasto, o rei Tíndaro, fez com que todos os pretendentes jurassem proteger o escolhido. Menelau, rei de Esparta, foi o vencedor e Helena tornou-se sua esposa, vivendo pacificamente ao seu lado.

Homero (séc. VIII - VII a.C.) é tradicionalmente considerado o autor das epopeias *Ilíada* e *Odisseia*, marcos fundadores da literatura ocidental. A *Ilíada* aborda os eventos finais da Guerra de Tróia, e *Odisseia* narra o retorno do guerreiro aqueu, Ulisses, ao lar após vencer aquele conflito.

Ao começo da *Ilíada,* Helena já está na cidade, vivendo com Páris no palácio real. Ela é uma figura ambivalente, lamenta o sofrimento causado por sua fuga e sente vergonha de sua posição. Em várias passagens do livro, Helena culpa-se pela guerra e expressa saudades de sua vida em Esparta, mas sua voz é limitada e suas ações são moldadas pelas decisões dos homens ao seu redor. “Através do mito, da epopeia homérica e da literatura clássica grega (e em parte da latina) é possível seguir a evolução de Helena, de deusa a heroína e desta a uma simples mulher adúltera e criminosa” (Brandão, 1989, p. 76).

Hoje em dia, à luz do feminismo e de nossa sociedade contemporânea, está claro que a trajetória de Helena de Tróia, ao longo dos séculos, revela muito mais do que um mito sobre beleza e desejo. Ela é um reflexo da maneira como a feminilidade pode ter sido reinterpretada para servir às diferentes estruturas patriarcais que se apresentaram e se consolidaram na construção da cultura ocidental.

Como aponta Junito Brandão (1989, p. 76-77), Helena chegou a Homero ainda sob a influência da civilização creto-micênica, um contexto em que certas figuras femininas eram reverenciadas como divindades ou heroínas, possuindo prerrogativas próprias e, muitas vezes, sendo objeto de culto. No entanto, conforme a Grécia clássica se distanciou desse passado e inaugurou um modelo de pensamento mais voltado ao legalismo apolíneo, a posição de Helena foi sofrendo uma transformação drástica: de figura quase divina, ela torna-se uma mulher comum, sujeita às mesmas regras de conduta e moralidade impostas às demais.

Essa reconfiguração do mito é crucial para entender o processo pelo qual Helena, inicialmente uma vítima, raptada ou seduzida por Páris, dependendo da versão, é transformada, com o tempo, em símbolo de traição e luxúria. Em Homero,

ainda há uma deferência em relação a ela, uma compreensão de sua posição ambígua dentro do conflito troiano. No entanto, com a ascensão da poesia lírica, da filosofia racionalista e do teatro trágico, sua figura passa a oscilar entre a sedutora perigosa e a esposa infiel. Eurípides, por exemplo, a descreve como uma "cadela traidora", em sua tragédia *Andrômaca* (425 a.C.), fixando nela a culpa pelos desastres da guerra e pela destruição de Tróia.

O que se percebe, portanto, é um movimento de deslocamento da responsabilidade masculina para o corpo da mulher. Páris, agente do rapto, é reduzido a um instrumento do desejo de Helena, como se sua participação no evento fosse passiva ou irrelevante. "Quanto a Paris, não há o que censurar: como se poderia condenar um homem que, escolhido por Zeus para julgar um concurso de beleza entre deusas imortais" (Brandão, 1989, p. 112).

A guerra, causada por interesses políticos e disputas de poder entre os reis aqueus, é reescrita como um resultado de uma falha moral feminina. Esse mecanismo de culpabilização, que se cristaliza a partir da tradição clássica, ecoa nos séculos seguintes. E essa construção simbólica não se limita ao mito de Helena. Há um padrão recorrente na cultura ocidental que é o de transformar figuras femininas transgressoras ou simplesmente desviantes da passividade esperada em responsáveis pelo desequilíbrio da ordem social. Eva, ao comer o fruto proibido, é acusada de trazer o pecado ao mundo. Pandora, ao abrir sua caixa, libera todos os males da humanidade. A essas figuras femininas é atribuída não apenas a desobediência, mas, também, a capacidade de arruinar civilizações inteiras.

A transformação de Helena ao longo do tempo pode ser uma chave de reflexão sobre um mecanismo de construção da feminilidade, baseado na culpa e na punição simbólica da mulher quando ocupa um lugar central na narrativa histórica. O mito de Eva é uma narrativa rica em simbolismos, na qual ela é vista como a mãe de todos os viventes, a fonte da vida humana, mas, ao mesmo tempo, carregada de interpretações que a culpabilizam pela "queda" da humanidade. Na teologia cristã, especialmente nas leituras de autores como Agostinho de Hipona, Eva é vista como a raiz do pecado humano, e a sua submissão é transformada em um ideal feminino. A associação entre mulher e culpa foi central para a doutrina da Igreja, que perpetuou a exclusão das mulheres do sacerdócio e justificou sua submissão no casamento. A culpa foi e continua sendo uma importante ferramenta de autorregulagem e autovigília.

Ao longo dos séculos, essa lógica perpetuou-se, influenciando valores e comportamentos femininos, mantendo viva a exigência da obediência e do controle sobre o corpo e as escolhas das mulheres.

Ao longo da *Ilíada*, Helena é uma figura isolada, deslocada tanto entre os troianos, quanto entre os gregos. Embora seja descrita como incrivelmente bela, sua beleza é retratada como uma força destrutiva, uma dádiva que trouxe sofrimento e guerra. "Helena não pode ser inculcada pela Guerra de Tróia, arremata o deus de Delfos, pois os deuses se serviram dessa extrema beleza para purgar a terra de uma insolente multidão de fiéis" (Brandão, 1989, p. 101).

Os grandes épicos, *Ilíada* e *Odisseia*, não acusam Helena de promover a Guerra de Tróia, pelo contrário, a palavra final acerca da "culpabilidade" coube a Céias que fazia parte do conselho dos anciãos, ele, que ao ver Helena, disse:

> Aproxima-te daqui minha filha, senta-te diante de mim.
> Vais rever agora teu primeiro esposo, contraparentes e amigos.
> Não tens, a meu ver, culpa de coisa alguma: os deuses
> são a causa de tudo.
> Eles provocaram a guerra com os aqueus, guerra que é
> uma fonte de lágrimas (Homero *apud* Brandão, 1989, p. 88).

A obra é aberta para interpretações e, talvez, a teoria em que a personagem é mais "condenada" é a de que ela foi tomada por uma cegueira que a fez perder a razão, deixando-se seduzir por Paris sob o impulso de Afrodite, abandonando, assim, o marido, a filha e a pátria. Mesmo arrependida, assumiu a culpa e aceitou resignada o seu dever de retornar ao seu lar, ao seu casamento, sendo ela própria a se amaldiçoar pelas desgraças que trouxera aos gregos e troianos, julgando-se digna de castigo. E é isso que ouvimos da própria Helena na primeira vez em que aparece na *Ilíada* respondendo ao rei Príamo:

> Diante de ti, dileto sogro, sinto-me constrangida e temerosa.
> Antes me tivesse levado a morte cruel do que ter seguido teu filho até aqui, abandonando meu tálamo, meus parentes, minha querida filha e minhas amáveis companheiras (Homero *apud* Brandão, 1989, p. 88).

Safo de Lesbos, poeta da Grécia Antiga (630 – 580 a.C) celebrou o gesto destemido de Helena, que tudo abandonou por amor, escrevendo:

> Uns consideram que as corridas de carros, de infantes

> ou de navios
> são o que há de mais belo na face da negra terra.
> Para mim, o que de mais sublime existe é o objeto do
> amor de cada um.
> É muito fácil fazer que todos compreendam esta verdade:
> Helena, que pôde comparar a beleza de tantos homens, escolheu como o mais atraente aquele que destruiria a
> gloriosa Troia.
> Tendo abandonado a filha e os parentes mais queridos, deixou-se ir, arrastada por Cípris, a fim de amar um homem de terras longínquas..."
> (Homero *apud* Brandão, 1989, p. 93).

A *Ilíada* não narra o pós-Guerra de Tróia, mas sabemos, por outras versões do mito, que, após a queda da cidade, Helena é levada de volta a Esparta por Menelau. Apesar de toda a destruição causada, ela é aceita de volta como sua esposa, encerrando o ciclo trágico de sua história. "Tendo, porém, passado por uma longa purgação, por uma experiência heroica, e, por conseguinte, catártica, a filha do rei do Olimpo, por seu arrependimento, tornou-se digna de piedade e de perdão" (Brandão, 1989, p. 89).

Eurípedes (480 - 406 a.C.) escreveu a peça *Helena* (412 a.C.) entre duas outras obras: *As Troianas* (415 a.C.) e *Orestes* (408 a.C.). É interessante observar as escolhas de Eurípedes para contar essa história. Tanto na *Ilíada,* quanto em algumas passagens da *Odisseia*, Helena é a primeira a se acusar, mas, na tragédia *As Troianas*, ela tenta se defender a todo custo das acusações feitas por Hécuba, esposa do rei Príamo, que afirma que Helena é a responsável pela ruína de Tróia, pelos inúmeros crimes perpetrados pelos aqueus, pelos abomináveis massacres e até mesmo pela escravidão a que foram reduzidos os troianos. Escravidão da qual não escaparam nem a própria Hécuba, nem suas filhas, Cassandra e Polixena, e tantas outras.

Na tragédia *Helena*, Eurípides apresenta uma nova visão do mito da mulher cuja beleza desencadeou a guerra. Diferente da narrativa tradicional, na qual Helena foge ou é raptada por Páris para Tróia, na versão de Eurípides ela nunca esteve em Tróia. De acordo com a peça, após o julgamento de Páris, em que ele escolheu Afrodite como a mais bela, a deusa cumpriu sua promessa de lhe entregar Helena. Contudo, Hera criou um *eidolon* – uma espécie de fantasma, uma reprodução, uma réplica de Helena – e o enviou a Tróia com Páris. "Um simulacro seu fora concebido por Hera, sequestrado por Páris e mantido em Troia por dez anos. A esposa de Zeus

plasmara outra Helena usando como matéria prima parte do céu, que recortara" (Vieira, 2018, p. 13).

A verdadeira Helena, por ordem de Hermes – o mensageiro dos deuses, que tem a habilidade de transitar entre os mundos divino e mortal –, foi transportada para ilha de Faros, no Egito, onde permaneceu sob a proteção do rei Proteu, um soberano justo e respeitoso. Durante os dez anos da guerra, Helena viveu isolada, longe do conflito, mas constantemente angustiada por saber que era injustamente culpada pela destruição de Troia.

> A outra Helena não deve ser considerada um "fantasma", como comumente é apresentada, como se fosse uma imagem inconsistente e fugaz. A outra Helena confunde-se com a verdadeira, é seu simulacro perfeito, tanto que Menelau convive com ela durante sete anos no mar, (re) conhece aspectos de sua intimidade (é de se supor), sem suspeitar de sua falsa identidade; tanto que a verdadeira – ou, talvez fosse prudente dizer, a derradeira – responsabiliza-se pelas mortes provocadas por ela mesma em Troia, ao falar da outra (Vieira, 2018, p. 15).

A peça começa após a morte de Proteu, quando Helena está sob ameaça de Teoclímeno, o filho de Proteu e novo rei de Faros. Ele deseja forçá-la a se casar com ele, mesmo contra sua vontade. Helena, no entanto, permanece fiel ao seu marido, Menelau, e busca uma maneira de escapar.

Enquanto isso~~,~~ Menelau, retornando de Tróia após o fim da guerra, naufraga na costa do Egito. Ele chega ao palácio de Teoclímeno sem saber que sua verdadeira esposa está ali. Inicialmente, Helena e Menelau não se reconhecem, mas, quando descobrem a verdade – a de que a Helena que esteve em Tróia era apenas um *eidolon* –, os dois se emocionam e planejam fugir juntos. Para escapar, Helena engana Teoclímeno dizendo que Menelau está morto e o convence a permitir que ela realize um ritual funerário em um barco em alto mar para suposta alma do marido, vítima de um naufrágio. Durante a cerimônia, Helena e Menelau usam o barco para fugir, deixando Teoclímeno furioso e humilhado.

A tragédia *Helena* de Eurípides enfatiza a humanidade de Helena, destacando sua dor, seu isolamento e seu desejo de reabilitar sua reputação. Ele reimagina o mito, afastando-se da narrativa convencional que culpabiliza Helena pelas desgraças da guerra. Aqui, Helena nunca foi para Tróia, o que faz com que não se crie dúvidas de que ela é vítima de forças divinas e humanas, isentando-a de qualquer culpa associada ao conflito.

> Mas melhor do que ninguém, Helena sabe que os gregos lutaram em vão em Troia, por um simulacro. (...) Uma coisa é o herói lutar para que a poesia do futuro eternize sua atuação gloriosa, outra é o herói lutar por algo que, no final, se evidencia como ilusão (Vieira, 2018, p. 17).

No entanto, mesmo nessa versão, ela continua sendo uma figura definida pelo olhar masculino, cuja redenção é mediada pelos homens ao seu redor. Essa duplicidade, em que Helena é ao mesmo tempo real e ilusória, pode ser interpretada no contexto desta pesquisa, como uma metáfora para a própria construção da feminilidade dentro da ordem patriarcal. Assim como a imagem de Helena fora artificialmente manipulada para servir aos interesses divinos e mortais, a feminilidade, conforme analisa Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo*, não é uma essência natural, mas, sim, um artifício socialmente moldado para atender às expectativas masculinas. A mulher, afirma Beauvoir, não nasce mulher, mas se torna mulher dentro das limitações e projeções impostas pelo olhar masculino. Da mesma forma, a "outra" Helena, essa imagem fabricada, funciona como uma representação vazia da mulher idealizada, bela, desejável, porém, sem autonomia de seus desejos e escolhas. No final das contas, a verdadeira Helena não apenas foi sequestrada por Páris, mas, também, pela História, que a fixou no imaginário como um troféu e uma transgressora, sem jamais lhe devolver a voz para contar sua própria versão dos acontecimentos.

Anne Carson foi destemida ao estabelecer um paralelo entre a construção da feminilidade no mundo antigo e sua permanência na cultura contemporânea, ao escrever a peça *Norma Jean Baker of Troy* (2020), em que faz uma transposição da tragédia *Helena* de Eurípides com a vida de Marilyn Monroe, cujo nome de batismo era Norma Jean Baker. A peça é ambientada em dois espaços simbólicos: Tróia e Los Angeles. Norma Jeane Baker aparece como uma figura que transita entre a personagem histórica de Helena de Tróia e o ícone hollywoodiano Marilyn Monroe. Assim como Helena, que na versão de Eurípides nunca teria estado em Tróia, substituída por uma nuvem moldada à sua imagem pelos deuses, Norma Jean também se vê reduzida a um simulacro, uma imagem manipulada pelo olhar masculino e pela indústria do entretenimento.

A dramaturga mostra-nos como algumas representações femininas foram reduzidas a uma imagem. A beleza transformada em mercadoria e a sexualidade

domesticada pelo olhar masculino, atravessaram séculos e ainda se mantém presente em ícones *pop*. A conexão entre Helena e Marilyn revela que a figura feminina desejada e instrumentalizada é, ao mesmo tempo, exaltada e condenada, adorada e culpabilizada, sempre orbitando entre o desejo e o sacrifício.

A peça de Carson evidencia que a feminilidade construída por Helena e perpetuada por Marilyn não é apenas uma narrativa do passado. Ela continua a se replicar em cada mulher celebrada por sua beleza e, simultaneamente, sufocada pelas expectativas sociais. Marilyn foi vendida como a fantasia perfeita do desejo masculino, mas, nos bastidores, sua subjetividade foi apagada e sua voz silenciada. Da mesma forma, Helena foi escrita e reescrita por homens que a transformaram ora em vítima, ora em traidora, mas sempre como um objeto passivo do jogo masculino. Elas fazem-me lembrar de Eva, que foi criada por Deus para servir Adão, fazer-lhe companhia e prestar obediência, mas é atribuída a ela a culpa pela queda da humanidade.

Embora pertencentes a tradições mitológicas e religiosas distintas – Eva e Helena de Tróia – e a períodos históricos distantes entre si – Eva, Helena e Marylin Monroe –, todas compartilham uma profunda conexão no imaginário popular sobre serem exemplos de obediência, submissão e beleza. No Livro do Gênesis, Eva não recebe descrições físicas detalhadas. Diferente de personagens míticas como Helena de Tróia, cuja beleza é amplamente enfatizada nos textos antigos. A figura de Eva é construída muito mais em termos simbólicos do que estéticos. O que sabemos sobre Eva vem dos capítulos iniciais de Gênesis (2:18-25 e 3:1-24), nos quais sua criação a partir da costela de Adão é narrada. O foco do texto está em sua função e posição dentro da narrativa da Criação e da Queda, e não em sua aparência. Não há menção à cor de seus cabelos, à sua altura, à sua beleza ou a qualquer outro traço físico.

A ausência de uma descrição física em Gênesis não significa que Eva não tenha sido posteriormente associada a um ideal de beleza feminina. Com o tempo, interpretações artísticas e teológicas começaram a atribuir a ela características que refletem padrões culturais específicos, especialmente na arte renascentista e medieval. Em muitas dessas representações, Eva aparece como uma mulher branca, de cabelos longos, corpo esguio e feições suaves, características que refletem os ideais de feminilidade da época e não o texto bíblico em si. Portanto, a figura de Eva, assim como Helena de Tróia, foi sendo construída e reinterpretada ao longo

dos séculos para atender aos imaginários de diferentes sociedades, projetando sobre ela os ideais e ansiedades do momento histórico em que é representada.

O mito de Eva, narrado no Gênesis do Velho Testamento e na Torá judaica, traz a história da primeira mulher, criada por Deus para ser companheira de Adão, o primeiro homem. Depois de criar o mundo e tudo que nele habita, Deus moldou Adão do pó da terra e deu-lhe vida ao soprar em suas narinas o sopro da vida, e o homem tornou-se um ser vivente. Adão vivia no Jardim do Éden, um paraíso repleto de beleza, paz e fartura, mas se sentia sozinho. Então, Deus decidiu criar uma companhia para ele.

> Não é bom que o homem esteja só; farei para ele alguém que o auxilie e lhe corresponda". [...] Então, o Senhor Deus fez o homem cair em profundo sono e, enquanto este dormia, tirou-lhe uma das costelas, fechando o lugar com carne. Com a costela que havia tirado do homem, o Senhor Deus fez uma mulher e a levou até ele. Disse então o homem: "Esta, sim, é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Ela será chamada mulher, porque do homem foi tirada (Gênesis, 2:18, 2:21-24).

Eles viviam juntos no Jardim do Éden, sem vergonha ou culpa, desfrutando de uma vida plena, mas com uma única regra: não deveriam comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal.

Certo dia, a serpente, descrita como a criatura mais astuta do Éden, abordou Eva e questionou a ordem de Deus. A serpente sugeriu que Deus queria impedir que eles comessem o fruto porque isso lhes daria sabedoria e os tornaria como Ele: conhecedores do bem e do mal. Curiosa e tentada pela promessa de se tornar mais sábia, Eva comeu do fruto e o ofereceu a Adão, que também o comeu. Ao morderem o fruto, Adão e Eva adquiriram conhecimento e perceberam que estavam nus. Sentiram vergonha pela primeira vez, cobriram-se com folhas de figueira. Quando Deus os chamou, eles esconderam-se, mas foram confrontados por Ele. Deus perguntou se haviam comido do fruto proibido e Adão culpou Eva, enquanto Eva culpou a serpente.

Como punição, Deus expulsou Adão e Eva do Jardim do Éden e lhes impôs uma vida de trabalho e sofrimento. Para Adão, o trabalho na terra seria árduo, e para Eva, a dor no parto seria multiplicada. Além disso, e mais importante aqui neste contexto, Deus declarou que Eva estaria subordinada a Adão, consolidando um modelo de hierarquia entre homem e mulher. Por fim, para impedir que voltassem

ao Éden e tivessem acesso à árvore da vida que concederia a imortalidade, Deus colocou querubins e uma espada flamejante para guardar a entrada do jardim.

Na Torá, a narrativa de Eva é menos sobre sua culpa pessoal e mais sobre as consequências da desobediência humana. No entanto, o resultado é semelhante: a figura feminina é associada à necessidade de controle, especialmente no que diz respeito à sexualidade e à reprodução. Um símbolo de como as mulheres devem ser supervisionadas e guiadas por homens, perpetuando a ideia de que a mulher, por natureza, é fraca e suscetível à tentação.

Talvez não por acaso, a culpa seja um dos principais instrumentos usados para controlar o comportamento feminino ao longo dos séculos, moldando a forma como as mulheres percebem seus corpos, desejos e papéis sociais. A narrativa do pecado original, em que Eva é responsabilizada pela queda da humanidade, foi usada como um exemplo do que acontece quando uma mulher transgride o que lhe é destinado. Esse modelo replica-se em diferentes momentos históricos: na Idade Média, servindo para demonizar mulheres que desafiavam normas sociais, levando à perseguição de curandeiras e parteiras, sob acusações de bruxaria; no século XIX, quando a mulher "ideal" era aquela que reprimia seus desejos, em nome da maternidade e do sacrifício pelo lar; e, também, na contemporaneidade, em que essa lógica persiste nos discursos que associam a moralidade feminina à obediência, ao pudor e à renúncia pessoal. Assim, a "culpa" tornou-se um importante mecanismo estrutural de controle, não apenas para reforçar a submissão, mas para fazer com que as próprias mulheres internalizem essa condição.

Eva, assim como Helena, pode ser interpretada de diferentes maneiras: o símbolo da beleza idealizada, o prêmio de um concurso ou o presente dado por Deus a um homem. As duas personagens também podem ser interpretadas como o símbolo da vítima perfeita: Helena, por ser sequestrada por Paris e usada para desencadear uma guerra; e Eva, enganada pela serpente que tinha interesse em desafiar Deus. Porém, há outra possiblidade, elas podem ser vistas como o símbolo da traição feminina: Helena, por se deixar seduzir por Páris, indo de acordo com os seus desejos; e Eva, ao representar a ganância e ambição por cometer o pecado de comer o fruto para adquirir a mesma sabedoria de Deus. A serpente promete que, ao comer o fruto, ela se tornará "como Deus, conhecendo o bem e o mal" (Gênesis, 3:5).

Por esse viés, Eva pode ser interpretada como uma transgressora dos papeis de gênero: não apenas questiona a ordem estabelecida, mas, também, age por conta própria, uma figura que desafia os limites impostos, buscando transcendência em vez de aceitar passivamente sua condição. Essa interpretação está corroborada pela pesquisadora Danielle Magalhães, que, em seu artigo *Conversa Evânica: por uma outra genealogia do ensaio* (2024), escreve sobre o ato simbólico de Eva ao conversar com a serpente:

> Não só inaugura uma cultura, mas também leva a pensar que, nesse fundamento, houve um princípio de uma relação horizontal, não dominadora, entre uma mulher e um animal, entre um vivente humano e um vivente não humano (Magalhães, 2024, p. 3).

Porém, para falarmos da construção da feminilidade, temos também que olhar para essas representações no seu senso comum, pela forma que foram perpetuados no imaginário social ao longo dos tempos. Ambas são belas, associadas à origem de grandes desastres – a expulsão do paraíso e a Guerra de Tróia – e relegadas a posições de dependência ou culpa. À Helena é atribuído ser a causadora de uma guerra que é, na verdade, consequência da ambição masculina. Já Eva é utilizada como justificativa para explicar a subjugação feminina, mesmo quando as decisões que levam à "queda" são compartilhadas com Adão.

No entanto, é importante notar que a narrativa bíblica não apresenta e nem descreve Eva como um ser maligno, como é a serpente. Sua decisão de comer o fruto também pode ser vista como um ato de curiosidade e busca por conhecimento, qualidades que são reprimidas no contexto patriarcal. "Deus não queria que o homem e a mulher fossem como Ele, então, como um pai que não aceita a horizontalidade, tampouco a destituição de seu lugar soberano, pune-os para reafirmar sua soberania" (Magalhães, 2024, p. 7).

Ambas as personagens podem ser interpretadas como sedutoras e perigosas, e também como submissas e necessárias para se manter a ordem doméstica e reprodutiva.

Ao comparar Eva com Helena, somos despertadas a nos perguntar: por que diferentes tradições culturais e religiosas convergem na construção de representações femininas que reafirmam o papel das mulheres como subalternas? Ao justapor essas duas personagens, abre-se a possibilidade de vermos a

continuidade de uma lógica patriarcal que, desde a Grécia Antiga até o pensamento judaico-cristão, coloca as mulheres em posição de inferioridade, moldando seus papéis sociais em função da ordem masculina, negando-lhes autonomia ao mesmo tempo em que lhes atribui uma culpa desproporcional pelos desequilíbrios do mundo. É nesse sentido que se almeja desdobrar as analises feministas contemporâneas, buscando como essas narrativas perpetuaram e ainda estão perpetuando, marcando, criando vestígios de comportamentos que aprisionam mulheres por meio dos mitos de submissão e servidão.

Para Beauvoir, a feminilidade não é um dado biológico, mas, sim, um papel socialmente imposto: a sociedade define a mulher a partir do olhar do homem, tornando-a "o segundo sexo", ou seja, um ser sempre em relação ao masculino. A feminilidade, nessa lógica, não seria um conjunto espontâneo de características, mas, sim, um molde no qual as mulheres são encaixadas para cumprir funções que reforçam a dominação patriarcal: a passividade, a delicadeza, a submissão e a maternidade compulsória. O processo de construção da feminilidade não se dá sem coerção: ele envolve uma educação emocional, moral e estética que ensina as mulheres a desejarem a aceitação masculina e a se conformarem com as expectativas sociais.

A psicanalista e filósofa Valeska Zanello reforça essa perspectiva ao analisar a feminilidade como um "capital erótico" que as mulheres são socializadas a cultivar. Em sua obra *Saúde Mental, Gênero e Dispositivos: Cultura e Processos de Subjetivação* (2018), Zanello argumenta que a feminilidade é, antes de tudo, um dispositivo de poder que regula os corpos e subjetividades das mulheres, condicionando-as a performar um ideal de beleza, fragilidade e docilidade para serem reconhecidas e valorizadas na sociedade.

Ela explica que a feminilidade opera como uma linguagem que delimita os lugares sociais das mulheres, conferindo valor às que seguem seus códigos e punindo as que os transgridam. Esse controle não é apenas externo, mas, também, internalizado: as mulheres vigiam-se, disciplinam-se e se culpam quando não correspondem ao ideal feminilizado. Segundo Zanello, a feminilidade funciona como um mecanismo de captura, pois faz com que as mulheres acreditem que sua maior potência está na aparência e na validação masculina, desviando-as de outros investimentos subjetivos, como a intelectualidade, a autonomia financeira e a liberdade sexual.

A partir da leitura de Beauvoir e Zanello, a feminilidade não pode ser vista como uma essência ou uma característica natural das mulheres, mas, sim, como um projeto normativo que as subjuga. Essa mesma lógica atravessa a cultura há séculos e, natural e inevitavelmente, expressa-se nas representações femininas perpetuadas pela literatura e pela mitologia. Helena de Tróia e Eva são exemplos perfeitos de como podem ser interpretadas como modelos de feminilidade prescrita como destino. Helena, descrita como a mulher mais bela do mundo, não existe senão pelo desejo que desperta nos homens. Ela é uma mulher que se torna mítica, não por suas ações, mas, sim, pelo que representa: um troféu, um objeto de disputa, um símbolo de posse. Eva, por sua vez, carrega o peso da culpa, a marca da transgressão feminina punida, mas, ao mesmo tempo, é a figura que inaugura a narrativa do desejo, aquela que dá início à História humana pelo pecado de querer saber. Ambas são molduras para a feminilidade: a que deve ser bela e desejável para ser aceita, e a que deve ser domesticada para que a ordem seja mantida.

Para Beauvoir, a emancipação feminina passa pela recusa das amarras da feminilidade tradicional e pela reivindicação de um existir para além da alteridade masculina. Já Zanello propõe uma "subversão dos dispositivos de gênero", ou seja, um rompimento com os padrões de feminilidade, impostos pelas determinações de gênero que restringem as possibilidades de ser mulher.

Se a feminilidade é um aprendizado, também pode ser desaprendida. O desafio está em desfazer o pacto, em deslocar o olhar, em romper com a repetição. E, sobretudo, em construir novas narrativas que libertem as mulheres da necessidade de caber. Quais são as representações femininas que expressam essa subversão?

4
Fragmentos da subversão

4.1.
Boca e vagina

"O destino das mulheres foi atrelado a dois orifícios, a boca e a vagina"[1].

Duas aberturas para o mundo externo. Cada uma com uma função e objetivo, uma expurga sons, ideias, gemidos, prazer, gritos, dor, beijos, mordidas, lambidas, vômitos. A outra expurga filhos, seres, vida, sangue, gozo.

Que espaço é esse entre esses dois orifícios que nos mata?

Nascemos com um sexo e esse sexo define nossas diferenças anatômicas e fisiológicas. Vagina. Mas os valores e implicações dessa diferença são resultado da cultura. Boca. A sexualidade feminina e o seu serviço reprodutivo tornaram-se um recurso adquirido por homens, tanto quanto as terras conquistadas por eles. Vagina. Uma das bases da construção do sistema econômico começou com a compra e a troca de mulheres, seus serviços sexuais eram parte de sua mão de obra e seus filhos eram propriedade de seus senhores. Vagina. "Não foram as mulheres comercializadas, mas sua sexualidade e capacidade reprodutiva"[2]. Vagina. A biologia não basta para responder porque estamos nesse lugar desequilibrado. Boca. O corpo feminino é visto como uma propriedade a ser controlada, seja pela família, seja pelo marido ou pelo Estado. Vagina. A responsável pela ordem divina. Vagina. Por manter a economia. Vagina. O índice populacional. Vagina. A função é reproduzir. Vagina. Não há escolha. Vagina. Desejo ignorado. Boca. Controlado. Vagina. Pecaminoso. Boca. Corpos desumanizados. Entre a vagina e a boca. O poder de articulação, voz e resistência. Boca. A repressão da voz. Boca. Não é permitido falar publicamente. Boca. Serão isoladas enquanto ousarem falar. Boca.

---

[1] Frase que me impactou, dita pela professora Daniela Magalhães, na aula da professora Ana Kiffer, no Mestrado de Letras e Artes da Cena, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-RJ

[2] Gerda Lerner, *A Criação do Patriarcado*, 2019, p. 263.

Silvia Federici denunciou a perseguição e opressão às mulheres. Boca. Erosão[3] dos poucos direitos que as mulheres tinham. Vagina.
Na França, séc. XVI, elas perderam o direito de fazer contratos ou de representar a si mesmas nos tribunais. Boca. São declaradas oficialmente como imbecis. Vagina.

Sim, você leu bem, essa foi uma declaração legalizada, "imbecis". Boca. Todas as mulheres são declaradas imbecis, incapazes de se representar. Boca. Por reflexo, desapareceu dos tribunais denúncias de abuso. Boca. Se a mulher não pode se representar, como é que ela vai denunciar abuso? Boca. Na Alemanha, as viúvas de classe média tinham que designar tutor para administrar os negócios, obviamente elas não podiam administrar seu próprio dinheiro sozinhas. Vagina. As mulheres também passaram a não poder mais viver sozinhas ou compartilhar casas com outras mulheres. Vagina. Infantilização legal[4]. Vagina.

Hoje, nos infantilizamos para sermos aceitas, nos infantilizaram para nos desmerecer. Vagina. Mulheres inglesas foram dissuadidas de se sentarem na frente das próprias casas para conversar umas com as outras. Boca. Ou de ficarem perto da janela para verem o mundo. Vagina. E eram orientadas a não visitarem seus pais depois do casamento, não se reunirem mais com as suas amigas. Vagina. *Gossip*. Boca. Fofoca. Boca. Amiga. Vagina. Madrinha. Vagina. Conversa suja. Boca. Confidencias. Vagina. Medo de falar. Vagina.

Domesticação pela tortura. Vagina. Instrumentos colocados em mulheres. Vagina. Briguentas. Vagina. Fofoqueiras. Vagina. Indisciplinadas. Vagina. Opinião demais. Boca. Um capacete, uma gaiola, uma focinheira, presa à cabeça da mulher. Boca. Para impedir que falassem. Boca. Uma espécie de rédea, freio de metal e de couro que rasgaria a língua se ela tentasse falar. Boca. Eram usados para amedrontar as mulheres e fazê-las se submeter. Vagina. Por dias. Vagina. Durante esse período as mulheres não podiam comer, beber ou falar. Boca. Puxadas por uma coleira e um sino na cabeça. Vagina. Desfile em forma de humilhação. Vagina. Maridos e membros da família podiam solicitar aos magistrados que colocassem uma focinheira em suas esposas ou parentes "falantes demais". Boca. Focinheiras expostas em mercado como um aviso às mulheres. Boca. Especialmente às mais velhas, Bruxas. Vagina.

Misoginia. Vagina. Medo. Vagina. Tortura. Vagina.

---

[3] *Calibã e a Bruxa*, Silvia Federici, 2017, p. 199.
[4] Termo usado por Federici em *Calibã e a Bruxa,* p. 200.

Amizades femininas se tornam objeto de suspeita. Vagina. Uma subversão da aliança entre marido e mulher. Vagina. Bruxas. Vagina. Bruxas. Vagina. Bruxas. Vagina. Amigas entregando amigas. Vagina. Filhas entregando mães. Vagina. Caça às bruxas! Vagina. Mulheres forçadas, sob tortura, a denunciar umas às outras. Vagina.

Guerra contra as mulheres. Vagina. Igreja Católica e protestante esqueceram suas adversidades e se uniram contra as mulheres. Vagina.

Domesticação da tortura. Vagina.
Diagnóstico da loucura. Boca.

Histeria. Vagina. Encarcerador de mulheres. Vagina.

Século XIX uma gama de sintomas foi nomeada como histeria. Boca.
Tosse. Boca.
Sufocamento. Boca.
Acessos dramáticos. Boca.
Paralisia dos membros. Boca.
Desmaio. Boca.
Emudecimento. Boca.

O hiato entre o ver e o dizer. Vagina e boca. Louca. Histérica. Alterada.
Histeria. Útero. "um animal vivo que se deslocava pelo corpo feminino"[5].

A palavra vem do grego, significa útero. Boca. Úteros ambulantes. Boca.
Histeria. Um órgão que caminhava no corpo. Boca.

No corpo feminino de uma forma mutável. Sem causa. Vagina. Um estado demoníaco. Vagina. Impuro. Vagina. Pecado. Vagina. Algo que deve ser evitado. Vagina. Algo que não é possível delimitar entre desvio e norma. Boca e vagina. Questões ginecológicas. Vagina. Psicose nas mulheres. Vagina. Retirada do útero. Vagina. Remoção do clitóris. Vagina. Solteira, não tem filhos, fracassada, egoísta. Vagina. Escolha um caminho. Vagina. A voz tem gênero. Vagina. O dizer tem gênero. Vagina.

[5] *O Útero do Mundo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, curadoria e texto Veronica Stigger.

Aristóteles avisou sobre o tom agudo da voz das mulheres. Boca. Avisou sobre mulheres serem recipientes passivos. Vagina. Avisou que elas são um homem em falta. Vagina. Avisou que são um homem que não se desenvolveu por completo. Boca e vagina.
A língua feminina é um instrumento de insubordinação. Boca.
Escrita é a libertação. Vagina.
Mulher tagarela não tem o auto controle masculino. Boca. Incomoda. Boca. Aguda demais, fraca demais, estridente demais. Silêncio, Vagina.
Loucura. Bruxaria. Bestialidade. Vagina.
Manipular a escrita. Desviar a escrita. O som da escrita. Vagina.
O som do feminino. Vagina.
Silêncio. Vagina.
"O som representa um grito de prazer intenso ou de dor intensa" [6]. Vagina.
Emitir tais gritos. Boca. Uivar. Boca.
Bacantes. Bruxas. Bestas. Sobrenaturais. Boca.
Cadê a *sophrosyne*? Vagina.
Cadê? Boca.
Fique quieta! Vagina.
"A escrita é a própria possibilidade de mudança, o espaço no qual pode se lançar um pensamento subversivo, o movimento precursor de uma transformação das estruturas sociais e culturais"[7]. Boca.

"É preciso que a mulher escreva a mulher. E o homem o homem"[8]. Vagina.
A língua, o som, as palavras, rabiscos são um movimento de transgressão.
A Boca.
A Vagina.

[6] *O Gênero do Som*, Anne Carson.
[7] Cixous, 2022, p. 49.
[8] Cixous, 2022, p. 45.

4.2
Medeia e Lilith: o exílio como destino

Este capítulo é sobre a boca, a transmissão de quem somos, a oralidade, a reivindicação, o som do procurar por si, do prazer, do questionamento e da dor.

Medeia e Lilith são personagens que atravessaram séculos sendo demonizadas por sua recusa em aceitar o destino imposto a elas. Ambas foram marginalizadas, silenciadas e punidas por desafiar a ordem patriarcal. A análise parte do conceito de subversão, explorando como a maternidade, a sexualidade e a autonomia foram sistematicamente usadas pelo patriarcado para definir e limitar o papel das mulheres.

O termo *subversão* tem origem no latim *subversio, subversionis*, derivado do verbo *subvertere*, que significa derrubar, inverter, reverter, destruir ou transtornar. Esse verbo é formado pela junção de: *sub-,* que significa abaixo, por baixo; e *vertere*, virar, girar, mudar de direção.

Ou seja, etimologicamente, subversão carrega a ideia de revirar algo desde a base, desestabilizar estruturas existentes ou inverter uma ordem estabelecida. No contexto social e político, *subversão* refere-se a qualquer movimento, ideia ou ação que desafie, questione ou busque desmantelar estruturas de poder estabelecidas.

Analisarei Medeia e Lilith, entrelaçando-as com o conceito de subversão na construção da feminilidade e na maneira como as mulheres que se recusam a obedecer e seguir as normas impostas foram e continuam sendo julgadas e condenadas.

Media e Lilith sopram em nossos ouvidos, até hoje, a voz dessas duas personagens que, antes mesmo de terem consciência do que significa “ser mulher”, questionaram, foram contra as normas do que era esperado, determinado e ensinado para elas. As consequências, no caso das duas, mesmo pertencendo a mitologias e tempos históricos distintos, foram a exclusão, a solidão e o abandono. Consequências essas que três mil anos depois, mantêm, obrigam, impelem,

ensinam, doutrinam mulheres a se condicionarem ao silêncio, de forma resignada e obediente. Tudo isso por medo. Medo de não serem aceitas, medo de ficarem sozinhas, de não encontrarem seus pares, e, principalmente, medo de serem excluídas da sociedade.

As duas personagens mostram-nos sobre um sentimento de serem estrangeiras em si mesmas.

Medeia é uma personagem de mitos antigos, dos quais se conservaram apenas fragmentos, mas foi na tragédia *Medeia* de Eurípides, encenada pela primeira vez em 431 a.C., que a personagem ganhou uma força imagética que atravessou séculos, emocionando, encantando e também aterrorizando plateias e leitores.

Já Lilith, diferente de Medeia, é uma personagem cujas origens encontram-se em tradições judaicas antigas e textos apócrifos. Embora não esteja presente no cânone do Velho Testamento, seu mito evoluiu por meio de narrativas místicas e interpretações posteriores. Sua história aparece em fontes como o *Alfabeto de Ben-Sira* e em tradições cabalísticas, nas quais é descrita como a primeira mulher criada por Deus, anterior a Eva. Ainda que sua existência não seja explicitamente reconhecida na narrativa bíblica tradicional, alguns estudiosos identificam indícios sutis de sua presença no texto de *Gênesis*. O filósofo Renato Noguera, em seu livro *Mulheres e Deusas* (2017), aponta para possíveis referências à Lilith na passagem em que Deus inicialmente cria o homem e a mulher (Gênesis 1:27), mas, posteriormente, declara que fará uma “auxiliadora” para Adão (Gênesis 2:18), que, ao ver Eva, diz: “Esta, sim, é osso dos meus ossos”. Para Noguera, essa fala sugere a possibilidade de uma mulher anterior a Eva, que teria sido feita da mesma terra que Adão, e não de sua costela.

As duas personagens têm muito em comum: o ponto mais evidente é que são representações femininas que desafiaram o papel das mulheres em uma sociedade patriarcal ao longo dos séculos. Mesmo com centenas de pesquisas e representações artísticas sobre elas, pouco se modificou a maneira como essas personagens foram entendidas pelo público. No imaginário popular, Medeia é uma mulher traída, que cometeu uma vingança terrível, extrapolou os limites da justiça, do poder e da autonomia feminina. Enquanto Lilith é uma mulher sedutora de homens, que não respeitou as regras, desafiou não só Adão, como o criador supremo, Deus.

No mito, Medeia é filha do rei Eetes da Cólquida e neta do deus Hélios. Seu mito está profundamente entrelaçado com o de Jasão e os Argonautas, que partiram em busca do Velocino de ouro, símbolo de poder e prosperidade.

Quando Jasão chegou à Cólquida, terra de Medeia, para obter o Velocino de ouro, o rei Eetes impôs desafios impossíveis, para que ele falhasse. No entanto, Afrodite interveio, fazendo com que Medeia se apaixonasse perdidamente por Jasão. Movida pelo amor, Medeia traiu seu pai e usou seus poderes de feiticeira para ajudar Jasão a superar as tarefas: ela forneceu encantos e realizou feitiçarias para domar os bois de pés de bronze, plantar dentes de dragão e derrotar guerreiros que surgiam do solo, enquanto adormecia o dragão cuspidor de fogo. Os encantos de Medeia foram decisivos para que Jasão capturasse o Velocino. Assim, os dois fugiram juntos, mas Medeia não escapou sem derramar sangue. Para retardar a perseguição de seu pai, ela matou e esquartejou seu próprio irmão, Absirto, espalhando seus pedaços pelo mar para que seu pai, o rei Eetes, fosse obrigado a parar e recolhê-los. Esse ato terrível marcou o início de uma vida de exílio e tragédia para Medeia, que deixou sua terra natal para seguir Jasão.

Após várias aventuras, finalmente Medeia e Jasão se estabeleceram em Corinto, onde tiveram dois filhos. No entanto, a felicidade de Medeia não durou muito. Jasão, em busca de mais poder, decidiu abandonar Medeia para se casar com Glauce, filha do rei de Corinto, Creonte. Sentindo-se traída e humilhada, Medeia tramou uma vingança devastadora.

Primeiro, enviou um presente mortal para Glauce: um manto encantado e uma coroa que, ao serem vestidos, incendiaram o corpo da jovem princesa, matando-a de forma horrível. O fogo também consumiu Creonte ao tentar salvar a filha. No auge de sua vingança, Medéia cometeu o ato mais chocante: matou seus próprios filhos, privando Jasão de sua descendência e destruindo qualquer possibilidade de legado. Para escapar da fúria de Jasão, Medeia fugiu em uma carruagem mágica puxada por dragões, enviada por seu avô Hélios.

A peça de Eurípedes começa com Medeia em estado de desespero. Jasão a abandona para se casar com outra mulher, mais jovem e filha do rei da cidade onde eram recém acolhidos. Esse ato de traição é mais do que uma ruptura conjugal: é uma declaração de que Medeia, enquanto estrangeira e mulher, era descartável em um sistema que prioriza alianças políticas e o poder masculino.

Influenciada pela pesquisa sobre o comportamento feminino na Grécia Antiga, da escritora Olga Rinne, em seu livro *Medeia, A Redenção do Feminino Sombrio como Símbolo de Dignidade e Sabedoria* (1988), passei a ler *Medeia* de Eurípedes por uma ótica reflexiva, no que tange a como a nossa sociedade interpreta as ações das mulheres que fogem do comportamento que lhes é esperado. Mesmo que hoje os modos tradicionais de comportamento tenham perdido, na superfície, sua força normativa, eles continuam atuando profundamente no nosso imaginário coletivo, regulando expectativas, valores e julgamentos. Neste ponto, vou dialogar com Lilith, como uma segunda versão desse espectro feminino que ousa sair do lugar da obediência, afirmando-se como sujeito pleno e se tornando insuportável à ordem patriarcal.

Medeia, talvez, seja a personagem grega mais fácil de analisar por um olhar contemporâneo, porque, desde o inicio, o relacionamento de Medeia e Jasão não se encaixa no modelo típico do matrimônio patriarcal, no qual o homem domina e a mulher obedece. Pelo contrário, sua relação reflete muito mais um modelo contemporâneo de parceria, em que ambos partem para um futuro comum, com uma promessa de igualdade. Medeia, ao contrário das figuras femininas tradicionalmente submissas da mitologia, não é uma esposa que se anula diante do marido, nem uma mulher que busca sua identidade apenas através do outro. A jovem Medeia que Jasão encontra na Cólquida é tudo o que a feminilidade normativa não permite: forte, ativa, inteligente, consciente de seu valor e dona de si.

A transposição das duas personagens é cheia de simbolismos. No mito de Lilith, ela foi criada ao mesmo tempo e da mesma substância que Adão, diferentemente de Eva, que foi moldada depois e a partir da costela dele. Essa igualdade inicial fez de Lilith uma figura independente e autônoma.

Quando Adão tentou exercer autoridade sobre Lilith, durante o ato sexual, insistindo em estar “por cima”, simbolizando sua superioridade, ela recusou a posição de submissão. Assim como as mulheres contemporâneas, Lilith proclamou que ambos eram iguais, rejeitou essa posição hierárquica e exigiu ser tratada dessa forma.

Incapaz de suportar a subordinação, Lilith pronunciou o nome secreto de Deus e fugiu do Jardim do Éden. Em algumas versões do mito, ela voa para o Mar Vermelho, um lugar associado aos demônios e espíritos rebeldes. Adão, sentindo

sua ausência, reclama a Deus, que envia três anjos para buscá-la. Os anjos encontram Lilith, mas ela se recusa a retornar, mesmo sob ameaça e com a punição de que perderia centenas de seus filhos diariamente, tornando-se um símbolo de luto e dor. Foi por isso que, durante a Idade Média, seu mito foi alimentado por lendas que a transformaram em um demônio noturno, uma ameaça que rondava mulheres grávidas e recém-nascidos, uma presença que inspirava medo e que precisava ser afastada com amuletos e rituais protetivos.

Assim como Medeia e Lilith, muitas mulheres que se recusam a caber nos modelos tradicionais de feminilidade seguem sendo punidas, se não com o exílio, literalmente, como na tragédia grega e no mito judaico-cristão, pelo menos com um exílio simbólico, que as coloca à margem, estigmatizando-as e desumanizando-as. A tragédia de Eurípides permite-nos olhar para esse mecanismo de julgamento e punição para percebermos como, ainda hoje, na nossa atual sociedade, mesmo afirmando ter superado certas normas rígidas de gênero, a expectativa de uma feminilidade dócil, contida e conciliadora ainda pesa sobre as mulheres.

Medeia é, acima de tudo, uma história de amor transformado em ódio, de uma mulher poderosa que se recusa a ser vítima das circunstâncias, mesmo que isso signifique ultrapassar todos os limites da moralidade. Enquanto alguns a veem como uma figura monstruosa, outros a interpretam como uma mulher que reage com fúria ao abandono e à traição. Segundo Rinne, a situação legal e social das mulheres nas cidades-estados da Grécia, naquele mundo em que Eurípedes ambientou a sua Medeia e que se "tornou a norma para cultura ocidental" (Rinne, 2017, p. 81), era uma existência sem acesso às esferas públicas, sendo restrita somente aos espaços destinados ao universo feminino. As mulheres não compartilhavam da vida social dos homens e de seus círculos, suas presenças na vida pública eram praticamente inexistentes, permanecendo confinadas ao ambiente doméstico. Ao longo de sua vida, a mulher permanecia sob tutela masculina. Inicialmente, era subordinada ao pai; caso ele falecesse, essa função passava ao parente masculino mais próximo. Sem autonomia legal, não podia administrar bens, realizar transações comerciais ou atuar em processos jurídicos. A herança não lhe era garantida, e qualquer recurso que trouxesse para o casamento, como o dote, passava imediatamente ao controle do marido.

O casamento era sua única fonte de existência. E até mesmo na vida religiosa foram gradualmente afastadas: antes sacerdotisas dos ritos sagrados, foram

substituídas por sacerdotes homens. Esse afastamento do espaço religioso foi determinante para consolidar sua exclusão da vida pública, da produção cultural e intelectual.

Esperava-se da mulher o casamento, a fidelidade, a lealdade e o eterno compromisso, ao passo que, ao mesmo tempo, ela deveria tolerar, sem protestos, a necessidade de liberdade do homem. Era permitido aos homens terem relações sexuais com escravas, enquanto uma mulher que tivesse relação sexual com um escravo era castigada com a morte.

Comportamentos distintos e opostos que tiveram o reforço da lei contribuindo gradualmente para construir futuros direitos civis, condutas, e justificativas de violências contra as mulheres.

> Tanto agora como antigamente, a educação põe diante da mulher, como os mais elevados valores, a compreensão do outro; a repressão das suas próprias necessidades em prol da relação, o espírito de sacrifício e a capacidade de assumir compromisso, enquanto ostenta, como virtudes superiores da vida masculina, a capacidade de se impor, a persistência (também em relação às próprias necessidades), a capacidade de se desligar e a independência (Rinne, 2017, p. 17).

A primeira função da mulher era dar ao marido herdeiros. Quando não tinha filhos, era devolvida aos pais. O homem casava-se para assegurar a continuidade da família e da pólis, por isso, repudiar a mulher estéril era cumprir um "dever religioso e patriótico" (Brandão, 1989, p. 35). O homem podia abandonar a esposa a seu bel-prazer, tendo apenas nesse caso, que devolver o dote, o que impedia que os divórcios fossem mais numerosos. Mas, com a devolução, essa mulher ficaria marcada, como um objeto com defeito.

O adultério da mulher tornava obrigatório o repúdio do marido. Caso o homem não se incomodasse com adultério da esposa, ele teria como pena a desonra pública, com privação parcial ou total dos direitos políticos. Já o adultério cometido pelo marido, como consenso legal, não dava à mulher qualquer direito de pleitear o divorcio. Além disso, a opinião pública era extremamente severa para com as mulheres que requeressem o divórcio. As concubinas, "amantes" dos maridos, eram, via de regra, atenienses de famílias pobres, escravas ou então estrangeiras, gregas de outras pólis conquistadas. Sobre a concubina, sabe-se que:

> [...] a partir do século IV a.C., tornou-se uma espécie de segunda esposa, certamente sem que houvesse para o concubinato um respaldo jurídico específico. Mas os costumes, e mesmo as leis, eram muito tolerantes a esse respeito (Brandão, 1989, p. 44).

Temos, ainda, na tragédia *Media*, de Euripedes:

> MEDEIA - Das criaturas todas que têm vida e pensam,
> somos nós, as mulheres, as mais sofredoras.
> De início, temos que comprar por alto preço
> o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo
> Mal ainda mais doloroso que o primeiro.
> Mas o maior dilema é se ele será mau
> ou bom, pois é vergonha para nós, mulheres,
> deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo)
> (Eurípedes, linhas 260 - 265).

Rinne traz uma reflexão sobre o quanto a paixão de Medeia e Jasão corresponde a uma convenção cultural válida até os dias de hoje. Mulheres foram ensinadas a lidar com o amor, colocando-o como centro de suas vidas, perdendo o controle sobre si quando se apaixonam.

> Faz parte também das tradicionais ideias de valor, que moldaram durante séculos a nossa imagem da "feminilidade" que o vínculo amoroso permanente com um parceiro seja, para a mulher, o centro da sua existência e a razão de ser da sua vida, e que, ao contrário, tenha para o homem um lugar de menor importância do que seus objetivos externos (profissionais e de carreira). Ainda que não aceitemos atualmente com naturalidade esses padrões de valor, nossas atitudes, no entanto, em face do amor e da parceria, estão, consciente ou inconscientemente, impregnadas, de maneira profunda, por elas (Rinne, 2017, p. 111).

Esse comportamento sobre o amor é uma construção baseada no medo do abandono. O abandono das mulheres, no começo da nossa civilização, não significava lidar só com a dor de um amor perdido – o que já seria muita coisa –, mas, também, com o veredito de uma vida sem respeito social e sem "valor de mercado". Escolho esse termo para reforçar de que forma os sujeitos femininos eram vistos, entendidos como mercadorias para produzir uma família, e, se essa mercadoria era devolvida, ela perdia completamente o seu valor.

Medeia, que era princesa na sua cidade natal, em Cólquida, abandonou seu *status* social pelo amor que sentia por Jasão e, ironicamente, foi trocada por uma outra mulher que tinha justamente a posição social que ela abriu mão. A história de Medeia "retrata o efeito destrutivo que a fixação no grande amor pode ter" (Rinne,

2017, p. 19). Mas, será que é sobre fixação no amor ou sobre a possibilidade de existência?

O plano de vingança de Medeia é o coração da tragédia. Em um ato de desafio extremo, ela decide destruir tudo o que Jasão valoriza, matando não apenas sua nova esposa e sogro, mas, também, seus próprios filhos. A vingança sim é um ato amplamente criticado em nossa cultura, como algo vil e inescrupuloso, mesmo quando se tem motivos reais para se sentir lesado. Mulheres que sofrem um abandono parecido com o de Medeia vivenciam sua dor de diferentes maneiras. A mais comum, aquela em que fomos ensinadas como "correta", é permanecer em silêncio, voltando-se para dentro e, se for necessário, caindo em depressão, destruindo a própria energia vital e a si própria; mas, jamais questionar, brigar, reivindicar, incomodar o masculino. Afinal, a expressão da raiva, da ira e dos sentimentos de vingança estão fora do escopo de feminilidade. A manipulação pela culpa está relacionada a essa "autoimplosão".

Historicamente, temos que:

> [...] a maioria dos homens se comporta como Jasão, procurando encontrar na relação com a nova amante e na nova paixão, antes de tudo, a vivacidade perdida, o rejuvenescimento de sua força e a confirmação de que ainda não chegaram ao fim e têm ainda novas e não exauridas possibilidades de vida (Rinne, 2017, p. 142).

Medeia, ao longo da tragédia, sofre a violência da traição e do abandono, mas não reage com resignação e é isso que a transforma em uma figura monstruosa aos olhos da tradição. Seu destino não é apenas o de uma mulher rejeitada, mas, também, o de uma mulher que recusa a passividade e decide agir.

Assim também podemos ler Lilith, que, ao ser expulsa do paraíso, não busca o retorno ou a reintegração à ordem divina. Pelo contrário, sua trajetória a conduz para as margens do mundo habitado, estabelecendo-se no deserto, um espaço de exclusão, mas, simbolicamente, também de autonomia. Algumas versões de seu mito sugerem que sua história não se encerra em seu exílio: após ser expulsa por recusar se submeter a Adão, ela retorna ao Éden na figura da serpente, conduzindo Eva ao conhecimento proibido e desestabilizando a ordem patriarcal imposta por Deus. Nesse sentido, assim como Medeia, Lilith não aceita a condição de submissão e tampouco se resigna ao papel de vítima; ambas transformam sua dor e rejeição em ação. Se Medeia desafia os limites da maternidade e da justiça, ao se vingar de Jasão, Lilith transgride as regras divinas, ao incitar a queda da humanidade. Ambas

são mulheres que não se conformaram com a norma, recusaram-se à passividade e são condenadas ao exílio, sendo demonizadas.

> Existe um nexo entre mulher e punição; e que a feminilidade, quando concedida em seu aspecto biológico e numa só unidade com o mundo dos animais, parece traduzir uma experiência primordial, onde sempre fermenta algo de ameaçador e inexorável (Brandão, 1989, p. 72).

Durante quatro anos, estive em cartaz com o espetáculo *A Desumanização*, primeira adaptação teatral de um romance do escritor Valter Hugo Mãe. O espetáculo homônimo do romance *A Desumanização* (2013), acompanha a trajetória de Halla, uma menina marcada pela morte de sua irmã gêmea, Sigridur. A perda da irmã lança-a em uma crise existencial avassaladora. Além de explorar o luto e a fragmentação da identidade, o romance também apresenta uma crítica à opressão social, em uma comunidade rígida e moralista. A vila em que Halla vive não apenas reforça seu isolamento emocional, mas, também, rejeita-a por sua diferença, seu desencaixe. O moralismo sufocante da cidade transforma sua existência em um desafio constante, no qual ela é tratada como uma presença incômoda, uma figura que deveria se adequar ou desaparecer.

Nesse contexto, *A Desumanização* é também uma reflexão sobre a violência da norma e da exclusão social. A sociedade que cerca Halla a desumaniza gradualmente, negando-lhe um espaço legítimo de existência. Ela seria um desdobramento de Medeia e Lilith? Uma menina que reflete sobre a opressão na qual não se encaixa e, portanto, luta por uma identidade que resiste à desumanização imposta pelo olhar social. Dessa forma, Halla, toma medidas drásticas e extremas, assim como as duas outras personagens: Halla vinga-se e incendeia a cidade onde foi rejeitada.

> HALLA – Escorri o óleo pelo chão. Peguei o último poema do meu pai. Uma só folha.
> Um poema único e sem cópia. “O pior amor é esse, que é feito de ódio também”. Com aquele poema acendi o fogo. A cidade, assim como a minha infância, queimaram naquele vale, roubando o tamanho da noite. Eu fugi pelas montanhas interditadas do inverno. Os fantasmas recuaram e o caminho era só vento e frio. Eu não temia mais as raposas. Me sentia igual a elas: um animal selvagem e sem propósito. Eu nunca soube o que foram dizer às pessoas. E nem se me perdoariam.
> Mas quem não sabe perdoar, só sabe coisas pequenas (Mãe, 2013).

Era impossível atravessar aquele texto sem me perguntar quantas vezes nós, mulheres, fomos ensinadas a sufocar nossos impulsos a fim de não incomodarmos, para não sermos vistas como ameaças. Halla incendiava a cidade; Medeia incendiava a ambição de Jasão; Lilith incendiava a estrutura invisível de um Jardim divino que a queria submissa. Cada uma, à sua maneira, destruía para poder existir. E, talvez, tenha sido isso que mais me inquietou ao longo desse tempo em que estive em cena vivendo essa história: até que ponto seguimos sendo treinadas para temer o incêndio e nos manter dentro da cidade?

Nos debates que fizemos ao longo da temporada desse espetáculo, com o qual viajamos pelas principais capitais do Brasil, ouvi mulheres falarem sobre o peso de carregar uma existência que nunca "cabe completamente", nas palavras delas. Algumas diziam reconhecer na personagem Halla a menina que um dia foram, outras se perguntavam se ainda havia tempo para incendiar suas próprias cidades. O incômodo estava sempre ali, pairando: a certeza de que existe um caminho para além da norma, mas a um custo caro. Muito caro. Era como se estivéssemos diante da mesma questão que Medeia e Lilith enfrentaram: de que a liberdade feminina tem um preço alto demais para se pagar. Por isso, busco que essa questão esteja pairando na minha vida intelectual e nos meus trabalhos artísticos, retratando de forma crítica, criando uma rachadura, fazendo-nos compreender que recebemos mensagens que são reforçadas de infinitas maneiras.

Talvez, um dos caminhos possíveis seja reaprendermos a interpretar essas histórias, enxergar essas mulheres, olhando sobre como foram e se sentiram aprisionadas, sem saída e, ao mesmo tempo, como conseguiram ser donas dos seus próprios destinos.

Hoje, os exílios são outros, mas a estrutura da condenação é a mesma.

A estigmatização é um meio de criar balizas, contorno, silenciar, amedrontar. Perigosa. Louca. Maldosa. Agressiva. Opinativa. Vulgar. Ciumenta.

"Desde a Antiguidade as mulheres foram tidas como o sexo ciumento" (Rinne, 2017, p. 84). Mas, olhar para o ciúme como uma condição biológica feminina é não considerar o contexto histórico e social em que elas estão inseridas.

Afinal, o que é o ciúme? O ciúme costuma surgir da insegurança de perder e do desejo da exclusividade do sentimento. No entanto, o que alimenta esse medo de perder? Ele nasce de um medo ainda mais profundo, o medo de ficar sozinha. Se olharmos pelo prisma da personagem que será banida da cidade onde mora, que não

poderá voltar para sua cidade de origem, onde matou o seu irmão e brigou com seu pai por se dedicar inteiramente ao amor, que é vista como uma ameaça funesta à nova ordem e felicidade de seu marido com outra mulher, que irá perder todos os seus privilégios e respeitabilidade, será que esse ciúme não deveria ser pensado também como uma autoproteção?

Sem o vínculo matrimonial, a mulher via-se desprovida de proteção legal e sem acesso a recursos próprios. O conselho tradicional para uma mulher, até o nosso século, é: "reprima o seu ciúme, tolere os 'casos' do marido, realce cuidadosamente a sua aparência e seja, acima de tudo, amável".

O quanto na atualidade esse condicionamento verdadeiramente mudou? Desde a Antiguidade até os dias de hoje, o ciúme feminino é severamente repreendido e castigado. Enquanto o ciúme masculino é valorizado e entendido como prova de amor e zelo para com suas esposas. Mas, no contexto brasileiro, o ciúme e a sensação de posse são frequentemente identificados como motivadores de crimes contra mulheres. Em quase 70% dos casos de violência contra a mulher, os agressores são os próprios parceiros ou ex-parceiros. É o que aponta a pesquisa "Visível e Invisível: a vitimização de mulheres no Brasil", do Fórum de Segurança Pública e do Instituto Datafolha, divulgada em 2025.

São índices alarmantes que nos fazem refletir o quanto o fato de o ciúme ser identificado como uma performance do gênero, preferencialmente da feminilidade, corrobora para uma posição de vulnerabilidade para as mulheres.

> Muitas mulheres sentem dentro de si a ira de Medeia quando a relação amorosa, razão de ser da sua vida, entra em crise; quando sofrem de ciúmes; quando começam a descobrir quem tira proveito do papel ideal da "feminilidade", válido na nossa cultura; e quando sentem o quanto se haviam identificado com as imagens ideais masculinas sobre o "valor" da mulher, pelas quais elas deveriam ser, antes de tudo, bonitas, jovens, [...] maternais e cheias de espírito de sacrifício (Rinne, 2017, p. 19).

Há uma outra camada na personagem Medeia que provoca incômodo: o fato de ela subverter uma das imagens mais intocáveis da cultura ocidental, a maternidade, enquanto meio de sacralidade e amor incondicional. Se Medeia fosse apenas uma mulher traída e humilhada, sua dor encontraria eco e simpatia. Mas, a partir do momento em que decide matar os próprios filhos, ela atravessa um limite simbólico irreversível. Torna-se indizível, inaceitável.

O infanticídio é, em nossa cultura, um dos maiores tabus. Se há algo que nos ensinaram como absoluto, é que uma mãe deve proteger seus filhos a qualquer custo. Ao matar os próprios filhos, Medeia desmonta um pilar fundamental da identidade feminina: a ideia de que a maternidade é o destino natural das mulheres e de que a mãe, independentemente das circunstâncias, deve ser devotada e sacrificial.

A interpretação mais comum da tragédia sugere que Medeia age por vingança, punindo Jasão da maneira mais cruel possível ao tirar dele sua descendência. Mas, essa leitura, embora válida, simplifica a complexidade da personagem e ignora o contexto em que a ação ocorre. Para além do desejo de vingança, há uma pergunta mais profunda e perturbadora: o que aconteceria com os filhos de Medeia em uma sociedade que não os reconhece, que não os aceita, que os vê como indesejáveis?

Seus filhos eram também estrangeiros. Não apenas filhos de uma mulher estrangeira, mas, também, de uma mulher que havia sido reduzida a inimiga, um perigo à nova ordem de Corinto. Na tragédia, Creonte deixa claro que deseja banir Medeia, mas não menciona o destino das crianças. O silêncio sobre elas já antecipa sua condenação. Sem a proteção de um pai ou de uma cidade que os acolha, qual seria seu futuro?

Ao matar os filhos, Medeia recusa-se a entregá-los ao destino que os aguarda. Esse gesto pode ser lido não apenas como um ato de crueldade, mas, também, como um ato de controle sobre sua própria vida: se o futuro dessas crianças será o extermínio, a rejeição, o desprezo, então, que ao menos sua mãe dite o fim de sua história. Essa possibilidade não alivia o peso do infanticídio, mas desvia a leitura que Medeia é apenas uma mulher tomada pelo ódio e pela sede de vingança. Ela é uma mulher encurralada em um mundo que não oferece alternativas a quem desafia suas regras.

A tragédia constrói uma ironia perversa: Medeia abandona a sua terra natal por amor, sacrifica tudo para seguir Jasão e, no fim, perde até mesmo a possibilidade de existir dentro da ordem estabelecida. Como qualquer mulher rejeitada e despojada de proteção, ela deveria ter aceitado o que lhe restava: o silêncio, a submissão, o exílio sem ruído. Porém, Medeia não aceita. E, ao recusar esse destino, transforma-se na figura que a sociedade não pode tolerar: uma mulher que rejeita a dor imposta a ela.

Talvez, a monstruosidade de Medeia não esteja no infanticídio em si, mas, sim, no fato de que ela não se arrepende, não implora perdão, não se deixa domesticar pelo remorso. Porque há algo ainda mais perturbador do que o assassinato dos filhos: é o fato de Medeia matar seus filhos e seguir vivendo. Se a maternidade fosse o centro de sua existência, a perda dos filhos deveria ser também o fim de sua história. Mas não é. Não a enlouquece, não a destrói, não a faz desaparecer. Ela foge. Medeia é apavorante porque sua vida não se resume à maternidade.

Essa é a verdadeira ruptura que proponho. Uma das razões que a torna intolerável é que, em um mundo que define as mulheres pelo papel que exercem como filhas, esposas, e mães, Medeia recusa-se a ser qualquer coisa além de si mesma. Não é apenas uma mulher que matou os filhos, mas, também, uma mulher que sobreviveu ao ato de matá-los e que não se atormenta pela culpa. Ela torna-se uma ideia insuportável para as pessoas porque demonstra que há vida para uma mulher para além do que esperam dela.

Essa recusa continua sendo motivo de desconforto, até os dias de hoje. Uma mulher que não tem seus filhos como centro de sua vida – ou que escolhe não exercer a maternidade – ainda é vista com desconfiança. O olhar social que Medeia enfrenta na tragédia de Eurípides segue presente na maneira como as mulheres são constantemente medidas pelo vínculo que estabelecem com a maternidade. Espera-se que toda mulher deseje ser mãe. E, uma vez mãe, espera-se que esse papel passe a definir sua existência por completo.

Uma mulher que não coloca os filhos no centro da sua vida carrega uma marca de frieza, de egoísmo, de desvio moral. Se não abandona suas ambições, se mantém desejos próprios, se recusa a se encaixar no modelo sacrificial que se espera da mãe ideal, seu amor materno passa a ser questionado. Se escolhe não ser mãe, sua feminilidade passa a ser interrogada. Sua decisão é tratada como ausência, como falha, como um caminho que precisa de justificativa. A maternidade, que deveria ser uma escolha, segue sendo uma imposição.

Medeia desafia esse princípio. Ela é mãe, mas também é uma mulher com história, desejos e feridas que não cabem na imagem idealizada da mãe devotada. E, por isso, precisa ser demonizada.

A punição de Medeia encontra eco na punição de Lilith. Quando Lilith rejeitou a submissão a Adão, fugiu do Éden e se recusou a voltar, Deus a puniu

decretando que, todos os dias, cem de seus filhos morreriam. Como Medeia, Lilith torna-se uma mulher que se recusa a aceitar o destino que lhe foi traçado e, por isso, precisa ser condenada pelo que há de mais doloroso: a perda de sua descendência. Mas, a punição imposta a Lilith é também uma tentativa de impedir que mulheres sigam seu exemplo. A mensagem transmitida pela tradição é clara: mulheres que ousam desafiar o papel que lhes foi imposto sofrerão as consequências e essas consequências recairão sobre seus filhos. Se a punição de Medeia foi autoimposta, a de Lilith foi decretada por uma ordem superior. Porém, ambas estão ligadas por uma mesma condenação: se uma mulher decide não se curvar às regras, ela deve pagar com a destruição de sua linhagem.

Eurípides, no entanto, dá a Medeia um destino que rompe essa lógica: diferente de Lilith, que perde seus filhos como castigo divino, Medeia os mata com suas próprias mãos. Ela apropria-se da punição e a transforma em escolha. É esse gesto que a torna irreconciliável com qualquer ideia de redenção. Se Lilith chora a morte dos filhos que lhe foram arrancados, Medeia recusa-se a deixar que o destino de seus filhos seja decidido por outros. Se ela é o objeto de procriar, vê-se no direito de também ser o objeto de matar.

Eurípides a faz escapar, não morrer. Diferente de tantas heroínas trágicas, Medeia não paga seu ato com a própria vida. Foge em uma carruagem mágica, deixando Jasão sem filhos, sem legado, sem poder, sem glória. No imaginário patriarcal, essa pode ser a vingança mais imperdoável: a mulher que parte sem punição, que se desprende das amarras da maternidade e que, mesmo depois de destruir tudo, ainda existe. Séculos depois, Henrik Ibsen criaria uma outra mulher que também romperia com o destino de viver em devoção aos filhos. Nora Helmer, protagonista de *Casa de Bonecas* (1879), surge como uma mulher aparentemente adaptada à sua condição de esposa e mãe, mas que, ao longo da peça, dá-se conta de que sua vida foi construída para servir aos outros. Criada para ser a esposa dócil, a mãe amorosa, a figura decorativa que existe para dar suporte ao marido e aos filhos, Nora percebe que sua identidade foi moldada a partir de um ideal de feminilidade que nunca a permitiu descobrir quem ela realmente é.

O momento mais impactante da peça ocorre quando Nora toma a decisão de abandonar sua casa, seu marido e, acima de tudo, seus filhos. Como Medeia, Nora faz o impensável dentro da lógica patriarcal: uma mulher que rejeita a maternidade como destino único. Mas, ao contrário de Medeia, que destrói os filhos para impedir

que sejam reféns de um mundo que os rejeitaria, Nora opta por deixá-los para trás, recusando-se a ser apenas uma mãe. Seu objetivo é encontrar a si mesma, desvincular-se da identidade que lhe foi imposta e compreender que pode existir fora da maternidade e do casamento.

Ao final da peça, Nora fecha a porta de casa e sai, um gesto simples, mas revolucionário. Se Medeia sobe à carruagem puxada por dragões, Nora cruza a soleira de uma porta. Ambas rompem com a expectativa de que uma mulher deve se anular pelo bem dos filhos, de que sua existência deve ser, antes de tudo, um serviço aos outros. A diferença entre as duas está no modo como reagem ao aprisionamento que viveram: Medeia destrói tudo ao seu redor antes de partir; Nora apenas parte. Mas, em ambos os casos, o efeito que provocam é o mesmo, um rompimento absoluto com a ordem que lhes foi imposta.

A Antiguidade, período em que Eurípides escreveu *Medeia*, estabeleceu as bases da sociedade ocidental, estruturando normas, valores e hierarquias que perduram até hoje. A organização patriarcal, a definição rígida dos papéis de gênero e a subordinação da mulher à esfera doméstica foram princípios reforçados ao longo dos séculos e incorporados às instituições sociais, jurídicas e culturais. Assim, quando Henrik Ibsen escreveu *Casa de Bonecas*, no século XIX, sua peça não representava uma ruptura isolada, mas, sim, a ressonância de um sistema consolidado desde a Grécia Antiga. Nora, assim como Medeia, desafia um modelo que, apesar das transformações históricas, manteve o ideal da mulher como esposa e mãe submissa, revelando que a estrutura que Medeia contestou ainda condicionava a vida das mulheres séculos depois. Já Lilith permaneceu por séculos como uma figura oculta, um nome sussurrado nos cantos mais sombrios dos textos religiosos e nas tradições que associavam sua existência ao perigo, ao caos e à subversão da ordem estabelecida.

Mas algo mudou.

No século XX, Lilith começou a sair de seu exílio simbólico e a ser reinterpretada. Se antes ela era a mulher que deveria ser temida, hoje, passa a ser enaltecida por sua força em se recusar a aceitar um destino imposto. O que foi condenado como insubmissão passou a ser relido como autonomia. O que foi visto como ameaça passou a ser compreendido como resistência.

Esse processo de ressignificação não aconteceu de maneira linear ou homogênea. Em algumas leituras contemporâneas, Lilith é ainda uma figura de

medo, uma presença associada ao perigo feminino. Mas, em outros espaços, principalmente dentro de discussões feministas e culturais, ela se tornou um símbolo do direito de dizer "não", da reivindicação da voz e do desejo feminino.

No teatro, essa atualização dos mitos tem sido um campo fértil para reinterpretar histórias pelo viés de mulheres transgressoras.

Em 2019, participei do espetáculo *Soror*, da dramaturga Luísa Micheletti onde eu interpretei a personagem Eva. Na peça, Lilith retorna ao Éden para despertar Eva da ilusão patriarcal. No palco, sentia que tanto Eva quanto Lilith não eram apenas mitos distantes, mas, ainda, continuam sendo um sussurro na voz de muitas mulheres.

Quantas mulheres hoje seguem vivendo como Evas sem perceber que poderiam ser Lilith? Quantas Medeias ainda são condenadas por não aceitarem cumprir caladas ao papel de mulher traída e ao papel de mães resignadas? Voltar-me a essas figuras não é apenas um estudo acadêmico, mas, também, uma tentativa de ouvir o que elas ainda têm a nos dizer.

O que elas ainda gritam de seus mitos para nós, mulheres?

Se Lilith foi feita para ser a sombra de Eva, para existir como um contraste negativo à mulher "ideal", hoje ainda vemos mulheres sendo colocadas umas contra as outras, forçadas a competirem pelo reconhecimento masculino, pelos espaços de prestígio, por uma aceitação social que nunca é e foi plena. A lógica da substituição, na qual uma mulher só tem valor enquanto corresponde às expectativas do sistema, continua vigente. Mudam-se os tempos, mantêm-se a dinâmica com outra roupagem.

O que aconteceria se essas mulheres parassem de competir e começassem simplesmente se reconhecerem, e se olhassem com "irmandade"?

A palavra "soror" tem origem no latim, onde significa "irmã".

No contexto contemporâneo, "soror" é frequentemente associada ao feminismo, à solidariedade entre mulheres e à ideia de irmandade feminina. O termo "sororidade" foi resgatado no século XX por movimentos feministas para expressar um vínculo de apoio mútuo entre mulheres, contrapondo-se à lógica patriarcal que, historicamente, as colocou em competição. O espetáculo *Soror* traz exatamente essa perspectiva: Lilith e Eva, ao invés de serem opostas, unem-se. Não é Eva quem induz Lilith para a domesticação, mas Lilith quem desperta Eva para a escolha. Se

a narrativa original condenava a primeira mulher que ousou dizer “não”, a versão teatral, da qual eu participei, oferece uma alternativa: e se, ao invés de aceitarmos os papeis que nos foram dados, começássemos a reescrevê-los?

Essas representações ainda estão vivas, ainda fazem sentido para o espectador e leitor de hoje. Elas alertam-nos sobre como a liberdade feminina segue sendo um limite difícil de atravessar. Elas ensinam-nos que, ao desafiar a norma, as mulheres serão sempre um risco. A questão que resta é: estamos dispostas a correr esse risco?

> EVA (*assustadoramente lúcida*) – Quem? Quem matou Eva? Alguém… Alguém matou Eva, não matou? Alguém matou… Marilyn… não matou? Ou o que morreu foi a parte delas que não foi possível vender? Quem são vocês? Quem? QUEM? Assassinos? Amantes gentis… patrocinadores! Chefes... de família. Organizadores que gerenciam a arquitetura minuciosa do genocídio da Deusa. Mas não. Não enquanto houver beleza… enquanto houver juventude. Enquanto meu corpo é liso. Não são? Assassinos, vocês. Até meus amantes são… adoradores da minha pele lisa, da bochecha farta. Da cordialidade. Da boca pronta. Dos meus olhos azuis. Quem matou Afrodite?... Adão? O presidente? Meu psiquiatra? James Joyce? A Polícia? A milícia? A mando de quem? Quem matou? Quem dá conta de sumir com a dor de ter sua metade arrancada? (*pausa*) Será que me deixarão em paz? Me deixarão dormir e não morrer? A velhice… é uma forma de cura? O casamento é uma forma de cura? Onde mais eu posso me esconder? (*pausa*) O casamento é a velhice e a cura se esconde na rachadura onde nada remenda. Quem matou Ofélia? Quem? Quem? Quem está aí? Lilith? (Micheletti, 2020).

No entanto, há um aspecto da recusa de Lilith que continua sendo negligenciado e que, talvez, seja a base de sua demonização: ela reivindicou o prazer feminino. Ao negar-se a estar “por baixo” de Adão, tanto nos afazeres e deveres, como no ato sexual, Lilith mostra que o desejo da mulher não precisa e não deve estar subordinado ao desejo do homem. Essa recusa foi suficiente para torná-la insuportável. E aqui escolho esta palavra, “insuportável”, porque está sempre diretamente ligada em toda e qualquer narrativa social de opressão, quando o assunto é mulher e a vida feminina.

A história de Lilith inscreve-se na longa tradição de silenciamento e repressão da sexualidade feminina. O prazer das mulheres foi sistematicamente negado, controlado e invisibilizado. A vida sexual da mulher foi reduzida à procriação ou ao dever de satisfazer o homem. O desejo feminino foi desautorizado, tratado como desvio, doença ou, nos períodos mais violentos da História, como bruxaria. Lilith rompe com essa estrutura. Ela não aceita que seu corpo seja apenas um instrumento da reprodução, não aceita que sua sexualidade esteja a serviço do outro. E, por isso,

precisa ser apagada, transformada em monstro, punida com a condenação mais cruel: perder seus filhos. Assim como foi punida com o banimento, Lilith também foi condenada ao esquecimento, apagada da tradição oficial, a ponto de sua existência quase desaparecer. Nem mesmo na Bíblia os homens permitiram que ela permanecesse, tornando difícil encontrar registros sobre sua história. Esse apagamento parece ser mais uma forma de punição imposta a ela, uma tentativa de aniquilar sua transgressão não apenas do Paraíso, mas, também, da memória coletiva.

O desconforto que Lilith provoca está diretamente ligado à ideia de que a liberdade de uma mulher sempre esteve associada à possibilidade de controlar seu próprio corpo. Essa liberdade, até hoje, é vista como uma ameaça. Lilith lançou uma pergunta incômoda para o sistema patriarcal: E se as mulheres vivessem sua sexualidade com prazer? E se as mulheres não existissem apenas para procriar ou satisfazer o desejo masculino?

O mito de Lilith abriu uma fenda na norma imposta ao corpo feminino, deixando como resquício a possibilidade de que as mulheres não apenas tivessem prazer, mas, também, reivindicassem esse prazer para si. Seu nome, por isso, segue circulando como um lembrete de que qualquer mulher que ouse buscar essa liberdade ainda precisa enfrentar o julgamento de um mundo que insiste em punir aquelas que recusam o papel de servidão.

O que ocorre com essas figuras não é uma punição isolada no tempo, mas, sim, um modelo simbólico que atravessa séculos. A diferença é que, no presente, essas narrativas transformam-se, encontrando as ferramentas de punição do tempo presente, as novas maneiras de descredibilizar e de afastar da ordem aquelas que questionam seus papéis sociais.

A exclusão de Medeia e Lilith pode ser vista, hoje, em diferentes frentes: na mulher que decide não ser mãe e ainda precisa enfrentar o tribunal social; na mulher que escolhe priorizar sua carreira e independência financeira é chamada de fria, ambiciosa ou egocêntrica; na mulher que expressa sua raiva e é automaticamente rotulada como “desequilibrada”, “histérica”, “louca”; na mulher que reivindica sua sexualidade sem se submeter ao desejo masculino e é vista como libertina, vulgar, promíscua.

Há sempre um nome, uma palavra, um gesto, uma ação, prontos para desqualificar todas aquelas que não aceitam o papel a que foram designadas, aprisionadas, doutrinadas.

5
Conclusão

Os mitos e as obras artísticas são camadas de tempo e contexto atravessadas por leituras e projeções que se transformam de acordo com as lentes de cada época. Como qualquer forma de arte, essas narrativas não têm a função de um papel moralizante, mas assumem o risco de serem usadas por algumas pessoas dessa forma. A arte como instrumento, em algumas mãos, é salvação; já em outras, é sentença de morte. O autor, a autora, o artista, o dramaturgo, todos podem escolher um olhar, um ponto de vista, um eu lírico que expresse uma crítica, uma interrogação ou uma forma de denúncia. A arte não é feita para ser aprisionadora em funções pedagógicas ou em um modelo de conduta. Ela existe na liberdade do símbolo, na complexidade do que não se encerra.

Quando falamos de cultura, falamos da capacidade humana de cultivar. Assim como cultivamos a terra, também cultivamos ideias, normas e comportamentos que se perpetuam e deixam vestígios ao longo das gerações. Entre esses comportamentos, a construção dos papéis de gênero é um dos mais persistentes. O que é considerado “feminino” ou “masculino” em cada sociedade não é fixo, mas, sim, cultivado e reproduzido por meio de mitos, discursos e práticas sociais que reforçam determinadas normas e valores. A cultura não é apenas um reflexo do passado, mas, também, um campo em constante transformação, no qual se consolidam valores, tradições e, principalmente, construções de identidades sociais.

Se o ser humano cultivou, é cultura. Cafeicultura, o cultivo do café. Apicultura, das abelhas. Agricultura, do solo, do campo, da terra. Tudo que os seres humanos permitem que cresça, que floresça, que esteja aqui para a próxima geração, é cultura. Qualquer análise tem que partir da pergunta: De qual cultura? É possível falar em feminilidade na Índia presente ou a partir dos textos da Antiguidade? Nos primeiros inscritos em sânscrito? É possível discutir feminilidade a partir das lentes do feminismo contemporâneo no comportamento das populações indígenas deste século ou do século passado? Não. Os riscos dos universalismos mostram, hoje mais do que nunca, a sua perversão. No entanto, sabemos que as singularidades

culturais foram, em maior ou menor medida, sendo uniformizadas desde os processos de colonização ao contemporâneo "globalizado".

Por isso, é importante buscar cultivar em nós outras estruturas culturais, moldadas por valores e dinâmicas diferentes das que fundamentam a cultura ocidental patriarcal na qual estamos inseridos. Isso também nos desloca da centralidade das "narrativas" exclusivamente ocidentais.

O recorte que fiz nesta pesquisa é desse cultivo que resultou na cultura em que estamos inseridos: ocidental, patriarcal, estabelecida pela invasão, exploratória, colonizadora, hierárquica e funcionando com ferramentas específicas de opressão e violência.

A tentativa aqui foi a de tratar – no sentido de andar de mãos dadas, em diálogo vivo, em um tom de conversa – sobre essas narrativas mitológicas e o caldo de imaginário que cultivaram em nós. Levando em consideração que elas variam conforme as estruturas sociais, políticas e culturais que as recebem, busquei refletir, na medida do possível, sobre as diferentes perspectivas que assumem o papel da mulher e as normas de gênero em cada momento histórico. O que era visto como um ideal feminino em uma época pode ser reinterpretado como opressivo ou contestador em outra, demonstrando a fluidez desses significados.

Mas, podemos analisar as representações femininas pela ótica do discurso, entendendo-as como enunciados que não apenas refletem realidades, mas, também, as produzem. Essas narrativas, longe de serem apenas imagens estáticas do passado, continuam a delinear expectativas e comportamentos femininos, influenciando tanto a forma como as mulheres são vistas, quanto a maneira como se percebem. Os conceitos feministas podem nos dar a possibilidade de revisarmos os nossos olhares para que não seja uma interpretação única ou definitiva de significados que parecem tão enraizados a ponto de se confundirem com verdades absolutas.

A figura de Helena ainda ecoa na forma como se espera que mulheres sejam belas e desejáveis, mas sem se apropriarem do seu próprio desejo. Medeia ainda é a imagem da mulher que ultrapassa os limites impostos e, por isso, é considerada perigosa. Eva carrega a culpa original, enquanto Lilith segue como a figura rejeitada porque escolheu não se submeter. Como analisa Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (1949), as mulheres são frequentemente enquadradas dentro de binarismos opressores: a santa e a pecadora, a submissa e a transgressora, a mãe e a bruxa. Essas oposições reduzem a multiplicidade das experiências femininas a

categorias rígidas que servem ao controle e à normatização da mulher na sociedade. Assim, as figuras de Eva e Lilith, por exemplo, não são apenas personagens mitológicas, mas, também, representações simbólicas dessas dicotomias: Eva, a mulher que erra e deve pagar pelo erro; Lilith, a mulher que se recusa a obedecer e, por isso, deve ser apagada da História. Esses binarismos, reforçados pela tradição cultural e religiosa, continuam a estruturar as expectativas sociais sobre as mulheres, naturalizando padrões de conduta e punindo aquelas que se desviam deles.

O questionamento dessas representações não significa rejeitar sua força histórica, ou até mesmo simbólica na arte. De jeito nenhum. Significa nos estimular para novas leituras, pois não existe apenas uma interpretação única ou definitiva. Como argumenta Gerda Lerner (1993), a história da humanidade foi escrita quase exclusivamente por homens, e essa exclusão sistemática das mulheres da produção do conhecimento, consolidou a ideia de que a subordinação feminina sempre foi inevitável e inquestionável. A ausência das mulheres enquanto agentes históricos e produtoras de cultura resultou na construção de uma memória coletiva na qual a opressão parece um dado natural, e não uma construção deliberada. Por isso, voltar a esses mitos não é apenas um exercício teórico, mas, também, uma necessidade política: significa recuperar as camadas de sentido que foram apagadas e permitir que essas narrativas sejam reinterpretadas a partir de um olhar que contemple a experiência feminina em sua complexidade, sem reproduzir passivamente os discursos que as subjugam.

Judith Butler, ao desenvolver o conceito de performance de gênero (1990), amplia essa reflexão ao demonstrar que a identidade não é uma essência fixa, mas, sim, um conjunto de atos reiterativos que consolidam normas sociais e morais. Ainda que a Antiguidade não utilizasse esse conceito nos moldes contemporâneos, podemos observar, nos mitos gregos e judaico-cristãos, a expressão de uma divisão entre o que se espera de homens e de mulheres. O que se considera masculino ou feminino em uma sociedade é cultivado historicamente, não são expressões naturais, mas, sim, frutos desse processo contínuo de cultivo social. Helena e Eva representam performances femininas sancionadas, enquanto Medeia e Lilith, as marginalizadas.

A própria Butler (1988) traça uma relação entre a performance social e a teatral, revelando que os papéis de gênero são práticas materializadas em nossos

corpos. A tragédia grega, por exemplo, pode, hoje, ser pensada – não de forma anacrônica, mas, sim, atual – sob este prisma, reatualizando sentidos que ficaram "impedidos", mortos ou adormecidos. Nela, os atores, todos homens, assumiam personagens femininas, evidenciando que a identidade de gênero era representada por meio de convenções teatrais e ao mesmo tempo marcando a exclusão da mulher na cena pública. Esse atravessamento entre o teatro e a vida cotidiana reforça a ideia de que as identidades de gênero são encenadas, reiteradas e moduladas dentro de um contexto social específico. Assim como um ator encarna um personagem no palco, os sujeitos performam seu gênero no cotidiano, repetindo gestos, entonações, posturas que reafirmam normas preestabelecidas. Essa dimensão performática é essencial para compreender o quanto essas representações mitológicas não são apenas reflexos de um tempo, mas, também, dispositivos que moldam e continuam influenciando nossas subjetividades.

Se os mitos foram usados para fixar papéis e comportamentos esperados, também podem ser usados para ampliar as possibilidades do que significa "ser mulher". Refletir de forma crítica sobre a maneira como as representações do feminino foram codificadas é uma forma de reafirmarmos como nós mulheres queremos ser entendidas em sociedade.

A arte não tem a obrigação de ensinar, mas pode ser um espelho que revela os contornos do que nos forma. Se, ao longo desta pesquisa, buscou-se o deslocamento de significados enraizados, a arte apresenta-se como um dos espaços privilegiados para essa ressignificação. Ela permite que narrativas sejam reinterpretadas, evidenciando que o que tomamos como natural é, na verdade, uma construção histórica e cultural. Olhar criticamente para a arte é, portanto, um exercício de libertação do olhar, uma forma de expandir as possibilidades de leitura do mundo e de nós mesmas. Assim, a arte desafia-nos a enxergar além do que nos ensinaram a ver, rompendo com significados cristalizados e abrindo espaço para novas interpretações. É nesse poder de deslocamento e questionamento que reside sua maior força.

6
Referências Bibliográficas

BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo*. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Helena, o eterno feminino*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1989.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. *A Reivindicação de Antígona: o parentesco entre a vida e a morte*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.

—---------- . *Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista.* Chão da Feira, Caderno n. 78, p. 1-16, 2018.

CARSON, Anne. *Eros. O Doce Amargo*. Tradução de Júlia Raiz. São Paulo: Editora Bazar do Tempo, 2022.

_____. *Norma Jean Baker of Troy*. New York: New Directions Publishing, 2020.

_____. *O gênero do Som*. In: Revista Serrote, n. 34, p. 114-136. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2020b.

_____. *Sobre aquilo em que mais penso: ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2023.

CIXOUS, Hélène. *O Riso da Medusa.* Tradução Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

_____. *Mulheres e Caça às Bruxas: da idade média aos dias atuais*. Tradução Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

HARAWAY, Donna. *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Feminist Studies, 1988.

HEITI, Sheila. *Maternidade*. Tradução Julia Debasse, São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002-2003.

_____. *Odisseia*. Tradução de Trajano Vieira, São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. *Odisseia*. Tradução de Donaldo Schüler. Porto Alegre. L&PM, 2007.

HOOKS, Bell. *O Feminismo é Para Todo Mundo: políticas arrebatadoras*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2021.

HOOKS, Bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

_____. *Tudo Sobre o Amor: novas perspectivas*. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2021.

IACONELLI, Vera. *Manifesto Antimaternalista: Psicanálise e Políticas da Reprodução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

IBSEN, Henrik. *Casa de Bonecas.* Tradução de Emília de Araújo Pereira. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2016.

KURY, Mario da Gama. *Eurípedes. MEDÉIA, HIPÓLITO e AS TROIANAS*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 7a edição, 2007.

_____. *Sófocles, A Trilogia Tebana*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 6a edição, 2006.

LERNER, Gerda. *A criação da consciência feminista: a luta de 1.200 anos das mulheres para libertar suas mentes do pensamento patriarcal*. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

_____. *A Criação do Patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. Tradução Luiza Sellera. São Paulo: Cultrix, 2019.

LINS, Regina Navarro. *O Livro do Amor*, volume 1. Rio de Janeiro: BestSeller, 2012.

MÃE, Valter Hugo. *A Desumanização.* Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2017

MAGALHÃES, Danielle.*Conversa evânica: por uma outra genealogia do ensaio*, v. 26, n. 3, 2024.

MICHELETTI, Luisa. *Soror*. colaboração de dramaturgia Eme Barbassa. São Paulo: Laranja Original, 2020.

NOGUERA, Renato. *Mulheres e Deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual.* Rio de Janeiro, Harper Collins, 2017.

NOGUERA, Renato. *Por que amamos: o que os mitos e a filosofia têm a dizer sobre o amor.* Rio de Janeiro, Haper Collins, 2020.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução Donaldo Schuler. Porto Alegre, L&PM, 2021.

RINNE, Olga. *Medeia, A Redenção do Feminino Sombrio como Símbolo de Dignidade e Sabedoria*. São Paulo: Editora Cultrix, 2017.

RUBIN, Gayle. *Politicas do Sexo*. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

STIGGER, Veronica. *O Útero do Mundo.* Museu de Arte Moderna de São Paulo - Acervo. 2. Arte Contemporânea séculos XX e XXI - Brasil, I. Título. II.

TEIXEIRA, Heloisa. Pensamento feminista: conceitos fundamentais / Monique Witting… Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

VERNANT, Jean-Pierre. *A Origem do Pensamento Grego*. Tradução de Maria Teresa D'Ávila. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIEIRA, Trajano. *Helena, de Eurípides, e seu duplo*. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2018.

_____. *Medeia e Antígona: O Drama da Mulher na Tragédia Grega*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

VISNIEC, Matei. *A mulher como campo de batalha.* Tradução de Luiza Jatobá. São Paulo: É Realizações, 2012.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ZANELLO, Valeska. *A Prateleira do Amor: sobre mulheres, homens e relações*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2022.

_____. *Saúde mental, gênero e dispositivos: cultura e processos de subjetivação*. Curitiba: Appris, 2018.