

unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

Faculdade de Ciências e Letras

Campus de Araraquara - SP

THEREZINHA MARIA HERNANDES

**A MORTE DA DONZELA: ESTUDOS SOBRE
IDENTIDADE E ALTERIDADE FEMININA EM NARRATIVAS
DE TRADIÇÃO ORAL**



ARARAQUARA – S.P.

2023

THEREZINHA MARIA HERNANDES

**A MORTE DA DONZELA: ESTUDOS SOBRE
IDENTIDADE E ALTERIDADE FEMININA EM NARRATIVAS
DE TRADIÇÃO ORAL**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef

SEM BOLSA

ARARAQUARA – S.P.

2023

H557m	<p>Hernandes, Therezinha Maria</p> <p>A morte da donzela : Estudos sobre identidade e alteridade feminina em narrativas de tradição oral / Therezinha Maria Hernandes. -- Araraquara, 2023</p> <p>164 p.</p> <p>Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara</p> <p>Orientadora: Karin Volobuef</p> <p>1. Estudos literários. 2. Literatura comparada. 3. Literatura oral. 4. Representações do feminino. I. Título.</p>
-------	---

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

THEREZINHA MARIA HERNANDES

A MORTE DA DONZELA: estudos sobre identidade e alteridade feminina em narrativas de tradição oral

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: História Literária e Crítica
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef
SEM BOLSA

Data da defesa: 30/ 5/2023 às 8h

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef
Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Luciana de Campos
Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE) – Universidade Federal da Paraíba.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Andréa Caselli Gomes
Membro do Núcleo de Estudos Vikings e Escandinavos (NEVE) – Universidade Federal da Paraíba.

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Gisele de Oliveira Bosquesi
Departamento de Línguas Modernas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Membro Titular: Prof. Dr. Guilherme Augusto Louzada Ferreira de Morais
Professor Autônomo de Língua Inglesa.

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

Aos meus filhos, Lorenzo e Giuliano, que tornam a vida muito melhor, e à

À minha sobrinha Aline, filha do coração.

In memoriam, ao meu irmão Francisco, um grande contador de histórias

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef, sem a qual nada teria sido possível.

Ao Prof. Dr. José Joaquim Dias Marques, ex-coordenador do Centro de Estudos Ataíde Oliveira, da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, por toda a paciência, generosidade, pelo vasto conhecimento da oralidade e pelo copioso material de estudos que me disponibilizou.

À Prof.^a Dr.^a Isabel Cardigos, fonte de inspiração por suas pesquisas sobre o feminino em contos maravilhosos, e também pelo incansável trabalho de catalogação dos contos tradicionais portugueses.

Às Prof.^{as} Dr.^{as} Adriana Freire Nogueira e Olga da Fonseca, ambas da Universidade do Algarve, pela generosidade em compartilhar seus vastos conhecimentos e importante material de pesquisa.

A todos os amigos que fiz ao longo deste processo e que compartilharam ideias e afetos.

Ao Sr. Yasuake Arashiro, amigo e eterno *sensei*.

RESUMO

No início de nossas pesquisas sobre o feminino em narrativas de transmissão oral, bem como seus registros escritos e textos literários de autoria conhecida, detectamos símbolos associados a um poder feminino sobre o ciclo de vida, morte e transformação ou regeneração. Notamos, todavia, que as personagens femininas dotadas desse poder foram sendo gradualmente substituídas pelo herói masculino, de forma diretamente proporcional à instauração das sociedades patriarcais. Observamos, ao longo da pesquisa, que muitas obras críticas e/ou analíticas passam ao largo do feminino, não apenas privilegiando a figura do herói, mas também revelando uma visão de mundo androcêntrica, eurocêntrica, urbana e, não raramente, etnocêntrica. A fim de identificar elementos que refletem estereótipos decorrentes desse padrão, tivemos por bem adotar como forma de abordagem de narrativas de tradição oral a concepção de mundo animista conforme expressa por Irving Hallowell, segundo o qual todos os seres são pessoas, das quais apenas uma parcela se compõe de humanos. A partir dessa perspectiva, estudamos a individuação dos seres, os diversos tipos de transformações que se processam nessas narrativas, e como esse conjunto de dados manifesta uma visão sobre o *outro*, principalmente quando esse *outro* é a mulher. Sob esse enfoque, lidamos primeiramente com imagens e textos que buscam associar a figura feminina com o grotesco, o selvagem, o monstruoso e o perigoso. Buscamos demonstrar como, paulatinamente, os vários textos – da oralidade à literatura de autoria conhecida – denotam um *roubo de identidade* da mulher, tanto por meio de violências explícitas quanto pelo que denominamos “roubos de peles”, que distinguimos do assim chamado *motivo* do “cônjuge animal”.

Palavras – chave: Oralidade; Feminino; Identidade e Alteridade; Metamorfozes; Roubo de Pele.

ABSTRACT

At the beginning of our research on the feminine in oral transmission narratives, as well as their written records and literary texts of known authorship, we detected symbols associated with a feminine power over the cycle of life, death and transformation or regeneration. We have noticed, however, that the female characters endowed with this power were gradually replaced by the male hero, directly proportional to the establishment of patriarchal societies. We observed, throughout the research, that many critical and/or analytical works bypass the feminine, not only privileging the figure of the hero, but also revealing an androcentric, Eurocentric, urban and, not infrequently, ethnocentric worldview. In order to identify elements that reflect stereotypes resulting from this pattern, we decided to adopt the animist worldview as expressed by Irving Hallowell, according to which all beings are people, of which only a portion is made up of humans. From this perspective, we study the individuation of beings, the different types of transformations that take place in these narratives, and how this set of data manifests a vision about the *other*, especially when that *other* is the woman. Under this approach, we deal primarily with images and texts that seek to associate the female figure with the grotesque, the wild, the monstrous and the dangerous. We seek to demonstrate how, gradually, the various texts – from orality to literature of known authorship – denote a theft of the woman's identity, both through explicit violence and through what we call “fur thefts”, which we distinguish from the so-called “animal spouse” *motif*.

Key-words: Orality; Female; Identity and Alterity; Metamorphoses; Skin Theft.

LISTA DE IMAGENS

Fig. 1: Estela funerária suméria.....	49
Fig. 2.a.: Vênus de Hohle Fels.....	66
Fig. 2.b.: Vênus de Hohle Fels	67
Fig. 2.c.: Vênus de Hohle Fels.....	67
Fig. 3: Vênus de Willensdorf.....	68
Fig. 4: Sheela-na-Gig.....	71
Fig. 5: Lápide da mãe de Macunaíma.....	72
Fig. 6: Inanna/Ishtar ou Ereshkigal.....	75
Fig. 7.a.: Mixoparthenos.....	96
Fig. 7.b.: Mixoparthenos.....	97
Fig. 8: Bronze Carriazzo.....	98

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1. Alguns esclarecimentos	15
1.2. Tradução	22
1.3. “Se eu acredito, é relato; se eu não acredito, é lenda”	23
1.4. Animismo e religião	26
1.5. A individuação dos seres a partir da visão de mundo animista	34
1.6. As transformações.....	50
1.6.1. Metamorfos.....	50
1.6.2. Transmorfos	52
1.6.3. Cambiantes.....	59
1.6.4. Trocados (<i>Changelings</i>).....	60
1.7. “ <i>El cantar tiene sentido, entendimiento y razón</i> ” (<i>Polo Margariteño</i> , folclore venezuelano)	60
1.8. Síntese.....	61
2. A MORTE DA DONZELA	63
2.1. A donzela.....	63
2.1.1. Asas e plumas.....	85
2.1.2. Das asas à água: sereias e mulheres das águas	88
2.1.3. Da água às escamas: peixes e serpentes.....	98
2.2. A morte da donzela	107
2.2.1. Donzelas que não se queriam casar: dos mitos às versões literárias.....	110
2.2.2. Roubo de peles e trocas de pele	116
3. CONCLUSÕES	123
REFERÊNCIAS.....	136
APÊNDICE.....	146

1. INTRODUÇÃO

Visamos, com este trabalho, à obtenção do grau de doutora em Estudos Literários pela UNESP – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho –, na Faculdade de Ciências e Letras do câmpus de Araraquara, São Paulo, na linha de História Literária e Crítica, sob orientação da Prof.^a Dr.^a Karin Volobuef.

Nosso escopo é tríplice: buscamos averiguar a evolução – ou, antes, a involução – da figura feminina em narrativas ligadas à oralidade, com uma gradual perda de poder e de importância diretamente proporcional à instauração e sedimentação do patriarcado; analisamos elementos representativos da identidade feminina para, a partir deles, demonstrar como essa identidade foi suprimida – um *roubo de identidade* consubstanciado num *roubo de pele*, que é nossa hipótese principal; ao mesmo tempo, propomos uma mudança de foco, não simplesmente do *herói* para uma *heroína* nos moldes habituais, mas para o feminino num sentido mais amplo, envolvendo manifestações não necessariamente humanas.

Em função dos referidos elementos representativos do feminino, também propomos a visão de mundo animista como forma de abordagem analítica de narrativas de tradição oral, na medida em que procuramos nos distanciar da ótica voltada para o masculino, europeizante, urbana e, não raro, etnocêntrica.

O conceito de animismo com que trabalhamos – e que detalharemos no corpo do texto – é aquele expresso por Irving Hallowell (LANGER, 2020, p. 22-25), segundo o qual todos os seres existentes são pessoas, das quais apenas uma parcela se compõe de humanos. Assim, consideramos importante fazer a diferenciação por meio dos termos *pessoa humana* e *pessoa não-humana*.

Nosso corpus é bastante diversificado. Desde o mestrado, nossa pesquisa se voltou para o feminino, de início com o vislumbre de uma gradual perda de poder,

inclusive no âmbito do sagrado (que, aqui, não se confunde com a noção contemporânea de *sagrado feminino*), diretamente proporcional à instauração e sedimentação do patriarcado. Identificamos então determinadas representações do feminino associadas a alguma forma de poder, embora a figura feminina propriamente dita haja perdido relevância ou mesmo desaparecido, em favor do herói masculino.

Assim, a organização do texto não obedece necessariamente a um critério cronológico, nem mesmo temático. A distribuição das narrativas se relaciona com as representações do feminino. Primeiramente, lidamos com o corpo feminino em sua dimensão sagrada, não como deusa, mas como *princípio criador*, capaz de gerar vida a partir de si mesmo, e para o qual retornam suas criações após a morte, englobando a terra, o subterrâneo, cavernas e, eventualmente, montanhas e árvores; em seguida, mulheres aladas, mulheres da água e mulheres serpentes. É importante frisar que algumas narrativas englobam vários desses elementos, e por isso voltaremos a elas sempre que necessário. Esclarecemos que a dimensão sagrada a que nos referimos deriva da capacidade de criar vida, razão por que evitamos, tanto quanto possível, o uso da palavra “deusa”, por implicar uma categoria vinculada ao conceito de religião, e não do animismo com o qual trabalhamos e que explicaremos mais tarde.

Durante a seleção dos textos, em que o feminino era o nosso *ponto de fuga* – visto que trabalhamos com *perspectivas* –, percebemos que vários deles estavam relacionados com a morte **da** donzela, seja a morte física, seja aquela decorrente de sua, muitas vezes violenta, submissão aos princípios patriarcais. Foi nesse passo que começamos a detectar padrões diferentes daqueles identificados nos chamados contos-típos que integram diversas classificações e catálogos, e quatro narrativas indígenas nos pareceram particularmente sugestivas: Sedna (Inuit), o sequestro da filha do urubu-rei pelo pajé (MEDEIROS, 2002, p. 105-115), os homens que tomam para si os ritos sagrados por meio do assassinato das mulheres adultas (Selk’nam), e a jovem que se casa com um homem-lobo (CRESPIAL, 2009).

A exposição desses padrões, muito longe de pretender invalidar outras teorias, intenta oferecer um *soquadro*, uma outra forma de olhar e analisar as narrativas de tradição oral. A palavra italiana *soquadro* significa turbilhão, também no sentido de algo ser revirado de pernas para o ar, e por isso também pode ser empregada com o significado de olhar pelo avesso, com outros olhos, por outros ângulos. Embora utilizemos relatos indígenas que reputamos essenciais para a compreensão desses

padrões, não deixamos de fazer uma ponte com narrativas de outros povos, no intuito de demonstrar, entre outras questões, que nem sempre a alegada influência europeia pode ser tida como fato.

Algumas das nossas perguntas de pesquisa surgiram das dificuldades encontradas ao longo do percurso e à medida que encontrávamos novos textos. A primeira delas consistiu na dúvida sobre a possibilidade de identificar e isolar, em textos indígenas – orais e escritos, e não apenas das Américas –, a inserção de elementos oriundos das culturas dos povos invasores europeus, brancos, cristãos e urbanos. Isso nos conduziu, porém, à constatação de que determinadas alterações não ocorreram somente em virtude da imposição de religiões monoteístas de matriz abraâmica, mas já no mundo politeísta, o que nos levou à ideia de como o *outro*, o *não-eu* ou *não-nós*, e mais especificamente a mulher, é visto e apresentado nas narrativas escolhidas. A segunda dificuldade diz respeito ao que denominamos de *elaboração literária* que muitas vezes se faz dos textos coletados da oralidade, que já ocorreu na Antiguidade, mas teve consequências nos primórdios da etnografia com bases científicas, principalmente entre o início do século XIX e meados do XX, influenciando até hoje muitas obras e pesquisas. Desses dois questionamentos decorreu o terceiro, de como seria possível escapar aos estereótipos vigentes sobre narrativas de determinados povos, em especial os indígenas, principalmente diante da Lei n.º 9.394, de 20/12/1996, que estabeleceu as diretrizes e bases da educação nacional, alterada pela Lei n.º 10.639, de 9/1/2003, para incluir na rede oficial a obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira, à qual se acrescentou a temática indígena por força da Lei n.º 11.645, de 10/3/2008.

Foram esses questionamentos que nos conduziram, de um lado, a observar que a visão de mundo animista – ideia que nos surgiu a partir da leitura de narrativas de vários povos indígenas em diferentes partes do mundo – poderia ser uma chave para identificar, nos respectivos textos, elementos anteriores às influências que mencionamos, tanto quanto a elaboração literária a que aludimos. De outra parte, mas pelas mesmas razões, sentimos a necessidade de investigar alguns processos de transformação do *outro* em grotesco, monstruoso, demoníaco ou simplesmente risível, o que começamos a analisar pelo corpo feminino em seu aspecto sagrado, envolvendo parte da iconografia do feminino, até sua transmutação tanto em um espaço narrativo (os infernos) como em objeto de repulsa, ou visto como obscenidade.

Por todos esses motivos, dividimos nosso trabalho em três partes. Na introdução, esclarecemos pontos que reputamos importantes para demonstrar a transição da figura feminina. Essa transição que buscamos descrever se processa a partir de uma posição respeitada como princípio criador de vida, ainda presente em determinados textos, e vai até a “encantada”, que abre mão de si mesma, de suas próprias características, para se “tornar humana”, o que, no mais das vezes, só ocorre pela “benevolência” de um homem. Para tanto, abordamos desde a terminologia escolhida até questionamentos sobre alguns conceitos que, dada sua natureza, serão retomados e desenvolvidos nas partes subsequentes, como a oposição entre animismo e religião, o sobrenatural e estados alterados de consciência, e como se processam as várias espécies de transformações, distinguindo entre metamorfos, transmorfos, etc., de acordo com sua presença em textos diversos. Na segunda parte, expomos os elementos que consideramos símbolos femininos associados à vida, à morte e à transformação/regeneração; destacamos, na busca pela imortalidade, a degradação do corpo feminino, de início um portal sagrado entre mundos, em mero espaço narrativo, o qual também gradualmente se modifica em local de esquecimento, sofrimento e punição; por fim, tentamos distinguir os vários tipos de transformação e discernir como são interpretados, principalmente com relação à mulher alada, à mulher-serpente e à mulher das águas, enfatizando a importância do canto e sua relação com *encantamento*. Lidamos também com o conceito de *virgem* para chegar às *donzelas que não se queriam casar*, esperando demonstrar como o *roubo de peles*, que diferenciamos do tipo “noivo animal” ou “cônjuge animal”, reflete uma tentativa de alienar a mulher de sua humanidade, numa reificação que autorizaria, sob a ótica masculina, apropriar-se da mulher como objeto, por supostamente não ser humana. Nesse enfoque se enquadram as *encantadas* – reminiscências da antiga “deusa” e que, justamente por isso, são mostradas como desprovidas de humanidade, necessitando do homem e da religião (o batismo) para se tornarem “novamente humanas”. Dessas transformações decorre a terceira parte, em que retomamos narrativas a partir das quais procuramos expor alguns dos padrões narrativos identificados e que associamos à escalada do jugo patriarcal. Discutimos a visão do *outro* como grotesco, monstruoso, demoníaco ou ridículo, e esperamos demonstrar como isso se perpetua na forma de estereótipos.

Em razão do nosso corpus, visto que nosso estudo partiu da observação de determinados padrões, nossos resultados derivaram de um processo *dedutivo*, também

em função de uma abordagem multidisciplinar, nos moldes do *método filogenético*, mas com algumas diferenças que exporemos no corpo do trabalho. Na medida em que não lidamos exclusivamente com a forma e, conseqüentemente, com macroestruturas, quando comparamos narrativas não o fazemos apenas entre elas, mas em relação a dados culturais e imagens que acreditamos bastante elucidativos.

Nosso roteiro de pesquisas, por tudo isso, foi um tanto *sui generis*, pois nossa hipótese surgiu da observação de padrões que fomos detectando a partir da leitura das próprias narrativas. A diferenciação entre o *roubo de peles* e o chamado *motivo do cônjuge animal* nasceu exatamente dessa observação de distintos padrões.

Alguns dos assuntos abordados neste trabalho não puderam ser aprofundados em quatro anos, e algumas hipóteses iniciais resultaram inconclusivas, principalmente por dificuldades linguísticas e dúvidas quanto às traduções de alguns textos. Apesar de os havermos excluído deste trabalho, achamos importante dar continuidade, futuramente, a este caminho de pesquisa – porque foi a pesquisa que nos conduziu, e não o contrário.

1.1. Alguns esclarecimentos

Quando se fala de literatura oral, ainda hoje persiste a ideia de que se trata de um gênero menor, de que é feita para crianças, principalmente em razão de como se vêm propagando os contos de fadas, assim habitualmente chamados, ainda que não haja fadas em seu enredo.

Quanto a ser um “gênero menor”, não se deve perder de vista que ao menos duas grandes obras, a *Odisseia* e a *Ilíada*, de Homero, que inspiraram a *Eneida*, de Virgílio, e influenciaram enormemente a literatura ocidental, constituem registros escritos de narrativas já correntes na oralidade. O mesmo se pode dizer das *Metamorfoses*, de Ovídio. Assim, é preciso ter em mente que os relatos dos diferentes povos constituem, para eles, sua própria história, e não meros “contos de fadas para entreter crianças”.

A esse propósito, também é preciso ressaltar que a difusão dos contos “de fadas”, não só na escrita, em que as diversas formas de reprodução muitas vezes omitem detalhes relevantes, como em vários outros suportes, especialmente por grandes

estúdios de animação, pode criar uma impressão equivocada de que existem versões *verdadeiras*, e as demais, por via de consequência, seriam meras cópias, até mesmo adulteradas.

É importante reconhecer que as narrativas orais, sejam elas designadas por nomes como “mitos”, “lendas”, “contos populares” e outros tantos, não são dirigidas especificamente a crianças – em vários casos não são, de modo algum, para crianças, dado seu conteúdo explicitamente sexual e/ou violento –; não têm obrigatoriamente um vínculo com qualquer religião (no caso particular dos mitos); e não visam necessariamente ao entretenimento.

Dentre os diversos estudos sobre esse material, boa parte se volta para a antropologia; outra grande parte, para estudos linguísticos; e quase todos, embora mais recentemente hajam surgido exceções, têm como foco a figura masculina: o herói. Não é rara a percepção de que a figura feminina seja sempre uma “donzela em perigo”, despojada de meios para se defender, que aguarda passivamente um homem que se tornará seu marido. Essa, afinal, é a imagem que se tem a partir de filmes de animação muito difundidos, que selecionam narrativas muito específicas, as quais ressaltam valores masculinos, de um lado, e de outro perpetuam estereótipos em relação à mulher – entre eles, o casamento como objetivo de vida.

Esses estudos não constituem nosso objeto, mas a figura feminina em narrativas de tradição oral, entendida a palavra *tradição* em seu sentido originário, latino, de *entrega, outorga, transmissão*, e não vinculado a um conjunto relativamente estanque de práticas, saberes e costumes, mais ou menos antigos, de um povo específico. Nesse aspecto, não desprezamos narrativas que tenham integrado a literatura escrita pelas mãos de autores conhecidos, nem as que tenham partido de uma forma literária para (re)ingressar na oralidade.

Quando iniciamos nossas pesquisas sobre textos relacionados com a oralidade – mitos, lendas, contos de fadas, contos populares em geral, e reflexos destes na literatura escrita e com autores conhecidos –, identificamos representações do feminino associadas a algum tipo de poder, em princípio sobre o ciclo de vida, morte e transformação ou regeneração, mas que depois assumiu a forma de poder mágico, em seus vários tipos de manifestação. Detectamos, também, a gradual deterioração desse poder, na mesma proporção em que o masculino se impôs, o que vinculamos ao

estabelecimento das sociedades patriarcais em substituição àquelas que Marija Gimbutas (1999) chama de matrilineares, matrifocais ou ginocêntricas. Essa autora é contrária ao uso do termo *matriarcal*, na medida em que se presta à confusão com um exercício de domínio e submissão do outro, no mais das vezes por meio de violência, tal como operou e ainda opera o patriarcado. Aos poucos, percebemos que não se tratava apenas de uma perda de poder, inclusive mágico, mas de uma verdadeira supressão de tudo que refletisse uma *identidade* feminina fora dos padrões de submissão impostos pelo jugo patriarcal. Esse *roubo de identidade* é o que agora nos ocupa.

A partir de um conto muito singular chamado *A montanha de vidro*, traduzido para o inglês por Andrew Lang em seu *The Yellow Book of Fairytales* (GIBBS, 2003) e das explanações de Marija Gimbutas (1999) sobre representações do feminino entre o Paleolítico Superior e o final do Mesolítico, relacionamos como símbolos de poder feminino (sobre os ciclos naturais) aves, terra, árvores, água e serpentes, agregando, outrossim, parte de seus respectivos campos semânticos: plumas; montanhas, cavernas, grutas, subterrâneo; frutos; nascentes, rios e outras massas de água; dragões. Naquele momento, incluímos felinos, por serem considerados animais ctônicos, ou seja, ligados à terra.

Parte desses símbolos nos serviu, agora, como linha mestra para a exposição de narrativas ligadas a expressões femininas de vida, morte e transformação ou regeneração.

Tentamos, na medida do possível, organizar os textos conforme a figura feminina fosse ligada à terra, cavernas, subterrâneo ou montanhas; alada, aquática ou em forma de serpente. Porém, como sempre ocorre na oralidade, pode haver entrelaçamentos, como no caso de, num mesmo tipo de narrativa, uma dada personagem alada ser substituída por uma aquática, razão por que tentamos deixá-las próximas na sequência do nosso texto. As serpentes, contudo, podem tanto estar relacionadas com a água como com a terra, com o subterrâneo. Por isso, precisaremos eventualmente retomar algumas narrativas, dependendo do tipo de relação com o qual estivermos trabalhando. Como aponta Propp (1974, p. 14-27), se pretendermos estudar narrativas orais (ou, como refere o autor, os contos de fadas ou o conto maravilhoso) sob a ótica de sua gênese, teremos à nossa frente uma rede imensa de interpolações, de transmigrações, motivos que se entrelaçam, argumentos que se mesclam. Assim, procuramos explicar esses entrelaçamentos usando a música como exemplo.

Lévi-Strauss (2007, p. 59-61) sugere que o mito deva ser lido como uma pauta musical. Entendemos, de início, que se tratava de uma leitura horizontal (linha melódica) do mito em sua forma básica, mais concisa, compondo-se a leitura vertical (harmonia) das suas modulações segundo variáveis culturais. Logo percebemos, porém, que esse autor pensava em uma leitura polifônica, em que cada voz seria uma versão do mesmo mito (linha melódica), porém em contextos culturais diferentes (as várias vozes).

Esse entendimento, a nosso ver, está a meio caminho entre o conceito musical de polifonia e aquele proposto por teóricos no terreno da intertextualidade. Na música, a polifonia designa uma estrutura musical a três ou quatro vozes, as quais cantam *exatamente o mesmo texto*, e cujas variações se processam nas respectivas linhas melódicas, construídas de forma harmônica a partir de uma melodia básica, à qual se dá o nome de tenor. O que propõem Julia Kristeva e Mikhail Bakhtin (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 14-19) não se coaduna com o conceito de polifonia na música. Ao contrário, a intertextualidade e a polifonia, para esses autores, residem no que Bakhtin (apud SAMOYAUULT, 2008, p. 19) chama de *diálogo* entre os diversos textos, ou entre as vozes presentes num mesmo texto (enunciados dos personagens *dialogando* com os do próprio autor). Isso implicaria a existência de um *tenor*, como na polifonia em termos musicais, ou seja, um texto de origem ou hipotexto, cujas derivações, nas mais variadas formas, seriam hipertextos, como sugere Gérard Genette (apud SAMOYAUULT, 2008, p.31-34).

Na oralidade, porém, é praticamente impossível determinar a origem, ou hipotexto, de uma determinada narrativa. Conforme ampliamos nosso repertório, notamos que certas narrativas contêm partes de outras, ou guardam ainda outras similaridades entre elas; no entanto, isso nos permitiria averiguar a disseminação dessas partes, mas não uma origem específica. Além disso, nem tudo tem origem no mito ou se resume a ele.

Como dissemos antes, para diversos povos do mundo, as suas narrativas orais constituem sua história; são, portanto, relatos. Percebê-los como ficção é algo que pertence à visão ocidental de influência europeia, mais especificamente greco-latina. É por essa razão que evitamos, tanto quanto possível, a nomenclatura e a classificação usuais. Por isso, ampliamos essa noção de Lévi-Strauss para uma partitura de orquestra, em que a armadura de clave (o conjunto de sustenidos ou bemóis que indicam a

tonalidade em que foi composta a música) se compõe dos elementos representativos do feminino nos diversos tipos de narrativas. Todavia, esse conjunto não funciona – não estabelece uma tonalidade que garantirá a harmonia – sem a presença de uma clave (daí o nome armadura *de clave*). É a clave (de sol, de fá ou de dó) que será, efetivamente, a *clave* da leitura da peça musical; sem ela, não há como saber sequer quais são as notas escritas na pauta. Se os elementos representativos do feminino são a armadura de clave, esta – a chave de leitura que escolhemos – é a visão de mundo animista, segundo o que preconiza Irving Hallowell (LANGER, 2020, p. 22-25). Também a ausência de um ou mais elementos pode ter sua representação: o bequadro, que anula um sustenido ou um bemol. Da mesma maneira como a música tem estruturas complexas, tais como concertos e sinfonias, com diferentes andamentos, preservando contudo os temas musicais, assim os diferentes textos podem revelar uma espécie de “tema e variações”, ou simples modulações.

René Alleau (1982, p. 11) usa a mesma comparação com a música no que diz respeito à leitura de um símbolo: uma figura musical desenhada num papel não representa nada significativo, nem muito menos definitivo. Somente se conhecerá sua sonoridade se colocada na pauta musical, e mesmo assim de acordo com a clave escolhida; sua duração no tempo somente será revelada quando essa figura estiver relacionada com outras. Sob esse prisma, a escrita musical não difere da escrita comum, e a nossa armadura de clave pode, eventualmente, aparecer desvinculada de uma figura feminina humana (ao menos na aparência), e é a isso que chamamos de sua dimensão simbólica.

Sob esse mesmo prisma, procuramos evitar o uso da palavra “arquétipo”, conceito que expressa uma associação de ideias resultante da menção de uma palavra, da visualização de uma imagem, como uma “tendência instintiva” (instintiva, mas de natureza não fisiológica), como “imagens primordiais” guardadas no inconsciente humano desde tempos imemoriais (JUNG, 2008, p. 82-103), ou como “imagem coletiva (ou, em linguagem eclesiástica, um dogma)” (*sic*) (JUNG, 2008, p.101).

Seu uso por diversos autores, como Eleazar Mioletinsky, Károly Kerényi, Paul Vernant e Pierre Brunel, para identificar *temas recorrentes* nas diversas artes como “arquétipos” ou, mais precisamente, “arquétipos literários” (ou arquétipos textuais, visto que nem todos pertencem ao âmbito da literatura vista como arte), reflete justamente uma associação de ideias derivada da *reiteração* de uma dada imagem (verbal ou

visual), que se acaba cristalizando no imaginário “coletivo”. Citamos como exemplo a “imagem arquetípica” da sereia, como uma mulher de torso nu, com cauda de peixe da cintura para baixo, penteando longos cabelos, sempre perigosamente sedutora e mortífera. Essa descrição, como veremos no tópico específico de nosso trabalho, não confere com a primeira menção escrita às sereias no mundo grego – as sereias da *Odisseia* de Homero –, mas é hoje a mais *difundida* nas artes, tanto quanto em narrativas, sejam estas de fundo oral ou literário. Da mesma maneira, essa “imagem arquetípica de sereia”, originada a partir da fusão com outros seres femininos relacionados com a água, foi utilizada para designar “mulheres das águas” pertencentes a outras culturas (fora do eixo branco-europeu-de influência greco-romana), num processo de *assimilação*, como ocorreu com as mães-d’água e a Iara (ou Uiara) de povos indígenas brasileiros, mais próximas das mulheres-serpentes, ainda que associadas às águas, mas que não eram descritas como tendo caudas de peixes.

Esse conceito de arquétipo aplicado às artes, portanto, depende de dois fatores que ressaltamos: a reiteração (num mesmo espaço, ao longo do tempo) e a difusão (ampliação do espaço, mas também ao longo do tempo), e muitas vezes deriva de um terceiro fator, que é a assimilação. Podemos relacionar esse conceito de arquétipo aplicado às artes com a definição de “direito consuetudinário” (conjunto de normas, embora não escritas, baseadas nos costumes, em práticas que se tornaram habituais), assim expressa no Direito Romano: “*Mores sunt tacitus consensus populi, longa consuetudine inveteratur*” (“Costumes são o tácito consentimento do povo, firmado pelo longo uso”). Em resumo, esse conceito de arquétipo não vem necessariamente de uma “memória ancestral”, mas da reiteração e difusão de imagens (verbais ou visuais) ao longo do tempo.

Não apenas por essas razões procuramos evitar o uso do termo “arquétipo”, mas também para evidenciar, acima de tudo, a desvinculação da análise dos textos selecionados de uma perspectiva exclusivamente psicanalítica. Quer-nos parecer que análises de cunho psicanalítico possam ser mais adequadas a textos literários modernos, como os (re)contos de fadas de Angela Carter e Marina Colasanti, para citar apenas duas autoras. De igual maneira, também não nos interessavam esses conceitos psicanalíticos em razão de não fazer parte de nossos objetivos enfatizar a sexualidade feminina ou, antes, a sexualização do corpo feminino, processo visivelmente patriarcal.

Interessa-nos o “corpo da deusa”, mas desvinculado de qualquer sexualidade material. Em outras palavras, em princípio não se tratava de um corpo de mulher *real*, mas de abstrações atinentes ao princípio criador de vida, posto que ainda não deificado.

Preferimos, assim, tentar oferecer outra proposta de natureza teórica. Na medida em que identificamos padrões presentes em narrativas de naturezas diversas (mitos, lendas, contos maravilhosos), procuramos atribuir a esses padrões uma estrutura narrativa mínima, a que demos o nome de “narrema”, por empréstimo a Eugene Dorfman. Porém, ao contrário do que propõe Dorfman, procuramos efetivamente reduzir essa estrutura narrativa ao mínimo de elementos: a ação praticada (um sintagma verbal expresso por um verbo “de ação”), quem a pratica (sempre um sintagma nominal, neste caso agente) e o alvo dessa ação (outro sintagma nominal, neste caso como alvo).

Considerando que nossa chave de leitura é o animismo, e que nossa perspectiva é o feminino, dividimos agente e alvo da ação nas categorias “homem humano” em oposição a “homem não-humano”; “mulher humana” em oposição a “mulher não-humana” (embora haja outras entidades não-humanas, como veremos em algumas narrativas). Assim, até mesmo para a seleção dos textos que exemplificam nosso trabalho, importam estruturas mínimas narrativas na forma “homem-humano (sintagma nominal agente) + engana (sintagma verbal de ação) + mulher não-humana (sintagma nominal alvo)”, ou “homem não-humano (agente) + engana (ação) + mulher humana (alvo)”.

Como se verá, restringimos esse estudo estrutural a um conjunto em que o sintagma verbal expressa uma ação, a fim de salientar quem a pratica (agente) e o seu alvo. Dados os limites temporais deste trabalho, tivemos que deixar para outro momento a ampliação desse estudo com outros tipos de verbos, especialmente aqueles que compõem o chamado “predicado nominal”, que podem denotar juízos de valor tanto quanto a adjetivação (os adjuntos adnominais), como se vê, por exemplo, em “A princesa *era arrogante*”, ou “mulher *orgulhosa*”. Nesses casos, a atribuição de tais ou quais qualidades (ou defeitos) pode resultar de fatores diversificados, exigindo maior cuidado.

Voltaremos a esse assunto de modo mais detalhado no final, após a análise das narrativas.

Antes, porém, consideramos necessário tecer algumas ponderações sobre pontos importantes que nortearam nosso trabalho, envolvendo terminologia, nomenclatura e, muito especialmente, explicações sobre algo que reputamos essencial para se ver com outros olhos as narrativas de transmissão oral: o animismo, que será a chave para compreender as transformações que aqui estudamos, até o ponto em que as mulheres não-humanas são vistas como humanas *encantadas* que desejam voltar à sua condição “original”.

1.2. Tradução

Tendo em vista a necessidade de recorrer tanto a livros estrangeiros quanto a plataformas digitais para localização de grande parte dos textos aqui incluídos, predominantemente em inglês, deparamo-nos com alguns problemas de tradução, decorrentes, no mais das vezes, de tentativas de encontrar um sinônimo, uma única palavra, para expressar conceitos complexos de outras culturas, ou simplesmente algo que é típico de uma dada cultura. Um exemplo que já havíamos apontado num trabalho anterior é *tennyô*, habitualmente traduzido do japonês como “fada”, mas que significa “donzela celestial” ou, mais propriamente, “donzela do povo do céu”. Paradoxalmente, *tennin*, “seres celestiais” ou “povo do céu”, se traduz como “anjos”. Mesmo em portais especializados, dedicados à difusão da cultura japonesa, ou em legendas de documentários produzidos por emissoras de televisão japonesas, por exemplo a NHK, é comum que se façam concessões à cultura estrangeira, usando-se “fada” e “anjos”, traduzindo-se *yokai* ora como “demônio”, ora como “ser sobrenatural”, quando é simplesmente uma “pessoa não-humana”. De igual modo, *oni* é costumeiramente traduzido como “demônio” ou “ogro”, quando pode designar uma grande variedade de seres na tradição japonesa, especialmente aqueles vinculados de alguma maneira a montanhas. Em geral, a maioria das pessoas pensa que *Mononoke*, do filme de animação *A Princesa Mononoke* (1997), do Studio Ghibli, é um nome próprio, atribuído à personagem feminina que vive na floresta. *Mononoke*, porém, é designação genérica para qualquer ser sobrenatural.

No mesmo sentido – e enfatizamos que isto não representa nenhuma crítica –, notamos que muitos autores indígenas contemporâneos fazem concessões ao chamar certas narrativas de “lendas” ou “mitos”, provavelmente como forma de situar o público

leitor com termos aos quais está mais afeiçoado, mas também com intenções didáticas, visto que muitas dessas obras têm propósitos educacionais de crianças e jovens a respeito das culturas indígenas do Brasil.

Mesmo em portais mantidos na internet por comunidades indígenas, principalmente entre as anglófonas, por vezes se faz esse tipo de concessão, mas em menor escala. A maioria dessas comunidades, hoje em dia, procura reavivar e fortalecer suas próprias línguas e tradições. Com esse intuito, além de jornais, muitas comunidades difundem essa revitalização de suas respectivas culturas por meio de suas próprias emissoras de rádio. Infelizmente, por não entendermos as várias línguas, precisamos recorrer a traduções anglófonas.

Não foi fácil, também, esquivar-nos do termo “sobrenatural”, do que trataremos mais detidamente quando abordarmos o animismo. Estamos cientes de que, a partir de um dado momento na história da humanidade, e, principalmente no ocidente, também com a cristianização, quaisquer seres, entidades e fenômenos que, antes, integravam a realidade natural (e por isso a sua participação nas histórias e sua comunicação com os humanos não causam estranheza), passaram a ser chamados de “sobrenaturais”.

1.3. “Se eu acredito, é relato; se eu não acredito, é lenda”

Essa frase nos foi dita como um alerta, no contexto de uma discussão sobre o posicionamento do ouvinte em relação ao informante, ou mesmo desse ouvinte quando assume o papel de informante – fazendo da transmissão de narrativas orais um processo ainda vivo. Ao realizarmos a coleta de narrativas orais, somos orientados a respeitar o informante para que não se sinta intimidado, atitude que se desdobra em não fazer comentários irônicos ou jocosos sobre o que se conta, não colocar em dúvida sua fala, nem mesmo perguntar se a pessoa acredita na existência daquilo que nos está relatando, posto que deixando aberta a oportunidade para que a pessoa o faça, transformando a pergunta, por exemplo, em “quando isso aconteceu?”.

O que desejamos enfatizar, na verdade, é que esse respeito começa antes: não deveríamos perguntar se a pessoa conhece “a lenda tal” ou “a *superstição/crendice* sobre (um dado assunto)”, pois isso já pressupõe que vemos aquele relato como inverídico ou fantasioso – como *ficção*. Seria um caso em que o *pathos* do enunciatário,

ao mostrar uma predisposição cultural voltada para a incredulidade, sobrepõe-se ao *ethos* do enunciadador e o influencia (FIORIN, 2008, p. 137-162).

As classificações de narrativas vinculadas de alguma maneira à oralidade em mitos, lendas, contos populares, contos tradicionais, contos maravilhosos, etc., evidentemente interessam àqueles que as estudam e sempre são úteis, particularmente no início de seu aprendizado e como ponto de partida para outras investigações. Não negamos a importância dessas categorias, mas, sendo elas oriundas de uma visão ocidental, europeia ou europeizante, urbana e masculina, muitas vezes histórias relacionadas entre si pelo viés do feminino são classificadas em categorias diferentes, obnubiladas pelos padrões masculinos. Por exemplo, o conto norueguês *O companheiro* (AUBERT, 1995-a, p. 111-130), classificado segundo o *motivo do morto agradecido*, entre os tipos exemplificativos dos *auxiliares mágicos* ou *sobrenaturais*, é uma das histórias de *donzelas que não se queriam casar* (pelo menos não com homens humanos), em que estas são mostradas como arrogantes, orgulhosas, vaidosas (exatamente o contrário da imagem submissa que a cristandade ajudou a estabelecer como modelo), e forçadas ao casamento por meio de privações, humilhações e toda sorte de violências, vistas como justas diante de comportamentos rebeldes, e que vão influenciar e reforçar o estereótipo da mulher “virtuosa”. Raramente nos damos conta de que a palavra “virtuosa” começa por *vir*, homem, varão, em latim, e portanto, como a *virtude romana*, é algo que hipoteticamente só os homens podem demonstrar.

Todavia, todo estudo parte de um determinado ponto de vista, e, como temos observado, esse ponto de vista é reflexo do próprio ambiente cultural de seu autor. De maneira geral, prevalece a perspectiva patriarcal: masculina, branca, urbana e, no mais das vezes, europeia, majoritariamente centrada na figura do herói, em que a presença feminina é tratada como acessória, quando não meramente decorativa. Ainda quando uma mulher é a heroína, espera-se dela que se sacrifique em benefício de um personagem masculino, como a princesa de *Os sete corvos* (ou *Os doze cisnes*), a heroína de *O Urso Branco* (ou *O Urso Branco Rei Valemão*, AUBERT, 1995-b, p. 197-211), ou mesmo a heroína do conto literário *A Bela e a Fera*. Essa perspectiva não se esgota em autores homens: muitas autoras mulheres seguem os mesmos parâmetros ao se espelham em obras consideradas canônicas, e, por isso, ainda tomam como ponto de partida a *trajetória* do herói.

Ao contrário do que possa parecer, nossa postura não é iconoclasta. Não perdemos de vista que certas obras têm um corpus específico, que elas se reportam a textos na forma como foram recolhidos ou registrados, e que esses mesmos textos passaram por todo um processo de transformação, não apenas em virtude de sua disseminação, mas também oriundo tanto da prevalência do patriarcado como de influências religiosas, principalmente do cristianismo imposto, sem esquecer crenças e costumes locais. O que defendemos é um cuidado maior em sua apreciação e em sua aplicação por intérpretes e comentadores. Por outro lado, ressaltamos que hoje existe uma preocupação maior com o respeito à diversidade cultural, posto que isso ocorra de modo mais acentuado na área das ciências sociais, notadamente a antropologia, e um tanto menos no campo dos estudos literários.

Como resultado da perspectiva que mencionamos (masculina, branca, urbana, majoritariamente europeia), de um lado, surgem observações de que certos povos são “infantis”, “não têm capacidade de abstração”, são “incultos”, “primitivos”, “selvagens”, como já referimos alhures sobre compilações feitas por Stith Thompson (1946, 2000). É nessa acepção que utilizamos a palavra “urbana”, para designar a perspectiva em que “urbano” corresponde a “civilizado”, em oposição ao *pagus* (de que se originou o termo “pagão”) e à “selva” (donde o termo “selvagem”, para designar povos que, supostamente, não são “desenvolvidos”, ignorando propositalmente as grandes culturas existentes, tanto nas Américas quanto no continente africano, antes das violentas invasões por outros povos, especialmente os brancos europeus).

De outra parte, encontramos problemas de tradução, na medida em que o coletor procura aproximar de sua própria cultura elementos de outra, ao invés de buscar compreender o modo de pensar dos seus informantes. Já nos referimos a esse assunto no tópico anterior.

Por tudo isso, limitaremos o uso de termos como *mito*, *lenda* e outros já consagrados, dando preferência a *narrativa*, *relato* e *história*, e procuraremos evitar, tanto quanto possível, o uso da palavra *crença*, especialmente quando tratarmos de textos orais de povos indígenas, e de maneira ainda mais específica quando esses textos estiverem relacionados de algum modo à *reverência aos antepassados*, de que falaremos um pouco mais detidamente nos próximos tópicos.

1.4. Animismo e religião

“Tudo que move é sagrado...”

(*Amor de Índio*, 1978, canção de Beto Guedes e Ronaldo Bastos)

É muito difícil fugirmos às palavras “religiosidade” e “espiritualidade”, uma vez que estão por demais entranhadas no nosso vocabulário. Tudo que envolve uma noção de transcendência, abarcando fenômenos que consideramos não pertencerem ao mundo material, ou que, segundo nossa visão, extrapolam as leis da física, atribuímos ao terreno da espiritualidade, da religião, do *sobrenatural*.

Na concepção animista sobre o mundo, não é assim. O conceito de *sobrenatural* não se aplica, porque tudo é natural. Mais do que isso, não só tudo que [se] move é sagrado, mas tudo que respira e tudo que manifesta vida. É uma visão de mundo *horizontal*, porque *igualitária*: todos os seres têm a mesma importância, todos têm seus respectivos papéis no *equilíbrio* do mundo (KRENAK, 2020), e por isso o animismo difere do *verticalismo* das religiões, que no mais das vezes expressam uma ordem imposta sobre o que chamam de caos primordial.

Nesse sentido, associamos a palavra “religião” ao surgimento de grupos humanos maiores, sob a chefia de um líder (alguém que se destaca, principalmente como guerreiro), e com as primeiras estratificações sociais. Relacionamos religião, portanto, com a organização das primeiras cidades, com o estabelecimento de uma classe governante sobre os demais habitantes do assentamento humano, numa hierarquização vertical. A ordem manifesta nos mitos cosmogônicos dessas sociedades, portanto, reflete essa hierarquização, com batalhas visando à imposição de uma nova ordem no lugar do caos primordial; e, nessa luta, vencem e, conseqüentemente, estabelecem seu domínio, deuses do mundo celeste, um lugar fora deste plano físico, inatingível para os mortais, ao qual somente se abre acesso por meio de uma nova classe, surgida como intermediária: os sacerdotes e sacerdotisas. Os primeiros acabarão prevalecendo sobre as últimas, assunto que abordaremos quando falarmos de narrativas que demonstram o afastamento das mulheres não só do espaço sagrado, mas também do exercício de práticas sagradas.

Ao longo do tempo, quando o domínio das classes superiores (governantes e sacerdotes) se transforma em opressão, vemos surgir em várias religiões a ideia de que o lugar celestial, inatingível para os mortais, será a morada em que o espírito, após sofrer no mundo terrenal, finalmente alcançará a bem-aventurança. Em suma, é uma visão *negativa* do próprio mundo, na medida em que este passa a ser considerado como um lugar de expiação, e por isso todos devem se conformar, aceitar e suportar os sofrimentos para *merecer* um lugar melhor após a morte.

Essa exposição inicial é resumida porque acreditamos que esses conceitos são bastante conhecidos relativamente a várias religiões. O que nos interessa é demonstrar em que medida a concepção animista é diferente do que conhecemos por religião, começando pela *aceitação* de um mundo em cujo equilíbrio todos têm um papel de igual relevância. E, ao contrário do que rotineiramente expressam as religiões, outros seres, ainda que invisíveis para os humanos, habitam o mesmo espaço geográfico e, por vezes, comunicam-se com os humanos e permitem-lhes um vislumbre de seus territórios. Ainda não se fala de *adoração* (de divindades); a relação entre todas as pessoas, humanas e não-humanas, quase pode ser chamada de simbiótica, porque baseada numa espécie de escambo: a pessoa humana deseja uma boa colheita, e em troca oferece a uma pessoa não-humana (ou várias delas) uma dádiva. Claro que não nos esquecemos de que muitas sociedades antigas praticaram sacrifícios, inclusive humanos, tanto em períodos de escassez (gerando fome, doença e, conseqüentemente, morte), como também em outras situações de turbulência, a fim de consultar outros mundos, os quais, ressaltamos, não estão fora desta nossa realidade material, embora sejam invisíveis para nós.

Também os mortos habitam este mesmo mundo, seja sob os nossos pés (dentro da terra, abaixo da superfície), seja em locais específicos, ao norte (tradição Sámi, indígena da Escandinávia, mas também do povo Selk'nam, no extremo oposto do globo, que veremos mais à frente), ou em ilhas (povo Yudjá, da região do Rio Xingu), mas sempre neste mesmo mundo que habitamos, compartilhando a mesma *geografia*.

Para tentarmos explicar esse compartilhamento do mundo, tomamos como exemplo um conceito de difícil compreensão para nós, filhos do pensamento ocidental, que é o *Tempo do Sonho* (nome dado segundo a tradução para o inglês) dos aborígenes australianos. Para esses povos, tudo que existe, existiu ou ainda existirá está presente aqui mesmo, neste momento e neste lugar. Não se coaduna exatamente, porém, com a

ideia de *realidades paralelas* e de *universos paralelos*, em que uma realidade ou universo não tem conhecimento da existência do(s) outro(s). Ao contrário, para os aborígenes australianos, passado, presente e futuro coexistem no tempo e no espaço, apenas não sendo materialmente visíveis para nós, mas podendo ser acessados durante os sonhos ou por meio de algum estado alterado de consciência, ou seja, o transe ou êxtase, induzidos ou não mediante a utilização de substâncias alucinógenas ou estupefacientes.

Para tentarmos esclarecer melhor essa concepção de mundo, comparamos o *Tempo do Sonho* com a explanação dada por Gregory Ottonovich Mëbes (1989, p. 19-20) sobre aquilo que esse autor chama de *corpo astral* e sua *condensação em matéria*, e de como as *ideias* se condensam em *imagens* e *formas*, que procuraremos explicar de maneira mais simples: o paralelismo entre as realidades (consideram-se realidades) pode ser descrito como estarmos dentro de um trem em movimento ao crepúsculo, em que as luzes do vagão já estão acesas, mas ainda é possível ver, pela janela, tanto a paisagem exterior quanto o reflexo, no vidro, do interior do vagão. A ilusão não está nas imagens sobrepostas, e sim na nossa forma de olhar: sentados na nossa poltrona no vagão, temos a ilusão de estarmos parados, e de que é a paisagem exterior que passa por nós (como um filme), quando na verdade a paisagem exterior é estática, e nós é que estamos em movimento, porque o trem está andando. Temos também a impressão de que a imagem no vidro é irreal, sobreposta à realidade exterior (a paisagem), porque só vemos de fato o interior do trem ao voltarmos os olhos para dentro – quando, então deixamos de ver a paisagem externa; mas não é porque não a estamos vendo que ela não existe.

Diante dessas comparações, passamos a ver de modo diferente uma série de narrativas com a ideia de “viagens a outros mundos”: algumas tratam do enfrentamento da morte ou da busca pela imortalidade; outras, porém, podem estar relacionadas com a concepção animista, em que a solução de um problema pode ser encontrada com auxílio de pessoas não-humanas. Nem todas, portanto, representam de maneira singela um rito de passagem. De igual modo, a participação de pessoas não-humanas – animais e outras entidades – em narrativas como as elencadas no catálogo ATU sob os números 1-299 (contos de animais), interagindo com humanos ou entre si, podem ser derivadas da percepção de mundo animista, não estando necessariamente relacionadas com o gênero fábula, nos moldes como, por exemplo, escreveu Esopo.

Esse é um ponto, embora pequenino, em que discordamos de Joseph Campbell (1989, p. 22-23) e Sylvie Loiseau (1992): a descrição de “viagens a outros mundos” pode não ser uma morte simbólica associada a um rito de passagem, mas o acesso a mundos que, na percepção animista, habitualmente são invisíveis para os humanos, embora compartilhem a mesma geografia e aos quais se pode viajar para realizar ações *mágicas*, buscar conhecimentos e pedir auxílio diante das necessidades. Também aqui ousamos discordar, posto que apenas em certos aspectos, de Propp (1997, 195-227), quanto à função pertinente a certos animais, nos contos maravilhosos, que conduzem o herói a um outro mundo, simplesmente como auxiliares mágicos. Talvez assim seja nos contos maravilhosos russos, do corpus específico por ele estudado, num dado formato, mas não é prudente generalizar, ainda mais hoje, diante de inúmeras descobertas arqueológicas que informam outras ciências sociais, como a antropologia e a história.

O próprio autor menciona os auxiliares do xamã (PROPP, 1997, p. 221-225), mas enfatizar, por exemplo, as habilidades de caça do “espírito-guia” ou “espírito animal”, e ainda considerar que, integrando uma cerimônia de iniciação, os circunstâncias achassem que o iniciado estava morto, não se coaduna com a perspectiva animista de mundo e sua diversidade de rituais, em que o auxílio de um animal pode ocorrer indiretamente, com o uso de seu sangue ou de seus ossos, para promover uma transformação (que veremos no capítulo respectivo). Esses animais podem não ser psicopompos, que conduzem ou guiam os mortos em sua jornada para o pós-vida. Existe, na concepção animista, aquilo que diversos povos chamam por nomes diferentes, seja *espírito animal*, *nahual*, *fylgja*, etc., que serve mesmo de guia para o xamã, oferecendo-lhe orientação, ou que, a partir de uma manifestação de vontade do xamã, realiza por este uma ação determinada. Esse “espírito animal” pode guiar, orientar e mesmo proteger o xamã quando este precisa consultar o mundo dos mortos, para adquirir conhecimentos, mas essa é uma jornada *pelo* mundo dos mortos, e não necessariamente uma travessia definitiva *para* o mundo dos mortos. No conto *As três princesas na montanha encantada* (ASBJÖRNSSEN; MOE, 2003, p. 43-67), a águia que leva o soldado para fora da montanha, de volta à superfície da terra, atua como seu *fylgja* ou espírito-guia. Em primeiro lugar, embora seja uma ave de rapina e, por conseguinte, associada à morte, essa águia devolve o herói do conto à vida; em segundo lugar, ajuda-o a chegar aonde precisa ir. Embora exista a obrigação de alimentar o animal (a *dádiva* a que aludimos acima), quando acaba a carne que o herói carregava

consigo, ele corta uma fatia de carne de sua própria perna para oferecer à águia, mas esta rejeita, dizendo que não podia comer a carne do herói. Acreditamos que isso corrobore a interpretação de que a águia está vinculada à morte, e por isso rejeita a carne do herói por ele estar vivo (a viagem pelo mundo dos mortos estando vivo, como vemos nos mitos de Maui, Inanna/Ishtar, Gilgamesh, Orfeu, Dionísio, Ulisses, Izanagi); no entanto, ela não apenas retribui uma boa ação do herói devolvendo-o ao seu mundo de origem, mas atua como seu conselheiro e condutor (guia, *fylgja*). Seguindo este parâmetro, a obrigação de alimentar o animal com carne, inclusive os reconhecidamente herbívoros (cavalo, unicórnio, etc.), pode ser apenas uma substituição das aves de rapina associadas à morte por outros animais por serem estes de carga. Entretanto, como se vê em inúmeras sepulturas em sítios arqueológicos, cavalos, cães e outros animais eram enterrados juntamente com humanos não só para indicar no pós-vida o status destes enquanto estavam vivos, mas para continuarem servindo seus donos no “além”. Teriam, portanto, a mesma função de quando estavam vivos, e não necessariamente a função de psicopompos.

Após mencionarmos a existência de guias “espirituais”, precisamos esclarecer como se processam essas viagens por outros mundos, bem como as transformações que encontramos em várias narrativas no campo do maravilhoso, que nos interessarão quando tratarmos das *encantadas*.

A despeito de a palavra “animismo” derivar de *anima*, alma, e costumeiramente se definir como a crença de que todos os seres são dotados de um espírito, o que constatamos é bem diferente quando as narrativas tratam de algum tipo de *transformação* (em vida ou após a morte, a que nos reportaremos no tópico específico), e por isso adotamos a definição de Irving Hallowell (LANGER, 2020, 22-25), como explicitaremos a seguir.

A dualidade entre corpo (físico) e alma (espiritual), a que fomos habituados pelo cristianismo, que foi tomada por empréstimo do conceito de *psiquê* entre os gregos, ou ainda a tripartição entre corpo, mente e espírito, ou corpo físico, corpo astral e espírito (MÈBES, 1989, p. 19-20), consoante algumas teorias como o kardecismo, ou associadas a especulações de pensadores ocultistas que causaram sensação desde o século XIX, não abarcam todas as formas de espiritualidade existentes no mundo. Mesmo a palavra “espiritualidade” é limitadora, ao fazer referência a “espírito”, diante das várias possibilidades de individuação dos seres e, entre estes, os humanos.

Para alguns autores, como Edward Tylor, usando o conceito de *anima* teorizado por Georg Stahl em 1708 (LANGER, 2020, p. 23), o conceito de animismo, ou animismo antigo, seria uma forma primária de tentar compreender o mundo e da qual todas as religiões se originaram, porque, hipoteticamente, a essência da religião é uma “crença em seres espirituais” (LANGER, 2020, p. 23), o que faria do animismo um fenômeno universal e, acima de tudo, um estágio *primitivo* da evolução das religiões. Ao constatarmos que, mesmo hoje, diversos povos ao redor do mundo ainda guardam uma concepção animista – e não apenas entre povos indígenas, como também o budismo coreano e o xintoísmo no Japão –, a teoria de Tylor acaba, direta ou indiretamente, por chamar esses mesmos povos de primitivos, de não evoluídos, pelo simples fato de não terem *desenvolvido uma religião*. Por outro lado, essa ideia sobre o animismo poderia servir como argumento – muito perigoso – de que a imposição das religiões monoteístas por missionários seria um benefício civilizatório.

Por isso, a concepção de animismo que adotamos neste trabalho é aquela expressa por Hallowell (LANGER, 2020, p. 22-25), de que *todos os seres são pessoas*, dentre as quais apenas uma parcela corresponde aos humanos. A botânica e filósofa Robin Wall Kimmerer (2021), descendente do povo Pottawatomi/Anishinaabe, do tronco linguístico algonquino, sugere a expressão “mais que humanos”, no lugar de “não-humanos”, de maneira a enfatizar a importância de todas as *pessoas* da natureza. Todavia, tanto uma expressão quanto a outra tomam como parâmetro a espécie humana, ainda que seja para distinguir dela os outros seres, porque parte de nós, os humanos, e de forma incontornável, a *verbalização* de toda e qualquer análise sobre a natureza dos fenômenos que nos cercam, quer eles pertençam ao mundo físico ou não.

Assim, optamos simplesmente por utilizar “pessoas não-humanas” e, sempre que possível, diferenciar as pessoas não-humanas como, por exemplo, “homem-mergulhão”, “mulher-foca”, “pessoa-fogo”, “pessoa-rio”, “pessoa-trovão”, etc.

A dicotomia corpo *versus* alma implica que esta, após a morte, deverá se despegar totalmente de seu *invólucro* material, como se despisse uma casca inerte, e dirigir-se a algum lugar inalcançável e distante deste nosso mundo físico, o que, como já referimos, difere frontalmente da percepção animista do mundo.

Podemos notar que não há um completo “abandono do corpo pela alma”, por exemplo, quando analisamos tabus e rituais de povos indígenas ao redor do nosso

planeta, e isso, reiteramos, não se aplica exclusivamente aos seres humanos. É o que vemos, por exemplo, em *The Song the Owl God Sang* (CHIRI, 2013, p. 3), em que o narrador é o *hayokpe*, ou corpo animal, do *kamui* (traduzido como “deus”, mas que não corresponde com precisão à visão de mundo dos Ainu) coruja Chikap (Chikap Kamui), que conta como cedeu seu corpo físico para alimentar uma família empobrecida, mas respeitadora das tradições, e que por isso lhe presta as honras devidas.

Dentre os tabus, um dos mais importantes é o princípio de que não se deve tomar da natureza mais do que o necessário para viver, pois isso geraria um desequilíbrio – o que mencionamos ao falarmos sobre uma percepção de mundo mais igualitária. Como exemplo, para o povo Inuit, caçar e pescar animais marinhos em excesso gera uma furiosa reação de Sedna (falaremos mais detidamente dos Inuit e de Sedna em outro tópico), que chama *seus filhos* para sua casa no fundo do oceano e lá os prende, resultando em escassez e fome para os humanos. Os Ainu, por sua vez, realizam uma série de ritos antes de uma caçada ou pescaria, solicitando que determinadas pessoas não-humanas abram mão de sua “armadura física” (o corpo, a carne), para que os humanos possam se alimentar, o que não implica, necessariamente, que a pessoa não-humana em questão *deixe de existir*. Depois da caçada, o corpo abatido deve ingressar no lugar de honra da casa pela janela ao leste, onde ficará sua cabeça, entre cujas orelhas se “senta” o espírito que generosamente forneceu o alimento. Os humanos da casa, então, agradecem a dádiva e elogiam a boa aparência do não-humano, e só depois de feitas as homenagens rituais o alimento é preparado (CHIRI, 2013, p. iv; AINUWORLD, s.d.). Essa prática de agradecer ao alimento o sacrifício de sua forma física foi mantida por muitos adeptos do budismo, principalmente no Japão, em que o xintoísmo ainda mantém vivas inúmeras características animistas, como veremos mais adiante, a partir de narrativas como *O Pássaro do Poente*.

Nesse ponto, não podemos deixar de pensar no ato de comer a carne e beber o sangue do inimigo morto, que pode não ser tão-somente para absorver suas qualidades e seu valor, mas para honrar seu sacrifício. Também não pudemos evitar o pensamento de que “tomai e comei, este é meu corpo...; tomai e bebei, este é meu sangue...”, expressão que integra até hoje a liturgia cristã, no momento da comunhão, em que a hóstia ou o pedaço de pão, bem como o vinho, consumidos pelos fiéis e simbolizando, respectivamente, o corpo e o sangue de Cristo, pode ser reflexo de antigos ritos ou tradições com vistas a honrar um morto ilustre.

Importa salientar, igualmente, que animismo não se confunde com xamanismo. Este último pode surgir como uma espécie de evolução – que, aqui, não tem o sentido de progresso ou de melhoria, mas simplesmente uma derivação ou contingência – dentro do pensamento animista, persistindo, contudo, mesmo depois de ocorrer a deificação de certas entidades.

Neste ensejo, esclarecemos também que optamos pela palavra *xamã* em sentido genérico, para denominar alguém cuja percepção é mais ampla e mais profunda, o que é visto como *dom* ou *poder*. Cada povo pode designar seus xamãs com nomes de suas próprias línguas, de acordo com as faculdades que caracterizam cada um deles: *pajé*, *machi*, *völva*, *medecine man/woman*, etc.

O que procuramos evitar é o uso de expressões como “médico-feiticeiro” e outras que constituem tentativas de tradução para a língua do etnógrafo ou coletor. “Médico-feiticeiro”, aliás, é uma expressão limitadora, haja vista que xamãs podem exercer funções mais além da cura de doenças e da realização de rituais mágicos. Alguns têm a capacidade da visão (das várias realidades que compõem o mundo, da aparência real de outros seres, do passado, do futuro, etc.), da profecia e/ou da interpretação de sonhos (como a *völva*, que é uma vidente/profetisa); outros possuem maior conhecimento das propriedades medicinais das plantas; outros têm a habilidade de se comunicar com mortos, com os antepassados, e assim podem consultá-los em busca de soluções para assuntos importantes e urgentes; outros podem projetar parte(s) de si mesmos para outros lugares e para outras realidades; podem reunir duas ou mais dessas faculdades.

Acima de tudo, o xamã é um *intérprete da natureza*, correspondendo ao que André Jolles chama de “sacerdote” (JOLLES, 1976, p. 24-29), mas não como uma espécie de “emprego de tempo integral”: os xamãs caçam, pescam, coletam, semeiam, pastoreiam, são artesãos, enfim, executam os mesmos trabalhos dos demais integrantes de suas respectivas comunidades. A esse respeito, fazemos a ressalva de que Jolles (1976, p. 24-29) vê, nesse trabalho de interpretação da natureza, o papel da linguagem como forma de intervenção dos seres humanos na construção do mundo; ou, em outras palavras, a construção de um modo de ver o mundo por meio da linguagem.

1.5. A individuação dos seres a partir da visão de mundo animista

As formas pelas quais se definem e se individualizam os seres assumiram grande importância neste trabalho. É a partir dessas *realidades* que podemos analisar um grande número de narrativas de transmissão oral e, bem assim, suas formas derivadas, tanto em registros etnográficos quanto na literatura de autoria conhecida que faz uso dessas narrativas ou ao menos de partes delas.

Diferentemente das ideias disseminadas no que chamamos de ocidente, ou seja, aquela parte do mundo cujo modo de pensar foi influenciado pela Antiguidade greco-romana e, depois, pelas religiões monoteístas, está na base do animismo que um ser não se compõe apenas de corpo e alma. Na concepção animista, são viventes os seres e entidades capazes de se *manifestar* de alguma maneira, e essa manifestação não se dá exclusivamente pela faculdade de comunicar-se por meio de palavras. Por isso, Tupã e Thor não são, num primeiro momento, *deuses* do trovão: são o próprio trovão, uma pessoa não-humana capaz de se manifestar por meio de luz e som. A deificação de certas entidades ou pessoas não-humanas, para algumas sociedades, ocorre em um momento posterior; para outras sociedades, não ocorreu senão após a imposição de religiões por seus conquistadores.

Estamos cientes de que as diferentes culturas podem ver de variados modos os componentes que permitem reconhecer os diversos seres como indivíduos. Por isso, tentamos oferecer agora um apanhado geral desses componentes, basicamente levando em conta aqueles que pudemos reconhecer em narrativas. O conjunto que reunimos pode ser resumido da maneira que descrevemos a seguir.

Os seres se compõem de *matéria*, que pode ser entendida como o corpo físico, embora não se confunda com sua *aparência*. Por exemplo, animais são feitos de carne (matéria), mas as diversas espécies são diferentes umas das outras (aparência). Porém, não basta existir a matéria para se considerar um ser como vivo: é imprescindível que ele possa se *manifestar* (visualmente ou por meio de sons), e a vida começa com a *respiração* (o que será muito importante quando tratarmos do canto). Isso, contudo, não basta para individualizar um ser: sua *personalidade*, seu *pensamento* e sua *memória* integram sua *essência*, e é esta que se manifesta, mesmo após a morte do corpo físico.

Esses elementos podem variar, mas procuraremos fazer uma síntese de como os podemos identificar em narrativas e, desse modo, analisá-las segundo a perspectiva animista que empregamos como método.

O primeiro componente de um ser é a *matéria* de que é feito, como vemos em muitos dos denominados *mitos de criação*, nos quais ora somos feitos de barro ou lama, ora de madeira, ora de outros materiais. Mas a maioria desses mitos denota que a vida propriamente dita somente passou a existir depois que os respectivos princípios criadores a *sopraram* em suas criações, e isso terá reflexos no canto, no ato de cantar, como veremos no tópico respectivo.

A matéria de que somos feitos pode ser a mesma (seres de carbono, poeira de estrelas), mas a nossa *forma física* nos distingue uns dos outros; é a forma física que diferencia minerais, plantas, animais, e, dentro de cada uma dessas categorias, todas as várias espécies. A forma física, assim, é outro elemento importante na individuação dos seres, mas que não se confunde com a *aparência exterior*. Como veremos, a *aparência* é o que se pensa mudar quando ocorrem as transformações de que falaremos mais tarde, e de que é um exemplo o conto-tipo da “esposa infiel” (MARZOLPH, 2020, p. 59-67), em que um homem continua sendo um homem (forma física), mesmo depois de sua mulher o transformar em um cachorro (mudança de aparência). Enquanto todos de sua aldeia o veem como cachorro, ele é percebido como homem por outra mulher, que *vê além das aparências*. Mas, antes, é preciso elencar outras partes que compõem a existência de um ser.

No mito nórdico de criação (PRICE, 2012-a), o mar primordial (antecipando a ciência ao mostrar que a vida surgiu da água) expeliu dois troncos de árvores, um freixo (não à toa, Yggdrasil, a árvore do mundo, é um freixo gigante) e um olmo. Frisamos que a madeira, em si mesma, não é a árvore, ser dotado de vida, e por isso as duas toras eram apenas *matéria*. Odin lhes deu a *respiração*, o *sopro da vida* que lhes conferiu também *consciência*; Lodur lhes conferiu a *aparência* (à semelhança dos deuses), os *sentidos* e as *emoções*; e Hoenir lhes forneceu o *pensamento* (a capacidade de compreensão) e o *movimento*.

Os sentidos e as emoções, presentes de Lodur, dariam aos humanos a capacidade de se transportarem entre as realidades, ou seja, de experimentarem diferentes

realidades durante a vida e após a morte, ou seja, diferentes níveis de existência e consciência.

A essência, representada pela respiração, e o pensamento, ou a capacidade de compreensão, ligam-se profundamente à *personalidade* e ao *processo cognitivo consciente*. O *pensamento* está indissociavelmente ligado à *memória*, o que está representado nos nomes dos dois corvos de Odin, Hugin e Minni (Pensamento e Memória) ou Hugin e Munin. Assim como os corvos de Odin são seus informantes e seus mensageiros, o pensamento flui livremente (daí a ideia de “viagens por outros mundos”, por outras realidades), enquanto a memória, por seu turno, não se limita às nossas lembranças, por vezes fugazes. Antes, a memória permite viajar pelo passado, para adquirir conhecimentos dos ancestrais, disso resultando a necessidade de manutenção desses conhecimentos por meio de narrativas orais, que são *memorizadas* para serem passadas adiante. Não sem razão Odin sacrifica um de seus olhos no Poço da Memória, para ter acesso à sabedoria antiga, como que representando abrir mão de parte da visão física para alcançar a “visão espiritual”. Essa concepção da memória é ainda mais interessante se pensarmos no nosso DNA como “memória” herdada dos nossos antepassados, bem como no processo de formação de sinapses pelos neurônios do cérebro humano a partir das “associações de ideias” (associação de um novo conceito com outros que já temos em nossa memória).

Outro conceito que tomamos dos nórdicos pré-cristãos é o de *fylgja*, a que outros povos dão diferentes nomes, como *nahual*, espírito animal, etc., que exerce tanto a função de guardião como de guia em outras realidades que não a física. Outras culturas podem dar ao *fylgja* o nome de *anjos*, com funções equivalentes – de guardião e de mensageiro.

O *fylgja*, no entanto, pode aparecer em formas diferentes: como um animal, como uma pessoa (usualmente do sexo oposto, como o jaguar que aparece em sua forma de mulher não-humana para o guerreiro mapuche, servindo-lhe de guia em suas proezas) ou como uma forma abstrata. Cada indivíduo pode ter seu *fylgja*, mas um antepassado pode ser o *fylgja* de uma família ou de um grupo de indivíduos (como os animais totêmicos, em determinadas culturas). O *fylgja* segue o caráter de seu “possuidor”; se o *fylgja* morrer durante o transe, seu “dono” também morre, mas o contrário não se passa: o *fylgja* tem sua própria existência (também por isso, em *As três princesas na montanha encantada*, a águia não aceita comer a carne do soldado herói).

Mais tarde, essa figura será conhecida como companheira de bruxas, com o nome de *familiar/familiars*, o que denota sua função tanto como guardião e guia, como sua possível origem num ancestral. Ele pode acompanhar seu “dono” ou pode agir no lugar deste. Pode se manifestar nos sonhos de outra pessoa, antecipando a chegada de seu “possuidor”, e o “dono” do *fylgja* pode adotar a personalidade deste último, mudando inclusive sua *aparência* exterior, o que pode se refletir na capacidade de transformação (*shapeshifting*) que encontramos em várias narrativas, como veremos adiante.

Algo que não se confunde com *fylgja* mas que pode atuar como guardião de uma pessoa, do nascimento até a morte, recebe entre os nórdicos pré-cristãos o nome de *vard*, que preserva a consciência e demais características da *essência* de um ser, podendo ainda manifestar-se após a morte física. É esse *vard* que se pode invocar para obter informações e conhecimentos por meio de necromancia, correspondendo ao “espírito” que permanece na cabeça de seu antigo possuidor, exatamente entre as orelhas, algo de que já falamos com respeito à cultura Ainu.

Não se confunde com a ideia de fantasma; porém, ainda assim é um espectro. Já não é a pessoa em sua inteireza – visto que o corpo físico vai se decompor –, mas guarda todos os elementos que constituem sua *essência*. Na medida em que o corpo não é visto somente como um invólucro do qual a alma se separa após a morte, é possível usar o seu corpo para trazer de volta sua essência, a fim de obter conhecimentos e informações. É o que faz Ulisses, instruído por Circe, para consultar os conhecimentos de Tirésias, que já havia morrido (HOMERO, 2011, Canto X, p. 313, versos 487-574).

Aliás, é a prática da necromancia que nos permite questionar uma afirmação de Ulrich Marzolph (2020, p. 59-67) quanto à alegada origem do conto-tipo da “esposa infiel” no Oriente Médio.

Nesse conto-tipo, o marido vai dormir mas acorda pouco depois e percebe que a esposa se levantou e saiu de casa. Ele a segue e a encontra, com outro homem, em um cemitério, debruçada sobre um cadáver recente. No dia seguinte, ela não quer comer nada no café da manhã (sugerindo que se alimentou do cadáver). Questionada pelo marido sobre o que se passou na noite anterior, ela borrifa uma poção sobre ele, que imediatamente se transforma em um cachorro. Vagando nessa forma pela cidade, o marido passa por atribulações até entrar numa padaria. Em algumas versões, uma freguesa da padaria reconhece o homem por trás da aparência de animal e lhe diz que

sua filha, que foi *colega de escola* da esposa do homem, pode ajudá-lo. Em outras versões, a moça é filha do padeiro. De todo modo, se a moça foi colega de escola da “esposa infiel”, ela aprendeu as mesmas práticas mágicas, inclusive para poder desfazer a transformação; se sua mãe (em dadas versões) foi capaz de reconhecer o humano por trás do não-humano, também ela exerce as mesmas práticas. Em nenhuma das versões, porém, a esposa é efetivamente adúltera. Por isso, acreditamos que “infiel” se refira ao exercício de rituais (como a necromancia e a magia) proibidos pela religião “oficial”. O reconhecimento do humano com aparência de não-humano, como veremos em outras narrativas, pode representar resquícios do animismo e seus reflexos no xamanismo, se não uma origem mais antiga dessa narrativa, não necessariamente no Oriente Médio. A presunção dessa origem talvez esteja ligada ao Corão (Maomé indica mecanismos para o crente evitar e para se livrar desses demônios comedores de carne humana), ou, no mundo ocidental, ao conto *Sidi Nouman*, inserido por Antoine Galland em suas *Mil e Uma Noites*, mas transformando a mulher (Amine) na figura da “sedutora”.

Poder-se-ia pensar que a mulher é uma *ghouleh* (feminino de *ghul*, termo árabe traduzido como “demônio”), um ser canibal, que vive embaixo da terra ou perambula pelos ermos atacando pessoas para devorar-lhes a carne, ou carniceiros, vagando pelos cemitérios para o mesmo fim. Mas não se diz que o outro homem, no cemitério, é monstruoso como um *ghul*, como consta do conto *Sidi Nouman*, em *As Mil e Uma Noites*, de Antoine Galland. Não obstante constar um *ghul* e Amine ser uma *ghouleh* disfarçada de “sedutora” nesse conto de Galland, não seria a obra desse autor a influência para o conto-tipo, tendo em vista que os *ghilan* (plural) pertencem à tradição árabe pré-islâmica. Por outro lado, parece-nos incoerente que, se a mulher é uma *ghouleh*, ela precise usar de sedução e se casar com um homem humano antes de o devorar, coisa que ela poderia fazer simplesmente atacando a vítima num ermo, como qualquer *ghul*. Outro dado que nos parece igualmente contraditório na classificação da mulher como *ghouleh* é que, além de se casar com o homem e não o devorar imediatamente, ela vá se alimentar de cadáveres num cemitério.

Outro detalhe é que, voltando ao conto-tipo, para que o marido volte à forma humana e se vingue da esposa, é imprescindível a existência da filha do padeiro, ou filha da freguesa da padaria, uma mulher que foi *colega de escola* da esposa “infiel”. Se esta fosse uma *ghouleh*, é de se perguntar, como dissemos acima, por que ainda não havia devorado o marido, visto que esse tipo de demônio se transforma numa mulher

sedutora justamente para poder atrair os homens e comer sua carne. E se a outra mulher foi colega de escola da esposa “infiel”, também seria uma *ghouleh* – e devoraria o marido do mesmo jeito, sem se dar ao trabalho de lhe devolver a forma humana.

A esse respeito, conforme assevera o assiriologista Irving Finkel (2021), curador do British Museum, a prática da necromancia fora proibida por lei na Mesopotâmia há cerca de 4.000 a 4.500 anos antes do presente, e é justamente essa afirmação que nos faz supor que “infiel”, frise-se que *nesse conto-tipo*, se refira a que a mulher exerce práticas tidas como contrárias à lei (FINKEL, 2021) ou, a partir da instauração do islamismo (ou do cristianismo), contrárias à religião.

Outra questão importante, que veremos também em narrativas como a de Melusina, é a diferença de tratamento dispensado à mulher que ajuda o homem, em oposição à mulher que pune ou, no mínimo, desafia o homem: no conto da esposa infiel, o homem castiga a mulher transformando-a num animal de carga com uma poção feita pela filha do padeiro/da freguesa da padaria, e então se casa com a referida jovem. Ambas possuem os mesmos poderes mágicos, mas a esposa desafiadora é castigada, enquanto a outra, por ter ajudado o homem, torna-se a nova esposa deste (como se o casamento fosse um prêmio).

Com referência a que a mulher desse conto-tipo se tenha alimentado do cadáver, Neil Price (2012-b) menciona que, no mundo nórdico pré-cristão, a maior parte das práticas mágicas era realizada por mulheres – comunicação com os mortos, cura de doenças, influência sobre o clima, etc. Ao corroborar essa afirmação mencionando os objetos e vestimentas específicas que guarnecem os mortos em sepulturas e montes funerários, ressalta muito particularmente o encontro de pequenas bolas feitas com gordura e pelos de algum animal no estômago de uma mulher num desses sepulcros (não se sabe com qual propósito), que se acredita ter sido uma xamã.

São detalhes como esses que escapam às análises tradicionais, mas que saltam aos olhos quando aplicamos a visão de mundo animista a narrativas de transmissão oral, e que nos permitem avaliá-las para além de seus registros escritos e da eventual carga “literária” que, muitas vezes, tenha alterado a sua forma.

Ainda com relação a *vard*, a *essência* do ser que pode ser invocada após a sua morte, cumpre notar que parte dessa essência pode permanecer em objetos feitos pela própria pessoa. Por isso, certos objetos têm nomes e somente seus “legítimos donos”

possam utilizá-los, como Mjöltnir (o martelo de Thor) e Excalibur (a espada do Rei Arthur), porque possuem parte da essência de quem os fez ou de seus proprietários.

No teatro *Nô* (POUND; FENOLLOSA, 1959, p. 54-57), a peça *Tsunemasa* narra como o espírito desse guerreiro, músico e poeta foi invocado para uma cerimônia de apaziguamento por meio de seu *biwa* (uma espécie de alaúde). Quando o monge inicia o ritual, o *biwa* começa a tocar sozinho, revelando a presença do espírito de seu antigo dono.

No terreno dos contos maravilhosos, em *Vassilissa, a Bela* (AFANASIEV, 2003, p. 37-49), conhecida como a Cinderela russa, a menina ganha da mãe moribunda uma bonequinha feita por esta, e é essa bonequinha que vai ajudar a menina órfã a cumprir as tarefas que lhe são dadas por Baba Yaga. Também aqui existe a *necessidade de alimentar o auxiliar mágico*, que pode estar relacionada com a *reverência aos mortos* (*culto aos mortos, culto aos antepassados*), ou como dádiva, da mesma maneira como o herói alimenta a águia no conto *As três princesas na montanha encantada* (ASBJÖRNSEN; MOE, 2003, p. 43-67), a que já aludimos.

Também no conto *O Junípero* (GRIMM), a mãe pede para ser enterrada junto ao junípero que está próximo à casa. Encontramos algumas traduções em que se troca a árvore por uma amoreira (presumivelmente por ser uma espécie mais conhecida de certos públicos leitores), mas é fundamental ressaltar o que já dissemos sobre traduções, porque o junípero é uma árvore da família dos ciprestes e, como estes, é associada ao mundo dos mortos. Também o menino, depois de morto, transforma-se em um pássaro que surge dos ramos do junípero – como se a mãe o desse novamente à luz –, mas o menino passa por outro tipo de transformação relacionado com a morte, e não a permanência da essência, *vard*, de que estamos falando, como ocorreu com a mãe. Voltaremos a esse assunto no tópico referente às transformações.

Além disso, bastões, cajados e varas (as “varinhas de condão”) são prolongamentos do ser em sua integralidade – não só de seus braços, por exemplo –, e atuam como catalisadores da voz, da vontade e até do espírito guia ou *fylgja*, dando-lhes direção conforme o propósito do seu possuidor. Após a morte deste, parte de sua essência – como *vard* – pode permanecer no objeto. Esses bastões, varas e cajados também podem ter outros propósitos. Entre os Ainu, por exemplo, bastões de madeiras específicas são criados como oferendas para os *kamui*, palavra que se traduz

costumeiramente como “deuses” (ou *kami*, em japonês), mas que se referem a pessoas não-humanas de grande poder e que, por isso, são reverenciadas.

Ainda quanto à mudança de *aparência* (que, insistimos, não se confunde com a forma física), esta pode ocorrer durante o *transe* ou *êxtase*, mediante concentração ou meditação, frequentemente com o uso de cantos – nos quais se poderiam incluir os chamados mantras –, ou induzidos por meio do uso de substâncias alucinógenas. Há testemunhos orais de pessoas presentes tanto em cerimônias religiosas de matriz africana quanto em outras circunstâncias nas quais se crê ocorrer o fenômeno chamado de *possessão*, sobre terem visto uma espécie de véu ou nuvem, mostrando um outro rosto sobre a face do médium.

Até aqui, demos ênfase a práticas xamânicas para embasar nosso estudo das transformações que ocorrem nas narrativas que pretendemos analisar, mas as diferenças entre as partes que fazem de um ser um indivíduo podem ser exemplificadas de maneira mais simples. Quando colocada numa situação de estresse, perigo ou conflito, uma pessoa habitualmente calma pode reagir de maneira agressiva. Na linguagem popular, diz-se que a pessoa “virou bicho”, que “a mãe virou uma leoa” diante de uma ameaça ou ofensa à sua prole, que uma pessoa é “*aparentemente* calma, mas *por dentro* é uma fera”, ou que uma pessoa “se derreteu toda” (o derretimento é uma *mudança de estado*, do sólido para o líquido) diante de um gesto de ternura. Seria um modo de denotar o quanto uma emoção intensa, boa ou má, pode alterar a *aparência* externa de um ser sem modificar sua forma física, mas o uso dessas expressões também demonstra que esses conceitos, para além da dualidade “corpo e alma”, permanecem entranhados na nossa memória por meio da linguagem, embora seja algo de que não nos damos conta quotidianamente por vermos neles apenas metáforas “desgastadas”.

Outras mudanças de aparência estão relacionadas com tatuagens, pinturas corporais e cicatrizes, as quais, ao mesmo tempo em que individualizam quem as tem, porque muitas vezes são *narrativas*, ao representarem a história ou partes importantes de uma história pessoal, são também um forte componente identitário coletivo. Essas práticas, reprimidas por povos invasores e missionários, vêm sendo retomadas principalmente pelas mulheres, tanto como reafirmação de uma história pessoal como da identidade cultural dos povos. A isso se soma o resgate das suas respectivas línguas, com destaque para o canto (LEATHAM-VLASIC, s.d.; TAOUMA, s.d.).

Chamar esses elementos de “grafismos” é desmerecer seu significado e sua importância para o povo que os utiliza. São narrativos, contam suas histórias – nós é que não os sabemos ler (FARGETTI, 2021; ADETUNJI, 2022).

Há diversas narrativas sobre transformações ligadas às chamadas “viagens a outros mundos”, ou ainda ao que ocultistas como Mëbes (1989) entendem como “viagens astrais”, ou “projeções do corpo astral”, que em termos xamânicos derivam de estados alterados de consciência, em que o xamã viaja pelas outras realidades existentes, como já expusemos. Exemplos disso serão narrativas Sámi colacionadas no tópico sobre os *transmorfos* e sobre a projeção do *fylgja*.

Também no plano da mudança de aparência, vemos entre os Wapixana, no Brasil, um exemplo daquilo que é invisível para olhos humanos, mas não para as pessoas não-humanas: um processo de identificação entre o caçador e sua presa (como não lembrar do conto *A caçada*, de Lygia Fagundes Telles, sem pensar que também o insólito depende do ângulo de visão?). Nesse processo, que não precisa ser realizado somente no momento da iniciação dos meninos, quando sua voz muda, usam-se o sangue e/ou ossos dos seres não-humanos que se deseja caçar: sangue de peixe para o pescador, que assim preparado atrai os peixes, como se estes o identificassem como um igual; da mesma maneira, sangue e/ou o osso da perna de um veado, tanto para que a caça não fuja, por identificar no caçador um seu igual, quanto para o caçador alcançar o veado na corrida. É o que nos mostra Orlando Sampaio Silva (1985, p. 152-154):

Porém, a interferência de elementos mágicos na preparação do bom caçador assumia outras formas - nos depoimentos dos informantes indígenas, estes rituais sempre aparecem como reminiscências -, tais como as puçangas ou "curas", como as denominam os Wapixána.

"Antigamente os velho curava os filho pra matá veado, né? Então, eles faziam uma trança de olho de buriti, pá passar na venta, né? Então, metia na venta e puxava aquilo, passava sangue de veado, passava com sangue de veado. Com três dia ia caçar e matava veado. Aparecia veado perto mesmo pra matá."

O narrador arremata a descrição com os seguintes comentários: "Então, assim que eles caçavam antigamente, né? Hoje, não usamo mais, né? Mas antigamente usavam assim. Então, curava os filho assim. Passava pimenta naquela cordinha bem trançadinha e passava com sangue de veado. Com três dia ele pode caçar, que só vai matar veado, de repente traz. Entonce, justamente isso que acontece assim Gomo caçador pra flechar, faz a mesma coisa." Trata-se da prova mágica do arco e da flecha. A "cura" propiciatória do êxito na caça e na pesca

pode assumir outra feição, como se depreende da seguinte narrativa:

"Cortam os braço, risca os braço, então passa sangue de peixe, né? Risca os braço com uma faca velha; amola bem amoladinha, ou, se não, com gilete. Então, corta, risca por aqui assim (o informante mostra seus braços marcados com cicatrizes pouco perceptíveis), eu tenho até ainda o lugar de riscado por aqui. Já me curei, também, assim, pra poder flechar peixe, né?" I. "Então, o curado; quando é curado, ele chega na beira do igarapé, aparece tanto peixe pra ele flechar. Então, o cara só flechando. E como o veado - e, nesta altura da entrevista, foi superada a barreira que impedia revelações sobre o presente tribal -, o cara curou-se, até hoje em dia usa, dependendo da pessoa querendo se tratar daquilo, com o sangue de veado; ele vai um pedacinho daqui e ele já vem, se apresenta o veado pra ser visto, pra ele poder matar. Então que justamente é isso. Toda caça, afinal. Mas quem não é curado vai, passa o dia todinho e não acha nada."

No grupo local da Serra da Moça obtivemos informações sobre outro rito de puçanga ou "cura", que, na realidade, se constitui, nessa sociedade, no rito de passagem a partir do qual as crianças do sexo masculino estão preparadas para as tarefas, em geral reservadas aos homens, para o trabalho, a caça, a pesca. Com a mesma finalidade as meninas também se submetiam a esse ritual, para tornarem-se aptas às tarefas reservadas a seu grupo de sexo, entre as quais o preparo dos alimentos. Trata-se da aplicação de ferradas de formigas tucandeiras, presas em uma tela confeccionada de cipó, nas costas e outras partes do corpo e mesmo nos rostos de meninos e meninas com 6 ou 7 anos de idade. Os narradores indígenas de hoje reinterpretem o ritual antigo, ao qual atribuem poderes para "curar os preguiçosos". Porém, ao desenvolverem suas explicações sobre o tema revelam todo o significado mágico desta ritualística. "Quando chega do roçado, já traz 20 tucandeira, e manda os menino se atracar no esteio e então encosta na costa dele. O menino grita, chora, mas não tem nada. Tem uns que fica se escondendo. Tem uns que são corajoso, que fica agüentando, mas dói demais. Até eu fui ferrado de tucandeira. Doeu demais. Aquilo ali queima que nem queimadura de fogo. Os menino fica esperto mesmo, esperto pra caça, pra pescar, pra tudo trabalho. Depois de ferrado, o menino vai correndo pro igarapé tomar banho" (Depoimento do tuxaua da maloca Serra da Moça). O mesmo informante refere que presentemente não fazem mais essa forma de "cura": "Hoje em dia não existe mais; o senhor vê que os menino o pai manda e não liga mais e sai resmungando." Neste comentário encontram-se os elementos que nos permitem compreender a reinterpretação da antiga puçanga da tucandeira, acima referida. Os meninos de agora, não sendo curados, são preguiçosos. Os do passado, inclusive ainda os da geração do chefe tribal informante, eram espertos, "os menino pra caçar, pescar, até as moça pra aprender o caxiri, fazer damorida", eles eram "curados". Os índios corredores do passado tribal, hábeis caçadores de veados mateiros e campeiros, os quais pegavam na

corrida no campo, não necessitando do uso de armas, adquiriam a virtude da velocidade na corrida também através da puçanga da escarificação de suas pernas com "o osso da canela de veado": "Eles se curavam com canela de veado, fazendo aqueles risco, pra acompanhar aquele bicho" (cf. uma informante da maloca Barata, da região do Taiano).

Achamos importante adicionar os relatos acima, haja vista que também eles integram o que se pode entender por narrativas de transmissão oral, porque pretendemos demonstrar que essa designação não é exclusividade de “contos”.

Silva (1985, p. 156-157), ao tratar de ritos da morte e do enterramento entre os Wapixána, refere seres que dão medo, os *Canaimé*, porque podem mudar de forma e de aparência para especificamente causar o mal, além de estarem relacionados com a morte:

A tuxaua Cassimiro, da maloca Canoani, propiciou-nos preciosas informações sobre os rituais relacionados com a morte, suas conseqüências na sociedade em questão, e o enterramento do morto. Preservando, em geral, a própria linguagem do narrador, registraremos a seguir suas informações: "O pajé vai à casa do morto e faz uma 'sessão', ou seja, faz a pajelança dele, pra ver se morreu de doença, ou se foi o bicho do mato, ou flecha, ou o Canaimé, que causou a morte. Tem os 'bichos' que pegam o espírito da pessoa, ou 'assustam' a pessoa. Os 'bichos' são a 'mãe da mata', o 'pai do campo', a 'mãe d'água', é difícil a 'curupira', mas existe. Depois que o pajé descobre, ele diz de que a pessoa morreu. Tem pajé que quando verifica que foi o 'bicho' que matou, pergunta aos parentes do morto se querem que vingue a morte do falecido. Aí os parentes podem pedir ou não que o pajé vingue a morte. Os 'bichos' têm casa, como nossa casa, nos lajedos e lajes grandes, onde o pajé vai e prende o 'bicho' na casa dele, tranca a porta, para ele não mais judiar de ninguém; fica preso até quando aparece um pajé que quer judiar de pessoa de outra aldeia, quer que apareça uma doença naquela aldeia, ele vai lá e solta o 'bicho' e diz para ele continuar matando gente; o 'bicho' fica solto. Só o pajé pode ver os 'bichos', porque eles são invisíveis. Às vezes a gente só ouve uma zuada. O pajé vê e fala com eles. Depois da 'sessão' do pajé, o morto é enterrado. Nada mais é colocado do lado da sepultura". Porém, em outras malocas, constatamos e registramos outras maneiras de procederem ao enterramento dos mortos, tais sejam a colocação dos pertences do morto, bem como alimentos ao lado da sepultura, o que ainda ocorre raramente, e o costume já abandonado do enterramento no interior da casa do morto, com o posterior abandono da casa. Atualmente, nas diversas malocas Wapixána, subsiste o costume do abandono da casa pela família do morto. Em alguns casos, segundo informação obtida na maloca da Ponta da Serra, a família chega a mudar-se para outra maloca; porém, predomina a mudança para outra casa construída, por vezes, ao lado da casa antiga, sendo esta pura e simplesmente

abandonada ou queimada. As que são abandonadas, em alguns casos, anos depois, voltam a ser ocupadas por pessoas da própria família.

Em primeiro lugar, chamou-nos a atenção a referência a que “os bichos têm casa”, na qual o pajé prende o ente maléfico “trancando a porta”. Isso nos remete ao ato de “selar o *yokai*” numa árvore, numa pedra, num templo ou mesmo no corpo de uma pessoa humana, como vemos em diversas narrativas japonesas, inclusive nas modernas, como mangás e animês.

Entre os Cherokees, da América do Norte, há os *Raven Mockers*, nome que preferimos deixar no original, porque não traduziríamos como “corvos zombeteiros”, mas como “escarnecedores que transitam entre a forma humana e a de corvo”, como se verá na descrição abaixo transcrita, e que de certa forma são aparentados com os Canaimé dos Wapixána. Os *Raven Mockers* percebem a aproximação da morte e passam a rondar a casa do moribundo. Não apenas querem devorar sua carne, mas também sua *memória* (enquanto integrante da individuação do ser), fazendo que o morto seja esquecido para sempre¹¹:

De todos os feiticeiros ou bruxas Cherokee, o mais temido é o Raven Mocker (Kâ'lanû Ahkyeli'skî), aquele que rouba o resto de vida de um moribundo. Eles podem ser de ambos os sexos, mas não há como reconhecê-los, embora geralmente pareçam murchos e velhos, porque acrescentaram muitas outras vidas à sua própria.

À noite, quando alguém está doente ou morrendo no povoado, um Raven Mocker vai até o local para tirar-lhe a vida. Ele assume a forma de uma chama enquanto voa, com os braços abertos como asas, deixando atrás de si um rastro de faíscas, fazendo um ruído rápido semelhante ao de um vento forte. De quando em quando, durante o voo, ele grita como faz um corvo ao “mergulhar” no ar – mas não como o grito de um corvo comum –, e aqueles que o escutam ficam com medo, porque sabem que a vida de alguém logo se esvairá. Quando um Raven Mocker chega a uma casa, ele encontra outros de sua espécie aguardando para entrar. A menos que esteja de guarda um médico que saiba como afastá-los, eles entram, totalmente invisíveis, assustando e atormentando o doente até matá-lo. Para isso, às vezes eles levantam o doente da cama e o jogam no chão, mas os amigos que estão cuidando do doente pensam que ele apenas está lutando para respirar.

Depois de matar a pessoa, os Raven Mockers arrancam-lhe o coração e o comem, e é assim que eles acrescentam às suas próprias vidas os dias ou mesmo anos que tomaram das suas vítimas. Ninguém que esteja presente é capaz de vê-los,

¹¹ Tradução livre nossa. Texto original em inglês no Apêndice, p. 147

não há nenhuma marca que indique a retirada do coração, e mesmo assim este desaparece do corpo. Somente quem domina a medicina é capaz de reconhecer um Raven Mocker; por isso, se uma pessoa assim fica no local com o doente, essas bruxas sentem medo de entrar e fogem assim que veem o médico, porque, se um Raven Mocker for reconhecido em sua forma habitual, deverá morrer dentro de sete dias. Houve uma vez um homem chamado Gũnskãli'ski, que conhecia a medicina e a usava para caçar Raven Mockers, tendo matado vários deles. Quando os amigos de uma pessoa moribunda percebem que não há mais esperança, elas sempre procuram encontrar um desses curandeiros para ficar na casa e vigiar o corpo até a hora do enterro, porque depois do sepultamento as bruxas não roubam o coração.

As outras bruxas têm inveja dos Raven Mockers, mas ao mesmo tempo têm medo de entrar na mesma casa com um deles. Certa vez, um homem que conhecia a medicina estava cuidando de um doente e viu, do lado de fora, essas outras bruxas tentando entrar. Assim que elas ouviram o grito de um Raven Mocker se aproximando, elas fugiram “como um bando de pombos quando chega um falcão”. Quando por fim um Raven Mocker morre, essas outras bruxas às vezes se vingam, desenterrando o corpo e abusando dele.

O relato seguinte foi narrado na reserva como um acontecimento real:

Um jovem estava voltando de uma caçada, mas a noite caiu enquanto ele ainda estava muito longe do assentamento. Ele sabia da existência de uma casa, não muito longe da trilha, onde moravam um velho e sua esposa. Então, ele foi naquela direção para encontrar um lugar para dormir até a manhã seguinte. Quando ele chegou à casa, não havia ninguém lá. Ele olhou no âsi, mas também não encontrou ninguém. Ele pensou que os donos da casa tivessem ido buscar água, então se espichou no canto mais distante para dormir. Logo ele ouviu um corvo gritar do lado de fora, e pouco depois o velho entrou no âsi e se sentou perto do fogo, sem notar a presença do jovem, que permaneceu quieto no canto escuro. Logo se ouviu outro grito de corvo do lado de fora, e o velho disse a si mesmo: “Minha esposa está chegando”. De fato, pouco depois a velha entrou e se sentou perto do marido. Foi então que o rapaz percebeu que eles eram Raven Mockers, e, com medo, ficou muito quieto no seu canto.

Então, o velho perguntou para a esposa: “Você teve sorte?”, ao que ela respondeu: “Nenhuma, porque havia muitos curandeiros vigiando. E você, teve sorte?”. “Bem, eu consegui o que fui procurar”, disse o velho, “não há por que falhar, mas você nunca tem sorte. Pegue isto e cozinhe para ter o que comer”. Ela aumentou o fogo e, então, o jovem sentiu o cheiro de carne assando, e achou que era mais adocicado do que qualquer carne que ele já tinha provado. Ele abriu um olho e viu o que parecia um coração humano assando num espeto.

De repente, a velha disse ao marido: “Quem está ali no canto?”. “Ninguém”, disse o velho. “Sim, tem alguém, sim”, disse a velha, “porque eu ouvi um ronco”. Então ela atçou o fogo até que ardesse e iluminasse todo o lugar, e ali estava o

rapaz deitado no canto. Ele ficou bem quieto, fingindo dormir. O velho fez um barulho no fogo para acordá-lo, mas mesmo assim ele continuou fingindo dormir. Então o velho foi até ele e o chacoalhou; ele se sentou e esfregou os olhos como se tivesse estado dormindo o tempo todo.

Agora já era quase dia, e a velha foi para o outro cômodo para preparar o café da manhã, mas o caçador pôde ouvi-la chorando sozinha. “Por que sua esposa está chorando?”, perguntou ao velho. “Ah, é que ultimamente ela perdeu alguns de seus amigos e está se sentindo solitária”, disse o marido. Mas o rapaz sabia que ela estava chorando porque ele tinha ouvido a conversa dos dois.

Quando eles saíram para o café da manhã, o velho colocou uma tigela de mingau de milho diante do rapaz, dizendo: “Isso é tudo que temos – não comemos carne há muito tempo”. Depois do café da manhã, o rapaz retomou seu caminho, mas, antes que ele se afastasse, o velho correu até ele para lhe dar uma fina peça feita com miçangas, dizendo: “Tome isto, e não conte a ninguém o que você ouviu na noite passada, porque minha esposa e eu sempre discutimos daquele jeito”. O rapaz pegou o presente, mas, quando chegou ao primeiro riacho, jogou a peça na água e somente então foi para o povoado. Lá ele contou toda a história, e um grupo de guerreiros voltou com ele ao local para matar os Raven Mockers. Quando eles chegaram, já se haviam passado sete dias desde a primeira noite. Eles encontraram o velho e a esposa já mortos, e assim colocaram fogo na casa, queimando tudo, inclusive os bruxos.

Não falaremos em detalhes sobre os rituais de culto aos mortos ou culto aos antepassados porque desbordam os limites deste trabalho, visto que são muitos e variam conforme os povos. No entanto, chamou-nos a atenção tanto a menção sobre queimar a casa dos Raven Mockers quanto o relato anterior, coligido por Silva (1985), porque o mesmo costume de queimar os pertences do morto, incluindo sua casa, era também realizado pelos Selk’nam. Certos ritos funerários, em cotejo com as narrativas dos povos que os realizam, podem nos fornecer conhecimentos sobre como determinadas narrativas se disseminaram, ainda que os referidos ritos funerários tenham sido, eventualmente, abandonados. Por outro lado, o próprio nome pelo qual ficou conhecido o extremo sul da Patagônia, como Terra do Fogo, deriva desse costume. Os Selk’nam, além de queimarem todos os pertences do morto, também usavam fogueiras como forma de comunicação, por exemplo, para noticiar o avistamento de uma baleia e, assim, chamar os demais caçadores para ajudar a capturá-la.

A despeito da enorme diversidade de ritos, mencionaremos alguns – como fizemos acima – por duas razões: de um lado, por nos remeterem a povos mais

próximos de nós, sugerindo um passado em comum, posto que possa ser muito distante no tempo; de outro, encontramos relatórios de estudos de sítios arqueológicos mencionando costumes que, a nosso ver, encontram-se de alguma maneira preservados em narrativas maravilhosas.

Em Çatalhöyük (Turquia), considerada a cidade mais antiga do mundo, com assentamentos humanos datados de até doze mil anos antes do presente, uma descoberta recente (SCHOTSMANS *et alii*, 2021) acerca de rituais mortuários comprova não apenas que as pessoas falecidas eram enterradas no subsolo de suas próprias casas, mas também estas eram totalmente pintadas após a morte de um membro da família, o que é atestado pelas várias camadas de cores nos remanescentes das paredes. Também os ossos eram pintados com cores diversas, indicando o gênero do morto, bem como se se tratava de um adulto ou uma criança.

Essa forma de sepultamento já havia sido atestada por textos sumérios, como explica Irving Finkel, curador do British Museum (2021). Esse assiriologista também informa que, a partir da tradução de tabuletas em escrita cuneiforme, todas as pessoas, de qualquer estrato social, tinham experiências quase quotidianas com fantasmas, e menciona várias fórmulas de banimento, distinguindo entre fantasmas, normalmente de pessoas da família, e espíritos malévolos ou demônios.

Finkel também explica o texto que acompanha uma imagem, reproduzida abaixo (Fig. 1), em que o morto tem as mãos atadas por uma corda que é puxada por uma mulher. Segundo o texto, cujo objetivo é orientar o morto a ficar no lugar que lhe cabe e deixar o mundo dos vivos, o falecido precisa de uma mulher *para não se sentir solitário*. Na medida em que a mulher *conduz* o morto, puxando a corda que lhe ata as mãos, vislumbramos o que poderia ser um precedente da ideia do *psicopompo*, palavra grega que significa literalmente “guia da alma”, cuja função não é julgar o falecido, mas guiar seu espírito no caminho para a vida após a morte. Quer nos parecer, por outro lado, que a presença feminina no pós-morte, ainda que na figura de um psicopompo, pode ser uma reminiscência da “Grande Deusa” do Paleolítico (GIMBUTAS, 1999) na sua face de portadora da morte e acolhedora após a morte, quando cavernas, subterrâneos e montes mortuários (*burial mounds*) atuariam como o *útero simbólico da Deusa*, de que falaremos mais adiante.

Fig. 1: Estela funerária suméria



<https://allthatsinteresting.com/oldest-ghost-drawing>

Em uma notícia recente (RICH, 2022), a respeito da publicação da análise de achados arqueológicos de dezesseis tumbas de pedra da cultura Tagar na bacia do rio Minusinsk, sul da Sibéria, menciona-se que todas estavam alinhadas *ao pé de uma montanha*. O artigo fala da manipulação de restos mortais (exumação, eventualmente limpeza ou outro tipo de tratamento dos ossos) e do encontro, num saco de seda, entre outros pertences associados a uma das mulheres ali sepultadas, possivelmente uma xamã, de um fragmento de osso humano. A partir de estudos etnográficos sobre o povo Yukaghir, do extremo norte da Sibéria (bacia do rio Kolyma), registrados no final do século XIX, esse povo tinha o costume de dissecar corpos de xamãs mortos/as para usar fragmentos de seus ossos como talismãs. Ao lermos esse artigo, imediatamente nos lembramos do conto *Os sete corvos* (GRIMM), em que uma princesa corta o próprio dedo para usar o pequeno osso como chave para abrir a porta da prisão, numa montanha de vidro, onde estavam seus sete irmãos transformados em corvos.

Essas narrativas nos servirão de guias para as diversas espécies de transformações, de que trataremos agora e das quais daremos mais exemplos.

1.6. As transformações

Vimos até agora algumas das espécies de transformações, de acordo com a individuação dos seres segundo a perspectiva animista, mas cremos ser conveniente abordá-las por outros critérios: de serem definitivas, de poderem obedecer à vontade de quem se transforma, de ocorrerem involuntariamente, ou, ainda, sucessivamente.

1.6.1. Metamorfos

Vemos a *metamorfose* como ela é na natureza: definitiva. Uma borboleta não volta a ser lagarta depois de sair do casulo. Nas narrativas, seja na sua forma ainda oral, seja em seus registros escritos, passa-se o mesmo: o ser metamorfoseado não volta jamais à antiga forma, e normalmente essa espécie de transformação está relacionada com a morte física, de que temos muitos exemplos nas chamadas *lendas etiológicas*, relacionadas com a origem de plantas, animais, lugares, fenômenos naturais.

Ácis, companheiro de Ulisses, é esmagado sob uma pedra atirada por Polifemo, enciumado por amor a Galateia. Esta pede a seu pai, Zeus, que devolva a vida a Ácis, o que o pai dos deuses faz juntando as lágrimas de Galateia ao sangue de Ácis, que ganha a vida imortal metamorfoseado em um rio. A ninfa Dafne, perseguida por Apolo, pede ao rio seu pai que a salve da violência do deus. O rio a atende, transformando-a em uma árvore, o loureiro. Nesse passo, muitas personagens femininas mitológicas, humanas ou não, sofrem metamorfose para se salvarem da perseguição de deuses homens, mas não só assim. Aracne, exímia bordadeira, é transformada em aranha por Atena como punição por seu orgulho. Âmpelos, companheiro de Dionísio, morre ao enfrentar um touro, sendo transformado em uma videira.

Mas essas não são as únicas metamorfoses. Dos povos indígenas das Américas, citamos algumas das lendas mais conhecidas: a da mandioca, do guaraná e a da flor de ceibo (corticeira, bico-de-papagaio, sapatinho-de-judeu, flor-de-coral, eritrina-crista-de-galo, sanandu ou sananduva). Nas duas primeiras, uma menina e um menino são vistos como diferentes por suas respectivas comunidades. De suas sepulturas brotam, respectivamente, a mandioca, que lembra o corpo da menina, e o guaraná, cujos frutos lembram os olhos do menino. Ambas as narrativas estão associadas à escassez; a

primeira, relaciona-se com um período de grande fome pelo qual passava o povo; a segunda se reporta à doença – muitas vezes derivada também da fome –, porque o guaraná é revigorante da saúde e estimulante. Não ousamos afirmar que sejam reminiscências de sacrifícios humanos, mas pensamos nisso desde que lemos as duas lendas etiológicas pela primeira vez.

A terceira narrativa nos remeterá para o tópico seguinte, que é a importância do canto. Anahí, personagem de uma guarânia muito conhecida na década de 1960, era uma líder guarani, descrita como sendo feia mas, em compensação, dona de uma voz “tão doce como a aguáí”, fruta que possui duas espécies: aguáí-tanga e aguáí-tinga. Aguáí significa “fruta seca”, por ter pouca polpa, enquanto “tanga” e “tinga” significam, respectivamente, “de cor vermelha” e “de cor branca”.

Anahí é referida como rainha ou princesa, mas esses títulos não fazem sentido em relação a povos indígenas, cujos líderes podem receber outros nomes, de acordo com cada língua. Segundo o relato feito por SHUA (sem data), Anahí cantava “canções de amor”, mas passou a cantar “canções de guerra” para incentivar os guerreiros guaranis contra os invasores espanhóis. Essa oposição entre canções de “amor” e de “guerra” nos parece europeizante em face da visão de mundo animista, em que o canto não tem necessariamente a função de mero entretenimento. A nosso ver, Anahí poderia ser uma xamã (desconhecemos o termo adequado em guarani); o que se chama de “canções de amor” poderiam ser cantos de cura, que também apaziguam os “espíritos”, cantos para produzir chuva ou sol – o que fosse necessário para uma boa colheita –, e assim por diante. Os “cantos de guerra”, expressão que nos faz pensar em certos hinos das forças armadas, também poderiam ser outra coisa, como a invocação dos “espíritos” dos antepassados para outorgarem sua força e sua coragem para os vivos (como a *haka* maori), o que daria mais confiança aos guerreiros, ou cantos de maldição contra os inimigos, com o mesmo efeito.

Capturada pelos espanhóis, Anahí matou o guarda que a vigiava e fugiu. Perseguida por outro soldado, travou com ele uma luta que a atrasou, e por isso foi alcançada e novamente aprisionada. Ainda segundo o relato de SHUA (sem data), seus captores sabiam que ela cantava – numa língua desconhecida para os invasores – enquanto liderava seu povo nas batalhas. Também por isso, e não acreditando que uma mulher pudesse ter matado um soldado treinado e lutado com outro, os espanhóis logo a acusaram de bruxaria e a condenaram a morrer na fogueira. No momento da execução,

Anahí não gritou. Ao contrário, começou a cantar, o que poderia ter como objetivo entrar em transe, num estado alterado de consciência, para fugir da dor. Voltando ao relato de SHUA (sem data), enquanto Anahí cantava, formou-se uma densa fumaça, impedindo a visão dos algozes. Quando a fumaça se dissipou, no tronco do ceibo (corticeira) ao qual a vítima tinha sido amarrada, no lugar de Anahí surgiram flores aveludadas e vermelhas como sangue. Mencionaremos Anahí novamente quando tratarmos da importância do canto dentro do animismo e do xamanismo.

O que distingue a metamorfose, em todos os casos, é a impossibilidade de retorno à *forma e à aparência anteriores*. Assim, ainda que não se mencione a eventual morte de Medusa ao ser estuprada por Possêidon, sua transformação num *híbrido* de mulher e serpente é irreversível. Todavia, levando em conta outras versões acerca de Medusa, nas quais ela sempre foi uma górgona, é possível que esse mito esteja relacionado com a visão preconceituosa dos gregos em relação a divindades estrangeiras, cujo culto se visava a abolir, especialmente as representações da deusa-serpente, cuja origem nos parece vir do Oriente, como exporemos no decorrer deste estudo.

1.6.2. Transmorfos

A segunda transformação, de que trataremos agora, não depende da morte física, mas da vontade do agente, que em inglês é chamado de *shapeshifter* e nós chamaremos de *transmorfos*, como seres que podem transitar de uma forma para outra, ou mais de uma, com possibilidade de reversão, como os Canaimé dos Wapixána e os *Raven Mockers* dos Cherokee, a que já nos referimos. Nesse tipo de transformação também incluímos aquilo que se pode considerar como manifestação do *fylgja* (espírito-guia, espírito-animal, *nahual*, familiar, etc.) do xamã. Por outro lado, pessoas não-humanas podem escolher revelar sua forma humana “despindo-se” de sua forma animal. Entre o povo Ainu, as pessoas de outras realidades (não-humanas), quando desejam visitar o mundo dos humanos, precisam de uma espécie de armadura, que é o corpo físico (CHIRI, 2013, p. 3).

No tocante ao que se costuma referir, em vários tipos de narrativas, como “revelar sua forma humana”, precisamos fazer algumas ponderações. A primeira delas tem relação com uma frase muito comum, tanto nas narrativas quanto em suas análises,

quando se diz que um transmorfo “revelou sua *verdadeira* forma”. Sob a ótica animista, tanto uma forma (ou aparência) quanto a outra são igualmente verdadeiras. O que se pode revelar são a personalidade e as intenções, boas ou más. A ideia de revelar a verdadeira forma se liga ao conceito de sobrenatural, construção que não se coaduna com a visão de mundo animista. Do contrário, não haveria como explicar que não se veja com estranheza o fato de seres humanos se comunicarem com animais, e estes entre si, tanto em narrativas indígenas quanto em contos populares (como auxiliares mágicos, por exemplo), muito mais próximos uns dos outros do que das chamadas fábulas, porque não têm como objetivo precípua estabelecer algum preceito moral. Em caminho inverso, podemos pensar que o gênero das fábulas com animais falantes derivou da perspectiva animista. No mesmo sentido, afirmar que aos animais são atribuídos comportamentos típicos dos seres humanos pode não ser totalmente verdadeiro, diante da concepção animista de que todos os seres são pessoas, ainda que nem todos pertençam à espécie humana. A comprovação dessa asserção demandaria outra pesquisa, mais específica, mas acreditamos ser uma hipótese bastante plausível. De todo modo, pode ser útil manter esse conceito à vista durante a análise de cada caso concreto.

A segunda reflexão se reporta a narrativas nas quais aparece o *motivo* do sedutor ou da sedutora, em que uma pessoa não-humana assume essa forma para *seduzir* mulheres e homens humanos. Discordamos veementemente dessa nomenclatura porque não existem sedutores nem sedutoras, como explicamos a seguir.

Salvo melhor juízo, a imagem da mulher como sedutora é uma construção presente já na Antiguidade greco-romana, mas que se reforçou com a introdução e disseminação da mitologia judaico-cristã, tendente a demonizar o corpo feminino e a sexualidade. Ao mesmo tempo, deriva das tentativas de erradicação das antigas práticas pagãs relacionadas com as grandes deusas doadoras de vida, entre elas as deusas serpentes, o que não foi feito exclusivamente por religiões monoteístas, mas também pelas religiões de Estado politeístas, como veremos mais adiante. Essas figuras femininas, ademais, nem sempre mudam de forma, pois algumas se incluem no que podemos chamar de seres híbridos, como as sereias aladas e suas variantes posteriores que, a bem da verdade, não são sereias, nem são todas o mesmo tipo de personagem, como buscamos demonstrar.

Nas narrativas em que o “sedutor” é um homem não-humano, do mesmo modo, não se trata de *sedução*, e sim de *engodo*, tendo quase sempre como consequência a morte da mulher. Na versão da narrativa Inuit em que Sedna se casa com um homem-mergulhão, este aparece para ela e seu povo em sua forma humana. Somente depois, ao chegar ao seu próprio mundo, ele revela sua forma não-humana. Tanto na versão em que o pai de Sedna vai buscar a filha e mata o genro, dando azo a uma reação violenta dos demais *parentes* do mergulhão (e que nos remete à morte do genro lobo da narrativa Yaghan de que falaremos em outro tópico), quanto na versão em que o próprio marido-mergulhão persegue pai e filha, quanto na versão em que os pretendentes rejeitados de Sedna afundam o barco em que ela estava com seu marido-cachorro, o resultado é o mesmo: Sedna morre afogada. Mas a morte é causada indiretamente, pois quem corta os dedos de Sedna para que ela não possa agarrar-se ao barco é o pai, ou então são os pretendentes rejeitados – todos humanos. Entretanto, essa narrativa Inuit tem outras complexidades, entre elas a *metamorfose* de Sedna, e por isso voltaremos a ela mais tarde.

No conto japonês *A Princesa e a Peônia* (CAÇADORES DE LENDAS, sem data), não é o homem não-humano que mata a jovem que por ele se apaixona, pois ele não tem o intuito de enganá-la. Não podendo manter a forma humana, o amor entre os dois é impossível, e a jovem adocece de tristeza. Após uma série de eventos, até que a peônia é colocada num vaso no quarto da princesa, a saúde desta melhora. Todavia, a princesa é prometida a outro homem, para cujo castelo é levada no dia aprazado para o casamento. Nesse momento, a peônia murcha e morre.

Contudo, considerando que é o homem não-humano quem morre ao perder sua amada, seria lícito supor que se trata de uma versão literariamente elaborada do mesmo tipo de narrativa.

Num outro conto japonês, *O Espírito do Salgueiro* (CAÇADORES DE LENDAS, sem data), também se observa a transição entre a “armadura física” e a forma da pessoa não-humana. Em uma aldeia havia um salgueiro muito antigo. Um certo imperador decidiu construir um templo, e para esse fim requisitou toda a madeira do lugar. Um jovem aldeão fez de tudo para impedir que esse salgueiro fosse cortado, e a árvore foi poupada. Naquela noite, ao voltar para casa, o jovem camponês viu uma donzela lindíssima em pé debaixo do salgueiro. Com todas as cerimônias de cortesia entre homens e mulheres que não se conhecem, o camponês e a donzela começaram a

conversar, o que se repetiu por muitas e muitas noites, até que ele a pediu em casamento e ela aceitou. Viveram felizes por alguns anos, tiveram um filho, mas, um dia, outra vez o imperador exigiu madeira. Enquanto o camponês estava trabalhando, recebeu a notícia de que estavam cortando o velho salgueiro. Ele voltou correndo para casa, a fim de mais uma vez tentar impedir que a árvore fosse abatida, mas encontrou sua esposa excessivamente pálida, quase desfalecendo. Ela explicou, então, que era o Espírito do Salgueiro, manifestando-se em sua forma humana para retribuir o amor e o cuidado do marido, mas estava morrendo conforme seu tronco (sua “armadura” física) recebia as machadadas dos lenhadores.

Existem, ainda, transmorfos que deixam transparecer ou não conseguem esconder partes de sua natureza anímica, como a raposa de nove caudas dos folclores japoneses (*kitsune*, bem como a raposa branca de Inari, com características diferentes), chinês (*huli jing*) e coreano (*gumiho*), que por vezes deixa entrever ao menos uma de suas caudas de raposa ou as orelhas pontudas; o boto brasileiro, que pode ser identificado pela abertura no alto da cabeça, correspondente ao espiráculo (a cavidade nasal dos cetáceos); a *huldra* norueguesa, que possui um oco no lugar da coluna, nas costas, e também não consegue esconder seu rabo igual ao das vacas. Podemos incluir, aqui, as narrativas sobre a “Dama Pé-de-Cabra”, ora associada à nobreza de uma dada linhagem, ora como figura demoníaca, de que falaremos mais tarde.

A “revelação da forma humana” ou, ainda, a “troca de pele”, por vezes pode estar relacionada com o *desconhecimento do outro*, no qual não reconhecemos nossa própria imagem, que exemplificamos com o verso de Caetano Veloso em Sampa: “...É que Narciso acha feio o que não é espelho”. A partir de nossas ideias fantasiosas sobre o outro, o novo, o desconhecido, o “diferente de nós”, passamos a falar dele como feio, ridículo, no mínimo estranho ou, na pior das hipóteses, perigoso. É o que se depreende das narrativas citadas por Andrew Jennings ao discorrer (2010) sobre a imagem que se tinha nas ilhas britânicas sobre o Finnfolk, o povo “Finn”, que habitava o território onde hoje é a Finlândia. Existem algumas discrepâncias quanto a essa terminologia, bem como a consideração sobre a designação “lapões”. Esses povos, assim como o povo Sámi ou Sápmi, indígena da Escandinávia, eram considerados como “praticantes de magia” e outros rituais mal vistos pelos vizinhos já cristianizados, como demonstra o panorama de Jennings (2010) sobre o folclore local (das ilhas Orkney e Shetland) e seus

seres “sobrenaturais”. A visão do outro como estranho e, pior, retirando-lhe a humanidade, pode ser vista nos relatos a seguir transcritos²²:

‘Uma bela manhã, quando os homens Foula desceram à praia, viram que vários Finns estavam em terra, dormindo nas rochas perto das margens. Os Foula se armaram de pedras e atacaram os Finns com toda fúria. Os Finns se levantaram alarmados e, **entrando em suas peles**, mergulharam no mar, deixando um de seus mortos na praia. Eles se reuniram no mar, chamando uns aos outros, lamentando a morte de seu companheiro, batendo em seus peitos com as mãos e se perguntando quem tinha sido morto. Um deles respondeu que tinha sido ULGA-NA-MEIGA, filho de GEOGA, que era viúva e havia perdido seu único filho’ (R. Stuart Bruce *Old-Lore Miscellany* Vol.IX Part IV Oct.1933) [Grifamos.]

O folclore das ilhas Orkney e Shetland reflete as origens mistas dos ilhéus do norte. No século IX, as ilhas foram povoadas por noruegueses, que substituíram os habitantes celtas originários ou com eles se misturaram (ainda não há consenso sobre isso). Esses noruegueses criaram uma sociedade com características nórdicas que permaneceram nas ilhas muito tempo depois de elas terem sido cedidas para o rei dos escoceses [James III, 1451-1488] entre 1468 e 1469. A língua nórdica insular, chamada Norn, sobreviveu ao menos até meados do século XVIII, quando foi completamente substituída por língua escocesa com pesada influência escandinava, trazida para as ilhas por colonos escoceses, que já vinham chegando em grande número desde fins do século XVI. Essa sociedade mista desenvolveu um folclore igualmente misto, contendo elementos tanto nórdicos quanto escoceses.

Alan Bruford, um reconhecido especialista nos contos folclóricos de Shetland, demonstrou que, quando se trata de tipos relacionados com lendas de fadas, a contribuição escocesa para o legado cultural de Shetland é maior do que a nórdica. Por exemplo, embora as fadas sejam habitualmente chamadas de *trows*, que vem da palavra nórdica *troll*, as narrativas sobre elas são principalmente do tipo escocês de lendas, não raro surpreendentemente similares a narrativas da tradição gaélica, não obstante o bordão frequentemente ouvido em Shetland seja de a cultura gaélica é estranha às ilhas.

Por outro lado, quando se trata de seres sobrenaturais, há uma forte herança nórdica. Acreditava-se que tanto a terra quanto o mar eram habitados por tais seres, cujos nomes são essencialmente nórdicos. Por exemplo, há os já mencionados *trows*. Também há os *njuggles* (cavalos aquáticos cujo nome deriva da palavra nórdica *nykkr*) e os *grölies* (ogras que vivem em buracos e duendes [comparáveis ao nosso “homem do

²² Tradução livre nossa. Original em inglês no Apêndice, p. 150

saco”] que vivem em depósitos de carvão, cujo nome deriva do nórdico *grýla*).

Veremos que os Finns, vistos como um povo misterioso e sobrenatural, são outra reminiscência cultural nórdica, embora tenham sido relativamente adaptados ao panorama da ilha. Entretanto, antes de me aprofundar nas narrativas sobre os Finns em Orkney, gostaria de fornecer algumas informações a respeito das tradições que cercam os Finns na Escandinávia.

É importante ressaltar que, tanto no folclore da Suécia quanto da Noruega, o que se menciona como Finns são, na verdade, Sámi ou Lapões, a população indígena de fala fino-úgrica do norte da Escandinávia, e não os habitantes modernos da Finlândia. A palavra *Finni* ou *Finnr*, no nórdico antigo, designada tanto os Sámi quanto os Finn, e Finn ainda hoje se usa para designar os Sámi ou Lapões nos dialetos noruegueses atuais.³³

No folclore norueguês e no sueco, os Finns são renomados praticantes de magia. Entre suas muitas habilidades mágicas está a de se transformarem em lobos ou ursos segundo sua vontade. Um exemplo disso está numa narrativa proveniente de Dreyja, em Nordland:

‘Certa vez, em Dreyja, atiraram em um **urso extraordinariamente grande**. Enquanto eles estavam esfolando o animal, **passou por ali um jovem Finn**. Ele parou e os observou por um tempo. De repente, **ele rompeu em prantos, dizendo que tinham matado o seu avô**’. (Kvideland and Sehmsdorf *Scandinavian Folk Belief and Legend* 1988:79) [Grifamos.]

Diferentemente destas, as narrativas que transcrevemos abaixo⁴ retratam a projeção do *fylgja*. Embora não ocorra propriamente uma mudança na aparência física, a essência e a consciência do seu possuidor se projetam para agir em outro lugar, ocasião em que seu *fylgja* aparece em forma corpórea (JENNINGS, 2010):

Os Finns também podiam enviar seus espíritos para fora de seus corpos para realizarem várias tarefas. Eis um bom

³³ Aqui, há uma incongruência no texto original, visto que os Sámi e os Finn da Escandinávia não são o mesmo povo, devido a diferenças apontadas em estudos de genética. Já a palavra “lapões”, na forma *Lapps*, embora largamente utilizada para designar os povos do extremo norte do globo, ao redor do Círculo Polar Ártico, com exceção dos Inuit, além de imprecisa, em virtude de haver vários povos, diferentes inclusive do ponto de vista genético, também é considerada fortemente pejorativa, tanto quanto “samoieda”. A referência aos diversos povos deve ser feita segundo os nomes por eles mesmos indicados.

⁴ Tradução livre nossa. Texto original em inglês no Apêndice, p. 152

exemplo das habilidades mágicas de um Finn, numa história chamada O Mensageiro Finn (catalogada na coletânea Migratory Legend sob o número ML3080):-

Neri Olavsson viveu em Sönstveit por um tempo. Sua esposa administrava a fazenda enquanto ele estava no mar. Mas, segundo conta Anne Godlid, algo estranho aconteceu a ele numa véspera de Natal, enquanto ele estava na costa da China.

Ele havia precisado deixar sua esposa enquanto ela estava grávida, e, além de muito preocupado com ela, ele sentia muita saudade de casa.

“Ah, se ao menos eu tivesse um meio de saber como estão as coisas em casa!”, disse ele a um de seus companheiros de viagem, um marinheiro que, por acaso, era um Finn e, segundo diziam, era mais sabido que os demais. “Eu tive que deixar minha esposa grávida, e sabe Deus como estão as coisas por lá!”, disse ele.

“O que você vai me dar se eu trouxer notícias de casa para você esta noite?”, disse o outro..

“Sem dúvida você não tem como fazer isso!”, disse Neri.

“Se você me der um pote de aguardente, considere feito!”, disse o marinheiro.

“De bom grado eu lhe daria cinco, se algo assim fosse humanamente possível”, disse Neri.

“Bem, se você tiver em casa algo que você reconheceria facilmente, eu busco para você”, disse o marinheiro.

Ocorre que eles tinham, de fato, uma estranha colher de prata que tinha vindo do povo das Huldras, e que eles nunca tinham usado. Ficava numa rachadura na parede, acima da janela. “Traga para mim!”, disse Neri.

O marinheiro disse que eles tinham que ficar tão quietos como camundongos, o que eles prometeram fazer. Então, ele desenhou com giz um círculo no convés do navio, deitando-se dentro dele como se estivesse morto. Todos viram como ele foi se tornando cada vez mais pálido, deitado sem fazer nenhum movimento, até que os presentes começaram a ficar apavorados. Ele ficou deitado assim durante um tempo, mas de repente deu um pulo, ficou em pé, e estava segurando a colher nas mãos.

“Aqui está a sua colher de prata”, disse ele para Neri. “Agora você sabe que eu estive em Sönstveit.”

“Sim, percebo”, disse Neri; reconhecendo a colher. “Como estão as coisas por lá?”

“Ah, estão muito bem”, disse o marinheiro. “Sua esposa teve um adorável meninão. Sua mãe estava sentada dentro de uma casa preta, fiando em uma roca. Ela disse que não estava se sentindo muito bem, mas seu pai estava ajoelhado perto de um cepo, cortando lenha.”

Neri imediatamente anotou a data e o horário.

Quando ele voltou para casa, encontrou tudo exatamente do jeito como o marinheiro havia descrito..

“Mas a velha colher de prata desapareceu!”, disseram eles. “Um dia, houve um estrondo que fez a casa inteira tremer.

Nós nunca descobrimos o que possa ter sido, mas desde então não vimos a colher em lugar nenhum!”

“Bem, aqui está ela”, disse Neri. “Ela foi até a China!” (Christiansen *Folktales of Norway*, 1964:40-41).

É extraordinário que uma versão quase exatamente igual de *The Finn Messenger* também exista em Shetland. Aqui, ela é chamada de A história de Peter White e o Finn (Nelson Shetland Folk Book V 1-3). Peter White, que vivia numa pequena propriedade agrícola ao norte de Smockwell, em Tingwall, estava em viagem através do Atlântico. Em troca de um pote de aguardente, um Finn prometeu a ele entrar em transe e voltar para contar a ele como estavam as coisas em casa. Ele também trouxe com ele uma colher de prata, que havia sido obtida dos trows, como prova de sua visita. Quando Peter voltou para casa, sua família lhe contou que, numa certa noite, a casa foi atingida por uma rajada de vento, e então a colher de prata se perdeu. Peter, em agradecimento, batizou seu filho John White com uma inicial intermediária C., de Cast, o nome cristão do Finn.

Outras narrativas envolvendo diversos povos como seres associados ao mar gelado do extremo norte do globo serão transcritas no capítulo sobre o roubo de peles, por sua relação mais estreita com esse tema.

1.6.3. Cambiantes

Dos metamorfos e dos transmorfos distinguimos os *cambiantes*, cuja alteração de forma ou de aparência é *involuntária*, e pode ocorrer diante de circunstâncias específicas. Seria o caso, por exemplo, do lobisomem, que só se manifesta em noites de lua cheia. Fazemos, aqui, uma ressalva: a figura do lobisomem não tem sempre as mesmas características, podendo variar muito no folclore de povos diferentes, ainda que falantes da mesma língua. O mesmo ocorre com outros seres presentes em narrativas de tradição oral, com uma enorme variedade de causas para essa transformação involuntária. Até nesse aspecto esses seres são *cambiantes*. Distinguimos os cambiantes, porém, de figuras como a de Melusina: esta retoma sua forma de serpente, ou de mulher-serpente, quando entra em contato com a água. No entanto, essa transformação não é involuntária.

1.6.4. Trocados (*Changelings*)

Em inglês, existem ainda os *changelings*, que não são propriamente metamorfos, transmorfos ou cambiantes, mas *substitutos* de humanos que foram raptados por seres não-humanos, estes, sim, transmorfos, porque assumem a aparência da vítima raptada e substituída. Normalmente, no folclore de países anglófonos europeus, essas substituições são atribuídas a fadas, que são malévolas, não guardando nenhuma relação com outros seres que, indevidamente, receberam o mesmo nome. A ideia de que uma pessoa humana houvesse sido *trocada* por uma fada prestou-se, ao longo da história dos países anglófonos até o século XIX, a uma série de crimes e outras atrocidades usando a suposta troca como desculpa.

1.7. “*El cantar tiene sentido, entendimiento y razón*” (Polo Margariteño, folclore venezuelano)

Tudo que existe está conectado pela respiração – expressão da “fagulha divina” que dá início à vida e ao surgimento da *essência* de cada ser. Em virtude de a respiração conectar todas as realidades e todos os seres, é ela que dará força e poder à *voz* dos xamãs. Em outras palavras, é o que dará *existência* e concretude a ideias e ações por meio, por exemplo, do *canto*.

Não é sem razão que as palavras “encantar”, “encantamento”, “encantatório” têm como raiz o ato de cantar. Xamãs *cantam* aquilo que desejam ver realizado (chuva ou sol para as plantações, a cura de doenças, para pedir conhecimentos e/ou conselhos aos outros mundos, etc.). Não se trata apenas das palavras encantatórias, do “feitiço” em si, mas do poder de dar existência e concretude a uma ideia, pensamento ou desejo por meio da respiração, externada pela *voz*, e o canto é a representação sonora desse sopro vital. *Grosso modo*, corresponde às *vibrações* referidas, por exemplo, no kardecismo, ou aos mantras entoados em outras práticas religiosas. É nisso que reside o poder do ato de cantar, e de ser ele tão importante nas práticas mágicas de tantos povos no mundo inteiro, o que veremos também ao tratarmos das sereias.

Um canto narrativo, conseqüentemente, seria o ato mágico de trazer de volta à vida as pessoas de que fala, humanas e não-humanas, preservando sua *memória* por meio de suas respectivas histórias. É o que vemos, por exemplo, nos cantos dos animais primordiais (TEIXEIRA, 2021), no canto que a coruja cantava (CHIRI, 2013) e outros relatos de povos indígenas. Essa visão sobre o canto é mostrada de forma bastante evidenciada no filme *Relatos do Mundo* (GREENGRASS, 2020), em que uma menina branca, raptada e criada por indígenas (tema que é tratado de modo totalmente oposto em outro filme, *Rastros de Ódio*, de 1956, cujo título é autoexplicativo), após ser salva de três sequestradores pelo personagem de Tom Hanks, passa a *cantar* o relato dos fatos recém-acontecidos.

Nesse sentido, o canto se relaciona também com a memória: usa-se a respiração, o sopro da vida, como *ato de criação*, para criar e dar concretude a um pensamento por meio das palavras, mantendo viva a memória de fatos importantes e também dos antepassados – um enfrentamento da morte por meio do canto mantenedor da memória.

1.8. Síntese

A teoria de Irving Hallowell (LANGER, 2020, 22-25) sobre o animismo, considerando que o próprio mundo é uma pessoa, bem como todos os seres que o habitam, e que só uma parcela dessas pessoas se compõe de humanos, pode ser aplicada com exatidão ao conceito de “parente”, como não só aparece em narrativas indígenas brasileiras, mas também é o tratamento dado pelos nossos povos originários aos que são amigos, ainda que não haja parentesco de sangue ou por afinidade. Nas narrativas indígenas do Brasil, o termo “parente” aparece usado entre pessoas humanas; entre estas e os animais; e entre uma espécie animal e outra (MUNDURUKU, 2017; 2019; 2020a; 2020b). Consideramos ser essa a razão pela qual, nos chamados contos maravilhosos, não causa estranheza a interação entre humanos e animais, e destes entre si; e, do mesmo modo, a comunicação entre todos esses seres e demais entidades, como o sol e a lua, as estrelas, o vento, fontes e rios, quaisquer fenômenos naturais.

Além disso, a visão de mundo animista prescinde de intermediários; antes, é uma relação diária, próxima, entre o mundo físico e o mundo intangível, presente em práticas quotidianas, como tatuagens, padrões de desenhos ou estampas de tecidos, bem como no ato de agradecer a presença do alimento na casa, dar-lhe as boas-vindas e

elogiar seu aspecto, como reconhecimento pelo sacrifício de ceder sua *armadura* física a fim de matar a fome dos humanos (CHIRI, 2013).

Esse mesmo conceito está presente em narrativas do povo Ainu, indígena do Japão, na medida em que todos os seres têm forma humana, ainda que apenas em seus respectivos territórios; quando decidem andar ou viajar pelo mundo humano, esses seres *vestem* um corpo físico na forma de um animal. Assim, quando os Ainus praticam a caça ao urso (considerado o espírito mais forte, superior a todos os outros), por exemplo, é necessário proceder a um ritual muito complexo, pois antes da cerimônia em que se pede ao urso que ceda seu corpo físico para os caçadores, é preciso pedir ao espírito da montanha que envie o urso; é necessário convidar o urso sem que ele perceba, de modo que ele pense estar indo até os humanos por livre e espontânea vontade. Para tanto, pede-se a ajuda das donzelas do acônito (uma planta da qual os Ainus extraem o veneno que colocam em suas flechas), cuja beleza é apreciada pelo urso (CHIRI, 2013, pp. iv e ss.).

Com todos esses conceitos em mente, passamos a tratar da figura feminina, de suas transformações, e de como seu canto se tornou um lamento.

2. A MORTE DA DONZELA

2.1. A donzela

Joseph Campbell (1989), ao tratar do ciclo cosmogônico de seu herói de mil faces, dedica tão-somente catorze páginas à figura feminina, que ele chama de *fêmea cósmica* – designação que já por princípio nos desagradava –, a quem ele atribui um papel sexualizado a começar do título, a *virgem mãe*, do capítulo II da segunda parte de seu livro (CAMPBELL, 1989, p. 291-305), em que restringe a *matriz do destino* a três papéis: virgem (estrela matutina), meretriz (estrela vespertina) e a bruxa do inferno que se extinguiu sob o calor do sol (CAMPBELL, 1989, p. 295). Embora reconheça que a mãe da vida é também a mãe da morte, atribuindo a esta última a face “horrenda” (*sic*) da fome e da enfermidade, não deixa de limitar a Deusa a um papel de mãe, de “ventre da redenção” (CAMPBELL, 1989, p. 299). Não é preciso ressaltar que, sendo o herói masculino o foco desse estudo de Campbell, a figura feminina não recebe a relevância que deveria. Embora esse autor se haja retratado posteriormente, devido ao contato com a obra de Marija Gimbutas, o livro citado continua largamente utilizado em comentários e análises das figuras masculinas; portanto, a retratação foi, de certo modo, inócua. Por isso ousamos discordar desse autor quanto à visão do feminino. Também não concordamos completamente com o nome *Deusa*, na medida em que, como dissemos anteriormente, a existência de divindades está vinculada a alguma religião e, em consequência, a templos em que se pratique seu culto.

A partir não só de narrativas registradas por escrito, mas principalmente de imagens recolhidas em sítios arqueológicos, a Grande Deusa é a Virgem por excelência. Esse conceito, porém, não deve ser entendido em seu sentido usual, como a mulher que ainda não teve experiência sexual, mas como fonte de energia vital, como grande princípio criador do qual emanam todas as formas e toda vida. Nesse sentido, a Virgem também é Mãe, termo igualmente desvinculado dos padrões humanos, que conhecemos e aplicamos sem maiores reflexões segundo nossa imagem e semelhança, e sim no sentido de potência criadora de vida a partir de si mesma, prescindindo do masculino. Nesse sentido, a Grande Deusa do Paleolítico é não-gerada (não nasceu de um pai e uma mãe) ou, melhor, é autogerada; enquanto manifestação da potência criadora, ela gera a

vida a partir de si mesma, ou seja, por partenogênese, do grego *parthenos*, que significa *virgem*.

Disso se pode depreender que a *Virgem* precede todas as alterações sofridas pela imagem da Grande Deusa conforme avançaram as sociedades patriarcais, primeiro, pela maternidade – a Grande Mãe dos deuses –, depois submetida a uma entidade masculina no *Casal Criador*, até ser quase suprimida pelo deus masculino de raiz abraâmica. E dizemos “quase” porque, a despeito de todas as tentativas de apagamento e repressão das antigas práticas pagãs, nem as religiões politeístas, nem as monoteístas tiveram sucesso. Além de absorverem muitos ritos pagãos ao deles se apropriarem entre suas próprias tradições, a figura feminina reaparece transformada na *virgem-mãe*, sem o poder de outrora, mas ainda assim *sagrada*.

Ao discorrer sobre o sagrado e o profano, Mircea Eliade (2020, p. 17-19) diz que os seres humanos tomam conhecimento do sagrado quando ele se manifesta. Em consequência, locais sagrados são aqueles em que ocorre uma *hierofania*, ou seja, a manifestação do sagrado. Assim, tudo que está relacionado à geração da vida e à sua manutenção é sagrado. A água, imprescindível à manutenção da vida, resulta na sacralização de nascentes, fontes, rios. Um raio, considerado como manifestação de uma entidade não-humana, pode implicar a sacralização do local de sua queda. Um templo dedicado a uma divindade, ao contrário, precisa ser *consagrado*, por não ser construído, necessariamente, no local onde haja ocorrido uma hierofania.

A geração de vida, vista como hierofania na medida em que é uma manifestação do princípio criador por excelência, implica a consideração do corpo feminino (humano ou não) como *sagrado*. As montanhas de onde brotam rios são os seios da Deusa; as nascentes são seus olhos (GIMBUTAS, 1999). Não à toa, o povo Wapixana se refere ao Monte Roraima não por este nome, mas como *Mãe de Todas as Águas – mãe*, e não uma imagem masculina. Talvez não seja coincidência que algumas línguas se refiram a *olhos d'água* para designar nascentes; algumas, como o hebraico אַי (a'ym), até usam a mesma palavra para designar tanto olho quanto nascente (de água).

Por essa razão, desde a pré-história, representam-se figuras femininas com ênfase na vulva – o portal sagrado entre mundos, fonte da vida, local do nascimento, templo divino, todos significados da palavra *Yoni* (sânscrito). O *Lingan*, ou falo, enquanto representante da libido, segundo Jung (SANTOS, 1959, p. 228), pode ser

feminino ou masculino, e portanto não esteve sempre exclusivamente associado ao masculino. Ao contrário, também representa a energia vital, enquanto ato puro da criação (SANTOS, 1959, p. 227).

É sob a perspectiva da vulva como portal sagrado entre mundos e local do nascimento que analisamos a passagem por diversas massas de água (rios, lagos, mares) após a morte, em diversas narrativas, da oralidade à escrita: na hora do nascimento, o corpo da mãe libera o líquido amniótico, o que pode ser interpretado como o novo ser atravessando uma porção de água para ingressar no mundo dos vivos. Nada mais lógico do que, após a morte, fazer a transição de volta também por meio da travessia de algum corpo de água.

Mas, antes de atravessar um rio, um lago, um mar, o morto deve “reingressar no corpo da mãe” – não da sua própria mãe, porque, a seguir o fluxo da natureza, esta haverá morrido antes, mas da Deusa, o que equivale às várias formas de sepultamento, sob a terra, em cavernas, em montes funerários (*burial mounds*). Se, sobressaindo da superfície da terra, as montanhas são os seios da Deusa, na sua face de mantenedora da vida (nutriz), a sua imagem inversa é o subterrâneo, a caverna, a gruta – a *cova* –, o útero simbólico para o qual toda vida deve retornar. Acompanhando Marija Gimbutas (1999), se a Deusa do Paleolítico é a grande senhora dos ciclos naturais, ao mesmo tempo em que ela possui a face de doadora de vida, ela possui a face de portadora da morte, que acolhe em seu *ventre* todos os seres que um dia gerou e que, quando chegar o momento, “a terra há de comer”. Outra vez, a terra é comparada ao corpo feminino: o ventre, o útero simbólico que acolhe na morte.

A arte pré-histórica é plena de representações da região pubiana feminina em forma de triângulo: apoiado sobre um dos vértices, simboliza a vida, por analogia com seu formato no corpo feminino; apoiado sobre a base, tem o significado contrário, de morte e retorno para o corpo da Deusa. Quando se juntam os dois triângulos pelos respectivos vértices, evidenciando essa oposição com um formato semelhante ao da ampulheta, acha-se representado o ciclo completo de vida, morte e transformação ou regeneração. Essa mesma imagem, deitada, assemelha-se à forma de uma borboleta estilizada, remetendo-nos ao símbolo do infinito – aquilo que não tem começo nem fim, como ocorre na própria natureza (como percebeu Lavoisier, “tudo se transforma”). Desse modo, torna-se fácil imaginar por que as borboletas foram associadas à morte e à transformação, em virtude de sua metamorfose e, também, pelo uso da forma estilizada

que mencionamos acima, muito antes de que houvesse qualquer pensamento filosófico acerca da existência da alma.

Na iconografia feminina pré-histórica existem inúmeras figurinhas femininas cujo corpo amplo e farto foi chamado de “disforme”, visto como “falta de habilidade” de quem o esculpiu, ou como “padrão de beleza relacionado com a fertilidade” (porque foram consideradas excessivamente gordas). São estatuetas que muitas vezes cabem na palma da mão, e várias delas têm um formato de gota, o que as assemelha a uma vulva.

São, porém, chamadas de “Vênus do Paleolítico” (Fig. 2.a., 2.b., 2.c. e 3), nome irônico, se não sarcástico, haja vista serem essas figurinhas femininas consideradas, principalmente por pesquisadores homens, como sendo grotescas, disformes e, portanto, feias, muito distantes das imagens de Afrodite/Vênus na escultura e na pintura. Hoje, principalmente as pesquisadoras pugnam por que essa designação seja substituída simplesmente por *figurinhas femininas*, seguido do local de seu achado, datação (ao menos provável), sem nenhum julgamento estético segundo padrões de beleza de alguma época específica, inclusive a atual, mesmo porque não se trata, como vimos até agora, de mulheres *reais*.

Fig. 2.a., 2.b. e 2.c.: Vênus de Hohle Fels

Fig. 2.a.



Fig. 2.b.



Fig. 2.c.



(Figura Feminina de Hohle Fels, conhecida como “Vênus” de Hohle Fels, Cambridge University Press)

Fig. 3: Vênus de Willendorf



(Vênus de Willendorf – Revista Galileu, 3/3/2022, disponível em <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/Arqueologia/noticia/2022/03/resolvido-misterio-sobre-origem-da-venus-de-willendorf-de-30-mil-anos.html>, consultado por último em 19/3/2022)

Artigo sobre a Vênus de Willendorf: Revista Nature – disponível em https://www.nature.com/articles/s41598-022-06799-z?fbclid=IwAR3VsDN8WKC2A9uK_aWNq2eYxWSApsf-32cdQXv53bmbaVx2LgIZ_IEQeH4, consultado pela última vez em 19/3/2022.

April Nowell, arqueóloga especializada no Paleolítico e professora da Universidade de Victoria, na Colúmbia Britânica, Canadá, assevera (2022) que muitas das ideias difundidas sobre as mulheres do Paleolítico, especialmente seus papéis sociais, não passam de construções do século XIX – época em que tiveram início as primeiras investigações arqueológicas revestidas de caráter científico, ou seja, com tentativas de estabelecimento de uma metodologia própria –, devido à tendência de analisar o passado em comparação com sociedades atuais. Os arqueólogos oitocentistas, assim, espelharam-se em seu próprio entorno, no qual se atribuía às mulheres tão-somente um papel reprodutivo e centrado no casamento como objetivo de vida, do qual decorria “naturalmente” o cuidado com o lar, o marido e a criação dos filhos.

Esse pensamento, evidentemente patriarcal, irá influenciar não apenas a arqueologia, mas toda a produção científica, estendendo-se pelo menos até meados do século XX. Tal panorama começou a mudar, mais precisamente, a partir dos anos 1970, quando os movimentos feministas ganharam mais relevo e ampliaram seus objetivos para além do direito ao voto, aos estudos, à igualdade salarial e outras condições de trabalho, bem como do direito ao próprio corpo. Data de 1977 o primeiro escrito de Elaine Showalter, no terreno da *ginocrítica*, no sentido de avaliar, por um lado, as diferenças da crítica literária em relação a escritoras mulheres; e, por outro, de enfatizar a predominância de críticos e teóricos homens no ambiente acadêmico.

Porém, a influência de obras tidas como “canônicas” ainda se faz sentir, e por isso buscamos utilizar outra perspectiva. Como diz Nowell (2022), “há basicamente cinquenta por cento da população” – as mulheres – “sendo ignorados”, e portanto é preciso analisar as coisas sob outro ângulo. Contudo, “não basta adicionar as mulheres e mexer” (diz Nowell, aludindo a uma frase comum em receitas culinárias); é preciso fazer outros tipos de perguntas, para fugir dos estereótipos persistentes.

Nowell (2022) também destaca a impropriedade da utilização do termo “Vênus” para essas figurinhas, e questiona o entendimento de que tivessem apenas um propósito votivo ou, segundo algumas sugestões, pornográfico. Ela ressalta que a maior parte do trabalho arqueológico e etnográfico foi – e ainda é – feita por homens; portanto, ao fazerem suas anotações e relatórios, não apenas estavam focados no papel dos homens naquelas sociedades, mas também aplicavam sua própria perspectiva masculina. Esses registros, principalmente os etnográficos, continuaram servindo para a elaboração de modelos sociais – e, por que não dizer?, também para modelos de análises de narrativas – em pesquisas e descobertas posteriores. Projetar a nossa visão de mundo e a sociedade como a conhecemos a outras culturas, não só do passado como também no presente, é uma tentação que deveríamos buscar evitar.

Assim, é demasiado frequente a interpretação, posto que muitas vezes equivocada, de que toda iconografia feminina da pré-história seja voltada para rituais de fertilidade – isso seria uma consequência, ainda que de forma indireta, da atribuição de um papel meramente reprodutor às mulheres. Quanto à sugestão de que as imagens femininas tivessem um fulcro pornográfico, também é resultado de uma abordagem androcêntrica e, mais que isso, revela a persistência da sexualização do corpo feminino.

Um exemplo muito em evidência nos nossos dias é uma figura chamada de Sheela-na-Gig, que muitos arqueólogos e historiadores da arte veem como um “alerta contra o pecado da luxúria” – outra vez associando o corpo feminino exclusivamente ao sexo. A Sheela-na-Gig, encontrada predominantemente no alto de pórticos de igrejas românicas (que muitos sacerdotes cristãos viram como algo vergonhoso e tentaram esconder), mas também em outras superfícies rochosas, numa área que abrange desde as ilhas britânicas, em número significativamente maior na Irlanda, até a Península Ibérica, é um relevo representando uma mulher com *corpo cadavérico* da cintura para cima, incluindo *seios murchos* (ou seja, não é nutriz, não pode amamentar), frequentemente sem cabelos; na parte inferior, muitas vezes os pés têm *garras* como de aves de rapina (como referiremos ao falarmos de Inanna/Ishtar), e sempre as pernas estão abertas, revelando uma vulva de grandes proporções (portanto, irreal), que a mulher *abre com as mãos*. Alguns autores entendem esse gesto como sendo de cunho erótico, um “convite ao sexo”; outros, sexualizando apenas em menor grau o corpo feminino, entendem que se trata de uma mulher dando à luz – mais uma vez repetindo o estereótipo do papel da mulher como reprodutora.

Analisando a Sheela-na-Gig, ela sempre tem a parte superior do corpo cadavérica, muitas vezes mostrando as costelas descarnadas, e seios murchos. As “Vênus do Paleolítico” têm seios fartos como indicadores de vida e sua manutenção (como nutriz, haja vista que o alimento é imprescindível à manutenção da vida, e é a Deusa que tudo provê). Os seios murchos da Sheela-na-Gig (nome que pode ser traduzido, literalmente, como “Júlia-dos-Peitos” – e por isso os seios são índices importantes de compreensão dessa figura feminina) indicam que, ao contrário, ela não tem como amamentar e, portanto, não pode ser nutriz. Desse modo, a análise de que se trata da representação de uma mulher dando à luz – outra vez associando a mulher exclusivamente à fertilidade – nos parece totalmente descabida. Além disso, o fato de a figura abrir a enorme vulva com as mãos igualmente revela o caminho oposto ao do nascimento. Um mínimo de conhecimento sobre a fisiologia feminina bastaria para comprovar que, durante um parto, não é necessária a intervenção das mãos; a dilatação é natural, e não é a vulva que aumenta de tamanho. Por tudo isso, relacionamos a Sheela-na-Gig com a morte, em que é preciso *abrir* uma passagem maior para que o morto atravesse o portal que o levará para o *útero simbólico da Deusa* a que nos referimos anteriormente.

Fig. 4: Sheela-na-Gig

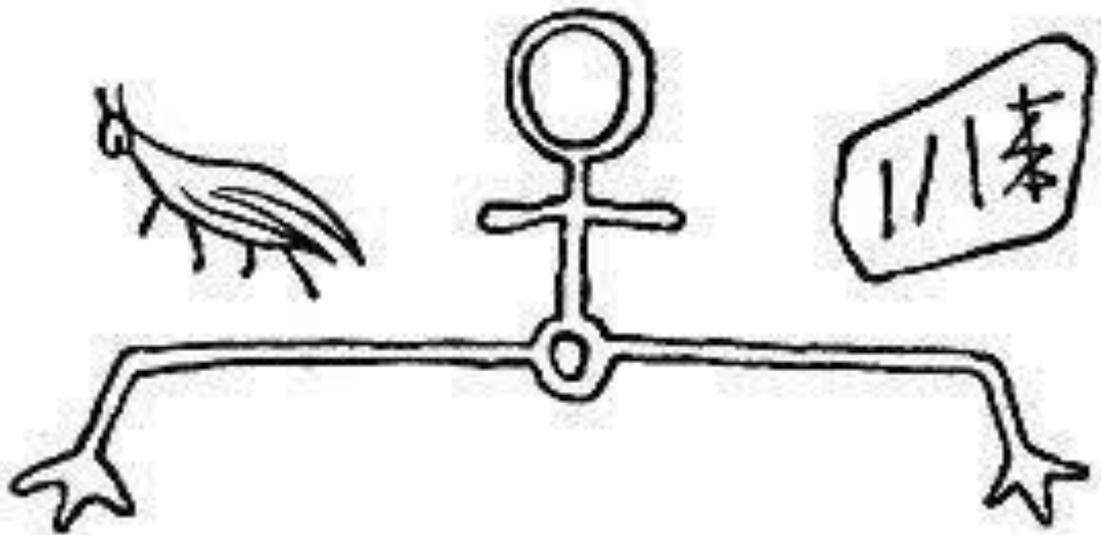


[http://obviousmag.org/archives/2010/09/sheela_na_gig -
_esculturas_eroticas_nas_igrejas_romanicas.html](http://obviousmag.org/archives/2010/09/sheela_na_gig_-_esculturas_eroticas_nas_igrejas_romanicas.html)

Chamou-nos particularmente a atenção, nesse sentido, a análise feita por Eneida Maria de Souza (1984, p. 90-93) da imagem insculpida na lápide da mãe do Macunaíma de Mário de Andrade. Nessa imagem, que a autora considera quase uma escrita hieroglífica, especialmente pelo que ela identifica como a cruz ansata, símbolo da vida e da deusa Ísis, a figura da viada (*sic*) parida nos remete a um símbolo pré-histórico também associado por Marija Gimbutas (1999) à Grande Deusa em sua feição de doadora da vida, que é a gazela ou corça grávida. No entanto, considerando que o artigo

da eminente professora brasileira é de 1984, ainda não se haviam feito associações desprovidas de falsos pudores em relação às representações da vulva. Talvez por isso tenha-lhe escapado, ou mesmo ela tenha evitado a menção, de que a cruz ansata se insere numa figura maior, em que a alça da cruz e seus braços podem ser lidos como a parte superior de um corpo, ideia que se reforça ao notarmos que a parte inferior se constitui de duas pernas alongadas a partir do que seria o quadril até os joelhos, abertas para os lados, e com a parte inferior, reduzida, terminando em pés com três dedos cada um, como se fossem *garras*. No centro, interpretamos os dois círculos concêntricos como sendo a vulva. Seu tamanho aumentado, relativamente desproporcional em face dos demais traços, bastante delgados, chama a atenção para esse ponto. Todavia, na medida em que, ao contrário da Sheela-na-Gig, ela não está sendo aberta com as mãos, vemos aí apenas uma representação da vulva como um portal entre mundos, e não como uma referência específica à morte.

Fig. 5: Lápide da mãe de Macunaíma



Evidentemente não olvidamos que, inserindo-se em uma obra literária, essa imagem é criação do escritor, que tem essa liberdade enquanto artista. Também não podemos afirmar se Mário de Andrade tinha ou não conhecimento da existência das Sheela-na-Gigs medievais, ou ainda sobre as representações pré-históricas do princípio criador feminino. Ainda assim, não podemos evitar o pensamento de que essas

representações possuem, a despeito dos esforços de várias religiões associadas ao sistema patriarcal, raízes profundas demais na psiquê humana, razão por que não desapareceram por completo.

Quanto a esse assunto, a obra de Marija Gimbutas foi pioneira e esclarecedora. Em *A Linguagem da Deusa* (1999), a arqueóloga lituana identifica as “Vênus do Paleolítico” com representações da vida, e vai além: demonstra a face da Deusa como doadora e mantenedora (nutriz) da vida na iconografia da Deusa-Pássaro (aves com seios), associadas com aves aquáticas – cisnes, gansos, cegonhas, gruas, etc., que encontramos em narrativas de várias partes do mundo – e que possuam características migratórias (a vida que “vai embora” no inverno e, meses depois, retorna trazendo a primavera). Como veremos no tópico respectivo, “roubar as asas” de uma mulher-ave (portanto, não-humana) pode significar seu afastamento, não só das práticas sagradas, como do próprio espaço sagrado.

Na medida em que a Deusa do Paleolítico domina os ciclos de vida, morte e transformação ou regeneração, se a Deusa-Pássaro associada à água representa a vida, sua face de portadora da morte e acolhedora no pós-vida é representada por aves de rapina, noturnas ou não, o que retomaremos quando nos referirmos à imagem de Inanna/Ishtar, que também pode ser de Ereshkigal.

Veremos, neste próximo passo, a transformação do útero simbólico da deusa em espaço narrativo (subterrâneo, inferno, submundo), inicialmente sob o poder de uma entidade feminina, mas que gradualmente passa a ser dominado pelo masculino, em narrativas cujo tema envolve o enfrentamento da morte e a busca da imortalidade.

Como referimos anteriormente a respeito do líquido amniótico em relação com a travessia de massas de água presente em várias “mitologias” ao redor do mundo, é possível fazer a analogia com o subterrâneo como sendo o mundo dos mortos da mesma maneira: árvores, flores, todas as plantas, brotam da terra; a superfície, então, é o lugar dos vivos. Em contrapartida, se é preciso *enterrar* os mortos para devolvê-los ao útero simbólico, seu mundo passa a ser o que está abaixo da superfície, o subterrâneo, o submundo ou mundo inferior (esse é o sentido da palavra “inferno”).

Num primeiro momento, o épico de Gilgamesh nos conduziu até Enheduana (2286 a.C. – 2251 a.C.), princesa (filha do rei Sargão da Acádia) e sacerdotisa do deus lunar Nana, e seus hinos em louvor à deusa Inanna/Ishtar (MEADOR, 2000), que

antecedem em no mínimo trezentos anos os mais antigos registros cuneiformes das narrativas sobre Gilgamesh (século XX a.C.), e em quase dois mil anos a versão mais completa dessa epopeia (século VIII a.C.).

Chegamos, assim, a um dos mais antigos textos escritos sobre uma descida ao mundo dos mortos: Inanna/Ishtar, a Luminosa, precisa se curvar perante sua irmã mais velha, Ereshkigal, a Sombria, Senhora dos Vastos Caminhos (o mundo inferior), para resgatar seu amante, Dumuzi/Tammuz (KRAMER, 1997, p. 86-96; WOLKSTEIN & KRAMER, 1983, p. 51-85).

Percebemos que, já há mais de quatro mil anos antes do presente, falava-se de *mundo dos mortos*, um lugar, o que para nós tem relevância em comparação com o *corpo da Deusa*, que discutiremos mais adiante. Entretanto, diferentemente de mitos mais conhecidos no mundo ocidental, ainda é uma mulher, a deusa Ereshkigal, a senhora do submundo.

É importante situar o que temos a dizer sobre o *corpo da Deusa* já nesta oportunidade, visto que lidamos com representações simbólicas do feminino, e o faremos por meio de exemplos.

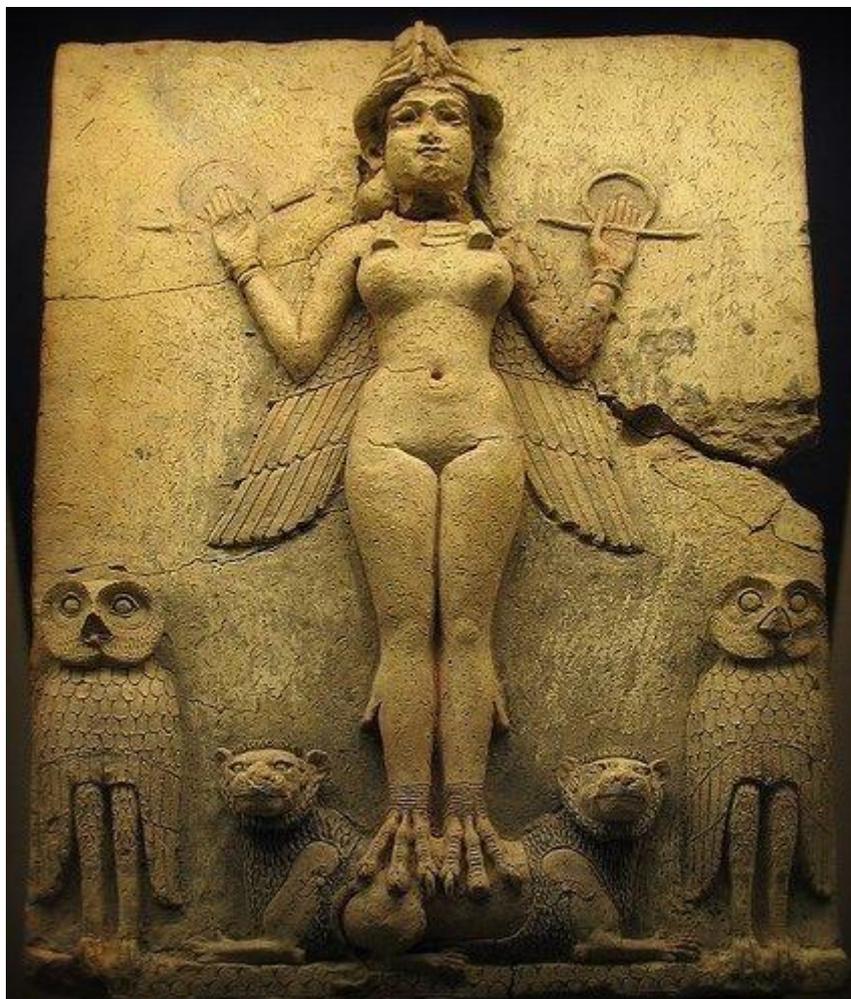
Um relevo considerado como sendo da deusa Inanna/Ishtar, para nossa surpresa, contém todos os elementos que consideramos simbólicos do poder feminino: um desenho de *chevrons* (GIMBUTAS, 1999) representando montanhas, sob os pés em forma de garras de aves de rapina da deusa (como no desenho de Mário de Andrade referido por Eneida Maria de Souza), que também possui asas e traz, na cabeça, uma coroa de serpentes, símbolo de poder divino.

A deusa está ladeada por duas corujas, igualmente aves de rapina, e cada um de seus pés se assenta sobre o lombo de um felino (animal ctônico, isto é, ligado à terra), possivelmente um leão ou leoa.

Em cada uma de suas mãos, carrega um objeto que foi comparado à parte superior da cruz ansata, símbolo de vida ligado à deusa egípcia Ísis, esposa de Osíris, ambos representativos do ciclo de vida, morte e transformação ou regeneração. Para nós, contudo, são serpentes, como aparecem enroladas nos braços tanto em representações da própria Ishtar como também de outras deusas. Nesse passo, convém

lembrar que as duas serpentes enroladas são associadas à vida e à saúde, tais como aparecem no caduceu do deus grego Hermes.

Fig. 6: Inanna/Ishtar ou Ereshkigal



<http://www.teatrodomundo.com.br/uma-deusa-no-submundo-ishtar-desce-ao-inferno/>

Todavia, não há consenso entre arqueólogos, historiadores e demais estudiosos sobre essa ser efetivamente uma representação da deusa Ishtar/Inanna, a Luminosa, a Senhora do Enorme Coração, haja vista que seus pés de ave de rapina, a presença de corujas (também aves de rapina) e os animais ctônicos podem significar tratar-se de Ereshkigal, a Senhora dos Vastos Domínios (deusa do submundo, do reino para onde vão os mortos), que ora se diz ser irmã de Ishtar, ora se diz ser uma das divindades mais antigas do panteão sumério, que herdou o domínio do submundo da mesma maneira que, entre os gregos, este foi atribuído a Hades (KRAMER, 1997, p. 37-38, 79, 86-87, 90-92, 118).

A dúvida sobre ser Ishtar, e não Ereshkigal, a despeito dos símbolos do feminino relacionados com a morte, resulta de que a deusa é representada nua nesse relevo. Não obstante o fato de, na arte pré-histórica, a nudez do corpo feminino ser uma constante, posto que sem conotações sexuais, como veremos ao tratarmos da donzela, os relatos sobre Ishtar/Inanna dão conta de que, para reaver o marido, Dumuzi/Tammuz (que ela mesma havia matado num acesso de fúria ciumenta), ela vai até a irmã, Ereshkigal, vestida e adornada em todo seu esplendor, para afirmar seu status divino elevado. No entanto, ela deverá atravessar sete portais até chegar ao trono da Senhora dos Vastos Domínios, e em cada portal Ishtar/Inanna é obrigada a tirar um de seus adornos e peças de roupa, até se apresentar completamente nua perante a irmã. Em última análise, todos nos apresentamos nus diante da Morte, para a qual nada importam o poder, a fortuna, a fama, a beleza, a juventude ou a velhice – nada levamos, nem mesmo nosso corpo físico, quando a Morte nos chama.

Nesse passo, decidimos ampliar nosso corpus, acrescentando narrativas que descrevessem descidas ao submundo, ou mundo dos mortos, e a busca da imortalidade, como fez também Gilgamesh ao tentar resgatar Enkidu (SIN-LÉQI-UNNÍNNI, 2018). Foi então que chegamos até Maui, herói polinésio por vezes chamado de semideus, por ser filho da Grande Deusa Hina (TREGGAR, 1891, p. 283-286). Uma das versões da busca de Maui pela imortalidade relata que ele ingressou pela vagina da Deusa da Morte para tentar roubar dela a *pounamu* (pedra verde de grande importância na cultura Maori) da imortalidade. Outra versão desse mesmo episódio diz que Maui, para tentar alcançar seu intento, estuprou a própria mãe, a deusa Hina. Acreditamos que, neste caso específico, não se trate de “estupro da mãe”, mas de tentar fazer o caminho inverso ao do nascimento para alcançar a imortalidade, assim como outros personagens ingressaram no submundo com a mesma finalidade. Esse caminho inverso ao do nascimento se relaciona, a nosso ver, com as narrativas, de várias culturas distintas, descrevendo ser necessário atravessar algum corpo de água após a morte, em contraponto com o líquido amniótico liberado no instante do nascimento (da maioria dos mamíferos). Trataremos disso em mais detalhes também ao falarmos da donzela.

Essa ideia do “estupro da deusa”, por sua vez, igualmente nos levou a outros caminhos. Sendo nosso tema de estudos o feminino no âmbito da oralidade, inexoravelmente associamos essa versão sobre Maui com outros relatos de violência contra mulheres, entre os quais um dos exemplos mais gritantes é o de Medusa. Foi esse

o ponto em que notamos, nos textos coligidos, alguns padrões que resultavam na *transformação* da mulher em *outra coisa*, roubando-lhe a *identidade*, que também se revela em narrativas cujo padrão designamos como *roubo de pele*, que havemos por bem distinguir da vala comum do “cônjuge animal”.

Com o estabelecimento das sociedades patriarcais e a consequente submissão das mulheres, a Deusa é substituída por divindades masculinas que tomam o poder por meio da violência. Um exemplo é a guerra travada por Zeus contra os titãs: se estes últimos representam as forças da natureza, igualmente filhos de Gaia (a Terra), não vemos aí a interpretação tradicional de que “o homem domou a natureza”, mas a imposição do jugo masculino. O mundo divino se torna celestial, afastando-se da terra, como reflexo da verticalização das sociedades. Vemos de igual maneira as narrativas em que deuses masculinos estupram mulheres, sejam elas humanas ou não, bem como aquelas em que uma donzela é forçada ao casamento: a Virgem precisa ser submetida, ou perecerá.

O rapto de Perséfone por Hades demonstra bem a transformação do útero simbólico da Deusa em espaço narrativo (subterrâneo, inferno, submundo), tanto assim que o deus tem o mesmo nome do lugar em que passa a reinar. Outro indício é o de que, ao contrário de outros deuses, Hades não comete “infidelidades”, o que Ovídio deixa entrever, em suas *Metamorfoses* (CARVALHO, 2010, p. 149), pelas palavras de Vênus, de que o deus era o único a não ter sido atingido pelas flechas de Cupido.

Perséfone, que na superfície era Koré (donzela, virgem, filha), torna-se “terribilíssima” (HOMERO, 2011, p. 313, verso 491) e “horrída” (HOMERO, 2011, p. 315, verso 534), e é a ela que recorrem aqueles que desejam consultar os mortos (Ulisses) ou resgatar pessoas amadas (Orfeu, Dionísio). Ela é que é chamada de Senhora do Hades, e talvez não seja uma referência ao seu sequestrador, mas uma reminiscência, ainda que pálida, à Grande Deusa do Paleolítico, virgem criadora de vida por partenogênese.

Deixamos para o final desta parte as referências ao “estupro da Deusa”, termo que usamos entre aspas porque, em primeiro lugar, não apenas deusas foram vítimas dessa violência; em segundo lugar, como já dissemos antes a respeito do herói/semideus polinésio Maui, ao menos a sua narrativa representa a busca da imortalidade, e em apenas uma das versões, que reputamos ser a mais antiga, seu intento é alcançar a

imortalidade fazendo o caminho inverso ao do nascimento, que não seria necessariamente pelo corpo de uma mãe real, mas o útero simbólico que representa a face da Deusa como portadora da morte e acolhedora dos mortos.

Além disso, vemos no estupro da Deusa ou da Virgem a usurpação do poder feminino expresso pela Grande Deusa do Paleolítico, como uma afirmação do poder patriarcal humano refletido no plano divino celeste, apartado do mundo terrestre, natural e igualitário da Deusa.

Também deixamos para esta fase narrativas habitualmente tratadas como de incesto entre irmãos, que, como já dissemos no início, seriam derivados do mesmo princípio criador feminino, e a ideia de que este último corresponde à mãe e, portanto, os outros dois seriam irmãos, a nosso ver é fruto de analogia com relações de parentesco humanas.

Deixamos de lado, porém, as narrativas mais conhecidas, como a de Medusa, para nos concentrarmos em outras. De todo modo, essas narrativas de estupro e incesto serão nossa ponte para outras, cuja temática gira em torno de donzelas que não se queriam casar, das quais trataremos em seguida.

Numa das versões da busca de Maui pela imortalidade, ao levar seus pais para o submundo, o herói recebeu da mãe a sugestão de enfrentar a Deusa da Morte para conquistar a imortalidade para si e para os demais humanos.

Em outra versão, Maui tenta obter a imortalidade entrando no corpo da Deusa da Morte pela vagina desta (aquilo a que aludimos sobre regressar ao útero simbólico da Deusa) enquanto ela dormia. As aves que acompanhavam Maui começaram a rir da cena, acordando a deusa, que se vingou de Maui queimando-o (o que nos sugere tratar-se de um vulcão). Uma variante desta mesma versão menciona que Maui, sendo capaz de mudar de forma (um transmorfo), mudou-se em um falcão e conseguiu escapar voando.

Uma terceira versão é a de que Maui busca seu intento reingressando no corpo de sua mãe, a deusa Hina, o que foi interpretado como estupro. Essa é a versão que nos parece mais antiga, porque vemos nela uma reminiscência da ideia do útero simbólico da deusa como última morada, à qual se tem acesso refazendo o caminho oposto ao do nascimento.

No que diz respeito ao incesto entre irmãos, podemos vislumbrar como indício da transformação de sociedades matrifocais em patriarcais, como veremos numa narrativa Selk'nam (Isla Grande, Terra do Fogo, Patagônia), que se relaciona com uma outra, Inuit (extremo norte da América do Norte e Groenlândia) e, ambas, com a de Izanagi e Izanami (Japão), citados no *Kojiki* (Registros dos Assuntos Antigos) e no *Nihongi* (Crônicas do Japão).

Izanagi (“Aquele que é convidado”) e Izanami (“Aquele que convida”) foram encarregados da criação das ilhas (que depois se transformaram no Japão) e sua natureza pelos deuses primordiais, que deram a esse casal uma lança celestial sagrada, cravejada de pedras preciosas. Depois de haverem cumprido parte das tarefas de que foram incumbidos pelos deuses celestiais, Izanagi e Izanami decidiram girar, em sentidos diferentes, ao redor da lança sagrada, para resolverem o que fazer com seus recém-descobertos corpos. Izanami foi a primeira a falar, e por isso foi repreendida por Izanagi (vislumbramos aí a imposição do poder masculino sobre a mulher). Após esse intercuro, nasceram Haruki (“Menino-parasita” ou “Menino-sanguessuga”) e Ahashima (“Ilha de espuma”), que foram considerados imperfeitos e, por isso, colocados num barco de junco à deriva no mar, para que pudessem. Consultados os deuses primevos, estes confirmaram que os filhos imperfeitos foram resultado de Izanami ter falado primeiro. Assim, o casal girou outra vez em torno da lança celestial, para que Izanagi fosse o primeiro a falar. A partir disso, foram criados outros seres, inclusive deuses. Porém, ao dar à luz Kagutsuchi, o deus do fogo, Izanami sofreu graves queimaduras e morreu, sendo enviada para Yomitsu Kuni (submundo ou “terra das trevas”). Izanagi demorou a se decidir por ir buscar Izanami. Quando a encontrou, ela já estava desfigurada pela decomposição, e por isso Izanami desistiu de seu intento, horrorizado, deixando a esposa no submundo. Izanami, ofendida e magoada, decide se vingar do marido cruel enviando em seu encalço vários seres do submundo, dos quais Izanagi só se livrou lançando contra eles os enfeites de seu cabelo, os quais, ao caírem no chão, transformaram-se em uvas e brotos de bambu, respectivamente, e os monstros se digladiaram pela comida. Quando estava atravessando a ponte que separa o mundo dos vivos e o dos mortos, Izanagi foi alcançado pelos monstros enviados por Izanami, e então lançou contra eles três frutos de um pessegueiro que havia brotado ali (os pêssegos, segundo uma das linhas tradicionais da China, são usados por Xi Wangmu, a

“Avó do Ocidente”, ou “Rainha-Mãe do Ocidente”, para fazer o elixir que confere imortalidade aos seres celestiais).

Depois dessa última investida, Izanagi separa os dois mundos com uma enorme pedra. Izanami o alcança e diz a Izanagi que, como revanche pela afronta, matará milhares dos seres todos os dias, ao que Izanagi retruca dizendo que muitos mais nascerão. Nisso se pode observar o ciclo de vida e morte: Izanami é “a que convida”, e a ninguém é dado recusar.

O horror causado a Izanagi pela visão do corpo desfigurado de Izanami nos faz lembrar da interdição feita a Orfeu, de que não deveria olhar para Eurídice antes de atravessar o umbral que separava do Hades o mundo dos vivos, já de volta à superfície.

As próximas duas narrativas têm como foco o sol e a lua como irmãos gêmeos. Na narrativa Inuit, o Lua (masculino, como Tsukuyomi entre os japoneses, Nana para os Sumérios, Jaci para diversos povos indígenas do Brasil) estupra sua irmã gêmea, a Sol (feminina, como a Amaterasu japonesa e, entre povos indígenas do Brasil, Guaraci), durante a noite. Sol, estupefata com o ocorrido, não esboça reação; e, no escuro, não consegue ver quem foi o autor da violência. Decidida a descobrir quem foi, fica acordada na noite seguinte, caso o violador volte. Assim que percebe alguém em sua tenda, usa um de seus raios de luz e descobre, com horror, que foi seu próprio irmão. Golpeia-o com seu fogo, e ele, tentando fugir às chamas, voa para o céu, enquanto ela o persegue incansavelmente. Além de explicar a alternância entre o dia e a noite, essa narrativa também serve para explicar as manchas acinzentadas vistas na lua.

A narrativa Selk’nam foi contada pelo último xamã à sua sobrinha, conhecida como Lola Riepja, quando ele previu que estava próximo da sua hora de morrer. Não tendo podido iniciar outro xamã homem, e vendo na sobrinha as qualidades necessárias, transmitiu a ela todo o conhecimento de seu povo. Os relatos de Lola Riepja foram gravados pela antropóloga estadunidense Anne Chapman (CHAPMAN, 1967), entre 1966 e 1967, preservando tanto a memória do povo Selk’nam quanto a língua, visto que Lola Riepja, já então muito idosa, morreu pouco depois, e ela era a última Selk’nam de pai e mãe.

Segundo o relato recebido do tio por Lola Riepja, houve um tempo em que as mulheres mandavam, e os homens obedeciam por medo das divindades que só as mulheres conheciam e sabiam controlar. Quando chegava a idade, as meninas eram

reunidas numa espécie de cabana especial para a realização da cerimônia chamada de Ha'im, em que elas seriam iniciadas nos mistérios das mulheres. Nessa cerimônia, as meninas deveriam conhecer e enfrentar com coragem as divindades, que faziam de tudo para intimidá-las. Se fugissem ao combate, não seriam dignas da iniciação, mas, para evitar que sentissem medo, recebiam o incentivo das mulheres mais velhas. Ao cabo do enfrentamento, as “divindades” tiravam as máscaras para as meninas verem que eram outras mulheres da mesma comunidade. Eram também instruídas a não contarem nada para os homens, para que eles continuassem temerosos em relação às divindades e, assim, respeitassem as mulheres.

Acontece que o Sol (masculino), tendo saído para pescar, escuta duas mulheres rindo e combinando seus papéis como “divindades” na cerimônia do Ha'im que se aproximava. Sol, então, descobre o segredo das mulheres. Cheio de ódio, conta para os outros homens, e todos perseguem suas mulheres para matá-las. Estas, para fugir dos homens e do fogo de Sol, jogam-se nas águas. As que se jogaram na água doce dos rios se transformaram em aves aquáticas; as que se jogaram na água salgada do mar se transformaram em animais marinhos. Sol, então, alcançou sua esposa, Lua, causando-lhe queimaduras (as manchas acinzentadas da superfície lunar). Ela fugiu para o céu, sendo perseguida pelo marido até hoje.

Depois que os homens mataram todas as mulheres adultas, sobraram apenas as meninas impúberes, que desconheciam os segredos das mulheres porque ainda não haviam sido iniciadas no Ha'im. Os homens, então, tomaram para si o Ha'im e, com ele, o poder de subjugar as mulheres pelo medo.

Vemos nessa narrativa Selk'nam não apenas a imposição do patriarcado pela violência, mas também parte da história de Sedna, a grande Senhora das Águas do povo Inuit, no extremo oposto do globo. Não saberíamos dizer se o relato Selk'nam reuniu, por aglutinação, as histórias Inuit de Sedna e dos gêmeos Sol e Lua, ou se estas resultaram da separação de um relato único. No entanto, encontramos uma narrativa Yaghan (povo indígena também habitante da Isla Grande, Terra do Fogo, Patagônia) que também se coaduna com uma das versões sobre Sedna, na qual esta decide abandonar sua comunidade, porque não quer se casar com nenhum homem de seu povo, e vai embora com um homem-cachorro (não-humano). Os pretendentes rejeitados, nessa versão, causam a morte de Sedna e de seu marido não-humano.

Na narrativa Yaghan (CRESPIAL, 2009), uma jovem está se banhando num rio ou lago com sua irmã, quando ambas ouvem um lobo uivando. A irmã quer voltar para casa, pois considera o lobo perigoso e tem medo dele, mas a jovem não quer ir embora, pois entendeu o chamado de seu enamorado, a quem ela já havia encontrado antes, escondida de sua família.

Ela vai embora com seu marido-lobo (não-humano), tem um filho com ele e vive muito feliz. Depois de algum tempo, o marido-lobo diz à esposa que eles deveriam visitar a família dela (a visita também é um motivo recorrente, e isso é importante), para que todos soubessem que ela estava bem, e também para apresentar o filho do casal. Ela reluta em aceitar a sugestão, mas acaba cedendo, e os três vão até a aldeia em que ela vivia.

Ao avistar a filha, o genro e o neto chegando, a mãe da moça falou para os filhos homens que iria afastar a filha com a desculpa de colher frutas na mata, e eles deveriam matar e cozinhar o genro/cunhado lobo enquanto isso. A moça não queria acompanhar a mãe quando esta a chamou; no entanto, apesar dos maus pressentimentos, acaba obedecendo. Quando as duas voltam, o menino vem correndo dizer à mãe que os tios mataram e cozinham o pai dele, e a carne estava muito saborosa. Horrorizada, a moça dá um tapa no filho; este cai no rio (*água doce*) e imediatamente se transforma num peixe.

Não pudemos evitar perceber, nessa narrativa, a mesma sequência do conhecido conto “Chapeuzinho Vermelho”: menina é avisada da existência de um lobo perigoso; ela vai mesmo assim, e entra na floresta; encontra o lobo e se deita com ele; caçadores matam o lobo. Uma sequência frequente em contos maravilhosos – que analisaremos mais detidamente após apreciarmos outros conjuntos de narrativas – é a ausência da mãe, que morre logo no início da história ou já morreu antes. De outra parte, excetuando os casos em que a mãe morta é substituída por uma madrasta, é o pai quem vai exercer um papel determinante no destino da donzela. Contudo, seja na narrativa Yaghan, seja no conto “Chapeuzinho Vermelho” como o conhecemos, a mãe tem um papel importante no objetivo de separar a donzela do lobo, seja ele visto como homem não-humano ou como animal – em ambas as circunstâncias, trata-se de um homem-lobo, uma pessoa não-humana, visto possuir a capacidade de se comunicar com a mulher humana (tanto a jovem Yaghan quanto a própria Chapeuzinho Vermelho).

Para o caso de haver suspeita de que o conto “Chapeuzinho Vermelho” tenha influenciado essa narrativa Yaghan, pesquisamos a existência não só de lobos como de outros canídeos, além do lobo-guará, na parte mais meridional da América do Sul, e encontramos o lobo das Malvinas ou raposa das Falklands, o único mamífero endêmico dessas ilhas e o único canídeo extinto na região no século XIX. Interessa ressaltar, porém, que os fósseis desses animais descobertos nas Ilhas Malvinas possuíam maior proximidade genética do que entre aqueles encontrados na Isla Grande, e descobriu-se que o povo Yaghan “cultivava” esses lobos nas Malvinas para usar seu pelo na fiação de lã. É sabida a importância dos cachorros para os povos do extremo norte da América do Norte, cuja utilização mais conhecida era a tração de trenós. Entretanto, também se criavam cachorros em uma ilha com o mesmo propósito. O detalhe é que apenas as mulheres sabiam onde estava o grupo de cães, somente elas iam de canoa até a ilha, uma ou duas vezes ao dia, para cuidar dos animais, e tinham uma época determinada para tosquiá-los – o tabu de não tomar mais do que o necessário. As mulheres Yaghan faziam a mesma coisa. Tudo isso nos faz presumir que a narrativa Yaghan e a narrativa Inuit possam ter um fundo comum relacionado com a importância de canídeos para essas culturas.

Nesse passo, Stith Thompson (1946, p. 355), dá testemunho de que vários povos da América do Norte, e não apenas os Inuit, possuíam relatos com o motivo do “marido-cachorro”, posto que esse autor veja como “inusual” que povos da América do Norte compartilhem narrativas com o povo Inuit (que ele chama de “esquimó”). Também se percebe que esse autor desconhecia a narrativa Yaghan, no extremo oposto das Américas.

Uma narrativa do povo Taurepang/Taulipangue, coletada por Theodor Koch-Grünberg durante sua expedição ao Brasil (MEDEIROS, 2002, p. 105-115), corresponde quase exatamente a essa narrativa Yaghan, porém ao contrário: o homem é humano, e a mulher é não-humana. Trata-se do sequestro e roubo da pele da filha do urubu-rei por um pajé, que fez dela sua mulher (contra a vontade desta, mas, sem a pele de plumas, não podia voltar para o seu povo no céu). Como a mulher não voltava para casa, seus irmãos saíram à sua procura, até que a encontraram na casa do pajé. Vendo que este havia feito sua irmã de esposa, os irmãos convidaram o pajé para conhecer o restante da família no céu, razão por que ele foi obrigado a devolver a pele de plumas da esposa; e, ajudado pelos parentes, chegou até os domínios do urubu-rei, e este

imediatamente desejou comer a carne do genro. Neste caso, porém, o pajé foi ajudado por outros seres não-humanos – animais – e conseguiu se safar, embora sem poder levar consigo a mulher não-humana.

Essa narrativa recolhida por Koch-Grünberg não se liga apenas à do povo Yaghan e à versão de Sedna que mencionamos há pouco, posto que seja a situação inversa, como já ressaltamos. O mesmo fio narrativo se encontra também em uma narrativa japonesa (*Hagoromo*) e outra coreana (*A montanha encantada*), em que homens pobres encontram um manto de plumas de uma donzela celestial e o tomam para si.

Na narrativa japonesa, um pescador encontra um rico manto de plumas e pretende levá-lo para casa, a fim de mostrá-lo a sua família antes de o vender. Todavia, escuta alguém chorando atrás dele. Ao se voltar, depara-se com a mais linda *tennyô* que jamais teria sequer imaginado, e esta lhe pede que devolva seu manto de plumas, pois sem ele não poderia voltar para o céu e, se ficasse na terra, morreria. O pescador, embora relutante, acaba concordando com a devolução, desde que a donzela mostrasse para ele como se costumava dançar no céu. Ela responde que, sem o manto, não tem como fazer a dança celestial. Desconfiado, ele diz a ela que, se devolver o manto antes, ela irá embora e não fará a dança, ao que ela retruca: “A mentira é coisa dos humanos, não dos *tennin*”. Envergonhado, ele cumpre o trato e devolve o manto. A *tennyô* o veste e realiza a dança, enquanto sobe para os céus e desaparece por entre as nuvens.

Na narrativa coreana, um montanhês protege um animal contra um caçador. Em agradecimento, o animal (pessoa não-humana) lhe diz que, nas noites de lua cheia, as oito filhas do Imperador de Jade (rei do povo celestial) vêm se banhar nos oito lagos da Montanha de Diamante (*Kumgangsan*), e que ele, o montanhês, deve roubar o manto de plumas da caçula e escondê-lo para que ela não possa voltar para casa, e assim o jovem montanhês se tornará genro do Imperador de Jade. O jovem assim procede e, embora tenha sido ele a roubar e esconder o manto da moça, ele se oferece para “ajudá-la”, levando-a para a casa dele. Uma vez lá, a moça é ensinada *pela mãe* do rapaz a executar todas as tarefas das mulheres humanas (a submissão da mulher pelo casamento, de que trataremos depois). Depois de ter dois ou três filhos com o montanhês (variando conforme as versões), durante a limpeza da casa a moça um dia encontra seu manto, descobrindo a mentira de seu marido. Veste o manto de plumas e retorna para sua casa (levando ou não seus filhos, o que também varia segundo as versões). O montanhês,

então, faz de tudo para a encontrar, até conseguir chegar ao céu, onde é recebido pelo Imperador de Jade. Todavia, os maridos das irmãs da princesa caçula tentam matar o cunhado (o que nos lembra tanto dos irmãos da moça Yaghan quanto dos irmãos da filha do urubu-rei), porém sem sucesso. A donzela celestial, na narrativa coreana, volta para a terra com seu marido.

A narrativa tradicional japonesa, a nosso ver, recebeu grande tratamento literário ao longo do tempo, na medida em que, até as donzelas celestiais poderem retornar para seu próprio povo, tanto a filha do urubu-rei como a filha do Imperador de Jade, na narrativa coreana, elas são usadas como esposas pelos respectivos captores. Assim, vemos em “dançar para o homem”, no *Hagoromo*, um eufemismo para servir sexualmente o homem.

Posto que a ideia de estupro, embora subentendida, acabe tão-somente sendo edulcorada pela imagem de “tornar esposa”, essas narrativas envolvem o roubo de peles, de que ainda trataremos com mais detalhes. Antes, porém, lidaremos com as próprias “peles” que integram a *identidade* da mulher mas fazem dela uma *outra coisa*: plumas, escamas de peixe, escamas de serpente, e começaremos pelas sereias homéricas, representantes da morte.

2.1.1. Asas e plumas

Principiaremos este tópico com a Deusa-Pássaro de Marija Gimbutas (1999), para colocá-la em contraponto com figuras femininas aladas em narrativas de tradição oral, a fim de demonstrar, mais do que a perda do poder sobre o ciclo de vida-morte-transformação/regeneração, uma parte inicial da desconstrução da própria identidade feminina, até chegarmos ao seu silenciamento, à supressão da sua voz.

Apenas para citar um exemplo, a princesa cisne da tradição popular russa (sequestrada pelo Imortal Koschei, transformado em águia) sofre alterações a partir do século XIX. No poema *A lenda do Tsar Saltan*, de Aleksandr Pushkin, de 1831, a princesa cisne é ainda dotada de poderes mágicos. Porém, no balé *O lago dos cisnes*, com música de Piotr I. Tchaikovsky, estreado em 1877, a princesa Odette é transformada em cisne pelo feiticeiro – já não é, ela mesma, um cisne.

Passando aos signos e símbolos que compõem as representações da Deusa, há figuras femininas em forma de pássaro ou híbridos de mulher e pássaro desde o Paleolítico Superior (c. 130.000 a.C. a 11.000 a.C.) e no Mesolítico (15.300 a.C. a 11.000 a.C.). O triângulo do púbis é graficamente representado como um “V” (inclusive invertido), muitas vezes formando um padrão de *chevrons*, usado para decorar gansos, grouns e cisnes, pintados ou gravados. Algumas representações de aves aquáticas são claramente antropomorfizadas. Essas pequenas figuras também eram decoradas com ondas, padrão de rede, linhas duplas ou triplas, e múltiplas linhas paralelas. Sua parte posterior era claramente de pássaro, mas sua função gerativa divina era marcada por um grande triângulo púbico (GIMBUTAS, 1999, p. 3). A forma triangular se repete no bico. Essas figuras híbridas ou ornitomorfizadas tinham penteados elaborados ou coroas, e um colar em forma de “V” (GIMBUTAS, 1999, p. 6)

O ziguezague, bem como formas sinuosas, é uma das mais antigas representações da água. O “M”, simples, duplo ou múltiplo, é uma abreviação do ziguezague. Utilizado em figuras antropomórficas, pássaros, peixes ou mesmo falos, em aves aquáticas, simboliza a água como força gerativa; o ziguezague alternado com o “M” dentro de formas representativas do útero ou da vulva sugerem afinidades desse símbolo (água como força gerativa) nos fluidos femininos e no líquido amniótico (GIMBUTAS, 1999, p. 19).

A forma sinuosa ou serpentina (ondulações e serpentes ondulantes), desde suas primeiras representações, não era um elemento meramente decorativo; era um símbolo, uma metáfora para a água.

A representação de uma mulher com uma máscara de pássaro (identificável pelo bico) e seios aparentes (grandes ou pequenos), longe de ser uma contradição, visto que pássaros não são mamíferos, simboliza a Deusa-Pássaro como a divina fonte de nutrição – leite e chuva-, ou como a Doadora da Vida. Provavelmente a incisão de “VV”, “XX”, formas de gotas e linhas paralelas (representação de rios) nos seios dessas figuras tenha sido uma forma de invocar sua proteção e favorecimento (GIMBUTAS, 1999, p. 31). Usavam-se amuletos em forma de seios como pingentes (GIMBUTAS, 1999, p. 41); a decoração das paredes de tumbas com representações de seios, associadas a representações de abutres e corujas, demonstra que o simbolismo dos seios é mais complexo do que possa parecer; eles não alimentam a vida apenas: eles regeneram os mortos.

As linhas paralelas representam rios, fontes e poços. A crença de que a água é sagrada se estende da pré-história até os nossos dias. A Água da Vida fornece vigor, cura os doentes, rejuvenesce os velhos, restaura a visão, reconecta corpos desmembrados e os traz de volta à vida. O culto de poços e fontes termais, especialmente os que dão origem a regatos e rios maiores, não pode ser separado do culto da Deusa Doadora da Vida. Presume-se que a localização de santuários próximos a fontes e águas minerais, bem como santuários construídos em cavernas onde nascem mananciais, derivem dessa simbologia da água como fonte sagrada da vida (GIMBUTAS, 1999, p. 43).

Da mesma maneira, existem representações de água (linhas paralelas) conjugadas com representações de seios (GIMBUTAS, 1999, p. 46) e de faces femininas com a boca aberta, sendo que esta última representação indica a boca aberta da Deusa como fonte de vida.

As figuras femininas representadas com olhos enormes, associados a linhas paralelas (água), *chevrons* (simples ou múltiplos), linhas sinuosas, zigzagues e pontos (inclusive ao redor dos olhos, realçando-os) poderia sugerir “aquele que tudo vê”. Contudo, as linhas decorativas, como já vimos, associam-se ao feminino e à nutrição; as linhas que representam a água, associadas aos olhos enormes, confirmam a Deusa como Fonte da Vida, constituindo uma metáfora para as “lágrimas divinas”: os olhos da Deusa são a fonte da água que sustenta a vida (GIMBUTAS, 1999, p.53).

Assim, esta face do feminino alado, associada ao elemento água, está ligada a representações da vida. Como veremos mais adiante, as sereias homéricas, muito embora sejam aladas, estão ligadas à terra; portanto, como pretendemos demonstrar, relacionam-se com a morte.

Importa, sob esse enfoque, a simbologia das garras/pés de ave de rapina em relação à Deusa-Pássaro como Deusa-Ave-de-Rapina, que recolhe os mortos. O motivo pictórico dos “pés com três dedos” está presente em utensílios como vasos e outros recipientes com forma de ampulheta (esta forma também representa a figura feminina da Deusa). Processa-se a identificação da ampulheta com o abutre, a coruja e outras Deusas-Aves-de-Rapina, ou seja, com a morte e o renascimento, pois frequentemente aparece também o motivo do triângulo, que representa a vulva. Sob esse aspecto, a ampulheta pode aparecer representada na horizontal, ou seja, em forma de borboleta

(daí as superstições que envolvem esse inseto com maus augúrios) e “duplo machado”, sendo ambos uma epifania da mesma Deusa (GIMBUTAS, 1999, p. 245), consoante já referimos.

A partir da análise feita por Gimbutas, acreditamos ver corroboradas as asserções feitas quando nos referimos aos animais elencados por Propp como psicopompos, transportando os heróis em suas viagens a outros mundos, ou na morte enquanto rito de passagem. Águias e dragões (estes, associados às serpentes) podem ser guardiões da figura feminina, seja ela uma representação da deusa da morte, como as aves que “riem” de Maui na narrativa que colacionamos (e que poderiam estar tentando de fato acordar a deusa), sejam certas princesas dos contos maravilhosos – e devemos estar atentos a essa possibilidade.

2.1.2. Das asas à água: sereias e mulheres da água

Como dissemos antes, o século XIX revela um grande interesse no registro de narrativas orais, às quais, muitas vezes, são dadas feições literárias. Essa questão estética (MIELIETINSKY, 1987), somada à visão eurocêntrica e androcêntrica da abordagem – não apenas focada na figura do herói, mas também sob a ótica de autores e teóricos homens – pode, entre outras circunstâncias, mascarar possíveis relações ou mesmo origens não-europeias de algumas narrativas.

Não é difícil notar a ocorrência de confusão e absorção de características entre figuras femininas. Um exemplo dessa mescla são as sereias homéricas e sua vinculação com a morte, as quais depois, principalmente a partir da Idade Média, passaram a ser associadas à água e, portanto, às figuras femininas relacionadas com esse elemento. Não deixa de ser paradoxal que figuras relacionadas com morte (as sereias homéricas) sejam mescladas àquelas que representam a vida; ambas, porém, se fundiram com as imagens das mulheres-serpentes, ou as deusas serpentes de outras culturas, que tanto podem simbolizar o ciclo de vida e morte, ou criação e destruição, como estarem associadas à regeneração, pois se vinculam à medicina (como no caduceu de Hermes, mas também na figura de Shahmaran) e, portanto, à cura (regeneração da saúde do corpo físico e de seus componentes “espirituais” também).

A imagem da sereia enquanto arquétipo, tanto em artes visuais quanto na literatura (MIELIETINSKY, 2019), é de uma mulher de aparência jovem e bela, nua da

cintura para cima, com cauda de peixe da cintura para baixo, sentada em rochas à beira do mar e sempre penteando longos cabelos. Quanto à personalidade, é vista como uma sedutora maligna cujo único objetivo na vida é matar homens – sempre os homens no centro das atenções.

O que se observa de inúmeras análises das narrativas em torno das sereias, sejam elas literárias ou não, é a aceitação dessa imagem, sem indagações sobre o hibridismo da figura, metade mulher, metade peixe; sobre sua associação com a morte; sobre como uma figura mortífera e supostamente má pode ser considerada sedutora; mas, acima de tudo, por que, especificamente, é da essência da sereia pentear o cabelo.

Embora não integrem o presente estudo, há muitas abordagens de cunho psicanalítico, relacionando, de um lado, a natureza aquática e a suposta capacidade sedutora da sereia com a sexualidade feminina; e, de outro, sua compleição híbrida com a não realização plena dessa sexualidade, por razões várias, que não iremos detalhar aqui. Também existem estudos relacionando as sereias com a *nova mulher* do século XIX (GUAL, 2016), que deseja votar, estudar, trabalhar, ser independente, e, por isso, dá origem à fantasia da *femme fatale*, por não mais aceitar (ao menos não totalmente) o papel social imposto às mulheres, ao longo dos séculos, pela sociedade patriarcal.

Tais análises, porém, frequentemente deixam de lado o aspecto *folclórico* dessas figuras, sua presença em distintas culturas, resultando na confusão entre as sereias propriamente ditas com outras personagens femininas efetivamente ligadas ao ambiente aquático. Baseiam-se, no mais das vezes, em narrativas literárias, desde as escritas na Antiguidade e na Idade Média, mas especialmente as do século XIX, como a *Undine*, de Friederich de La Motte-Fouqué (1811); *A Sereiazinha*, de Hans Christian Andersen (1837); o conto *Les Willis*, de Jean-Baptiste Alphonse Karr (sem especificação de data), que tanto serviu de base para a ópera *Le Villi*, de Giacomo Puccini (1884) como para o balé *Giselle ou Les Willis*, com libreto de Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges, Jean Coralli e Théophile Gautier (1841). *Undine* e *A Sereiazinha*, por sua vez, juntamente com a peça teatral (em versos) inacabada *Rusalka*, de Alexander Pushkin, serviram de inspiração para duas óperas homônimas, sendo mais conhecida a de Antonín Dvořák (1901), cujo libreto, em tcheco, foi escrito pelo poeta Jaroslav Kvapil a partir de contos de fadas de Karel Jaromír Erben e Božena Němcová.

Em todas as obras ora citadas nominalmente, a personagem feminina ligada à água (pois nenhuma delas é efetivamente uma sereia, como veremos) é mostrada como um ser não-humano solitário; depende do amor de um homem para se sentir completa,

para se tornar mulher ou, ainda, adquirir uma alma imortal, influência claramente religiosa. Entretanto, é considerada fria – como a água de onde vem –, distante ou estranha – porque não pode falar e, portanto, suas demonstrações de amor não são compreendidas; aliás, não são sequer notadas. Sempre é traída, mas não busca vingança. Seu fim é a morte ou o abandono, pois, quando não morre, nega-se-lhe a possibilidade de voltar para o seu meio natural. As figuras femininas dessas obras oitocentistas são trágicas, muito diferentes das sedutoras malévolas e mortais usualmente descritas, embora ainda chamadas de sereias ou ninfas das águas, numa evidente confusão entre estas últimas, ligadas às águas doces, e aquelas, ligadas ao mar. Cabe, assim, perquirir como chegaram a essa transformação, e para isso é necessário buscar suas raízes no tempo e no espaço.

O helenista e tradutor espanhol Carlos García Gual (2016) assevera que a primeira menção às sereias se encontra na *Odisseia*, de Homero. Ressalvamos que essa pode ter sido a primeira menção *escrita*, e também é importante especificar que foi *na Grécia*, na medida em que Marija Gimbutas (1999) pode nos oferecer um panorama diferente, principalmente na Europa mais distante do Mediterrâneo. Assim, primeiramente analisaremos a figura das sereias como aparecem no texto da *Odisseia*. Com efeito, nos versos 38-54 do canto XII (HOMERO, 2011, p. 359), Circe alerta Ulisses sobre o perigo representado pelas sereias, aconselhando-o a evitá-las, mas também oferecendo-lhe uma estratégia de como deve proceder caso as queira ouvir:

... encontrarás primeiro
 Sereias. Quem quer que se aproxime delas se
 fascina. O ingênuo que de perto escute o timbre
 de suas vozes, nunca mais terá por perto
 a esposa e os filhos novos, que se alegrariam
 com seu retorno à residência, pois Sereias
 o encantam com a limpidez do canto. Sentam-se
 no prado: empilham-se ao redor os ossos de homens
 apodrecidos com a pele encarquilhada.
 Não chegues perto! Amolga a cera dulcime
 e fixa nas orelhas dos teus sócios. Não
 as ouça ninguém mais além de ti (se o queres):
 te amarrem à carlinga do navio veloz
 mãos e pés apertados nos calabres, reto,
 para que o canto das Sereias te deleite.

Depois, nos versos 157-163 (HOMERO, 2011, p. 365), é o próprio Ulisses quem relata a seus companheiros as palavras de Circe: “(...) Antes de tudo, exorta-nos a evitar

a **campina florescente** e o canto das **divinas** Sereias. Devo ouvir sozinho o tom de sua voz” (grifos nossos). A seguir, nos versos 182-193 (HOMERO, 2011, p. 367), Ulisses relata seu encontro com as Sereias:

A uma distância em que se pode ouvir o grito,
notaram-nos. Cristal na voz, entoam o canto:
‘Aproxima-te, Odisseu plurifamoso, glória
argiva. Escuta nossa voz, a voz das duas!
Em negra nau, ninguém bordeja por aqui
sem auscultar o timbre-mel de nossa boca
e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabença,
pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos
sofreram na ampla Ílion – numes decidiram-no.
Quanto se dê na terra amplinutriz, sabemos.’
A bela voz assim ressoou. Meu coração
Queria ouvir. (...).

É importante notar que, em primeiro lugar, as Sereias não são descritas fisicamente. Sabe-se que são duas (verso 185); que se sentam num prado florido (versos 44-45 e 157-163) e não num rochedo à beira-mar ou em meio às ondas; que sua voz é bela, doce e cristalina; que são divinas (não-humanas; deidades); que sabem tudo que se passa no mundo. A imagem de aves de rapina (porque têm garras) com cabeça de mulher vem de pinturas feitas em cerâmicas gregas da Antiguidade retratando a cena do encontro de Ulisses com elas, e não do texto homérico. Como criaturas aladas, com cabeça de mulher, poderiam ser confundidas com as Harpias. Trajano Vieira (HOMERO, 2011, p. 765), define as sereias como demônios. Pierre Grimal (2005, p. 421) diz que são gênios marinhos.

A despeito das representações das sereias na iconografia grega da Antiguidade, em nenhum momento Homero diz que elas investiram contra o navio de Ulisses. Estavam “a uma distância em que se pode ouvir o grito” (verso 182), o que, por si só, não autoriza a conclusão de que se encontravam à beira-mar; chamaram por Ulisses, mas não o perseguiram. Esse fato é importante e será retomado mais adiante.

O texto homérico é o único a fazer menção ao conteúdo do canto das Sereias, relatado pelo próprio Ulisses: elas o elogiam (“Odisseu plurifamoso, glória argiva”), mostram-se sensibilizadas pelo sofrimento dos gregos e troianos (“pois conhecemos tudo o que os aqueus e os troicos sofreram na ampla Ílion – numes decidiram-no”), e oferecem a ele *conhecimento sem limite* (“e, em gáudio, viajar, ampliando sua sabença”, “Quanto se dê na terra amplinutriz, sabemos”). No aspecto em que as sereias

podem ser filhas da Terra (GRIMAL, 2005, p. 421), esse conhecimento sem limite as coloca ao lado das moiras, das parcas, que tecem o destino e portanto sabem tudo sobre ele, bem como das normas germânicas, que conhecem o presente, o passado e o futuro – tudo que ocorre sobre a terra.

Esse conhecimento sem limite é também oferecido por Shahmaran, a deusa serpente da Anatólia, especialmente na tradição curda. Talvez daí possa ter-se originado a mescla de características, mas só isso já demandaria uma outra sequência de pesquisa.

O que seduz Ulisses não é a visão que tem do aspecto físico das Sereias, que afinal nem é mencionado, nem a beleza de sua voz, mas o conteúdo laudatório de seu canto. É a própria vaidade do ouvinte, assim, que o leva à morte, pelo prazer de ser louvado por suas façanhas, bem como pelo desejo do conhecimento. Nesse aspecto, a relação entre o perigo de morte e ouvir a narração de sua própria vida nos faz lembrar de registros clínicos de experiências de quase-morte (EQM), em que as pessoas relatam ter visto sua vida inteira passar diante de seus olhos, como num filme.

Ulisses é conhecido por sua astúcia, por seus ardis, amplamente descritos na *Iliada* e, evidentemente, na própria *Odisseia*. No entanto, quem o avisa sobre o perigo das Sereias e lhe ensina como fazer se quiser ouvir seu canto e sobreviver é Circe, a feiticeira. Antes, porém, no Canto V, Ulisses foge de Ogígia, a ilha de Calipso, que ele descreve no final do Canto XII como “deusa apavorante de belas tranças e *canora*” (HOMERO, 2011, p. 383), ou seja: também ela *canta*.

Esse aspecto do canto e sua relação com práticas mágicas, como já referimos no tópico específico e ao falarmos de Anahí, líder do povo guarani, levou a uma proibição medieval de que as mulheres se manifestassem nas igrejas, abrindo espaço para a castração de meninos, a fim de suprir a necessidade de vozes agudas, trazendo os *castrati* como grande fenômeno da ópera barroca, entre os séculos XVII e XVIII.

Todavia, já entre os gregos as mulheres eram excluídas do teatro, pois, mesmo quando (talvez para surpresa e desconfiança dos atenienses) surgiram nas peças as primeiras personagens femininas (porque antes eram só os reis, príncipes, grandes heróis e deuses), estas eram interpretadas por atores homens. A exclusão das mulheres do espaço público – e da possibilidade de se manifestarem nele – já era praticada na Antiguidade Clássica.

Talvez isso se explique pelo medo do canto – o canto encantatório, propiciatório, mágico –, na medida em que se acreditava em seu poder de concretizar pensamentos e desejos.

A partir disso, começaremos a analisar a figura das sereias homéricas em comparação com algumas de suas menções posteriores. Como se pode perceber de mitos gregos como os de Equidna (GRIMAL, 2005, p. 142-143) e de Medusa (GRIMAL, 2005, p. 187-188), já na Antiguidade as deusas-serpentes foram consideradas como *monstros*, numa crescente degradação do corpo feminino antes mesmo de sua demonização com o advento de religiões monoteístas de raiz abraâmica. Foram essas condições, entre outros fatores, que determinaram nossa investigação sobre de que maneira a mulher passou a ser vista como *outro* nas sociedades patriarcais, como lhe foi retirada a própria *identidade*, e como isso se refletia na literatura, tanto na de tradição oral quanto na escrita, de autoria anônima ou conhecida. Cumpre ressaltar, neste passo, que Pierre Grimal (2005, p.187-188) não inclui em seu dicionário um verbete exclusivamente sobre Medusa; antes, menciona-a entre as Górgonas, razão porque se pode vislumbrar, de um lado, sua possível origem como uma derivação das mulheres-serpentes orientais, e o mito de seu estupro por Possêidon poderia ser incluído entre os mitos relacionados como *estupro da deusa* ou da *virgem*, representativo da deposição das antigas deidades femininas.

Na iconografia grega antiga, as sereias não apenas são criaturas aladas, como também são representadas com penteados femininos da época. Em outras palavras, não há nenhuma referência de que passem o tempo penteando seus longos cabelos, como passarão a ser identificadas posteriormente.

Se na Odisseia não há nenhuma descrição física das sereias, sua representação com asas nas cerâmicas e baixos-relevos gregos da Antiguidade pode ter sido uma associação com imagens presentes na oralidade anteriormente ao texto homérico, que talvez por isso mesmo não visse como necessário pormenorizar sua descrição.

Nesse sentido, talvez fossem reminiscências mais antigas no imaginário europeu, que Marija Gimbutas (1999) chama de a Grande Deusa ou Deusa-Pássaro, encontrada em vários pontos da Europa desde o Paleolítico Superior até o final do Mesolítico.

Essa figura feminina podia ser representada como ave aquática (cisne, ganso, qualquer ave aquática migratória) e, por estar diretamente relacionada com a água,

símbolo de vida, estaria associada com a face da Grande Deusa como *doadora da vida* e como *nutriz (mantenedora da vida)*.

Já as aves de rapina (coruja, corvo, águia) estariam associadas com a face da Grande Deusa como *portadora da morte e acolhedora na morte*, visto que a mesma Deusa contém em si todo o ciclo de vida, morte e transformação ou regeneração. Assim, a representação das sereias como aves de rapina explicaria sua relação com a morte, a ponto de serem encontradas estátuas delas nessa forma em tumbas e outros monumentos funerários já na Grécia Antiga. Por essas razões, não vemos as sereias homéricas como seres ligados à água, símbolo de vida e de fertilidade, o que detalharemos a seguir.

Grimal (2005, p. 421) menciona as sereias como filhas de uma Musa (Melpômene ou Terpsícore) com o deus-rio Aqueloo, ou do deus marinho Fórcis. Annie Lermant-Parès (*in* BRUNEL, p. 1.040-1.043) também as associa com a água, a partir das várias obras escritas ainda na Antiguidade. Destas, destaca-se *A Viagem de Argos*, de Apolônio de Rodes, no século III a.C. Nessa obra, que narra a busca de Jasão pelo Velocino de Ouro, os argonautas também se encontram com as sereias. Porém, sendo Orfeu um dos companheiros de viagem, este se pôs a cantar, e seu canto maravilhoso suplantou o das sereias.

Commelin (s. d., p. 112), por sua vez, diz que um oráculo predissera às sereias que elas viveriam tanto tempo quanto pudessem deter viajantes com seu canto. Por isso, quando Ulisses não se deteve, aconselhado por Circe, as sereias se precipitaram no mar, matando-se. Essa ideia do suicídio das sereias é seguida por Gual (2016), que inclusive se baseia nas pinturas feitas em objetos de cerâmica com esse tema da Odisseia.

No entanto, há uma evidente contradição nessa hipótese do suicídio das sereias, primeiro, porque o texto homérico as dá como *divinas* (HOMERO, 2011, p. 365, versos 157-163) e, por essa razão, seriam imortais; segundo, porque elas também foram vencidas pelos argonautas, graças ao canto “superior” de Orfeu, e por isso haveriam de ter perecido ou neste episódio, ou no seu encontro com Ulisses – não teriam sobrevivido a um para morrer no outro.

Praticamente todos os autores, entre os quais citamos Brunel (1996), Grimal (2005) e Gual (2016), encaram a transformação das sereias em seres metade mulher, metade peixe, como uma *evolução* ou mesmo uma *metamorfose*. Pierre Commelin (s. d., p. 112) sugere uma origem bastante curiosa e imaginativa para as sereias: o pio das aves marinhas, ecoando nos rochedos e escolhos do litoral da Grécia, parece aos

marinheiros um canto de vozes humanas entrecortado por gargalhadas, e que daí teria surgido a figura da sereia alada, mais tarde transformada em metade peixe em função de crenças dos marinheiros. Esse autor, tendo escrito em fins do século XVIII, não teria associado as sereias à Deusa-Pássaro do Paleolítico nos moldes como fez Marija Gimbutas.

Esses mesmos autores aludem a que, em obras posteriores à *Odisseia*, aparecem grupos de três e até de quatro sereias, ao invés das duas do texto homérico. O que nos interessa, aqui, é o nome de uma dessas sereias, Partênopo, epônimo da cidade de Nápoles (também conhecida como República Partenopeia). O nome Partênopo deriva da palavra grega *parthenos*, que significa “virgem”, “donzela”.

Eis aqui um dos elementos que não são levados em conta pela maioria dos autores, que consideram as sereias aladas e as “sereias” aquáticas como a mesma figura: já na Antiga Grécia existia a figura da *Mixoparthenos* (*Half-Maiden* em inglês, Meia-Donzela ou Virgem, em português), uma virgem ou donzela na metade superior do corpo, sempre desnuda, possuindo uma dupla cauda de serpente ou de peixe na parte inferior. Note-se, contudo, que é sempre uma cauda dupla. Klaas Woortmann (2000) associa a *Mixoparthenos* com uma mulher-serpente com quem Hércules se uniu e deu origem ao povo Cita:

O próprio Heródoto considera a versão cita de sua origem pouco verossímil. Outra versão é aquela dos helenos do Pontos (1988: IV - 8-10). Heraclés, conduzindo a manada do monstro Gerión chegou àquela terra, “então *deserta* mas agora habitada pelos citas”. Gerión vivia a oeste do Pontos, “morando na ilha chamada pelos helenos de Eríteia, no litoral do Océanos... *fora das Colunas de Heraclés*”. Surpreendido pelo intenso frio, Heraclés dormiu e durante seu sono os animais desapareceram. Heraclés encontra, no lugar chamado Hílaia (palavra que tanto significa *floresta* como *selvageria*), uma jovem mulher-serpente que lhe promete devolvê-los se ele se unir a ela. Dessa união nascerão três filhos, um dos quais, Cites, o mais novo, seria o ancestral de todos os reis citas.

Nessa versão, os três filhos devem realizar uma tarefa “hercúlea”, mas só o mais novo é bem sucedido.

O interessante, mostra Hartog (1980), é que Heraclés veio de mais além das Colunas, das bordas do rio Oceano (Okeanós - o invólucro do mundo) onde se localizava a ilha de Gerión, atravessou a Europa, desembarcou na Líbia e construiu as Colunas. Nessa geografia mítica a Eritrêia é aproximada da Cítia e, ainda, *os espaços marginais da ilha do monstro e da Cítia se comunicam facilmente*.

A mulher serpente foi encontrada em Hílaia, a única mancha florestal de toda a Cítia e parece haver nessa versão uma retomada do tema da *Mixoparthenos* (como a Esfinge), remetendo à *Eschidna* de Hesíodo com sua morada subterrânea, mãe de vários monstros, alguns dos quais combatidos pelo próprio Heraclés, como a Hydra e o leão de Nemeia. Em Hesíodo, Heraclés mata os três filhos de Eschidna, nem humana mortal nem divina imortal; para os gregos do Ponto, Heraclés dá à mulher monstruosa três filhos. Há aqui uma inversão, por certo relacionada à alteridade cita.

Ser intermediário, meio humana meio animal (além de animal, serpente!), a virgem híbrida do mito heleno é a mãe, se não dos citas, de sua realeza. E o pai é um herói *itinerante*.

A nosso ver, a alteração na forma das sereias resulta de uma confusão com a *mixoparthenos* (Fig. 7.a. e 7.b.), ora representada com cauda de peixe, ora de serpente. Sob esse prisma, ela pode ter sido derivada de outras figuras femininas levadas para o mundo grego a partir do Oriente – tanto do mundo asiático quanto do Oriente Médio, de acordo com a associação feita por Woortmann (2000) com uma *mulher-serpente*.

Fig. 7.a. e 7.b.: Mixoparthenos

Fig. 7.a.



<https://www.worldhistory.org/image/2330/mixoparthenos/>

Fig. 7.b.



<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mixoparthenos.jpg>

Considerando o intenso comércio ao longo das costas do Mediterrâneo, tanto pelo lado europeu quanto pelo africano, já praticado pelos fenícios, não seria de estranhar que se espalhassem também as narrativas do Oriente Médio por meio do contato entre os povos através da Ásia Menor, também conhecida como Anatólia, e que hoje pertence ao território da Turquia.

Também pelo Mediterrâneo, a dupla cauda da mixoparthenos fundiu-se com outras imagens duplas, conhecidas como *Potnia Theron*, as várias *Senhoras dos Animais*. Aliás, esse nome é melhor traduzido como *Senhoras das Bestas*, visto que se reportam a animais selvagens, e não aos domesticados. Sob esse prisma, essas deidades femininas são vistas como igualmente *selvagens* – entre elas a própria Ártemis –, no sentido de não serem mesmo *civilizadas*, vivendo portanto *excluídas* dos meios urbanos.

Uma imagem listada entre as *Potnia Theron*, mas que consideramos um pouco enigmática por ser ladeada por duas aves (gansos ou cisnes) no lugar de possuir a dupla cauda de serpente ou de peixe, foi encontrada em escavações de sítios arqueológicos relativos à cultura tartéssica, localizada na Espanha. Essa figura ficou conhecida como Bronze Carriazzo, que nos faz lembrar da Princesa Cisne da tradição russa:

Fig. 8: Bronze Carriazzo



<https://ichi.pro/pt/os-misterios-de-tartessos-239085758440614>

2.1.3. Das águas às escamas: peixes e serpentes

No que concerne à serpente, não é seu corpo que é sagrado, mas a energia que emana de seu movimento sinuoso e espiralado. Essa energia, que transcende os limites físicos e influencia o mundo ao seu redor, é representada por espirais, videiras, árvores em crescimento, estalagmites e por falos. A renovação periódica de sua pele e hibernação simbolizam a continuidade da vida e a ligação com o mundo inferior. Os símbolos que representam a serpente e a antropomórfica Deusa-Serpente são os mesmos associados com a água e a Deusa-Pássaro. Considerando que o carneiro é o animal sagrado associado à Deusa-Pássaro, ocorreu uma estranha combinação entre a outra face da Deusa, a Serpente, originando figuras de serpentes com chifres, serpentes com cabeça de carneiro, e a combinação dos chifres do carneiro com as espirais da cobra. Essa serpente é benévola; mesmo quando representa o aspecto mortal da Deusa, não significa que seja algo maligno, mas parte do ciclo de vida-morte-renovação (GIMBUTAS, 1999, p. 121).

Entre as mulheres-serpentes, citamos a grande deusa criadora Nüwa, cujo corpo de serpente é recoberto com escamas de cristal (WU, 2005, p. 492), que se sacrificou usando suas escamas para reconstruir os palácios do Imperador de Jade quando da guerra entre os povos celestiais e os demônios, liderados pelo Rei-Demônio Búfalo, segundo uma das correntes mitológicas chinesas – aquela derivada do budismo. Seu sacrifício, portanto, relaciona-se com a manutenção da vida, para evitar o colapso do mundo celestial.

A figura mais conhecida e “arquetípica”, dentro desse quadro, é Lilith (LANGER, 2020, p. 308-311), versão das palavras assírias *lillidu* e *lillitu*, designativas de um ser feminino que proporciona muitos filhos e abundância de rebanhos, associada com o mundo criativo noturno e com a fertilidade. A cauda de serpente que lhe foi dada deriva da narração, contida na Epopeia de Gilgamesh (LANGER, 2020, p. 308), sobre a árvore sagrada *Hullupu*, em cujas raízes vivia uma serpente (e que só brotou quando a serpente ali foi viver); na copa, o pássaro Anzu (que por vezes é referido como provedor da discórdia) fez seu ninho e pôs seus ovos; no tronco, a donzela negra Lilith fez sua morada. Não só pela absorção de elementos da narrativa suméria pelo livro do Gênesis, na bíblia hebraica (a Árvore da Vida e a Serpente), Lilith ganhou uma cauda de serpente. Porém, a partir da cristianização da Europa, foi demonizada como tendo sido a causa da perdição do homem e sua expulsão do paraíso. Foi associada com Lâmia e, como esta, ganhou a fama de devoradora de criancinhas ainda no berço. Dessa maneira, perdeu seu status de fertilidade e abundância – qualidades que serão atribuídas, como veremos, a outras figuras, como a Melusina.

Ainda no tema das mulheres-serpentes, entre as narrativas dos curdos da Anatólia, destaca-se a de Shahmaran ou Shahrman (a *Rei* das Serpentes – embora seja uma figura feminina, não existia flexão de gênero para a palavra persa *shah* ou xá, que significa “rei”, até meados dos anos 1960, quando foi criada a palavra *shahbanu* para Farah Diba, esposa do Xá Reza Pahlevi, último monarca do Irã). Shahmaran encarna o conhecimento supremo; portanto é aquela que conhece toda a medicina e a arte da cura de todas as doenças. Nüwa, Lilith e Shahmaran, assim, estão relacionadas com a manutenção da vida, cada qual a seu modo, e a despeito da posterior demonização da figura feminina. Nesse aspecto distinguem-se das sereias aladas, símbolos de morte, em clara oposição.

Equidna, a mulher-serpente (WOORTMANN, 2000; GRIMAL, 2005, p. 142-143) que seria ancestral dos Citas, vivia numa caverna subterrânea, assim como

Shahmaran, sem contudo ter desta o poder do conhecimento, da medicina e da cura; tem cauda de serpente como Nüwa, mas é chamada de monstro pelos gregos; é associada às outras duas e também com a *mixoparthenos*, mas esta possui uma cauda dupla de serpente (ou de peixe). Apesar dessas diferenças, Equidna (na narrativa em que tem três filhos com Hércules, dando origem aos Cíatas) e a *mixoparthenos* aparentam mesmo ter origem oriental, seja da China, pela Rota da Seda, que desde pelo menos o século II a.C. possuía dois ramos em direção ao Ocidente: o do norte, que atravessava a Europa Central (em que pode ter exercido influência sobre a Cítia); e o do sul, que passava pela Anatólia e pelo Mediterrâneo oriental; ou, então, diretamente a partir do Oriente Médio, visto que há mais semelhanças com a figura de Shahmaran.

Nesse sentido, a figura da Melusina guarda mais semelhanças com a mulher-serpente do que com as sereias com cauda de peixe, inclusive pelo fato de retornar à sua forma de serpente ao entrar em contato com a água, visto que, uma vez na semana, fecha-se em seus aposentos para tomar banho, o que associamos com o ritual de purificação que precede o *Shabbat*, que viria a ser considerado como “prática judaizante” ou “magia ritual” condenada pela Inquisição. A interdição de que o marido a veja durante o banho consta de *Le Roman de Mélusine* ou *Mélusine ou na noble histoire des Lusignan* (1392-1394), romance em prosa de Jean D’Arras (ativo no final do século XIV), que cita Melusina como uma “fada serpente”, narra a conquista de Chipre e episódios ligados às Cruzadas. Depois dele, Coudrette escreveu em versos, no início do século XV, *Le Roman de Mélusine*, com a mesma temática (CIRLOT, 2016).

A definição da mulher-serpente como monstro talvez derive da rejeição, tanto pelos gregos quanto pelos romanos, de suas ligações com o mundo oriental. Essa rejeição, transformada em preconceito, é absorvida por alguns historiadores, mas também se revela no mito do desafio entre Apolo e Mársias, em que o primeiro representaria a superioridade dos gregos, e o segundo, que perde o desafio e é esfolado vivo por Apolo, representaria os povos da Ásia Menor. Tudo isso, porém, são interpretações. Um exemplo real desse preconceito nos dá Pierre Grimal (1988, p. 296), que assim se refere ao imperador Marco Aurélio Antonino, apelidado após sua morte de Heliogábalo:

Elagábalo, Marco Aurélio Antônio [*sic*], nasceu em 204 d. C.; **de origem semita**, foi educado em Emesa, na Síria, e aí se tornou sacerdote do Sol – qualidade que está na origem de seu cognome, Heliogábalo, deformado para Elagábalo

(Hélio é o nome grego do Sol). Proclamado imperador pelos soldados de Efeso em 218, venceu o imperador reinante, Macrino. Entrou em Roma em 219. Foi assassinado a 11 de março de 222, depois de ter aberto Roma **a toda a espécie de orientais de baixa extração** (grifos nossos).

Melusina, como vimos, é considerada uma *fada*. Não ingressaremos nas discussões sobre esse termo, tão controverso quanto complexo e, muitas vezes, mal interpretado, algo que já referimos quando tratamos de problemas de tradução. Interessa-nos, porém, que Melusina, ao contrário das sereias homéricas e das demais mulheres-serpentes, demonizadas já no mundo abraâmico, não seja vista como monstro. Atribuímos essa circunstância ao fato de que, nos romances citados, ela traz conhecimento, riqueza e prosperidade para seu marido – novamente o homem no centro das atenções. Melusina, assim, é benfazeja, pois, mesmo quando seu marido a trai, violando a interdição, ela não o pune com a morte ou de qualquer outra maneira; apenas vai embora, deixando para ele o castelo e a fortuna.

Na literatura medieval, a partir da cristianização da Europa, as sereias passam a ser vistas como representações das tentações do mundo. O homem virtuoso deve resistir a elas agarrando-se a Cristo como Ulisses se fez atar ao mastro de seu navio. Ignacio Malaxecheverría (1989, p. 132-136), nos mostra como essa ideia se disseminou também nos *bestiários*, cuja influência se estendeu no plano literário, nos quais as sereias são incluídas entre monstros e seres híbridos. Ao tratar do bestiário aquático, associa este elemento ao feminino, ao maternal (MALAXECHEVERRÍA, 1989, p. 228), assim como a terra é ligada à imagem da mulher e da mãe; entretanto, esse autor (MALAXECHEVERRÍA, 1989, p. 243) vê nesses elementos algo de “devorante e engolidor” (MALAXECHEVERRÍA, 1989, p. 228).

Teolinda Gersão (s.d.), ao analisar a *Undine* de Friederich de la Motte-Fouqué, elenca as várias “mulheres das águas”, como ela mesma diz, mas não faz propriamente distinção entre elas, como se todas elas fossem “ninfas das águas”, como rotineiramente são chamadas também as *rusalkas* eslavas. Compara-as com as *ondinas*, porém, como *seres elementais* da água, tais como descritos por Paracelso e Pápus (PAPUS, 1986, p. 65). Citando Mircea Eliade, essa autora alude a que a natureza e a forma de cada elemental se confunde com o elemento a que pertence. Menciona que não foram os gregos a inventar as ninfas, nereides, náíades e sereias (neste ponto, a própria autora integra as sereias aladas entre as figuras femininas ligadas à água, e também ela não menciona a *mixoparthenos* a que já aludimos). Sob esse enfoque, diz que as crenças em

seres elementais (a despeito de terem sido chamados assim por Paracelso, e não antes dele) são tão antigas quanto a própria humanidade, e pertencem ao terreno do animismo, assunto do qual já tratamos.

Para além das diferenças físicas até agora apontadas, que não refletem em absoluto uma “mutação”, “evolução” ou “metamorfose” das sereias homéricas, estas se distinguem ainda por uma característica que lhes é essencial e que não está presente nas outras figuras com cauda de peixe ou serpente: o canto.

Não é apenas a beleza da voz, nem, como vimos, eventuais atributos físicos o que “seduz” o viajante, mas o canto em si. Não é o torso desnudo das outras figuras, ou de representações posteriores, na literatura ou na pintura, que refletem a confusão de características, o que atrai o navegante. Sob esse prisma, não existe o intuito de “seduzir sexualmente” o homem incauto.

Nesse passo, helenistas conceituados, tradutores renomados e conhecidos historiadores concordam em que o nome “sereia” deriva de uma raiz grega que significa “corda”. Gual (2016), porém, embora considere que a ligação com “corda”, em grego, signifique o fato de que as sereias “agarram” o passante com sua voz, que o “prendam” ao seu canto, menciona também a existência de uma hipótese que vincula o nome “sereia”, em grego, a uma palavra de origem semítica: o substantivo *shir*, no hebraico, que significa “canção”, “poema”, “o cantar” (como tipo de canto ou canção, que em português tem o plural “cantares”). No sentido de “ato ou fato de estar cantando”, a palavra em hebraico é *shirah* (MIHEBREO, s.d.). No árabe, o substantivo *sihr* (pronuncia-se “sé’r”, em que o apóstrofo marca que o “h” aspirado é quase inaudível na fala) significa “encantamento” (no sentido mágico do termo). Também em árabe existe a expressão *sihr alrinaa*, significando algo como “a magia do canto” ou “a magia pelo canto”.

Não nos cabe questionar assuntos linguísticos, nem muito menos refutar autores renomados. No entanto, ponderamos que o canto das sereias deva ser encarado sob seu aspecto mágico, encantatório, o que podemos corroborar pelo fato de que Ulisses, primeiramente, detém-se com Calipso na ilha Ogígia (canto V da *Odisseia*), com Circe e, depois, com as Sereias. Circe é explicitamente mencionada como feiticeira. Quando o herói se refere a Calipso, nos versos que já citamos, ele diz que ela tem belas tranças e é *canora*, assim como o são as Sereias.

Segundo Grimal (2005, p. 71), Calipso pode ser uma ninfa, filha de Atlas, mas também pode ser filha do Sol (Hélios) e de Perseide, o que faria dela irmã de Circe.

Assim, poderia também ser uma feiticeira, usar de encantamentos, usar o canto como recurso ou prática mágica.

O uso do canto como procedimento encantatório é quase tão antigo quanto a própria humanidade (parodiando as palavras de Teolinda Gersão), não se limita à prática xamânica, e existe na concepção animista até hoje, como podemos ver ainda presente nas culturas indígenas ao redor do mundo. Aliás, como já mencionamos, o próprio sentido de “encantar”, “encantado”, “encantatório” se liga ao ato de cantar.

Dada a importância do canto – e por isso retomamos o assunto nesta parte –, sob esse enfoque, as sereias do século XIX, de *Undine* a *Rusalka*, a exemplo da infeliz *A Sereiazinha* de Andersen, não precisariam recorrer a outras feiticeiras para se tornarem mulheres e atrair seus bem-amados. Bastaria que usassem sua voz. Porém, tragicamente, os respectivos autores as fazem perder exatamente esse atributo, como querendo dizer que, para o amor ser “verdadeiro”, elas não podem usar o próprio poder de encantamento. Sem a voz, *A Sereiazinha* e *Rusalka* (que em grande medida se baseia tanto no texto de Andersen como na *Undine* de Fouqué) perdem, não apenas seu amor humano, mas seu *poder*.

A respeito do emudecimento, uma narrativa muito interessante inclusive por ser muito anterior (do século XIV), é analisada por Isabel Cardigos (1992). Trata-se de *Dona Marinha*, em que um nobre, chamado Dom Froião, sai à caça com seus escudeiros e, na volta, vê uma linda mulher “saída das águas” (embora não se diga nada a respeito de como seria sua aparência, a não ser que era bela) dormindo na areia da praia. Ele manda que seus escudeiros a busquem (trata-se de um sequestro, como veremos nos *roubos de peles*). Ela tenta fugir, mas em vão. O nobre a leva para seu castelo e a faz *batizar*. Por ela ser *muda* e, portanto, não ter como dizer seu nome, ganha o de Marinha, dada sua origem. O nobre a toma por esposa (daí ela ser chamada de Dona, feminino de Dom) e tem com ela dois filhos, um menino e uma menina. O menino receberá o sobrenome de Marinho, por causa da mãe – o que viria a ser tomado como a origem de Marinho como nome de família –, e esta o ama “como a seu próprio coração. Dom Froião manda fazer no pátio do castelo um grande fogo. Vendo entrar Dona Marinha com o amado filho, Dom Froião pega o menino e, de brincadeira, finge que vai atirá-lo ao fogo. Quando, em virtude da raiva que sentiu ao ver o filho supostamente em perigo, Dona Marinha se esforçou para gritar, de sua garganta saiu um pedaço de carne. Desse momento em diante, ela foi capaz de falar. A partir disso, Dom Froião pôde casar-se com ela:

“[O primeiro da linhagem donde vêm os Marinheiros] foi hum cavalleiro boou que oue nome Dom Froyam e era caçador e monteiro. E andando hum dia em seu monte achou hum molher marinha jazer dormindo na ribeira. E hiam com elle tres escudeiros seus, e ella quando os sentio quisesse acolher ao mar, e elles foram tanto em pôs ella ata que a filharom ante que se acolhesse ao mar; e depois que a filhou a aqueles que a tomarom fea poer em hum besta e levoua para sa case. E ella era muy fermosa, e el fea bautizar, que lhe non caia tanto nome nenhum como Marinha porque saíra do mar, e assy lhe pos nome, e chamarom lhe Dona Marinha: e ouve della seus filhos, dos quaaes ouve um que ouve nome Johan Froyaz Marinho. E esta Dona Marinha non fallava nemygalha. Dom Froyam amavaa muyto e nunca lhe tantas cousas pode fazer que a podesse fazer fallar. E hum dia mandou fazer muy grande fogueyra em seu paaço, e ella vinha de fora e tragia aquelle seu filho comsigo, que amava tanto commo seu coração, e Dom Froyam foi filhar aquelle filho seu e della e fez que o queria enviar ao fogo; e ella com rayva do filho esforçou de braadar e com o braado deitou pella boca hum pedaço de carne, e dalli em diante fallou. E Dom Froyan recebeo por molher e casou com ella.” (BRAGA, Teófilo. **Contos Tradicionais do Povo Português**, 2.^a edição. Lisboa: 1915, vol. II, p. 5.)

O texto se encontra entre os Livros de Linhagens, no Nobiliário do Conde Dom Pedro, filho do rei Dom Dinis – este último, um grande trovador (CARDIGOS, 1992, p. 187). A autora analisa o texto, primeiramente, sob o prisma dos livros de linhagens, com histórias cujo fulcro era atestar a nobreza de certas famílias em razão de uma suposta origem “divina” ou “sobrenatural” (como a Mélusine, de que já falamos), ainda que esse mesmo intuito fosse usado pela Igreja Católica, mais tarde, para justificar a derrocada dessas famílias – e de seus respectivos patrimônios.

Em seguida, ao falar da mudez de Dona Marinha, reporta-se ao poder de usar as palavras como característica eminentemente humana. Sem poder falar, não se podia casar com um homem humano – por ela mesma ainda não ser humana, apesar do batismo. Ao conseguir se manifestar por palavras, o casamento se fez.

Tendo um objetivo diverso do nosso, não questionamos essa análise, mas vemos nesse texto algo que encontramos em outras narrativas (já mencionadas) envolvendo mulheres aladas, com o roubo de suas plumas, e as Selkies, cuja pele de foca é roubada. Tanto umas como outras são, de fato, sequestradas e feitas de esposas pelos seus captadores. Dona Marinha, além de tudo, não podia falar. Por isso a relacionamos às

mulheres das águas que são emudecidas, das quais Dona Marinha seria um exemplo mais antigo do que as personagens trágicas do século XIX.

Independentemente desse caso particular, o século XIX na Europa denota uma grande atração pelo passado medieval, como época de formação dos vários Estados, revelando o desejo de consolidação de uma identidade nacional por meio das tradições populares. Ao mesmo tempo, a busca pelo sobrenatural reflete como que um protesto contra o pensamento eminentemente utilitário e material decorrente da Revolução Industrial (SILVER, 1999, p. 3 e ss.). Uma obra que conjuga a matéria histórica medieval com o “sobrenatural” é *The Bride of Lammermoor* (1819), de Walter Scott, em que a personagem Lucy diz ver, à beira de um poço sombrio, em meio a um bosque na propriedade de sua família, o fantasma de uma jovem mulher que matou o marido e que depois, arrependida, jogou-se naquele poço. Essa visão antecipa a tragédia que se abaterá sobre a própria Lucy. Interessa-nos, contudo, a figura feminina associada a um poço ou fonte, antes associada à vida e à fertilidade, mas agora reduzida a uma tragédia individual.

Embora o gosto pelas narrativas populares (além das formas poéticas e outros traços apreciados pelos românticos) não seja exclusividade do Romantismo, as personagens folclóricas não eram tratadas exatamente como sobrenaturais. De fato, nas narrativas populares, essas figuras não causam assombro. De *O asno de ouro*, de Apuleio, passando pelas obras de Basile, Straparola e Shakespeare (*Sonhos de uma noite de verão*, *A Tempestade*), sem contar a infinidade de narrativas oriundas da tradição oral, o trato com o mundo mágico não revela a mínima estranheza, como já dissemos antes.

A visão desses seres como sobrenaturais está menos ligada às próprias tradições populares do que, de um lado, ao anseio por encontrar raízes históricas nacionais, e, de outro, ao afã por aplicar a essas áreas do saber humano os métodos científicos descritos desde o século anterior. O século XIX assiste, outrossim, ao nascimento das chamadas ciências sociais (SILVER, 1999, p. 4 e ss.), da aplicação de métodos científicos à arqueologia (posto que então embrionários e, ainda, partindo do princípio filológico, ou seja, baseado em textos antigos), mas também vê o desenvolvimento de estudos espiritualistas (Kardec, Blavatsky, etc.) e “ocultistas”, bem como o florescimento de diversas “sociedades secretas”, a partir dos supostos ensinamentos de Hermes Trimegisto ou Trismegisto (PAPUS, 1986; SELIGMANN, 1979; ALEXANDRIAN, s.d.; MATHERS, BRODIE-INNES, 1993[?]).

Se as sereias gregas são apresentadas em dupla, trio ou quarteto, as “mulheres da água” do século XIX são solitárias. Como já mencionamos no início deste estudo, seu hibridismo se relaciona com uma sensação de incompletude, pois lhes falta o amor de um homem humano para se tornarem mulheres “de verdade”, o que corrobora nossas asserções sobre a perda do poder pela mulher, submetida ao poder masculino pela violência, de que é um exemplo o casamento forçado.

Até aqui, já discorremos sobre as diferenças entre as sereias gregas, as mulheres-serpentes, sua evolução e confusão de suas características ao longo da Idade Média até chegarem ao século XIX, quando adquirem suas feições trágicas. Também já abordamos sua transição para o terreno do sobrenatural. Entretanto, ainda falta verificar um traço muito específico: por qual razão as sereias, num dado momento, passaram a ser descritas penteando longos cabelos.

Para Gual (2016), assim como para a maioria dos autores desde que a Igreja Católica procurou suprimir as práticas pagãs e iniciou o conhecido processo de demonização da mulher, até a atualidade, pentear os cabelos faz parte dos artifícios de sedução das sereias e está ligado à vaidade “tipicamente” feminina. Nossa objeção a essa ideia parte de três pressupostos: o primeiro vem do texto homérico, em que o encantamento das sereias vem de sua voz, como já analisamos; o segundo, de que, mesmo diante da confusão de características entre as sereias homéricas, a *mixoparthenos* e as mulheres-serpentes da tradição oriental, em nenhum momento essas figuras femininas são retratadas penteando os cabelos; o terceiro é de ordem absolutamente prática e bastante prosaica: pentear o cabelo é apenas um hábito de higiene para evitar que se embarace e se torne um ambiente de proliferação de parasitas, o que não tem como objetivo o homem. Essa é uma visão androcêntrica, como afirmamos no início deste estudo.

Contudo, de onde surgiu essa característica, que se tornou tão difundida? Existe uma imagem muito singular, entre as miniaturas do Bestiário de Oxford – Manuscrito Ashmole, 1511, da Biblioteca Bodleian – (MALAXECHEVERRÍA, 1989, p. 282), em que uma sereia é representada com um peixe na mão esquerda e um pente na mão direita, o que imediatamente nos fez lembrar da narrativa Inuit sobre Sedna, e também de Mari ou Imari, deidade principal da cultura basca (que, por respeito, preferimos referir como Euskal Herria). Considerando que, em algumas culturas, somente as mulheres virgens (ou as meninas impúberes) usam o cabelo solto, visto que as casadas usam o cabelo preso, o ato de pentear os cabelos poderia ter como objetivo evidenciar

que se trata de uma mulher virgem, o que ligaria a figura a tudo que já dissemos sobre a Grande Deusa.

No caso de Sedna, porém, é específico da sua essência o ato de pentear os cabelos, porque não pode mais fazer isso sozinha, já que seus dedos foram cortados e se transformaram nos animais marinhos do Ártico. Por isso associamos a ela a imagem do Bestiário de Oxford, já citada, por trazer um peixe em uma das mãos e um pente na outra.

Iniciaremos o próximo tópico com a análise de várias versões da narrativa de Sedna, por inúmeras razões: ela contém elementos de outras narrativas que já elencamos neste trabalho, e será uma ponte para a análise das violências que suprimem a identidade feminina.

2.2. A morte da donzela

Sedna (WOLFSON, 2006, pp. 8, 17, 68-77 e 123) era uma jovem humana que, sentindo-se confortável, aquecida e bem alimentada na casa de seus pais, rejeitava os pretendentes de seu povo. Em algumas versões, ela aceita casar-se com um jovem bonito, forte e bem-vestido, recém-chegado num bom caiaque, sinais de que ele poderia oferecer a ela comida farta e um bom lugar para morar. Nessa versão, o rapaz é um homem-mergulhão, que a engana e a mantém longe dos outros humanos; em algumas variantes dessa versão, Sedna tem filhos com seu marido, o que a aproxima das donzelas aladas cujas plumas ou mantos de plumas são roubados.

O pai de Sedna, estranhando a demora da filha em visitá-lo, procura por ela e, ao encontrá-la naquela desolação, entre ninhos de mergulhões, leva-a de volta para casa. O marido se enfurece e, juntamente com os seus parentes mergulhões, provoca uma tempestade no mar. Numa das variantes dessa versão, o pai de Sedna mata o marido mergulhão, o que enfurece os parentes deste, e são eles a provocar a tempestade no mar.

Temeroso por sua própria vida, o pai de Sedna joga-a na água gelada, dizendo “é a você que ele quer” (ou “que eles querem”, na segunda variante). Quando ela tenta se agarrar na borda do caiaque do pai, este lhe corta os dedos, e ela afunda para sempre, ganhando uma cauda de peixe. Dos dedos cortados de Sedna nasceram todos os animais que povoam as águas geladas do Ártico. Ao gerar vida a partir de sua própria morte,

Sedna deixa de ser humana e transforma-se na Senhora das Águas, que chama e prende todos os animais aquáticos em sua casa nas profundezas, maneira pela qual ela pune as maldades dos humanos quando estes violam os tabus e, principalmente, quando caçam ou pescam em demasia, além de suas reais necessidades. Quando ela assim se enfurece, um xamã poderoso deve entrar em transe e ir até a morada de Sedna, limpar o lodo das maldades humanas que se grudam em seus cabelos, desembaraçá-los, penteá-los em duas longas tranças, pois somente isso a acalma. Numa das versões, Sedna se vinga do pai.

Neste passo, cair na água e sofrer uma metamorfose (transformação irreversível) nos recorda o filho da jovem cujo marido-lobo foi morto pelos cunhados, da narrativa Yaghan, bem como as mulheres mortas ou ameaçadas de morte pelos homens, na narrativa Selk'nam.

Ainda em outra versão, o pai, cansado da recusa de Sedna em casar-se, entrega-a ao primeiro homem que aparece, sem perceber que ele não era humano. Ainda em outra versão, não querendo casar-se com homens de seu povo, ela vai embora com um homem-cachorro – o que nos recorda, mais uma vez, a narrativa Yaghan.

No momento em que ela parte, seus pretendentes rejeitados procuram vingança, destruindo o caiaque em que ela estava com seu novo marido e cortando-lhe os dedos quando ela tenta se salvar, o que nos remete, de um lado, aos irmãos que matam o cunhado na narrativa Yaghan, e também os irmãos da filha do urubu-rei tentando matar o cunhado, embora aqui se invertam as posições, pois a mulher é não-humana.

Em todas as versões, porém, Sedna é traída por homens (o marido mergulhão que a engana; o pai que lhe corta os dedos; os pretendentes rejeitados que se vingam); tem seus dedos cortados, morre e se transforma numa mulher não-humana ao criar vida a partir de seu próprio corpo (metamorfose; portanto, uma transformação irreversível); desde o momento em que se torna a Senhora das Águas, controla os animais marinhos de modo a punir os humanos que infringem tabus.

O povo Inuit foi o último a chegar às Américas pelo Estreito de Behring, oriundo da Sibéria, há cerca de doze mil anos, estabelecendo-se ao norte do Canadá e ao redor do círculo polar ártico, atingindo a Groenlândia e parte da Islândia. Devido às condições geográficas e climáticas extremas, manteve-se isolado do contato com outros povos ao longo de milênios. Suas narrativas, assim, mantiveram-se inalteradas, o que se comprova quando as comparamos com as de povos igualmente isolados, como os Selk'nam e os Yaghan, indígenas da Isla Grande, no extremo sul da Patagônia

(TIPDBA, sem data), com os quais os brancos só tiveram contato a partir das últimas duas décadas do século XIX.

É essa ideia de que o mundo é povoado por pessoas, algumas humanas, outras não-humanas, que permite entender por que Sedna se casou (embora tenha sido enganada) com um homem-mergulhão ou com um homem-cachorro, e como ela se transformou em uma mulher não-humana ao morrer. Sua morte, porém, não significa seu desaparecimento: ao criar vida nesse mesmo instante, ela apenas muda de status, assemelhando-se à Grande Deusa doadora de vida descrita por Marija Gimbutas (1999), e assim é reverenciada pelo povo Inuit.

Justamente por esse aspecto, que para nós é bem claro, discordamos da postura de Stith Thompson ao chamar Sedna de “rainha do submundo” (THOMPSON, 1946, p. 305), incluindo essa narrativa entre os “contos populares em culturas *primitivas*” (THOMPSON, 1946, p. 305-306), e ainda se referindo aos Inuit como “esquimós”, palavra que, para esse povo, tem uma pesada conotação pejorativa.

O motivo do homem não-humano que engana uma mulher humana e causa a morte desta se encontra disseminado entre os povos indígenas das Américas de norte a sul, como atestam as narrativas dos homens-estrela compiladas por Stith Thompson (2000, p. 126-130) e as lendas do boto na Amazônia brasileira, ou do jaguar no Peru, por exemplo. O próprio Thompson, porém, ao registrar a narrativa de Sedna, dá ao texto feições de conto de fadas literário, com a moral de que Sedna se deixou enganar pelo seu próprio orgulho (THOMPSON, 2000, p. 3-4). É a única versão (escrita) em que o homem não-humano canta para seduzir Sedna, o que não consta das versões coligidas por Evelyn Wolfson (2006).

Quanto aos maridos-estrela, Thompson vê nessas narrativas apenas viagens a outros mundos (THOMPSON, 2000, p. 126-148), tratando as narrativas em que o marido ou a esposa são pessoas não-humanas segundo o “motivo do cônjuge animal” (THOMPSON, 2000, p. 150-169), sem atentar para a natureza animista da concepção de mundo dos povos indígenas, em que os “motivos” podem simbolizar vários tipos de relações entre os humanos e os seres não-humanos. Ao contrário, vê nessas narrativas, em grande parte, apenas a absorção do que considera de “origem europeia”, de motivos trazidos pelo “Velho Mundo” ao “Novo Mundo”, denotando um ponto de vista de superioridade do branco em relação aos povos subjugados pelos invasores europeus, sem considerar a possibilidade de que essas narrativas tenham se disseminado (ressaltamos que se trata de disseminação, e não de “origem”) há milênios pelo extremo

norte do globo (Sibéria, extremo norte das Américas, Círculo Polar Ártico, ingressando na Europa pelo norte, por exemplo, o que pode ser averiguado por meio do estudo das migrações humanas para as Américas). É perceptível, no tratamento dado por Thompson a essas narrativas, a visão de que o pensamento dos povos indígenas é “primitivo” ou “infantil”, incapaz de abstrações, o que se evidencia quando ele se refere ao “leitor civilizado” (THOMPSON, 2000, p. xv-xxiii).

Considerando que a narrativa Inuit possui as duas partes da história, ou seja, o motivo do homem que atraiçoa a mulher e lhe causa a morte, após o que a mulher se torna um ser não-humano ligado à água, e que as duas partes se coordenam numa relação de causa e efeito; o fato de que a mulher não-humana pune os homens que violam tabus; e o fato de que, além de ela ter ganho cauda de peixe, ter os cabelos penteados é intrínseco à personagem – que não pode mais fazê-lo sozinha, uma vez que não tem mais os dedos – nos permitiria levantar a hipótese de que essa narrativa tenha se disseminado ao redor do Círculo Polar Ártico, ingressando na Europa pelo norte e, dessa maneira, tenha passado a integrar a mescla de características que compõem a imagem das sereias como as conhecemos hoje.

Sedna, por outro lado, também contém o motivo das donzelas que não se queriam casar – e que, nos contos maravilhosos e seus reflexos literários de autoria conhecida, são mostradas como arrogantes, orgulhosas e, por isso – de acordo com o pensamento patriarcal, evidentemente –, precisam ser humilhadas, aviltadas, passar por sofrimentos, para serem domadas e se tornarem subservientes aos homens. A morte da donzela, desse modo, não viria somente das violências explícitas, como o estupro, mas também do seu apagamento em submissão ao marido.

2.2.1. Donzelas que não se queriam casar: dos mitos às versões literárias

As narrativas sobre mulheres que não se querem casar – mas acabam sendo obrigadas a isso – são, em sua camada mais superficial, histórias de cobiça da beleza feminina pelos homens. Numa camada um pouco mais profunda, porém, veremos que o masculino também cobiça alguma forma de poder da mulher.

Embora algumas dessas narrativas sejam retransmitidas como histórias de “amor verdadeiro”, porque o foco de atenção é o masculino – o “herói” –, deve-se perceber

que, para o homem, trata-se de “conquista”, de “vencer”, muitas vezes com o uso de artifícios, ardis, engodos.

É muito importante atentar para esse vocabulário: os verbos “vencer” e “conquistar” implicam um exercício de poder, de domínio sobre uma situação e mesmo domínio sobre o outro, sobre seu corpo e sua vontade.

Se deslocarmos o foco de atenção para o feminino, desvinculando-o de padrões androcêntricos – não apenas centrados na figura do “herói” masculino, mas também relativos à ótica de autores e/ou comentaristas homens –, veremos o surgimento de certos estereótipos que, até hoje, perpetuam e naturalizam diversas violências contra a mulher.

As narrativas relacionadas com a oralidade não são inocentes. Nelas, encontramos muitas vezes elementos de extrema crueldade – como o *askeladden* que mata uma criança *troll* porque só lhe importa sua missão, deixando de lado qualquer sentimento de compaixão, como se fosse natural eliminar o “outro”, o “não-eu” (AUBERT, 1995-a e 1995-b).

A escolha das narrativas sobre o tema da “donzela que não quer se casar” obedeceu a um critério que tem, num extremo, mulheres em posição de poder; no outro, a ausência de poder em face do patriarcado. Começaremos com deusas, mulheres não-humanas, e chegaremos às mulheres mortais. Não se trata, portanto, em absoluto, de um critério cronológico nem espacial.

Para Marija Gimbutas (1999), Atena é, no panteão grego, uma das reminiscências da Grande Deusa, por ter ensinado aos homens a tecelagem e outras atividades manuais e por não ter nascido de uma mãe e de um pai; ao contrário, foi gerada na cabeça de Zeus e, no seu nascimento, já surgiu totalmente vestida e armada para a guerra. Ainda assim, segundo Pierre Grimal, Hefesto tentou violar Atena quando esta foi à forja do deus para buscar novas armas.

Ártemis, irmã gêmea de Apolo no panteão grego, é a virgem por excelência, sempre jovem, mas selvagem, sempre associada aos campos e à caça, incluída entre as *Potnia Theron* a que já aludimos. Apesar de não ter sido obrigada a se casar com ninguém, sua caracterização como “selvagem” denota uma inferiorização das práticas mais antigas, pagãs, que a religião da Pólis não conseguiu suprimir.

Afrodite, que se tem considerado como uma das divindades mais antigas, aproximando-se da figura da Grande Deusa do Paleolítico, teve seu próprio nascimento alterado: numa das versões mais difundidas, ela teria sido gerada na espuma do mar pelo esperma de Urano quando este foi castrado por Cronos. Seria a própria imagem da mulher que tem o poder de decidir com quem se relacionar ou não, mas casá-la com Hefesto (contra a vontade, evidentemente) foi uma maneira de lhe tolher a liberdade. De todo modo, Hefesto era um deus e, como tal, pode ser enquadrado no rol das figuras masculinas que tentam dominar a sua contraparte feminina.

Se às deusas que não desejavam se casar se atribuem qualidades masculinizadas (Atena), selvagens (Ártemis) ou promíscuas (Afrodite), às divindades menores e às mortais não se reserva melhor destino, inclusive por ciúme de outras grandes deusas, já submetidas ao poder masculino, como Hera.

Ainda no mundo grego, Calisto era uma ninfa do séquito de Ártemis, deusa pela qual era apaixonada e, por isso, repelia as investidas de Zeus. Este se transformou na própria filha para se aproximar de Calisto, a quem engravidou. Descoberta a gravidez quando Ártemis e suas ninfas foram tomar banho, a deusa puniu Calisto transformando-a numa urso, assim como Atena puniu Medusa quando esta foi estuprada por Possêidon. Vemos nesse quadro o que hoje se chama de “culpabilização da vítima”. Há várias versões, segundo as quais quem transformou Calisto em uma urso foi Hera, enciumada pelas constantes traições de seu marido. De todo modo, para evitar que Calisto fosse morta, Zeus a transformou na constelação da Ursa Maior.

Na ópera *La Calisto*, de Francesco Cavalli (século XVII), a ninfa se retrata antes de ser transformada numa constelação, dizendo que se arrependia do seu “erro amoroso”, “contrário às leis da natureza”, e Ártemis foi mesclada com Selene, a deusa da Lua, para insinuar que sua virgindade era fingimento, visto que Selene fez o pastor Endimião adormecer num sono eterno, em cujos sonhos ambos podiam se encontrar longe das vistas de todos.

Outra virgem seguidora de Ártemis foi Atalanta. Algumas referem que ela era uma princesa, mas outras não mencionam esse tipo de status. De todo modo, foi abandonada pelo pai, que só queria filhos homens, logo após o nascimento, para morrer numa montanha. Ela foi criada entre caçadores e animais selvagens, adquirindo grande força física, dedicando-se à deusa Ártemis e tornando-se exímia caçadora. É, assim,

mais uma figura feminina virginal associada ao mundo selvagem. Desejava permanecer virgem como a deusa, e por isso impunha uma prova a seus pretendentes. Estes deveriam enfrentá-la numa corrida: ela até lhes dava uma vantagem inicial, mas logo os alcançava; e, se os alcançasse, poderia matá-los atravessando-os com sua lança. Foi enganada por Hipômenes, que, aconselhado por Afrodite, a atrasou na corrida lançando-lhe, um por vez, três pomos de ouro do Jardim de Hera – a deusa do matrimônio. Atalanta e Hipômenes foram metamorfoseados em animais (leões) por terem feito sexo no templo de Zeus, mas aqui vemos outra alusão ao mundo selvagem, de um lado, e ao “estupro da deusa” de outro.

Ainda na mitologia grega, Medusa era sacerdotisa (e portanto deveria manter a virgindade) no templo de Atena, onde foi violada por Possêidon. Atena puniu Medusa transformando-a num monstro com serpentes no lugar dos cabelos, e olhos que transformavam em pedras quem os encarasse. Puniu Medusa, a vítima, ao invés de punir o homem que a violentou. Pierre Grimal, porém, não colocou em seu Dicionário de Mitos Gregos um verbete para Medusa; apenas a incluiu no verbete sobre as Górgonas, o que nos leva a caminhar no mesmo sentido de autores que veem em Medusa uma mulher-serpente desde o início, e não uma humana violada por um deus. Seria, assim, o retrato da submissão das antigas divindades femininas de outros povos ao poder masculino dos deuses gregos.

Entre os contos tradicionais japoneses registrados por escrito já no século XI da nossa era, encontra-se o de *Kaguya-Himê* (Princesa Cintilante), já com forte elaboração literária e visível influência budista. Embora seja ela a personagem principal, o título se reporta a seu pai, e ficou conhecido como *Taketori Monogatari – Conto do Cortador de Bambus*. Ela é filha do Deus da Lua, e vem ao mundo para experimentar as emoções humanas. Adotada por um cortador de bambus e sua esposa, cresce muito rapidamente, e os rumores sobre sua beleza estonteante se espalham. Cinco nobres vêm propor-lhe casamento, e ela impõe a cada um deles uma prova impossível de ser realizada. Quando cada um deles aparece em sua casa com a tarefa aparentemente cumprida, Kaguya-Himê desmascara a mentira, e assim se livra do casamento indesejado. Entretanto, o próprio Imperador lhe propõe casamento. Para não causar um malefício aos seus pais humanos, visto que NADA podia ser negado ao Imperador, a Princesa Kaguya desiste de viver entre os humanos e pede ao seu pai, o Deus da Lua, que a leve de volta para casa.

Na tradição oral Inuit, povo indígena do extremo norte das Américas, Groenlândia e parte da Islândia, Sedna – que, como se percebe, é uma das narrativas centrais para este nosso estudo – é a donzela que não se queria casar. Em todas as versões, o pai insiste em que ela se case. Em todas as versões, exceto uma, em que são os pretendentes rejeitados, o pai causa a morte dela cortando-lhe os dedos para que não se agarre à borda do caiaque. Em todas, Sedna morre, mas ao criar vida a partir de seu próprio corpo (os dedos que se transformam nos animais marinhos do Ártico), adquire outro status, tornando-se a Grande Senhora das Águas, passando de humana a não-humana.

Na Inglaterra do século XVI, Shakespeare escreve sua *A Megera Domada*, a partir de contos difundidos na oralidade com o tema da “princesa desdenhosa” (já referido). Catarina é obrigada pelo pai a se casar, para não prejudicar o casamento da irmã, Bianca (ou seja, é chantageada), e sofre inúmeros maus-tratos nas mãos do marido, Petrucchio, como meio de fazer dela uma mulher “obediente”. Mais do que isso, Catarina se torna a própria imagem da mulher que julga as demais e passa a lhes impor a mesma submissão. É a introjeção e naturalização de um comportamento imposto pela sociedade patriarcal, com os maus tratos resultando numa Síndrome de Estocolmo *avant la lettre*.

Já na França do século XVIII, há duas donzelas que não se querem casar no livro *Les mille et un jours – Contes persans*, de François Pétis de la Croix: A princesa Farroukhnaz do conto-moldura (formato emprestado ao *Pentamerone* de Basile e às *Mil e Uma Noites* de Galland) e Turandote (último dos três contos sobre o Príncipe Calaf, que inspirou a ópera *Turandot* -1924- de Giacomo Puccini). Turandot é a princesa imperial da China, e impõe a seus pretendentes que decifrem três enigmas. Se falharem, serão decapitados. Fora do palácio, há inúmeras cabeças de homens exibidas em estacas, como forma de desestimular novos pretendentes. É uma das donzelas que não se querem casar e, por isso, impõem provas aos pretendentes, alinhando-se nesse aspecto a Atalanta e a Kaguya-Himê. Nesta altura, porém, Calaf já é o centro das atenções, como o príncipe ousado que desvenda os enigmas e se casa com a princesa.

Nessa mesma linha de “herói vencedor”, há um conto popular norueguês coletado por Peter Christen Asbjørnsen no século XIX, chamado *O Companheiro* (AUBERT, 1995-a, p. 111-130). Como se poderá perceber, é uma história de horror disfarçada como conto de fadas.

Um jovem sem sangue nobre sonha com uma princesa linda e riquíssima, e decide que ela será sua esposa (obviamente sem o consentimento dela, pois ele sequer sabe onde a encontrar). Sai pelo mundo à sua procura, com a ajuda sobrenatural de um “morto agradecido”, a quem o rapaz dera um *enterro cristão* (esse detalhe revela a influência da cristianização na demonização das práticas pagãs ancestrais e também da mulher).

A princesa impõe provas a seus pretendentes e os mata, porque todos falham. Ela não quer um marido humano, pois já tem um Troll /Ogro como amante, e com o qual vive muito feliz. Ela, além disso, tinha também uma pele de ogro sob a pele humana – o que faz dela uma mulher não-humana, agora vista como “encantada”.

Com o auxílio do “morto agradecido”, o jovem sem sangue nobre vence as provas, mata o Troll/Ogro amante da princesa, casa-se com esta e, como forma de “livrá-la” da pele de ogro, espanca-a na noite de núpcias com um feixe de galhos de faia (uma madeira muito dura). Depois disso, a princesa perde importância e não é mais mencionada no conto.

Vê-se das narrativas selecionadas como exemplos a gradual perda de poder pela personagem feminina. Além disso, com exceção de Kaguya-Himê, cuja mãe (humana, adotiva) é mencionada mas não exerce influência sobre a história, as demais parecem não ter mães, o que nos sugere sua afiliação à figura da Grande Deusa autogerada. O fato de elas terem pais, os quais ou se omitem ou as obrigam ao casamento, em contrapartida, sugere-nos o estabelecimento do patriarcado e o modo como instaurou seu domínio sobre as mulheres.

Terminamos esta parte da nossa exposição com duas outras menções que não são exatamente sobre mulheres que não se queriam casar, mas que também refletem o peso do patriarcado, dois livros deuterocanônicos (considerados apócrifos; incluídos na bíblia católica, mas excluídos da bíblia protestante): o Livro de Daniel e o livro de Tobit, que a bíblia católica manteve por ver no conteúdo de ambos uma compilação de “relatos exemplares”.

No Livro de Daniel, encontramos a história conhecida como *Susana e os anciãos*, na qual dois velhos desejam estuprar a bela Susana, acusando-a falsamente de adultério por não conseguirem seu intento. Ela é salva pelo profeta Daniel, que desmascara a mentira dos dois velhos. No Livro de Tobit, uma mulher havia matado

sete maridos na noite de núpcias, porque estava possuída por um demônio. Tobit exorciza o demônio e se casa com a mulher. No primeiro caso, a inocência da mulher é posta em dúvida diante da acusação feita por dois homens, cujo testemunho é aceito em detrimento da palavra da mulher. Foi preciso um outro homem para desmascarar a farsa e salvar Susana (cujo nome, também escrito Açucena, significa “lírio” – portanto, “pura como um lírio”). No segundo caso, a rejeição da noite de núpcias por uma mulher é vista como resultado de algo anormal, como possessão demoníaca, na medida em que, dentro da sociedade patriarcal, o casamento e a procriação eram as únicas metas possíveis para as mulheres.

2.2.2. Roubos de pele e trocas de pele

Terminamos a parte anterior com o conto *O Companheiro*, em que a princesa tem uma pele de ogra sob a pele humana; portanto, poderia ser uma mulher não-humana, como as que passaremos a apresentar. Na noite de núpcias, ela é espancada pelo novo marido (humano) até que a pele de ogra saia e dê lugar exclusivamente à forma humana. A violência expressa pelo espancamento nos lembra a frase “vou te arrancar o couro”. No conto em questão, arrancar a pele representa a transformação do *outro*, o *diferente*, o *não-eu/não-nós*, naquilo que corresponda às nossas expectativas, fazendo-o à *nossa imagem e semelhança*.

Na medida em que já nos referimos a outras narrativas em que ocorre o roubo de plumas, daremos agora outros exemplos, envolvendo mulheres “das águas”, que obtivemos na transcrição da palestra proferida por Andrew Jennings no Shetland Museum em 2010. Nessas narrativas, os “Finns” são vistos como seres sobrenaturais das águas, e, portanto, tratados como “não-humanos”, refletindo a maneira de encarar “o outro”. São chamados de “Trolls do Mar”, “Povo-Foca”, “Povo do Mar” e “Finns”⁵⁵:

Apesar do contínuo relacionamento de Shetland com a Noruega, na tradição da ilha os Finns também se fundiram com seres sobrenaturais do mar, do mesmo modo como se mesclaram aos trows da terra. De fato, é como seres do mar que os Finns são mais conhecidos na tradição.

⁵ Tradução livre nossa. Texto original em inglês no Apêndice, p. 154

Habitantes sobrenaturais das profundezas eram característicos do folclore nórdico. Os nórdicos medievais acreditavam que o oceano era habitado por seres sobrenaturais – criaturas como as monstruosas *márgygr*, gigantas do mar, e a terrível *Jörmundgandr* ou *Miðgarðsorm*, a serpente do mundo que circundava a Terra. As *márgygr* podiam ser vistas ao largo da costa da Groenlândia antes de tempestades violentas. Foram descritas no século XIII, no *Konungs Skuggsjá* (Espelho do Rei) como segue:

[A márgygr] parece ter a forma de uma mulher da cintura para cima, visto possuir grandes mamilos em seus seios como uma mulher, mãos longas e cabelos ondulados... ela raramente aparece, exceto antes de tempestades violentas... O monstro é descrito como tendo um rosto largo e aterrorizante, uma testa longa e inclinada para trás, amplas sobrancelhas, uma boca larga e bochechas enrugadas.

Ela aparenta ser uma forma grotesca de sereia, e, de fato, Lehn & Schroeder (2004:132) sugeriram que as descrições nórdicas da *márgygr* podem ter influenciado a evolução das ideias a respeito da sereia moderna, embora o híbrido de mulher e peixe possa remontar à tradição Clássica. Lehn & Schroeder também argumentaram que a *márgygr* era um fenômeno real, relacionado com uma miragem de curto alcance de mamíferos aquáticos comuns no Ártico, como as orcas. Seja como for, elas devem ter sido conhecidas fora da Groenlândia nórdica, porque também ingressou no folclore das Hébridais. Aqui a palavra *márgygr* recebeu uma forma próxima ao gaélico, *Muireartach*, por meio de uma estranha contaminação com o antigo nome gaélico *Muircheartach*, que também designa uma figura feminina extremamente monstruosa:

Os dentes de suas mandíbulas eram vermelhos, em sua cabeça reluzia um único olho..

AMuireartach era a mãe adotiva de *Manus*, *Rei de Lochlann*, de acordo com uma antiga balada gaélica, e deve ter sido uma personificação do oceano.

Em outro passo, Jennings (2010) faz referência à *serpente* dos nórdicos pré-cristãos, *Jörmundgandr*, que na tradição gaélica assumiu a forma de um monstro marinho, que dividia seus domínios com o Povo-Foca, chamado de *Selkies*, que soa aos nossos ouvidos como *seal skin* (“pele de foca”). As mulheres *Selkies*, nas várias narrativas das ilhas britânicas, têm sua pele roubada para que não possam retornar para o seu povo, e assim são obrigadas a servirem como esposas (que vemos como escravidão sexual) para homens humanos. Já nos referimos a isso quando mencionamos as narrativas indígenas americanas, a narrativa coreana e a narrativa japonesa sobre o

roubo das asas. De todo modo, para justificar o roubo da pele das *Selkies*, obrigá-las a permanecer na forma humana era quase visto como um “favor”, para livrá-las dos horrendos maridos, que seriam “anjos caídos” (ou seja, demônios)⁶:

Esses monstros titânicos não eram os únicos habitantes sobrenaturais do mar na tradição nórdica. Também havia seres em escala mais humana, que apenas acontecia de viverem sob as ondas, como os *marmennill*, uma espécie de ‘mannikin do mar’ [mannikin é um tipo de passarinho], que aparece em *Landnámabók*. São criaturas desse tipo que sobreviveram mais notoriamente no folclore das ilhas do norte, como o agradável Povo-Foca (ou *Selkies*) e o Povo do Mar. Walter Traill Dennison, folclorista Orcadiano do século XIX, a quem devemos agradecer o registro da história do Mester Stoor Worm, considerava que o Povo-Foca e o Povo do Mar eram seres diferentes. Ele recorreu, para isso, a informantes locais. Evidentemente, a Orkney do século XIX fazia uma distinção entre as duas tribos. Porém, na verdade, as mesmas histórias são contadas sobre ambos os grupos, e quando suas características são comparadas, é possível ver que eles são diferentes aspectos dos mesmos habitantes sobrenaturais do mar. De fato, a equivalência essencial de ambos foi reconhecida por estudiosos anteriores: Jessie Saxby (*Shetland Traditional Lore*, 1932:138) disse que ‘Sereias eram conhecidas como Sealkie-wives [esposas Selkies], e dizia-se que seus amantes focas eram anjos caídos em um disfarce odioso, [grifamos] enquanto Samuel Hibbert (*A Description of the Shetland Islands*, 1891:298) escreveu, a respeito de homens do mar e mulheres do mar:

‘Uma das formas que eles assumem é a de um animal humano da cintura para cima, mas terminando, dali para baixo, numa cauda e barbatanas de peixe; contudo, a forma preferida é a de uma grande foca ou peixe de Haaf [local de pesca em mar alto das Ilhas Orkney e Shetland]’. Hibbert continua: ‘o maior perigo a que esses guardiões do mar parecem estar sujeitos são os derivados de ferimentos mortais que recebem enquanto estão na forma de grandes focas ou peixes de Haaf’.

Hibbert parece falar com alguma autoridade quando explica que os habitantes sobrenaturais do mar assumem a forma de peixe ou foca segundo sua vontade. A ideia de que o Povo-Foca, assim como as fadas e os trows, são anjos caídos que despencaram no mar ao invés de caírem em terra firme foi repetida por Bruce Henderson, um contador de histórias de Shetland (Tocher 8 1972:257):

Dizem que o caminho pelo qual as focas chegaram ao mar é amaldiçoado...Deus Todo-Poderoso dá as ordens ao

⁶ Tradução livre nossa. Texto original em inglês no Apêndice, p. 155

Filho do Moamin, e seus anjos que estavam com ele deveriam ser expulsos do Paraíso...aqueles que caíram na terra deveriam tornar-se trows ou fadas, e aqueles que caíram no mar deveriam tornar-se as focas. É por isso que, se você estiver olhando distraidamente para o mar num belo dia e vir uma foca nadando, achará que é um ser humano.

A partir das nossas descrições sobre transformações por meio de mudança de aparência dentro do animismo, vê-se que as mentes cristianizadas entendiam de outra maneira, ou era conveniente acreditar nisso e tomar uma *Selkie* por esposa, enquanto ela não descobrisse onde o marido humano havia escondido sua pele de foca e retornasse ao seu povo, mesmo que tivesse dado filhos ao humano⁷ – exatamente como acontece na narrativa coreana *A Montanha Encantada*:

O Povo-Foca pode tirar suas peles e ir para a praia, onde eles assumem aparência humana. Uma história muito comum é aquela da donzela-foca: um homem humano rouba a pele de uma donzela-foca enquanto ela brinca nua na praia. A donzela-foca é obrigada a seguir o ladrão para tentar reaver sua pele. Incapaz de retornar para o mar sem a pele, ela se torna esposa do ladrão e lhe dá filhos. Anos depois, ela encontra sua pele e volta para reencontrar no mar o seu amante foca, a quem ela obviamente prefere.

A mesma história é contada na Irlanda, embora precipuamente sobre sereias. O básico é que um homem avista uma bela mulher numa rocha. Ele rouba o manto que ela havia deixado de lado enquanto se aquecia ao sol. Como ele roubou o manto dela, ela fica à mercê dele. Ele volta para casa levando-a consigo, e ela lhe dá filhos. O marido mantém o manto escondido, mas, um dia, ela o encontra e, assim, pode voltar para o mar. O professor O hOgain [sic] (*Myth, Legend and Romance*, 1991:187) sugere que esse conto derivou de uma antiga versão irlandesa sobre o topos da donzela cisne ou donzela celestial, em que o homem se casa com um espírito feminino, que o deixa quando um tabu ritual é violado. Ele sugere também que foi na Irlanda que se desenvolveu a versão em que a mulher toma a forma de uma foca ao invés de uma sereia, e que essa versão se difundiu pela Escócia e a Islândia na Idade Média.

Há muitas versões do conto da donzela foca ao longo das costas atlânticas da Irlanda até a Islândia. A mais famosa delas, nas Ilhas do Norte, provavelmente é o *Good Man of Wastness*, de Orkney, enquanto nas Hébridas seria a história de

⁷ Tradução livre nossa. Texto original em inglês no Apêndice, p. 157

Clann 'ic Codrum nan ròn (o Clã MacCodrum das Focas). Há uma versão da história nas Ilhas Faroe, sobre *Kopakona* (Mulher Foca), a qual se passa na ilha de Kalsoy; e, ainda, há uma outra versão em Myrdal, no sul da Islândia.

O folclorista norueguês Reidar Christiansen deu a esse conto o número ML4080 na sua lista de Migratory Tales [Contos Migratórios]. Todavia, na medida em que existe apenas uma versão registrada na Noruega, não parece provável que a história se tenha originado lá. O hOgain talvez esteja correto ao afirmar que suas origens se encontram na Irlanda Medieval. John MacInnes (*Dualchas nan Gaidheal*, 2006:468) concorda que, em sua origem, é uma narrativa gaélica.

No entanto, eu sugeriria que, embora a história original de uma donzela do mar enganada para se casar com um homem possa muito bem ter-se desenvolvido a partir de uma antiga história gaélica, a transformação dela em uma donzela-foca mais provavelmente surgiu nas Ilhas do Norte. De lá, pode-se retrair sua viagem para o sul e, depois, para o oeste, porque, embora John MacInnes mencione um conto de Uist sobre um homem-foca, essa parece ser uma ocorrência isolada. É nas Ilhas do Norte que encontramos um amplo leque de contos sobre a interação de pessoas, tanto homens quanto mulheres, com focas. Por exemplo, em Orkney existe a famosa Balada do *Great Silkie of Sule Skerry* (Child Ballad 113), que se baseia no amor entre uma garota e um homem-foca; e, em Shetland, de Breckon in Yell, existe a história do garoto com uma cabeça de foca, nascido de uma infeliz mulher que adormeceu na praia. Segundo Alan Bruford, histórias sobre amores entre homens-focas e mulheres humanas são exclusivas das Ilhas do Norte. Existe claramente uma aura estranha sobre as focas das Ilhas do Norte.

Em termos puramente especulativos, poder-se-ia fazer a pergunta: se foi nas Ilhas do Norte que se deu a identificação das focas com seres marinhos sobrenaturais, qual a origem dessa crença? Se não está no oeste gaélico ou no leste nórdico, teria estado entre os habitantes pré-nórdicos das Ilhas do Norte? Seria uma reminiscência de algum legado elusivo dos Pictos? Isso é algo que deixarei em suspenso!

Nesse último parágrafo, Jennings (2010) se pergunta qual teria sido a origem dessas lendas sobre as Selkies, mas lança seu olhar somente naquela parte do globo, pensando inclusive em alguma tradição perdida dos Pictos. Entretanto, essa mesma narrativa, embora trocando a pele de foca pelas asas e plumas (manto de plumas, *hagoromo*, a filha do urubu-rei) de uma mulher não-humana, se encontra ao longo das Américas e no leste asiático. Por isso defendemos uma forma diferente de olhar.

Sílvia Beatriz Adoue (2017), ao tratar da figura da *cautiva* (a mulher indígena raptada pelo homem branco, ou a mulher branca raptada pelo homem indígena), na literatura argentina dos séculos XIX e XX (ADOUE, 2017, p. 9-27), refere o estupro como dispositivo para reprodução da força de trabalho, no caso do *gaucho*, o mestiço marginalizado, *filho de ninguém* porque não é visto como filho pelo pai branco, e cuja mãe indígena é escravizada para o trabalho na lavoura e/ou sexualmente, para *produção de mão de obra* (ADOUE, 2017, p. 2-3). Com o sequestro de suas mulheres, os indígenas passam a raptar mulheres e crianças brancas, que mantêm como suas, em condição de igualdade com os membros de seu próprio povo.

As mulheres indígenas, porém, são vistas como “especialmente ‘violáveis’ durante a conquista [pelos espanhóis], justamente pela sua abundância relativa” (ADOUE, 2017, p. 2), no caso, porque as mulheres brancas eram mais escassas (ADOUE, 2017, p. 2). No entanto, mulheres indígenas – como podemos observar da história de outros povos, como os Ainu do Japão – continuam tratadas pelos invasores como um *outro*, *não-humano*, pertencente a um povo bárbaro (em oposição à “civilização” que o branco julga ser exclusividade sua), cuja identidade é preciso diluir por meio da miscigenação (leia-se “casamento forçado”, eufemismo para estupro, diante da existência do estupro marital) em processos de assimilação cultural, cujo fim último é o apagamento completo da cultura considerada inferior.

As *trocas de peles*, por sua vez, englobariam narrativas em que a mulher precisa se disfarçar de qualquer outra coisa para fugir da violência masculina, como ocorre em *Pele de Asno*, ou ainda quando se disfarça de homem pela mesma razão, visto que ser obrigada a mudar de aparência, com qualquer disfarce ou vestindo-se de homem, também implica a perda de sua própria *identidade*.

Outra situação se vê em contos maravilhosos e lendas em que um ser não-humano ou híbrido, seja mulher ou homem, *pede* para ser *desencantado*. No caso de homens não-humanos, é imprescindível que não apresentem a característica do “noivo animal” violento e perigoso, que exige enormes sacrifícios da mulher que se disponha a os desencantar, como já demonstramos.

É o que ocorre, por exemplo, com as mulheres-serpentes e mulheres da água – muitas delas em narrativas com forte elaboração literária, especialmente a partir do século XIX, mas também ainda firmes na tradição oral (MARQUES, 2022), que

desejam se tornar mulheres “humanas”, como vimos no capítulo respectivo. Entre essas mulheres, destacamos agora a moura portuguesa que se filia a esse ramo das mulheres-serpentes. A moura, por si mesma, já é *outra*, vista como *diferente*, como *estrangeira*, como *estranha*, como “não-eu” ou “não-nós”, a começar pelo tom da pele e, quando mencionados, seus costumes. Transformada em serpente, essa diferença se acentua para o terreno do monstruoso.

Esse *desejo* de se tornar humana, principalmente quando ligado à vontade de possuir uma “alma imortal”, que denota uma inegável influência da cristianização, retrata o que vimos aludindo como prevalência do perfil masculino-branco-urbano das sociedades, principalmente no chamado mundo ocidental.

Por todas essas razões, distinguimos o *roubo de pele* do chamado “noivo animal” ou “cônjuge animal”, porque não são a mesma coisa, a começar das diferenças quando o cônjuge “animal” é homem e quando é mulher, como veremos a seguir, à guisa de conclusão.

3. CONCLUSÕES

Temos em vista o que diz Propp acerca do que a morfologia busca (1974, p. 28): “de um lado, elementos que se repetem de modo mais ou menos fixo e repetitivo; elementos mínimos que se combinam para formar estruturas maiores e mais complexas”. Para ele, esses elementos são as funções (PROPP, 1974, p. 31-33). Contudo, embora nos baseemos nesse conceito de morfologia *do conto maravilhoso*, para que esses elementos mínimos possam ser aplicados a outras formas narrativas relacionadas com a oralidade, eles deverão, em primeiro lugar, levar em consideração a perspectiva animista como visão igualitária do mundo, de forma a propiciar outro entendimento sobre a comunicação entre humanos e não-humanos, sem que estes últimos sejam vistos exclusivamente como “sobrenaturais”. Em segundo lugar, mas não por isso menos importante, olhar para narrativas orais pelo prisma do feminino, ao invés de privilegiar a figura do herói, pode revelar muito sobre a evolução da própria sociedade. Escolhemos, para isso, narrativas que contivessem aquilo que identificamos, ao longo das pesquisas, como atributos ligados ao feminino como símbolos, não necessariamente de fertilidade, como é comum, mas de algo muito mais antigo, relacionado com a potência criadora de vida e com o poder sobre os ciclos naturais, ou seja, de vida-morte-transformação/regeneração.

Esperamos haver demonstrado, de um lado, que a visão de mundo animista – segundo Hallowell – revela o potencial de nos abrir todo um outro caminho analítico e interpretativo para além do que muitas das teorias sobre o *maravilhoso* veem apenas como *mágico* ou *sobrenatural*. Nesse aspecto, o foco na perspectiva animista pode ter um impacto na abordagem dos vários tipos de mudanças de forma ou de aparência presentes no âmbito do assim chamado *maravilhoso*, e que essas transformações não devem ser vistas como sinônimas umas das outras. Além disso, elas podem exercer influência sobre o que se convencionou chamar de “viagens entre mundos” ou “para outro(s) mundo(s), inclusive o corpo feminino (da “deusa”, da “morte”) como “outro mundo”.

De outra parte, igualmente esperamos haver demonstrado que, nesta ordem, a) existem elementos associativos do feminino com um princípio criador ao qual se atribui poder sobre o ciclo de vida, morte e transformação ou regeneração, aqui representado

por asas, água e escamas (peixes e serpentes); b) esses elementos se mantiveram presentes em diversos tipos de narrativas de transmissão oral, e mesmo em seus registros escritos; c) os mesmos elementos, antes *identificativos* das figuras femininas com um poder ao mesmo tempo gerador de vida e portador da morte/acolhedor na morte, serviram para transformar a mulher em *outra coisa*, por vezes perigosa, quando não grotesca, monstruosa, acabando por roubar-lhe a identidade (inicialmente divina) e gerando a ideia de que somente um homem lhe poderia devolver a humanidade, não raro com o uso de violência, mais evidente (estupro, sequestro) ou mais velada (batismo); e d) posto que, sob a ótica animista, humanos e não-humanos estejam em pé de igualdade, essas violências denotam um processo de submissão da mulher ao homem, e a visão daquela como não-humana seria uma justificativa para isso.

Para Propp (1974), a nomenclatura e os atributos dos personagens são valores variáveis e, por isso, podem ser facilmente substituídos uns pelos outros. Cremos que isso não se possa aplicar integralmente à oralidade, especialmente no que se refere à figura feminina analisada sob o prisma animista; aliás, a quaisquer personagens analisadas sob essa ótica.

Esse mesmo autor propõe que se analisem as **causas** dessas substituições (PROPP, 1974, p. 101-102), porque estas são mais complexas. O estudo desses atributos, extraindo-se suas formas fundamentais, pode revelar que *o conto* encobre algumas noções abstratas, e assim as formas fundamentais das tarefas podem revelar um fim particular (PROPP, 1974, p. 103-104), cuja base morfológica é um mito (PROPP, 1974, p. 104).

Não vemos exatamente assim. Como esperamos ter demonstrado, os atributos femininos são essencialmente diferentes dos masculinos. Destes últimos, destaca-se a noção de “missão a cumprir”, de “heroísmo” que visa a uma conquista, a uma vitória. De outra parte, ainda que o conto maravilhoso (no caso, russo) tenha como base morfológica um mito, esses mesmos atributos podem revelar outros dados quando se trata de narrativas de povos diferentes dos europeus.

De igual maneira, Propp também considera que se devam levar em consideração as *motivações* – aquilo que conduz um personagem a agir desta ou daquela maneira. Neste aspecto, as *motivações* poderiam tanto ser *causas* como *finalidades*, e há que distinguir entre umas e outras.

Em primeiro lugar, não obstante saibamos que Propp (1974) elaborou sua morfossintaxe do conto maravilhoso com base em um corpus específico, os contos maravilhosos russos coletados e publicados por Alexander Afanasiev, não podemos concordar com sua asserção de que “importante é a ação, não quem a pratica” (PROPP, 1974). Há profundas diferenças quando o agente é homem e quando é mulher, quando é humano e quando não é humano, o que procuraremos explicar tomando como exemplos algumas das narrativas tratadas neste estudo.

Para tanto, utilizaremos a definição de Eugene Dorfman (1969) para seu *narrema* como *unidade mínima narrativa*, modificando porém sua estrutura para o *lead* da notícia, conforme descreve Nilson Lage (1987).

Dorfman (1969) aplica seu conceito de *narrema* a novelas medievais, mas, embora defina o termo como *unidade mínima narrativa*, descreve cada *narrema* com um núcleo narrativo complexo, em sequências relacionais de causa e efeito. As críticas feitas a Dorfman (1969) por Jean-Pierre Tusseau e Henri Wittmann (TUSSEAU; WITTMANN, 1975, p. 401-412) centram-se justamente na complexidade do conteúdo inserido por Dorfman em cada *narrema*, que torna tanto a noção do *narrema* em si quando a de sequência narrêmica inaplicáveis a outras novelas e romances medievais, porque a um *narrema* de causa não corresponde sempre o mesmo tipo de *narrema* consequencial conforme foram descritos e estabelecidos por Dorfman. Em outras palavras, a unidade mínima narrativa descrita por Dorfman não era assim tão mínima, e justamente a sua complexidade se tornou um fator impeditivo da sua aplicação como modelo para outras narrativas, ainda que de gêneros similares. Henri Wittmann (1974, p. 2-5), porém, aplica esse conceito de *narrema* à sua teoria sobre algoritmos narrativos (elementos repetitivos), o que nos sugeriu ainda outra abordagem, com a redução do *narrema* a uma essência realmente mínima, nos moldes do que Nilson Lage (1987) explica sobre a estrutura interna do *lead* clássico: a) que *não* deve começar pelo verbo; e b) deve começar pelo sintagma nominal ou circunstancial mais importante (LAGE, 1987, p. 31).

Assim, propomos que *narrema*, para ser efetivamente uma *unidade mínima narrativa* que não se confunda com o núcleo narrativo da macroestrutura (seja esta um conto-tipo, mito, lenda, etc.), ele deve conter apenas o *agente* (pois não se deve começar pelo verbo) como sintagma nominal mais importante (o sujeito), a *ação* (o verbo) e o *alvo* dessa ação (para os verbos que exigem complemento: objeto direto, objeto indireto

ou ambos). Segundo propomos, o sintagma nominal deve ser agente; assim, convém não utilizar sintagmas verbais na voz passiva. Isso resultaria num narrema “Madrasta” (sintagma nominal agente) + “maltrata” (sintagma verbal de ação) + “enteados” (sintagma nominal alvo da ação), e não “Órfãos são maltratados pela madrasta”, em que o sujeito é paciente, enquanto a madrasta passa de sujeito agente a agente da passiva.

Sintagmas circunstanciais (adjuntos adverbiais) de tempo (quando), lugar (onde), de modo (como), causa (porque) e de finalidade (para quê) podem eventualmente nos fornecer dados sobre a disseminação de certas narrativas, na medida em que cada povo vai modificar, acrescentar ou suprimir elementos segundo suas próprias matrizes culturais.

Cumpramos esclarecer, nesse ponto, que nossa proposta de definição e configuração para o *narrema* não se confundirá com o *fait divers* a que se refere Roland Barthes (1999, p. 57-67), pois este último, que poderíamos traduzir como “manchete” ou “cabeça da notícia” (BARTHES, 1999, p. 57, nota 1), para se tornar relevante em termos de significado, implica a obrigatoriedade dos sintagmas circunstanciais a que nos referimos no parágrafo anterior (BARTHES, 1999, p. 59).

Tomando como exemplo a narrativa de Sedna, teremos:

AGENTE	AÇÃO	ALVO DA AÇÃO
Homem não-humano	engana / trai / sequestra	mulher humana
Homem(ns) humano(s)	Busca(m)/ retoma(m)/ persegue(m)	mulher humana
Homem(ns) humano(s)	mata(m) / causa(m) a morte de	mulher humana [na água]
Mulher humana	cria	vida [a partir de seu próprio corpo]
Mulher humana	torna-se	mulher não-humana

No quadro acima, a primeira linha constitui o narrema-base, o início da narrativa, como sua causa primária; a segunda linha e a terceira linha constituem narremas intermediários, numa sucessão de ações que conduz aos narremas consequentes, expressos na quarta e na quinta linhas. A primeira expressão entre colchetes (“na água”) poderia ser substituída por “afogada”, não como sintagma verbal

em sua forma nominal, como sintagma circunstancial indicativo de modo (como), ao invés de um sintagma circunstancial (adjunto adverbial) de lugar (“na água”). Não o fizemos, porém, para evitar confusões com um predicativo do objeto. Nosso objetivo é a simplificação. Outras variações podem ser indicativas de maior elaboração literária, como procuraremos demonstrar.

No mesmo exemplo, também poderíamos acrescentar, na segunda linha, um sintagma circunstancial (adjunto adverbial) de meio, por exemplo, “de caiaque” (o que indicaria o pertencimento a um povo ou comunidade que se vale desse meio de transporte); na quarta linha, a expressão entre colchetes (“a partir de seu próprio corpo”) representa um sintagma circunstancial representativo de modo – um “como”, que, no caso, justifica a mudança de status da mulher, agora não-humana, em Senhora das Águas.

Essa sequência de narremas – sequência narrêmica ou esquema narrêmico – encontra-se ordenada numa relação de causa e consequência, como pretendia Dorfman (1969), mas pode ser aplicada a uma série de outras narrativas sem prejuízo da macroestrutura.

O estupro de Medusa poderia ser assim esquematizado:

AGENTE	AÇÃO	ALVO DA AÇÃO
Homem não-humano (Possêidon)	estupra	mulher humana (Medusa) [num templo]
Mulher não-humana (Atena)	pune	mulher humana [por não ser mais virgem]
Mulher humana	torna-se	mulher não-humana (mulher serpente)

As três linhas constituem, respectivamente, a causa, o efeito e a consequência da ação expressa na primeira linha. Vamos nos deter, neste caso, apenas nas expressões entre colchetes, que expressam sintagmas circunstanciais (adjuntos adverbiais, de preferência a orações subordinadas adverbiais, se possível), respectivamente, de lugar (num templo) e de causa (um “por quê?” – por não ser mais virgem, como se exigia das sacerdotisas de Atena).

A essa sequência narrêmica básica podem ser acrescentados esquemas narrêmicos subsequentes, como, por exemplo: mulher não-humana / petrifica / homens [com o olhar], em que a expressão entre colchetes representa um “como” (meio), sem prejuízo das sucessivas relações de causa, efeito e consequência, pois a ação de Medusa (petrificar) resultará na ação de Perseu (com todos os sintagmas circunstanciais expressos pela ajuda de Atena, etc.) que culminará na morte de Medusa.

Os roubos de peles, por seu turno, poderiam ser assim esquematizados:

AGENTE	AÇÃO	ALVO DA AÇÃO
Homem humano	rouba / esconde	pele de mulher não-humana
Homem humano	engana / trai / sequestra	mulher não-humana
Mulher não-humana	descobre	a mentira
Mulher não-humana	foge	∅

A adição de elementos circunstanciais, nesse caso, não vai alterar o esquema narrêmico e suas relações de causa, efeito e consequência. Entretanto, isso não quer dizer que devam ser desprezados. Por exemplo, no caso de Dona Marinha (CARDIGOS, 1992), o homem humano não lhe rouba a pele, mas o sequestro a impede de retornar para o mar. Como não se fala de sua eventual forma não-humana (existe apenas a alusão de que seria uma “mulher do mar” simplesmente porque estava dormindo na praia), ela não tem o que retomar (recuperar a pele roubada). Também não foge ao final, porque, como o próprio texto denota, amava o filho que teve com seu sequestrador. Assim, os elementos circunstanciais, principalmente o batismo e a aquisição da capacidade de falar, são, neste caso específico, essenciais para a análise do texto.

Após essas considerações preliminares, sentimos necessidade de tecer um pequeno comentário sobre a palavra *ciclo*, muitas vezes utilizada para designar a repetição de um *motivo*. Porém, vemos *ciclo* como uma série de narrativas em torno de um *eixo temático*, sem que essas narrativas sejam idênticas ou apenas semelhantes do ponto de vista estrutural. Explicitando essa asserção, o *ciclo arturiano* ou *ciclo bretão* concentra narrativas em torno do *eixo temático* da Távola Redonda, desde antes de sua formação pelo Rei Artur, cuja história inicia o ciclo para justificar sua posição como rei

unificador. O ciclo, então, reúne narrativas sobre as aventuras e vicissitudes dos cavaleiros da Távola Redonda em busca do Santo Graal. Portanto, não são as mesmas narrativas com algumas variações, e sim diversas narrativas, com enredos diferentes, cuja única ligação é haverem derivado de um tema específico.

Cinderela poderia constituir por si mesma um *eixo temático*, mas não um *ciclo*, na medida em que se repetem, com maiores ou menores variações, as histórias sobre a órfã maltratada pela madrasta, mas que no fim se casa com um rei ou príncipe, mesmo englobando a narrativa de Rhodopis, a escrava grega vendida a um senhor no Egito – em que ser escrava equivaleria à condição de Cinderela como serviçal da casa, por imposição da madrasta – e que, durante um banho no Nilo, teve um dos pés de suas sandálias roubado por uma águia, que o deixou cair no colo do faraó, o qual determinou que se buscasse a mulher que tivesse apenas um pé de sandália, e que fosse igual ao carregado pela águia.

Encontramos uma versão *sui generis* dentro do eixo temático da órfã maltratada pela madrasta/pela(s) irmã(s) na narrativa vietnamita de *Tam e Cam* [LANDES, 1886, p. 52-57]⁸⁸, em que Tam, correspondente à personagem da órfã maltratada, obrigada a fazer serviços pesados, *morre diversas vezes* e, a cada vez, passa por uma metamorfose, transformando-se em não-humana, primeiramente como pássaro, depois como árvore, depois como fruto (sequência que nos lembra as várias representações simbólicas da Grande Deusa do Paleolítico), até que uma velha (a mulher sábia) descobre sua natureza humana (como o pajé da narrativa sobre o roubo de pele da filha do urubu-rei; como a moça que vê o homem por trás da aparência de cachorro, na narrativa da *esposa infiel*) e lhe devolve a forma humana ao retirar a casca (a pele) do fruto (como a moça que tira os vestidos, um por um, para obrigar o *King Lindworm* a também retirar suas várias peles de serpente/dragão). Retornando para o rei seu marido, Tam se vinga cruelmente de sua irmã e de sua madrasta.

Concluimos, após essas explanações, que o “cônjuge animal” não comporia um ciclo, na medida em que não engloba narrativas diferentes sobre um dado tema, e sim o mesmo tipo de narrativa em que o homem é uma fera perigosa e se impõe sobre a mulher o fardo de consertá-lo.

⁸⁸ Texto em francês no Apêndice, p. 159

Desse modo, narrativas do mesmo tipo – ou conto-tipo – não comporiam um ciclo, mas integrariam um *eixo temático*, desde que tivessem o(s) mesmo(s) *esquema(s) narrêmico(s)*, como expusemos mais acima.

Na mesma linha de raciocínio, a palavra *motivo* (que não se confunde com motivação, mas sim denota um *padrão*) deveria ser reservada para determinados personagens ou objetos, ainda que determinassem um dado eixo-temático, por serem *recorrentes*, mesmo que não se restrinjam exclusivamente a narrativas do mesmo tipo. Exemplificando essa asserção, Cinderela ou a órfã maltratada, o noivo animal, o morto agradecido, o roubo de peles, a escrava negra que engana a princesa e lhe rouba o príncipe (no conto-moldura do *Pentamerone* de Basile e no conto tradicional brasileiro *A Moura Torta*, variante do conto *As três laranjas*, este último também um motivo), ainda que delimitem um eixo temático abrangente de várias narrativas similares, como personagens principais ou seus antagonistas, ou como auxiliares mágicos e objetos mágicos. O que caracteriza os *motivos*, além da *recorrência*, é o fato de serem, eles, sim, *intercambiáveis*, como diz Propp sobre os atributos das personagens, podendo aparecer em narrativas diversas. O motivo pode dar nome a um eixo temático quando determina o narrema-base do qual vão decorrer todos os esquemas narrêmicos da estrutura geral da narrativa.

Um dos primeiros exemplos que vêm à mente quando se fala de “noivo animal” é o conto “A princesa e o sapo”, em que uma princesa é obrigada a se casar com um príncipe *encantado* em sapo. O beijo que *devolve* a forma humana ao sapo nem é um beijo de amor, mas o cumprimento de uma obrigação imposta à mulher. Ser obrigada a se casar contra a vontade nos remete, não ao “cônjuge animal”, e sim à sequência que descrevemos anteriormente sobre donzelas que não se queriam casar, mas foram compelidas a isso.

Outro exemplo considerado clássico é literário: *O Barba Azul*, na versão de Charles Perrault. Esse conto nem mesmo trata de um “noivo animal”, mas de um homem perigoso e assustador que esconde um segredo terrível. Ainda que seja comumente associado ao “cônjuge animal” ou “marido monstruoso”, por reunir elementos oriundos da oralidade, o marido mau de comportamento sombrio é humano.

Também é rotineiramente incluído nessa lista o conto *A Bela e a Fera* (1740), de Gabrielle-Suzanne Barbot, Mme. de Villeneuve, depois reescrito (1756) por Jeanne-

Marie LePrince de Beaumont, mas este, a exemplo de *A princesa e o sapo*, pertence tanto à categoria das donzelas que não se queriam casar quanto das donzelas sequestradas (na qual se inserem as narrativas sobre *roubo de pele*), com o acréscimo de uma síndrome de Estocolmo *avant la lettre*. São exemplos de textos que, embora utilizando elementos de diversas narrativas orais, são frutos de elaboração literária.

Narrativas desse tipo acabaram servindo exemplarmente de alicerces para o estereótipo de que “uma boa mulher recupera/regenera um homem mau”. Mulheres não são centros de reabilitação. Nem se diga que esse papel cabe às mães, porque isso reforça mais um estereótipo, de que a responsabilidade pela criação dos filhos compete exclusivamente à mulher.

Por essa razão, não vemos exatidão em filiar todas essas narrativas do “cônjuge animal” ao mito de Psiquê, condenada a se casar com um monstro para que sua cidade não fosse destruída, conforme Afrodite ordenara ao seu filho, Eros. Este, ao ver Psiquê, deseja-a para si, e *finje – finje* – ser o monstro com o qual ela deveria casar-se, tanto para consumir seu desejo quanto para não afrontar as ordens de sua mãe. Evidentemente há muitas histórias derivadas desse mito, mas aquelas em que o marido é de fato mau não deveriam ser elencadas nessa lista.

Outro exemplo no eixo temático do “cônjuge animal” é *King Lindworm*, em que uma mulher/rainha sem filhos faz de tudo (em algumas versões, recorre à bruxaria, e o filho “monstruoso” seria um castigo visando a evidenciar a bruxaria como um mal) até conseguir ter dois filhos gêmeos, um dos quais, todavia, nasce com a forma de uma espécie de dragão (o *lindworm* do título), que deseja se “casar”, mas devora as noivas na noite de núpcias, até que uma jovem, orientada pela mesma “velha” (ou bruxa) que ajudou a rainha, coloca todos os seus vestidos ao mesmo tempo, e faz o príncipe devorador tirar uma camada de pele de dragão a cada vestido que ela mesma retira, até que ele “volte à forma humana”.

Na esteira de *King Lindworm*, temos no Brasil o *Príncipe Teiú*, o *Príncipe Lagartão*, assim como tantos outros pelo mundo afora, sempre com o mesmo mote do marido que devora as noivas na noite de núpcias. Até o sultão de Scheherazade é um “devorador”, no sentido de que mata suas esposas na manhã seguinte à noite de núpcias, embora não seja colocado nesse rol.

É por essas razões que acreditamos, de um lado, que a esquematização de narrativas de transmissão oral (e cremos que seja também aplicável a contos maravilhosos literários) em narremas, como explanamos nestas conclusões, possa ser útil para rever suas categorizações e classificações, tanto quanto a aplicação da perspectiva animista, bem como o deslocamento do foco para a figura feminina.

Como certamente se pôde notar, não incluímos neste estudo narrativas africanas. De um lado, desde a antiguidade mais remota, o continente inteiro passou por intenso intercâmbio cultural e econômico, o que se pode constatar, por exemplo, da existência de diversas línguas subsaarianas derivadas do árabe. Por outro lado, a imposição religiosa, não só do cristianismo (católico e protestante) pelos colonizadores, mas também a difusão do islamismo, acabou por sufocar as crenças e práticas tradicionais locais, como se infere da entrevista de Teté-Michel Kpomassie à revista Blimunda, da Fundação José Saramago (COSTA, 2022). Muito do que se preservou do vasto acervo cultural dos povos africanos se pode encontrar, por exemplo, nas culturas afro-diaspóricas, mas, nesse caso, haveria que tentar isolar – o que nem sempre é fácil – os elementos efetivamente africanos daqueles que lhes foram mesclados na cultura do país para onde foram levados os africanos sequestrados.

A sexualização do corpo feminino, quando o sexo deixa de ser parte da natureza e passa a ser encarado como pecaminoso (luxúria), foi uma das razões pelas quais deixamos de lado análises psicanalíticas. Acreditamos que esse tipo de análise não se presta à abordagem de textos visivelmente antigos nas diversas tradições orais ao redor do mundo, embora possam servir – sempre nos valendo a cautela – para análises dirigidas a recriações modernas, como as feitas sobre contos de fadas por Angela Carter e Marina Colasanti.

Ao lidarmos com narrativas indígenas, porém, surgiram-nos dificuldades que decidimos incorporar no nosso trabalho. A primeira delas se refere a problemas de tradução e a identificação, não só da introdução de elementos de outras culturas nos registros escritos de narrativas orais, mas também de formas *literariamente elaboradas*, transformando em *contos* aquilo que, na cultura de outros povos, se costuma chamar de *lendas* e *mitos*. Ao compararmos versões sobre a narrativa de Sedna, a grande Senhora das Águas do povo Inuit, vimos que Stith Thompson (2000, p. 3-4) deu-lhe feições de conto de fadas, inclusive começando com o tradicional “era uma vez” e agregando uma

“moral da história” que liga Sedna a contos do tipo “a princesa desdenhosa” ou “domando uma esposa megera” (ATU 900).

A segunda dificuldade se relaciona com estereótipos culturais e, nesse passo, decorre do problema apontado no parágrafo anterior. O mesmo Stith Thompson se refere às narrativas indígenas da América do Norte como “contos de culturas primitivas” (THOMPSON, 1946, p. 314). Tendo em vista que, na oralidade, as histórias se entrelaçam, seus motivos se combinam, parece inevitável que ocorra uma tendência a homogeneizar as histórias conforme vão sendo registradas por escrito. Isso se torna ainda mais complicado quando lidamos com filmes de animação, cuja reprodução em larga escala acaba por firmar aquela dada versão como “a versão verdadeira” ou “definitiva” – conceito que, em se tratando da oralidade, é no mínimo impreciso e, certamente, falacioso.

Era necessário, assim, encontrar um meio de escapar à pasteurização, tanto das traduções quanto das elaborações literárias; e, ao mesmo tempo, fugir dos estereótipos culturais. Quanto a estes últimos, outro problema se interpôs: no campo das teorias sobre narrativas, sobre mitologias e, inclusive, no terreno da antropologia, há uma predominância de autores homens, brancos, na maioria europeus (ou influenciados por eles), e também da visão de mundo greco-romana, além da cristianização. Disso já nos havíamos dado conta desde o início, ao notarmos a ênfase dada à figura do herói masculino em detrimento das figuras femininas.

A solução nos veio, de um lado, das “transformações em outra coisa” em decorrência dos roubos de pele. A transformação da mulher em *outra coisa* é algo antigo, o que nos mantém na linha da perda de poder em razão direta com o estabelecimento e a sedimentação do patriarcado: a “deusa” precisa ser “domada”; não raro isso ocorre por meio de brutalidade, e forçar a submissão da mulher ao homem por meio do casamento é também uma forma de violência.

Por outro lado, na medida em que nos interessamos por narrativas de povos indígenas, procuramos nos informar sobre o animismo, inicialmente para contrapô-lo a versões cristianizadas de certas histórias, o que nos renderia, outrossim, a possibilidade de discernir a eventual *elaboração literária* desses relatos por aqueles que os registraram.

Nesse enfoque, pudemos observar a transição de uma concepção de mundo igualitária entre humanos e não-humanos, inclusive na percepção do feminino, para uma relação hierarquizada verticalmente, abrangendo a submissão da mulher. Mais do que isso, percebemos que não apenas a mulher se torna *outra coisa*, mas tudo que é diferente, que é *outro*, sofre um processo de degradação por meio da bestialização, no sentido de selvageria, como se diz de Enkidu (ANÔNIMO, 2020, p. 98-99), e não apenas sob o prisma das *transformações* em animais. O mesmo ocorre por meio da atribuição de características consideradas grotescas, ou na apresentação como ridículo ou obsceno. É nesse contexto, outrossim, que enquadramos a caracterização da virgem ou das deusas virgens como selvagens, como já detalhamos no texto.

Para lidar com essas transições, consideramos conveniente manter um diálogo entre a oralidade e determinadas versões escritas, inclusive aquelas cuja autoria é conhecida. Também ponderamos sobre a importância do diálogo com produções modernas, em outros suportes, a fim de comprovar a permanência de estereótipos em alguns casos, tanto intrínsecos a essas produções quanto em suas interpretações.

Esperamos, com isso, haver demonstrado a necessidade e a utilidade de mudar nosso foco, nossa maneira de olhar para as coisas, para tentar compreendê-las do ponto de vista do outro, e não exclusivamente do nosso.

Como vimos dizendo desde o início, procuramos mostrar um outro caminho, na medida do possível desvinculado dos padrões androcêntricos, eurocêntricos e etnocêntricos. Por vezes tivemos que tangenciar as rotas existentes ou mesmo cruzá-las, na tentativa (e na esperança) de demonstrar como determinados padrões, alicerçados pelo estabelecimento do patriarcado, vêm influenciando nossa maneira de pensar e até mesmo de olhar para determinados fenômenos – entre eles o imaginário existente sobre o feminino.

Ao mesmo tempo, o modo vigente de *olhar para o outro* também interfere nas nossas relações com culturas diferentes da nossa. Esperamos haver contribuído para eliminar alguns estereótipos, especialmente em relação às culturas indígenas – brasileiras, inclusive.

Eneida Maria de Souza assim se expressa no ensaio *Muiraquitã, a pedra mágica do discurso* (1984, p. 85-86):

Nosso objetivo repousa, portanto, na articulação relacional do signo-pedra que, ao longo do texto, sofre transformações conforme a situação em que aparece. O jogo da escrita, instaurado pela articulação vicária dos signos, possibilita o exame do efeito de transmutação da pedra, participando, assim, de um comércio significante. A partir do sintagma de base do enredo – a perda e a conquista da muiraquitã – é que esse caráter episódico se irá consubstancializar num questionamento de linguagens.

A perda do amuleto propicia o jogo de substituições e a produção de vários discursos com registros diferentes conforme as situações.

(...)

O signo-pedra irá participar de outro tipo de linguagem, as inscrições lapidares, presentes nos dois epitáfios do livro, e assumir outra função, através da escrita, ou seja, a petrificação de uma mensagem de morte.

Ao discorrer sobre o signo-pedra e o jogo de substituições entre a muiraquitã e suas transformações conforme as situações em que Mário de Andrade a coloca, num questionamento de linguagens, a autora nos sugere uma outra relação de linguagens em que pode ocorrer a *petrificação dos signos*: a de que a escrita pode ser a *pedra angular* da oralidade – a pedra que registra para a posteridade mantendo viva a memória, ou a lápide que relega ao esquecimento variações importantes ao escolher apenas uma forma que se amolde à cultura do escriba.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Thiago Cosme de. **Taketori monogatari**: um discurso (pretensamente) amoroso. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2016.
- ADETUNJI, Jo. *Friday essay: 'this is our library' – how to read the amazing archive of First Nations written on rock*. The Conversation, 24/3/2022, disponível pelo link https://theconversation.com/friday-essay-this-is-our-library-how-to-read-the-amazing-archive-of-first-nations-stories-written-on-rock-176886?utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR3fH67xs-Yf0pw0NxeUopNBoWFiGcy6-8JC5rFv6aD65XW2c7KCA9z6R7Q#Echobox=1648160408, acessado por último em 4/4/2022.
- ADOUE, Sílvia Beatriz. *Relatório de Pesquisa Trienal (2014-2016): Evas e cautivas na literatura argentina*. Araraquara: mime, 2017.
- AÉLION, Rachel. **Euripide héritier d'Eschyle**. Tome II. Paris: Les Belles Lettres, 1983.
- AÉLION, Rachel. **Quelques grandes mythes héroïques dans l'oeuvre d'Euripide**. Paris: Les Belles Lettres, 1986.
- AFANAS'EV, Aleksander. **Contos de fadas russos**. Trad. Dinah de Abreu Azevedo. v. 4. São Paulo: Landy, 2003.
- AINUWORLD. **Shiroai Ainu**. Vídeo extraído do programa *Anthony Bourdain's no Reservations*, do chef Anthony Bourdain, sem data. Disponível na plataforma youtube pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=JxzkHKZGahY>, acessado por último em 4/4/2022.
- ALEXANDRIAN. **História da Filosofia Oculta**. Tradução de Carlos Jorge Figueiredo Jorge. Lisboa: Edições 70, sem data.
- ALLEAU, René. **A Ciência dos Símbolos**. Tradução de Isabel Braga. Coleção Esfinge. Lisboa: Edições 70, 1982.
- ANÔNIMO. **A Epopeia de Gilgamesh**. 1.^a edição brasileira. Tradução de Carlos Daudt de Oliveira a partir da versão inglesa estabelecida por N. K. Sanders. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARQUIVO NIPPOBRASIL. **A Princesa Peônia – Parte 1**. 2004. Disponível pelo link <https://www.nippo.com.br/lendasdojapao/n270.php>, acessado por último em 6/4/2022. A parte 2 está indisponível.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen, e MOE, Jørgen. **Contos Populares Noruegueses**. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Landy Livraria Editora e Distribuidora Ltda., 2003.
- ASBJØRNSEN, Peter Christen, e MOE, Jørgen. **The Complete and Original Norwegian Folktales of Asbjørnsen and Moe**. Translated by Tiina Nunnally.

Foreword by Neil Gaiman. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2019.

AUBERT, Francis Henrik (org.). **Askeladden & Outras aventuras: uma Antologia de Contos Populares Noruegueses**. Tradução e organização de Francis Henrik Aubert. 2.^a edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995-a.

AUBERT, Francis Henrik (org.). **Novas aventuras de askeladden**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995-b.

AUSTIN, Jeremy J., *et alii*. *The origins of the enigmatic Falkland Islands wolf*. Nature Communications 4, article number: 1552 (2013), disponível em <https://www.nature.com/articles/ncomms2570> acessado por último em 19/3/2023.

BALDRY, Harold Caparne. **I Greci a Teatro: Spettacolo e forme della tragedia**. Traduzione di Herbert W. e Marjorie Belmore. Bari: Laterza, 1972.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.^a edição, Coleção Debates: Crítica. São Paulo: Perspectiva S.A., 1999.

BASILE, Giovanni Battista. **Il Pentamerone, or the Tale of Tales; Il Pentamerone, ovvero Le Cunto de li Cunti, Trattenemiento de li Peccerille**. Tradução de Sir Richard Burton. London: Henry and Co., 1893.

BRUNEL, Pierre. **Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes**. Traduzido para o inglês por Wendy Allatson, Judith Hayward e Trista Selous. Londres-Nova York: Routledge, 1996.

CAÇADORES DE LENDAS. *A Princesa e a Peônia*. Disponível pelo link <https://cacadoresdelendas.com.br/japao/a-princesa-e-a-peonia/>, acessado por último em 6/4/2022.

CAÇADORES DE LENDAS. *O Espírito do Salgueiro*. Disponível pelo link <https://cacadoresdelendas.com.br/japao/o-espírito-da-arvore-de-salgueiro/>, acessado por último em 6/4/2022.

CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

CAMPBELL, Joseph. **O Poder do Mito**. 17.^a ed. São Paulo: Editora Palas Atena, 1999.

CAMPBELL, Joseph, EISLER, Riane, GIMBUTAS, Marija, MUSÈS, Charles. **Todos os nomes da Deusa**. Tradução de Beatriz Pena. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

CARDIGOS, Isabel. *La dame de la mer: Dona Marinha, une Mélusine portugaise*. In **L'Imaginaire de la Nation (1792-1992), Actes du Colloque Européen de Bordeaux (1989)**. Textes réunis par Claude-Gilbert Dubois. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1992, p. 185-192.

CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de. **Metamorfoses em Tradução**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em [Ovídio-Metamorfoses-I-a-V.PDF](#), acessado por último em 2/4/2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S/A, sem data.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint S/A, sem data.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Lendas brasileiras**. 3.^a ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2000.

CHAPMAN, Anne. *Onas*. Documentário sobre o povo Selk'nam da Terra do Fogo. 1967. Disponível na plataforma Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=IM_cLRzeClS, acessado por último em 6/4/2022.

CHIRI, Yukie. **The Song the Owl God Sang**. Traduzido para o inglês por Benjamin Peterson. Direitos de impressão: Benjamin Peterson. Publicado por BJS Books, sem indicação de cidade, 2013.

CIRLOT, Victoria. *Hadas: lo maravilloso feminino*. Conferência na Fundación Juan March, Madri, em 9/2/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=yDzC6aj71hc&t=1524s>>, último acesso em 15/1/2021.

COSTA, Sara Figueiredo. *Do trópico ao gelo: a fabulosa odisséia de Teté-Michel Kpomassie*. In **Blimunda** 114, de 28/3/2022, Fundação José Saramago, disponível em <https://blimunda.josesaramago.org/do-tropico-ao-gelo-a-fabulosa-odisseia-de-tete-michel-kpomassie/?fbclid=IwAR2dTt8m8SxCKA8c38zxYjxmxPpfReb2J1-xvxUK87Bv2SRFEoJUFc1HET4>, acessado por último em 31/3/2022.

COMMELIN, Pierre. **Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, sem data.

CRESPIAL. [Video documental] THV 2009 – Cristina Calderón – La dueña del fin del mundo (Chile). Documentário sobre o povo Yaghan disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G1ENPeP7eh4>, acessado por último em 19/3/2023,

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano - a essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2020.

DORFMAN, Eugene. **The narreme in the medieval Romance epic: na introduction to narrative structures**. Toronto: Toronto University Press, 1969

ERDOES, Richard; ORTIZ, Alfonso. **American Indian Myths and Legends**. New York: Pantheon Books, 1984.

FARGETTI, Cristina Martins. **Terminologia da cultura material Juruna**. Araraquara: Letraria, 2021.

FINKEL, Irving. *The First Ghost Stories – live event*, 2021, disponível na plataforma Youtube pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=zNNaZ110ee4&t=1465s>, último acesso em 6/4/2022.

FIORIN, José Luiz. **Em busca do sentido: estudos discursivos**. São Paulo: Contexto, 2008.

GERSÃO, Teolinda. *Ninfas, ondinas, sereias, Melusina... o mito da 'mulher das águas' e a 'Ondina' de Fouqué*. Artigo disponível em <https://www.academia.edu/28708295/Ninfas_ondinas_sereias_Melusina_O_mito_da_mulher_das_%C3%A1guas_e_a_Ondina_de_Fouqu%C3%A9>, último acesso em 15/1/2021.

GIBBS, Laura. **Andrew Lang's Fairy Books**. Disponível em <http://www.mythfolklore.net/andrewlang/031.htm>, consultado por último em 4/4/2022.

GIMBUTAS, Marija. **The Language of the Goddess**. New York: Harper Collins Publishers, 1999.

GRIMAL, Pierre. **A Civilização Romana**. Tradução de Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1988.

GRIMAL, Pierre. **A Mitologia Grega**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 4.^a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 5.^a ed. 2005. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

GRIMM, Jakob, e GRIMM, Wilhelm. *O Junípero*. Conto disponível em https://pt.wikisource.org/wiki/Contos_de_Grimm/O_jun%C3%ADpero, consultado pela última vez em 19/3/2023.

GRIMM, Jakob, e GRIMM, Wilhelm. *Os Sete Corvos*. Conto disponível em https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/os_sete_corvos, consultado pela última vez em 19/3/2023.

GUAL, Carlos García. “Sirenas: seducciones y metamorfosis”. Conferência na Fundación Juan March, Madri, em 11/2/2016. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MIM5lbSk3Qw&t=2550s>>, acesso em 18/10/2020.

HOMERO. **Odisseia**. Edição bilíngue. Tradução, posfácio e notas de Trajano Vieira. Ensaio de Italo Calvino. 1.^a edição. São Paulo: Editora 34, 2011.

JENNINGS, Andrew. *The Finnfolk*. Transcrição da palestra proferida no Shetland Museum em 25 de março de 2010, pelo Institute for Northern Studies. Disponível pelo link <https://www.uhi.ac.uk/en/research-enterprise/cultural/institute-for-northern-studies/research/conferences/previous-conferences-the-finnfolk/>, acessado por último em 6/4/2022.

JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos. Concepção e organização de Carl. G. Jung. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2.^a edição especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KIM, Jun Ok (direção); HO, Jong Yon (roteiro adaptado). **The Enchanted Mountain**. Filme de animação, sem data. Disponível na plataforma Youtube pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=qPYIXrMN7FQ>, acessado por último em 4/4/2022.

KIMMERER, Robin Wall. *GIFTS OF THE LAND – A Guided Nature Tour with Robin Wall Kimmerer*, vídeo de 1.º/4/2021 exibido no canal The Commons KU, mantido no Youtube pela Universidade do Kansas, EUA. Palestra disponível em <https://thecommons.ku.edu/>, consultado por último em 20/3/2022. Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=OxJUFGIPYn4>, consultado por último em 20/3/2022.

KRAMER, Samuel Noah. **Sumerian Mythology: A Study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium B.C.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 2.ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020-a.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. 1.ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2020-b.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. 2.ª edição, Série Princípios. São Paulo: Ática, 1987.

LANDES, Antony. *Histoire de con Tàm et de con Cà*m, in **Contes et légendes annamites**. Saigon: Imprimerie Coloniale, 1886. Disponível em https://fr.wikisource.org/wiki/Contes_et_l%C3%A9gendes_annamites/L%C3%A9gendes/022_Histoire_de_con_Tam_et_de_con_Cam, consultado pela última vez em 17/7/2023.

LANGER, Johnni (org.). **Dicionário de História das Religiões na Antiguidade e Medieval**. Petrópolis: Vozes, 2020.

LEATHAM-VLASIC, Jessikha. *Waka Huia – Reviving Moko Kauae, Full Episode*. Documentário produzido pela TVNZ, emissora da rede pública de Aotearoa (Nova Zelândia), sem data, disponível na plataforma Youtube, pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=xzt476XsPIU>, último acesso em 4/4/2022.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Tradução de Jacob Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. Coleção Debates: Teatro. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado**. Lisboa: Edições 70 Ltda., 2007.

LOISEAU, Sylvie. **Les pouvoirs du conte**. Paris: Presses Universitaires de France, 1992.

MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. **Bestiario Medieval**. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.

MARQUES, José Joaquim Dias. *Os Mouros e Mouras Encantados: sua patrimonialização em Portugal e na Galiza e teorias sobre a origem do seu nome*. In PAZOS-JUSTO, Carlos; VILAR, María Jesús Botana; ANDRÉ, Gabriel (orgs.). **Galiza**

e(m) nós. Estudos para a compreensão do relacionamento cultural galego-português. Lisboa: Húmus/CEHUM, 2021, p. 229-269.

MARZOLPH, Ulrich. **101 Middle Eastern Tales and Their Impacto n Western Oral Tradition.** Detroit: Wayne State University Press, 2020.

MATHERS, S. L. MacGregor, e BRODIE-INNES, J. W. **O Feiticeiro e seu Aprendiz – Escritos Herméticos Desconhecidos.** Tradução de Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Pensamento, 1993[?].

MEADOR, Betty De Shong. **Inanna, Lady of Largest Heart: Poems of the Sumerian High Priestess Enheduanna.** Austin: University of Texas Press, 2000.

MEBES, G. O. **Os arcanos maiores do tarô.** Tradução do original russo por Marta Pécher. São Paulo: Pensamento, 1989.

MEDEIROS, Sérgio (Org.). **Makunaíma e Jurupari: cosmogonias ameríndias.** Coleção Textos 13. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MIELIETINSKY, Eleazar M. **A poética do Mito.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MIELIETINSKY, Eleazar M. **Os Arquétipos Literários.** Tradução de Aurora Feroni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2019.

MIHEBREO. Sítio de internet sobre a língua hebraica, sua gramática e expressões, disponível em <https://sites.google.com/site/mihebreoivritsheli/listado-de-verbos-hebrios-vocalizados-y-transliterados-al-espanol/cantar-especialmente-canciones-tradicionales-y-populares-hebrias--le-zamer--zimer--lzmr--zymr#TOC-Canci-n-Poema-Cantar-tipo-de-poema-Shir-nombre-hebreo->, acesso em 15/1/2021.

MIXOPARTHENOS. Imagem disponível em [https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:The_Mixoparthenos_\(half-maiden\),_a_hybrid_creature_from_the_Black_Sea,_limestone_sculpture,_1st-2nd_century_AD,_from_Panticapaeum,_Taurica_\(Crimea\)_ \(12852697335\).jpg?fbclid=IwAR2IGgCpzKFXr8e087vh-SVDeEdyG6PgierouyBoswhzJR7_ZuSdktmGHc4>](https://de.m.wikipedia.org/wiki/Datei:The_Mixoparthenos_(half-maiden),_a_hybrid_creature_from_the_Black_Sea,_limestone_sculpture,_1st-2nd_century_AD,_from_Panticapaeum,_Taurica_(Crimea)_ (12852697335).jpg?fbclid=IwAR2IGgCpzKFXr8e087vh-SVDeEdyG6PgierouyBoswhzJR7_ZuSdktmGHc4>), último acesso em 15/1/2021.

MUNDURUKU, Daniel. **Outras tantas histórias indígenas de origem das coisas e do Universo.** São Paulo: Global, 2017.

MUNDURUKU, Daniel. **As serpentes que roubaram a noite (e outros mitos).** São Paulo: Peirópolis, 2019.

MUNDURUKU, Daniel. **Contos indígenas brasileiros.** São Paulo: Global, 2020a.

MUNDURUKU, Daniel. **Como surgiu – Mitos indígenas brasileiros.** São Paulo: Callis, 2020b.

NATIONAL MUSEUM OF NATURAL HISTORY, mantido pela Smithsonian Institution, Departamento de Antropologia. Disponível em <https://naturalhistory.si.edu/research/anthropology>, consultado por último em 20/3/2022.

NOWELL, April. *Digging into new ideas about prehistoric women*. Entrevista para o programa da TVO *The Agenda with Steve Paikin*, exibido em 8 de março de 2022. Disponível em https://www.tvo.org/video/digging-into-new-ideas-about-prehistoric-women?fbclid=IwAR2NIOvUDie_oMg06BRjxuJhj11aOr2zQXeJPCT8UX5E7ag8RmlqadHpto, consultado por último em 20/3/2022.

PAPUS. **O Ocultismo**. Tradução de António Last. Lisboa: Edições 70, 1986.

PEREIRA, Joseane. “As origens homossexuais de A Pequena Sereia”, 2019. Disponível em < <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/origens-homossexuais-de-pequena-sereia.phtml>>, acessado em 15/1/2021.

POUND, Ezra; FENOLLOSA, Ernest. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions Publishing Corporation, 1959.

PRICE, Neil. *The Children of Ash: Cosmology and the Viking Universe*. Conferência proferida em 25 de setembro de 2012 (a) na Universidade Cornell, disponível na plataforma Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=nJZBqmGLHQ8&list=PLadkH8_WyQXwbkzmlpZceU6Ompe9vBJj&index=35&t=1509s, acessado por último em 4/4/2022.

PRICE, Neil. *The Shape of the Soul: The Viking Mind and the Individual*. Conferência proferida em 27 de setembro de 2012 (B) na Universidade Cornell, disponível na plataforma Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=7Db9sG1PSsQ&list=PLadkH8_WyQXwbkzmlpZceU6Ompe9vBJj&index=34, acessado por último em 4/4/2022.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. Tradução de Rosemary Costhek Abílio e Paulo Bezerra. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1997

PROPP, Vladimir Iakovlevich, *et alii*. **Morfología del cuento maravilloso**, seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos y de MÉLÉTINSKI, E. El estudio estructural y tipológico del cuento. Traducción de Lourdes Ortiz. Madrid, Editorial Fundamentos, 1974.

PUHVEL, Jaan. **Comparative Mythology**. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1987.

PUSHKIN, Alexander. **The Tale of Tsar Saltan**, of His Son, the Glorious and Mighty Knight Prince Guidon Saltonovich, and of the Fair Swan-Princess. Translated by: Louis Zelikoff. For marxists.org in December, 2001. Disponível em: <https://www.marxists.org/subject/art/literature/children/texts/pushkin/tsar.html>> Acesso em 23 fev 2018.

RICH, Viktoria Greenboim. *Archaeologists find amulet made of human bone in Siberia*. **Haaretz**, publicado em 13/3/2022, disponível em

<https://www.haaretz.com/archaeology/MAGAZINE-archaeologists-find-amulet-made-of-human-bone-in-siberia-1.10671553?fbclid=IwAR3TxouiLoR-19mhtgIZRjUoFppR-bPRfbv599MGOFuWaqVlqctwoynWwQ>, acessado por último em 6/4/2022.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. Revisão de Maria Lécia Guedes Alcofonado e Regina Salgado Campos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTOS, Manoel Ferreira dos. **Tratado de Simbólica**. Enciclopédia de Ciências Filosóficas e Sociais, vol. VI. São Paulo: Logos, 1959.

SCHILLING, Vincent. *Fight the Power: Heroes of Native Resistance, Women Warriors*. In **Indian Country Today – Digital Indigenous News**, originalmente publicado em 9/5/2017, atualizado em 13/9/2018. Disponível em <https://indiancountrytoday.com/archive/fight-the-power-heroes-of-native-resistance-women-warriors>, consultado por último em 23/3/2022.

SCHOTSMANS, E. M. J.; BUSACCA, G.; LIN, S. C. *et alii*. *New insights on commemoration of the dead through mortuary and architectural use of pigments at Neolithic Çatalhöyük, Turkey*. **Science Reports** 12, artigo n.º 4.055, publicado em 8 de março de 2022, disponível em <https://www.nature.com/articles/s41598-022-07284-3#citeas>, consultado por último em 20/3/2022.

SELIGMANN, Kurt. **História da Magia: Magia, Sobrenatural, Religião**. Tradução de Joaquim Lourenço Duarte Peixoto. Lisboa: Edições 70, 1979.

SHUA, Ana María. *Anahí, la flor del ceibo*. In **Leyendas latino-americanas**. Vídeo disponível na plataforma Youtube, pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=Cobaxdzns4o>, acessado por último em 6/4/2022.

SILVA, Orlando Sampaio. *Sociedade Wapixána: Ritos e Mitos (Registros Preliminares)*. In **Revista do Museu Paulista**, Nova Série, volume XXX, páginas 149-164. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1985. Disponível na Biblioteca Digital Curt Nimuendajú, Coleção Nicolai, www.etnolinguistica.org, pelo link http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Asilva-1985-sociedade/Silva_1985_SociedadeWapixanaRitosEMitos.pdf, acessado por último em 29/3/2022.

SILVER, Carole G. **Strange and secret peoples: fairies and victorian consciousness**. Nova York-Oxford: Oxford University Press, 1999.

SIN-LÉQI-UNNÍNNI. **Epopeia de Gilgamesh: Ele que o abismo viu**. Tradução do acádio, introdução e comentários de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

SOUZA, Eneida Maria de. *Muiraquitã, a pedra mágica do discurso*. In **O Eixo e a Roda, Revista de Literatura Brasileira**, vol. 2, 1984, p. 85-97, Universidade Federal de Minas Gerais, versão eletrônica disponível em http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/210/showToc, consultada por último em 10/3/2022.

STANNARD, Melissa K.; LANGLEY, Michelle C. *The 40.000-Year-Old Female Figurine of Hohle Fels: Previous Assumptions and New Perspectives*. Cambridge

Archaeological Journal, Volume 31, Issue 1, February 2021, p. 21-33. Copyright McDonald Institute for Archaeological Research, 2020. Disponível em <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/abs/40000yearold-female-figurine-of-hohle-fels-previous-assumptions-and-new-perspectives/8F9E1A4E3BEAFFCE9881252445314469>, DOI: <https://doi.org/10.1017/S0959774320000207>, consultado por último em 19/3/2022.

TAKAMURA, Keiichi. *Folclore do povo Ainu ganha público internacional*. NHK News de 5 de maio de 2022, NHK World-Japan. Disponível em https://www3.nhk.or.jp/nhkworld/pt/news/backstories/1977/?fbclid=IwAR3aVdeNRqaxPe3gGJ2w8uF2ADy_rDDtXr2WvRL1jnqsP92ZJ0Nc6DfhtTg, consultado por último em 11/6/2022.

TAOUMA, Lisa. *Marks of Mana Part 2 – Moko Kauae Stories*. Documentário. Disponível na plataforma Youtube pelo link https://www.youtube.com/watch?v=7akm_eVjE0c, último acesso em 4/4/2022.

TEIXEIRA, Ava Ñomoandyja Atanásio. **Cantos dos animais primordiais – Guyra guahu ha mymba ka'aguy ayvu**. Organização e tradução de Izaque João. 1.^a edição. São Paulo: Hedra, 2021.

THOMPSON, Stith. **The Folktale**. New York: The Dryden Press, 1946.

THOMPSON, Stith. **Tales of the North American Indians**. Mineola, NY: Dover Publications Inc., 2000.

TIPDBA, **The Indigenous Paleolithic Database of the Americas**. Sítio de internet disponível em https://tipdba.com/welcome/index?fbclid=IwAR2rhVIDReOFBo0TrYZUePOKf46Zm_mKUVIBN4SMUHWFWRNgY4s7TJkx4, acessado pela última vez em 15/1/2021.

TREGEAR, Edward. **The Maori-Polynesian Comparative Dictionary**. Wellington: Lyon and Blair, 1891.

TUSSEAU, Jean-Pierre; WITTMAN, Henri. *Règles de narration dans les chansons de geste et le roman courtois*. In **Folia Linguistica – Acta Societatis Linguisticae Europaeae**, Tomus VII. Le Hague: Mouton, 1975.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e religião na Grécia Antiga**. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

WITTMANN, Henri. *Topics in the theory of narrative algorithms*. In TUSSEAU, Jean-Pierre (Dir.). **Travaux Linguistiques**, volume 3, número 1. Québec: Université du Québec à Trois Rivières, 1974.

WATSON, Traci. *Native American blankets made with dog hair. Coast Salish people wove fur of an unusual canine in their textiles*. Science News (Biology), 23/11/2011, disponível em <https://www.science.org/content/article/native-american-blankets-made-dog-hair#:~:text=Coast%20Salish%20people%20wove%20fur%20of%20an%20unusual%2>

[Ocanine%20into%20their%20textiles&text=To%20Native%20Americans%20known%20as,more%20than%20a%20century%20ago](#), acessado por último em 19/3/2023.

WOLFSON, Evelyn. **Inuit Mythology**. Berkeley Heights, NJ: Enslow Publishers Inc., 2006.

WOLKSTEIN, Diane; KRAMER, Samuel Noah. **Inanna, Queen of Heaven and Earth: Her Stories and Hymns from Sumer**. New York: Harper Collins Publishers, 1983.

WOORTMANN, Klaas. “O Selvagem e a *História*. Heródoto e a questão do Outro”. Revista de Antropologia, vol. 43, n.º 1. São Paulo: 2000. Disponível em <https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100002>, acessado por último em 15/1/2021.

WU, Cheng-en. **Journey to the West**. Formatado em 2005 por Blackmask Online. Disponível em <<https://chine.in/fichiers/jourwest.pdf>>, consultado em 15/1/2021.

APÊNDICE

Raven Mockers (tradição Cherokee)

Of all the Cherokee sorcerer's or witches the most dreaded is the Raven Mocker (Kâ'lanû Ahkyeli'skî), the one that robs the dying man of life. They are of either sex and there is no sure way to know one, though they usually look withered and old, because they have added so many lives to their own.

At night, when some one is sick or dying in the settlement, the Raven Mocker goes to the place to take the life. He flies through the air in fiery shape, with arms outstretched like wings, and sparks trailing behind, and a rushing sound like the noise of a strong wind. Every little while as he flies he makes a cry like the cry of a raven when it "dives" in the air--not like the common raven cry--and those who hear are afraid, because they know that some man's life will soon go out. When the Raven Mocker comes to the house he finds others of his kind waiting there, and unless there is a doctor on guard who knows how to drive them away they go inside, all invisible, and frighten and torment the sick man until they kill him. Sometimes to do this they even lift him from the bed and throw him on the floor, but his friends who are with him think he is only struggling for breath.

After the witches kill him they take out his heart and eat it, and so add to their own lives as many days or years as they have taken from his. No one in the room can see them, and there is no scar where they take out the heart, but yet there is no heart left in the body. Only one who has the right medicine can recognize a Raven Mocker, and if such a man stays in the room with the sick person these witches are afraid to come in, and retreat as soon as they see him, because when one of them is recognized in his right shape he must die within seven days. There was once a man named Gûñskâli'skî, who had this medicine and used to hunt for Raven Mockers, and killed several. When the friends of a dying person know that there is no more hope they always try to have one of these medicine men stay in the house and watch the body until it is buried, because after burial the witches do not steal the heart.

The other witches are jealous of the Raven Mockers and afraid to come into the same house with one. Once a man who had the witch medicine was watching by a sick man and saw these other witches outside trying to get in. All at once they heard a Raven Mocker cry overhead and the others scattered "like a flock of pigeons when the hawk swoops." When at last a Raven Mocker dies these other witches sometimes take revenge by digging up the body and abusing it.

The following is told on the reservation as an actual happening:

A young man had been out on a hunting trip and was on his way home when night came on while he was still a long distance from the settlement. He knew of a house not far off the trail where an old man and his wife lived, so he turned in that direction to look for a place to sleep until morning. When he got to the house there was nobody in it. He looked into the âsî and found no one there either. He thought maybe they had gone after water, and so stretched himself out in the farther corner to sleep. Very soon he heard a raven cry outside, and in a little while afterwards the old man came into the âsî and sat down by the fire without noticing the young man, who kept still in the dark corner. Soon there was another raven cry outside, and the old man said to himself, "Now my wife is coming," and sure enough in a little while the old woman came in and sat down by her husband. Then the young man knew they were Raven Mockers and he was frightened and kept very quiet.

Said the old man to his wife, "Well, what luck did you have?" "None," said the old woman, "there were too many doctors watching. What luck did you have?" "I got what I went for," said the old man, "there is no reason to fail, but you never have luck. Take this and cook it and lees have something to eat." She fixed the fire and then the young man smelled meat roasting and thought it smelled sweeter than any meat he had ever tasted. He peeped out from one eye, and it looked like a man's heart roasting on a stick.

Suddenly the old woman said to her husband, "Who is over in the corner?" "Nobody," said the old man. "Yes, there is," said the old woman, "I hear him snoring," and she stirred the fire until it blazed and lighted up the whole place, and there was the young man lying in the corner. He kept quiet and pretended to be asleep. The old man made a noise at the fire to wake him, but still he pretended to sleep. Then the old man came over and shook him, and he sat up and rubbed his eyes as if he had been asleep all the time.

Now it was near daylight and the old woman was out in the other house getting breakfast ready, but the hunter could hear her crying to herself. "Why is your wife crying?" he asked the old man. "Oh, she has lost some of her friends lately and feels lonesome," said her husband; but the young man knew that she was crying because he had heard them talking.

When they came out to breakfast the old man put a bowl of corn mush before him and said, "This is all we have--we have had no meat for a long time." After

breakfast the young man started on again, but when he had gone a little way the old man ran after him with a fine piece of beadwork and gave it to him, saying, "Take this, and don't tell anybody what you heard last night, because my wife and I are always quarreling that way." The young man took the piece, but when he came to the first creek he threw it into the water and then went on to the settlement. There he told the whole story, and a party of warriors started back with him to kill the Raven Mockers. When they reached the place it was seven days after the first night. They found the old man and his wife lying dead in the house, so they set fire to it and burned it and the witches together.

FOLCLORE SOBRE O “POVO-FOCA” (JENNINGS, 2010)

‘One fine morning when the Foula men came down to the shore, they found that a number of Finns had landed, and were lying asleep on the rocks below the banks. The Foula men armed themselves with stones, and attacked the Finns with great fury. The Finns jumped up in alarm, **and getting into their skins**, plunged into the sea, leaving one of their dead on the shore. They drew together in the Sea, calling to each other and lamenting the death of their comrade, beating their breasts with their hands and enquiring of one another who it was that had been killed. One replied that it was ULGA-NA-MEIGA, the son of GEOGA, and she was a widow and had lost her only son’(R. Stuart Bruce *Old-Lore Miscellany* Vol.IX Part IV Oct.1933) [**Grifamos.**]

The folklore of Orkney and Shetland reflects the mixed origins of the Northern Islanders. In the 9th century, the Isles were settled by Norwegians, who either replaced the original Celtic inhabitants or blended with them (the jury is still out). These Norwegians created a Norse society which remained in the islands long after they were granted to the King of Scots in 1468 and 1469. The insular Norse language, called Norn, survived until at least the mid-18th century. It was completely replaced by a heavily Scandinavianised form of the Scots language, which was brought to the Isles by Scottish settlers, who had already arrived in large numbers by the end of the 16th century. The mixed society developed a mixed folklore with both Norse and Scottish elements.

Alan Bruford an acknowledged expert on the folk tales of Shetland, has shown that, when it comes to fairy-legend types, the Scottish contribution to Shetland cultural heritage is greater than the Norse. For example, although the fairies are usually called *trows*, which comes from the Norse word *troll*, the stories about them are mainly Scottish legend types, often strikingly similar to stories from Gaelic tradition, despite the often heard refrain in Shetland that Gaelic culture is alien to the Isles.

On the other hand, when it comes to supernatural beings, there is a strong inheritance from Norse. Both land and sea were believed to be inhabited by such beings and these have mainly Norse names. For example, there are the aforementioned *trows*.

There are also *njuggles* (water horses from the Norse *nykkir*) and *grölies* (ogresses who live in holes and bugbears who bide in coal bunkers from the Norse *grýla*).

We will see that the Finns, as an uncanny, supernatural people, are another survival of Norse cultural heritage, although they have been transformed somewhat in the island setting. However, before I delve into the stories about the Finns in Orkney and Shetland, I'd like to provide some background by looking at the traditions surrounding the Finns in Scandinavia.

It is important to point out that in the folklore of both Sweden and Norway, the aforementioned Finns are actually the Sámi or Lapps, the Finno-Ugric speaking indigenous population of Northern Scandinavia, rather than the inhabitants of modern Finland. The word *Finni* or *Finnr* in Old Norse glossed both Sámi and Finn, and Finn still means Sámi or Lapp in Norwegian dialects today.

In Norwegian and Swedish folklore the Finns are renowned as magic-workers. Amongst their many magical skills is the ability to voluntarily turn into wolves or bears. For example, in a story from Dreyja in Nordland:

‘They once shot an **unusually large bear** up in Dreyja. While they were flaying the animal, **a young Finn came by**. He stopped and watched them for a while. Suddenly **he burst into tears. They had killed his grandfather, he said**’. (Kvideland and Sehmsdorf *Scandinavian Folk Belief and Legend* 1988:79) [Grifamos.]

FOLCLORE SOBRE A CAPACIDADE DE PROJETAR-SE FORA DO CORPO OU PROJETAR O *FYLGJA* (JENNINGS, 2010)

Finns could also send their spirits out of their bodies to complete various tasks. Here is a good example of the magical skills of a Finn from a story called the Finn Messenger (which has the Migratory Legend number ML3080):-

Neri Olavsson lived at Sönstveit for a while. His wife ran the farm while he was at sea. A strange thing happened to him one Christmas Eve, while he was off the China coast, and, according to Anne Godlid, it was this.

It had been necessary for him to leave his wife while she was with child, and he was quite worried about her and very home-sick.

“If only there was some way of finding out how things were at home!” he said to one of his shipmates, a sailor who happened to be a Finn and was said to know more than the others. “! Had to leave my wife when she was with child,” he said, “and Heaven knows how it’s turned out!”

“What’ll you give me if I bring word from home for you tonight?” said the other.

“You certainly couldn’t do that!” said Neri.

“If you’ll give me a pot of spirits, it’s in order!” said the sailor.

“I’d gladly give you five, if anything like that is humanly possible,” said Neri.

“Well, if you have something at home you’d recognize again, I’ll fetch it,” said the sailor.

Why yes, they had a queer silver spoon that had come from the huldre-folk and which they never used. It stood in a crack in the wall over the window. “Fetch that!” said Neri.

The sailor said they had to stay as quiet as mice as long as it lasted, and this they promised to do. Then he chalked a circle on the deck and lay down inside it just as

if he were dead. They all saw how he became paler and paler and lay there without moving a limb until the onlookers were downright terrified. He lay this way for some time, but suddenly he gave a start, got to his feet, and he was holding the spoon in his hands.

“Here’s your silver spoon again,” he said to Neri. “Now I’ve been to Sönstveit.”

“So I see, “ said Neri; he recognised the spoon. “How was everything there?”

“Oh just fine,” said the sailor. “Your wife’s had a lovely big boy. Your mother was sitting inside a black house, spinning on a distaff. She was a little poorly, she said. But your father was down on his knees, out by the chopping block, cutting wood.”

Neri wrote down the date and the hour right away.

When he came home, he found out that everything was just as the sailor had said.

“But the old silver spoon has disappeared!” they said. “One day there was a rumbling so the whole house shook. We never were able to figure out what it was, but since then we haven’t seen anything of the spoon!”

“Well, here it is,” said Neri. “It’s been all the way to China!” (Christiansen Folktales of Norway 1964:40-41).

It’s extraordinary that an almost exactly similar version of the *The Finn Messenger* tale also exists in Shetland. Here it is called the Tale of Peter White and the Finn (Nelson Shetland Folk Book V 1-3). Peter White, who lived in the north croft of Smockwell, in Tingwall, was on a voyage across the Atlantic. In return for a pot of spirits, a Finn promised to go into a trance and report how things were at home. He also brought back a silver spoon, which had been gotten from the trows as evidence for his visit. When Peter returned home, his family told him they remembered a night when the house was struck by a gust of wind and the silver spoon went missing. Peter in commemoration had his son John White baptised with the middle initial C, for Cast, the Christian name of the Finn.

VISÃO DOS “FINNS” COMO MONSTRUOSOS, GROTESCOS E/OU DEMONÍACOS (JENNINGS, 2010)

In Shetland tradition the Finns, despite their continued relationship with Norway, also coalesced with the supernatural beings of the sea, just as they merged with the trows on land. Indeed, it's as sea-beings that the Finns are best known in tradition.

Supernatural denizens of the Deep were a feature of Norse folklore. The Medieval Norse believed the Ocean was inhabited by supernatural beings - creatures like the monstrous *márgygr* 'sea-giantess and the terrifying *Jörmundgandr* or *Miðgarðsorm* 'the world serpent' which encircled the Earth. The *márgygr* would be seen off the coast of Greenland before violent storms. It was described in the 13th century *Konungs Skuggsjá* 'King's Mirror' as follows:

[The márgygr] appears to have the form of a woman from the waist upward, for it has large nipples on its breast like a woman, long hands and wavy hair...it rarely appears except before violent storms...The monster is described as having a large and terrifying face, a long sloping forehead and wide brows, a large mouth and wrinkled cheeks.

It appears to be a grotesque form of the mermaid, and indeed Lehn & Schroeder (2004:132) suggested that Norse descriptions of the *márgygr* may have influenced the evolution of ideas surrounding the modern mermaid, although the female-fish hybrid may go back to Classical tradition. Lehn & Schroeder have also argued that the *márgygr* was a real phenomenon, namely a short-range mirage of common Arctic sea mammals, like a killer whale. Be that as it may, she must have been known outside of Norse Greenland because she also entered the folklore of the Hebrides. Here the word *márgygr* has been Gaelicised to *Muireartach*, through an odd contamination with the Old Gaelic name Muircheartach. She was also an exceedingly hideous female:

The teeth of her jaws crooked red, In her head there glared a single eye.

The *Muireartach* was the foster-mother of *Manus King of Lochlann*, according to the old Gaelic Ballad and she may have been a personification of the Ocean.

SERES SOBRENATURAIS DO MAR

These titanic monsters were not the only supernatural inhabitants of the sea in Norse tradition. There were also beings more human in scale, who just happened to live beneath the waves, such as the *marmennill* ‘sea-mannikin’ who appears in *Landnámabók*. It is creatures of this scale that have survived more obviously in the folklore of the Northern Isles, such as the agreeable Seal-Folk (or Selkies) and the Merfolk. The 19th century Orcadian folklorist Walter Traill Dennison, whom we have to thank for recording the story of the Mester Stoor Worm, considered the Seal-Folk and Merfolk to be different beings. He referred to local informants to that effect. Clearly in 19th century Orkney a distinction was being made between the two tribes. However, in reality, the same stories are told about both groups, and when their characteristics are compared one can see they are different aspects of the same supernatural inhabitants of the sea. Indeed, the essential equivalence of the two was recognised by earlier scholars: Jessie Saxby (*Shetland Traditional Lore* 1932:138) said, ‘Mermaids were known as Sealkie-wives and their seal lovers were said to be fallen angels in a hateful disguise.’[grifamos] while Samuel Hibbert (*A Description of the Shetland Islands* 1891:298) wrote of mermen and merwomen that:

‘One shape that they put on is that of an animal human above the waist, yet terminating below in the tail and fins of a fish, but the most favourite form is of the large seal or Haaf-fish’. Hibbert goes on to say, ‘the greatest danger to which these rangers of the sea seem liable, are, from the mortal hurts that they receive, upon taking on themselves the form of the larger seals or Haaf-fish.’

Hibbert appears to talk with some authority when he explains that the supernatural inhabitants of the sea could take on the form of the fish or the seal on a whim. The idea that the Seal-Folk, just like the fairies or trows, were fallen angels who splashed into the sea, rather than landing on *terra firma*, was repeated by the Shetland story-teller Brucie Henderson in 1955 (*Tocher* 8 1972:257):

They say the way at the seals is ill-sanctified is to be the wey at they cam to be i to the sea...God Almighty gives the orders at the Son o the Moarnin and his angels at was been along wi him was supposed to be cast oot o Heaven...the ones at fell on the ground was supposed to be the trows or ferries, and the ones at fell into the sea was

supposed to be the seals. And that's the way at when you see a seal sweemin wi a fine day, if you just look carelessly at'm, at you would think it was a man.

VISÃO DOS FINNS COMO NÃO-HUMANOS, “AUTORIZANDO” O SEQUESTRO DE MULHERES (JENNINGS, 2010)

Seal Folk can slough their skins and go ashore where they appear human in appearance. A very common story is that of the Seal maiden - a human male steals the skin of a seal maiden while she is cavorting naked on the beach. The seal maiden has to follow the thief to try and retrieve her skin. Unable to return to the sea without it, she becomes the thief's wife and bears him children. Years later, she finds her skin and heads back to the sea to her seal lover, whom of course she much prefers.

The same story is told in Ireland, although primarily of mermaids. The story goes that a man catches sight of a beautiful woman on a rock. He seizes her cloak, which she has lain aside to bask in the sun. Having seized her cloak, she is in his power. She returns home with him and has his children. Her husband keeps the cloak hidden, but one day she finds it and is able to return to the sea. Professor O hOgain (*Myth, Legend and Romance* 1991:187) suggests that this tale springs from an ancient Irish version of the topos of the swan or heavenly maidens, where a man marries a spirit woman, who leaves him when a ritual taboo is broken. He suggests that it was in Ireland that a version developed where the lady took the form of a seal rather than a mermaid. This version then spread to Scotland and Iceland in the Middle Ages.

There are many versions of the Seal maiden tale told along the Atlantic coasts from Ireland to Iceland. The most famous version in the Northern Isles is probably the *Good Man of Wastness* from Orkney, while in the Hebrides it would be the story of *Clann 'ic Codrum nan ròn* 'the Clan MacCodrum of the seals'. There is a version of the story from the Faroe Islands, about *Kopakona* 'Seal woman', which is set on the island of Kalsoy and there's another version from Myrdal in the south of Iceland.

The Norwegian folklorist Reidar Christiansen gave this tale the number ML4080 in his list of Migratory Tales. However, as there has only ever been one version recorded from Norway, it is unlikely that the story originated there. O hOgain may be correct that its origins lie in Medieval Ireland. John MacInnes (*Dualchas nan Gaidheal* 2006:468) agreed that it is in origin a Gaelic tale.

However, I would suggest, that although the original tale of a sea maiden tricked into marrying a man, may well have developed from an ancient Gaelic story, her transformation into a seal maiden is more likely to have happened in the Northern Isles, whence it retraced its voyage south and headed off west. Because although John MacInnes mentions a tale of a seal man from Uist, this seems to be an isolated occurrence, it is in the Northern Isles that we have a range of tales about the interaction of people, both male and female, with seals. For example from Orkney there is the famous Ballad of the *Great Silkie of Sule Skerry* (Child Ballad 113), which is based on the love between a girl and a seal-man, and from Shetland, from Breckon in Yell, there is the story of the boy with a seal's head born to an unfortunate woman who fell asleep on the beach. According to Alan Bruford stories about affairs between seal-men and human women are unique to the Northern Isles. There is clearly an uncanny aura about the seals in the Northern Isles.

In a speculative mood, one could ask, if it's in the Northern Isles that the identification of the seals with marine supernatural beings took place, what is the origin of this belief? If it's not in the Gaelic west or the Norse east, could it have been amongst the pre-Norse inhabitants of the Northern Isles? Is this a piece of illusive Pictish heritage? I'll leave that one hanging!

HISTÓRIA DE TAM E CAM, EM QUE CAM É UMA ESPÉCIE DE CINDERELA VIETNAMITA

A respeito desta versão em francês, achamos oportuno adicionar também as notas finais que acompanham a edição que consultamos, visto que, no texto original, as referências e/ou traduções de palavras oriundas da língua vietnamita podem dar azo a algumas confusões, o que procuramos evitar.

HISTOIRE DE CON TAM ET DE CON CAM^[1].

Un mari et sa femme avaient chacun une fille; la fille du mari s'appelait Câm, la fille de la femme s'appelait Tâm^[2]. Elles étaient de même taille et l'on ne savait qui était l'aînée, qui la cadette. Leurs parents leur donnèrent à chacune un panier tressé et les envoyèrent prendre du poisson; celle qui en prendrait le plus serait l'aînée. Ce fut Câm qui en prit le plus. Tàm alors s'avisait d'un stratagème. Elle dit à sa sœur d'aller cueillir une fleur de nénuphar^[3] de l'autre côté du fleuve; pendant ce temps, elle mit tous les poissons dans son panier et s'en alla. Lorsque Câm revint, elle ne trouva plus de tous ses poissons qu'un bông mù^[4]. Elle s'assit sur la place et se mit à pleurer. Un génie, ému de sa douleur, descendit du ciel et lui demanda ce qu'elle avait. Elle lui raconta comment elle avait été trompée par sa sœur. Le génie demanda si elle n'avait rien laissé et, voyant le bông mù, ordonna à Cam de le garder et de le mettre dans un puits pour le nourrir. À chaque repas elle devait lui donner à manger en l'appelant: «Ô Mù! ô Mù! voici du riz blanc et du poisson frais! voici des restes de riz et de poisson, viens en manger^[5].»

Elle lui donna ainsi à manger quelque temps; mais un jour, pendant qu'elle gardait les buffles, Tàm, qui avait épié ses actions, vint au puits et appela le poisson

qu'elle fit cuire. Lorsque Câm revint des champs elle ne le retrouva plus et se mit à pleurer. Le coq lui dit: Ô! ô! o! donne-moi trois grains de riz, je le montrerai ses arêtes»^[6]. Câm lui donna du riz, et le coq lui montra les arêtes que l'on avait jetées derrière la maison.

Câm les ramassa et pleurait. Le génie lui apparut de nouveau, lui dit d'aller acheter quatre petits pots (*hù*) pour y mettre ces arêtes, et de les enterrer aux quatre coins de son lit. Au bout de trois mois et dix jours elle y trouverait tout ce qu'elle désirerait. Quand elle ouvrit les pots elle y trouva un habit, un pantalon et une paire de souliers. Elle alla les vêtir dans les champs, mais les souliers furent mouillés et elle les fit sécher. Un corbeau enleva un de ces souliers et alla le porter dans le palais du prince héritier. Le prince fit proclamer qu'il prendrait pour femme celle qui pourrait chausser ce soulier.

La marâtre ne permit pas à Câm de se rendre au palais pour essayer le soulier; elle y alla d'abord avec sa fille, mais sans succès. Câm, cependant, se plaignait et demandait à tenter l'aventure à son tour. La marâtre mêla des haricots et du sésame^[7] et lui dit que lorsqu'elle les aurait triés elle pourrait y aller. Le génie envoya une troupe de pigeons pour l'aider dans cette opération; mais la marâtre ne voulut pas encore la laisser aller, prétendant que les pigeons avaient mangé son grain. Le génie fit rendre par les pigeons le grain qu'ils avaient mangé, et la marâtre permit enfin à Câm de se rendre au palais. Là elle essaya le soulier qui se trouva juste à son pied et le fils du roi la prit pour femme.

Un jour on lui fit dire de venir à la maison de son père qui était malade. Le père était couché et sa femme avait mis sur le lit des oublies^[8] qu'il brisait en se retournant. La marâtre dit à Câm que ce bruit était produit par le froissement des os de son père, qu'il était accablé par la maladie et avait fantaisie tantôt d'une chose, tantôt d'une autre; pour le moment, il voulait de l'arc frais et elle ordonna à Câm d'aller en cueillir sur l'arbre. Câm se dépouilla de ses vêtements de princesse et grimpa sur un aréquier. Mais Tàm coupa l'aréquier^[9] sur lequel elle était montée, de sorte qu'elle tomba et se tua,

Tam revêtit les habits de Câm et alla se présenter à sa place au fils du roi, mais celui-ci ne voulait pas d'elle et regrettait toujours sa première femme^[10].

Tam avait lavé les habits de son mari et les mettait sécher, Câm, transformée en hoành hoach^[11], se mit à crier: «Hoành hoach! lave proprement ces habits, fais-les sécher sur une perche, ne les fais pas sécher sur une palissade pour les déchirer, ces habits de mon mari.» Le fils du roi dit au hoành hoach: «Si je suis ton mari, entre dans ma manche; si je ne suis pas ton mari, sors de ma manche.» La hoành hoach entra dans la manche de l'habit du fils du roi; celui-ci prit l'oiseau et le nourrit; mais un jour qu'il était absent, Tàm s'en empara, le tua et le mangea. Quand le fils du roi revint, il demanda où était l'oiseau. Tâm lui répondit: «Je suis enceinte, j'ai eu une envie et j'ai mangé l'oiseau.» Le fils du roi lui demanda: «Puisque tu as mangé l'oiseau, où as-tu jeté ses plumes?» Elle lui répondit qu'elle les avait jetées derrière la palissade. Le fils du roi alla en cet endroit et vit qu'il avait poussé une pousse de bambou fraîche et forte.

Un jour, pendant que le fils du roi était à la chasse, Tam coupa la pousse de bambou, la fit cuire et la mangea. Elle jeta l'écorce et de cette écorce naquit un thi^[12]; le thi porta un beau fruit. Tàm voulait le manger, mais elle ne put le cueillir.

Une vieille mendiante avait l'habitude de venir s'asseoir sous ce thi. Voyant ce beau fruit, elle en eut envie et dit: «Ô thi! puisse-t-il se faire que ce thi tombe dans la besace de la vieille!» Le fruit tomba dans la besace de la vieille; elle le rapporta chez elle et le mit dans un pot avec du riz. Pendant que la vieille était dehors à mendier, Cam sortait du fruit, faisait cuire du riz et nettoyait la maison. La vieille étonnée de ce prodige se cacha et la surprit. Câm alors lui raconta son histoire, et la vieille la garda comme sa fille adoptive. Vint le jour anniversaire de la mort du mari de la mendiante. Celle-ci dit à Câm: «Je ne sais comment faire pour offrir le sacrifice à ton père (adoptif), je n'ai pas d'argent pour rien acheter.» Câm lui dit: «Ma mère, ne vous inquiétez pas; lorsque viendra le terme, il y aura tout ce qu'il faudra.» Pendant la nuit, elle éleva un autel en plein air et adressa ses vœux au génie (qui l'avait protégée antérieurement). Celui-ci lui donna immédiatement tout ce qu'elle désirait.

Après l'offrande, Câm dit à la vieille d'aller inviter le fils du roi à venir prendre part à son festin. Le fils du roi se moqua de la vieille mendicante, lui demandant ce qu'elle avait de beau pour venir ainsi l'inviter, «Si vous voulez que je vienne, lui dit-il, tapissez-moi tout le chemin de soie brodée, couvrez la porte d'ornements d'or.» La vieille alla rapporter à Câm ce que lui avait dit le fils du roi. Celle-ci répondit: «Peu importe! invitez-le à venir. Il sera fait comme il a dit.» Elle adressa ses vœux au génie qui tapissa le chemin de soie, couvrit la porte d'ornements d'or.

Quand le fils du roi arriva dans la maison de la vieille il vit une boîte qui contenait des chiques de bétel parfaitement confectionnées^[13]. Il demanda à la vieille qui les avait faites. Celle-ci entra dans l'appartement intérieur et demanda à Câm ce qu'il fallait répondre. Câm lui ordonna de répondre qu'elle avait fait les chiques elle-même. Le fils du roi alors lui ordonna d'en faire une pour voir. Câm se transforma en mouche et se mit à voler autour de la vieille pour l'aider à faire la chique. Le fils du roi voyant cette mouche reconnut que c'était elle qui donnait cette faculté à la vieille, il la chassa donc d'un coup d'éventail et la vieille se trouva incapable d'aller plus avant.

Le fils du roi fit de nouvelles questions à la vieille, et celle-ci, effrayée, avoua la vérité et dit que c'était sa fille qui avait fait les chiques. Le fils du roi lui ordonna de faire venir sa fille et en elle il reconnut aussitôt la femme qu'il avait perdue. Câm lui raconta toutes ses aventures et le fils du roi ordonna à la vieille de la ramener chez lui.

Lorsque Tàm vit revenir sa sœur, elle feignit une grande joie. «Où avez-vous été depuis si longtemps, lui demanda-t-elle? Comment faites-vous pour être si jolie? Dites-le-moi que je fasse comme vous.» — «Si vous voulez être aussi jolie que moi, lui répondit Câm, faites bouillir de l'eau et jetez-vous dedans». Tàm la crut, elle se jeta dans de l'eau bouillante et mourut. Câm fit saler sa chair et l'envoya à sa mère. Celle-ci crut que c'était du porc et se mit à en manger. Un corbeau perché sur un arbre cria: «Le corbeau vorace mange la chair de son enfant et fait craquer ses ossements.» La mère de Tàm entendant ce corbeau se mit en colère et lui dit: «C'est ma fille qui m'a envoyé de la viande, pourquoi dis-tu que je mange la chair de ma fille.» Mais quand elle eut fini la provision, elle trouva la tête de Tàm et sut ainsi qu'elle était morte.

1. ↑Il a déjà été publié une analyse de ce conte dans les *Excursions et Reconnaissances*, IV, p. 275.

2. ↑*Câm* est le son, *tâm* les brisures de riz.

3. ↑Du jasmin suivant d'autres.

4. ↑Ce nom désigne les *gobiudés*, le *gobius biocellatus* est le plus commun.

5. ↑*Bo mû! mû hoi com trang, ca tuoi! com thua, ca can! Len ma an.*

6. ↑*Ô ô ô! cho bu hôt tûa, chi xuong cho.*

7. ↑D'autres disent du riz glutineux.

8. ↑*Banh tran*. Ce sont ces gâteaux minces et ronds en forme de crêpes que l'on voit partout sur les marchés. Ils sont secs et cassants.

9. ↑D'après une autre version, à mesure que l'on coupait un aréquier, *Câm* sautait sur un autre, les arbres étant assez rapprochés dans les plantations, de sorte qu'il fallut couper tous les aréquiers du jardin pour venir à bout de la tuer. C'est là sans doute un enjolivement ou une réponse à quelque objection.

10. ↑Il y a ici des variations assez considérables. D'après les uns, ces deux jeunes filles sont sœurs de père, et il est admis implicitement qu'elles se ressemblent assez pour que *Tâm* puisse tenter de se substituer à sa sœur. Dans notre texte, au contraire, elles sont étrangères l'une à l'autre, mais on ne voit pas pourquoi le fils du roi accueille *Tâm* tout en restant fidèle au souvenir de *Câm*; cela se comprend d'autant moins que les mariages avec une belle-sœur sont très mal vus et même interdits. L'autre version nous paraît donc plus plausible.

11. ↑Ou *quành quach*; c'est le nom d'un oiseau (*Ixos analis*), tiré de son cri.

12. ↑*Diospyros chenaster*, *diospyros decandra* (d'après Taberd). C'est un fruit jaune, d'une odeur pénétrante, qui a de l'analogie avec celle du coing. L'on en voit sur les marchés deux et même trois variétés; deux d'entre elles, qui ont la forme aplatie de la pomme et ne diffèrent que par leur grandeur, n'ont pas de pépins, la chair est compacte. L'autre variété plus grosse, globuleuse, a une espèce de pulpe au milieu de laquelle se trouvent de gros noyaux dont la chair blanche et nacréée est très dure. Le germe apparaît à l'une des extrémités de la graine. Quand on l'en a dégagé avec soin, il ressemble, disent les Annamites, à une silhouette de femme. On pourrait mieux le

comparer à un insecte (une cicindèle par exemple, moins les antennes) vu de dos. Lorsque des enfants passent sous un thi, ils tendent un pan de leur robe, sifflent pour appeler le vent et crient: «*Trai thi! rot bi ba già!*» (Thi, tombe dans la besace de la vieille!)

13. ↑C'est un grand art et qui n'est pas donné à tous de confectionner une chique de bétel qui réponde à toutes les exigences. Dans l'Annam on fait les chiques de forme régulière et beaucoup plus petites que dans nos provinces. L'on n'offre pas non plus tout un plateau de feuilles et d'arec, mais un petit nombre de chiques; à leur élégance on reconnaît la main des demoiselles de bonne maison.