

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO  
(PPG-CINEAV)**

**IRIENE BORGES DA SILVA**

**O MUNDO SECRETO: O LUGAR DA AUTONOMIA FEMININA NO CINEMA  
TENDO COMO PONTO RADIAL A PROMESSA DA VIRGEM DE KIM HUDSON**

**Curitiba  
2024**

**IRIENE BORGES DA SILVA**

**O MUNDO SECRETO: O LUGAR DA AUTONOMIA FEMININA NO CINEMA  
TENDO COMO PONTO RADIAL A PROMESSA DA VIRGEM DE KIM HUDSON**

Texto de Dissertação apresentado ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPGCINEAV), da Universidade Estadual do Paraná/Campus de Curitiba II. Linha de Pesquisa: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Sandra Fischer

**Curitiba  
2024**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Borges da Silva, IRIENE

O MUNDO SECRETO: O LUGAR DA AUTONOMIA FEMININA NO CINEMA TENDO COMO PONTO RADIAL A PROMESSA DA VIRGEM DE KIM HUDSON / IRIENE Borges da Silva. -- Curitiba-PR, 2024.

176 f.: il.

Orientador: Sandra Fischer.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Crítica Feminina do Cinema. 2. A Promessa da Virgem. 3. Adaptação de Contos de Fadas no Cinema. 4. Feminismo Decolonial. 5. Trickster. I - Fischer, Sandra (orient). II - Título.

# TERMO DE APROVAÇÃO

## IRIENE BORGES DA SILVA

### O MUNDO SECRETO: O LUGAR DA AUTONOMIA FEMININA NO CINEMA TENDO COMO PUNTO RADIAL A *PROMESSA DA VIRGEM* DE KIM HUDSON

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 26 de março de 2024.

---

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



---

**Profa. Dra. Sandra Fischer**  
(Presidente da Banca - PPG-CINEAV/UNESPAR)



**Profa. Dra. Claudia Piori**  
(Membro Titular Interno - PPG-CINEAV/UNESPAR)



---

**Prof. Dr. Marcelo Carvalho**  
(Membro Titular Externo – Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens/Universidade Tuiuti do Paraná – PPGCom/UTP)

Dedico este trabalho à minha mãe, que sendo uma mulher dominada me ensinou muito sobre a autonomia feminina. E às minhas quatro irmãs que não o lerão, porque uma, mal sabe ler, uma não gosta de ler, uma lê um livro só e uma gostava de ler.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Sandra Fischer por ter acolhido esta pesquisa com generosidade em um percurso turbulento. É imprescindível para mim agradecer a Kim Hudson cujas palavras na entrevista concedida para esta pesquisa, quando ela ainda era uma ideia em construção, representaram um grande encorajamento para perseguir meus propósitos. À professora Cláudia Priori e ao professor Marcelo Carvalho, componentes da banca, por seus valiosos apontamentos. À Bruna de Moraes Teixeira, cujo suporte foi fundamental para a conclusão dessa jornada. À Thereza Cristina de Oliveira e Silva, por toda colaboração na abordagem da obra de Hayao Miyazaki e da cultura japonesa. À Cameni Silveira por ter tornado essa jornada menos solitária. E a todos os entraves, percalços, obstáculos e detrações- ações fundamentais para que eu desenvolvesse meu discurso oculto e nele descobrisse minha verdadeira identidade- meus mais sinceros agradecimentos.

Nos contos de fadas temos não só a perspectiva das mulheres, mas também as suas vozes. As mulheres podem ter sido silenciadas nos mitos contados e recontados por bardos, contudo, usaram a voz para falar em narrativas contadas por mulheres tanto para crianças como também para todas aquelas que fizeram círculos de costura, reuniram-se em salas de fiação, prepararam refeições no lar, lavaram roupas e se envolveram no que tem sido conhecido como trabalho de mulheres.

**(TATAR 2021, p 52)**

## RESUMO

A presente pesquisa toma a estrutura narrativa **A promessa da virgem**, de **Kim Hudson (2010)** como ponto radial de uma investigação que rastreia o silenciamento feminino e, sobretudo, os expedientes usados para burlar esse silenciamento examinado na obra de Maria Tatar, *A Heroína de 1001 faces* (2022). Este rastreamento, que atravessa a arte, a literatura e o cinema, busca definir por meio da voz feminina contida em uma moldura discursiva patriarcal, um lugar de preservação da autonomia da mulher, a despeito da dominação masculina. Este lugar que para Tatar é a voz subjacente na literatura e nos contos de fadas e suas reescrituras e adaptações para o cinema, converge para o conceito de Mundo Secreto cunhado por Hudson em seu manual de escrita cinematográfica inspirado na morfologia dos contos de fadas. Os desdobramentos desse conceito de Mundo Secreto, no qual a criatividade e o fantástico são elementos essenciais à constituição e preservação da autonomia da mulher, não apenas dão voz a um feminino para além das concepções de gênero, como o tornam um espaço de elaboração de discursos ocultos (SCOTT, 2013) e subjetividades resilientes (LUGONES, 2014) que originam subculturas como forma de resistência e afirmação de identidade em contextos de dominação. Por meio de um exame da imagem arquetípica evocada por Hudson n' *A promessa da Virgem- Afrodite-* e de uma constelação filmica que enfatiza a análise da franquia *Hunger Games* (*The Hunger Games* (2012), *The Hunger Games: Catching Fire* (2013), *The Hunger Games: Mockingjay* (2014–2015)), dirigidos por Gary Ross e Francis Lawrence, e dos filmes *Millenium: Os Homens Que Não Amavam as Mulheres* (*Män som hatar kvinnor*), dirigido por Niels Arden Oplev (2009); *How to Train Your Dragon*, dirigido por Chris Sanders e Dean DeBlois (2010) e *Howl's Moving Castle*, dirigido por Hayao Miyazaki (2004) este estudo estabelece *A Promessa da Virgem* como uma iniciativa relevante para a cena da escrita cinematográfica por condensar conceitos e ideias análogas do cinema, da sociologia, da literatura, da psicologia e dos estudos feministas em um manual de escrita cinematográfica que se desdobra em um manual de infrapolítica.

**Palavras-chave:** Crítica Feminina do Cinema; A Promessa da Virgem; Adaptação de Contos de Fadas no Cinema; Feminismo Decolonial; Trickster

## ABSTRACT

This research takes the narrative structure **The Virgin's Promise**, by **Kim Hudson** (2010) as a radial point of an investigation that tracks female silencing and the devices used to circumvent this silencing examined in the work of Maria Tatar, *A Heroine of 1001 Faces* (2022). This tracking, which crosses art, literature, and cinema, seeks to define, through the female voice contained in a patriarchal discursive frame, a place of preservation of women's autonomy, despite male domination. This place, which for Tatar is the underlying voice in literature and fairy tales and their rewritings and adaptations for cinema, converges to the concept of the **Secret World** coined by Hudson in her scriptwriting manual inspired by the morphology of fairy tales. The developments of this concept of the Secret World in which creativity and the fantastic are essential elements in the constitution and preservation of women's autonomy, not only gives a feminine voice beyond gender conceptions but also becomes a space for the elaboration of hidden discourses (SCOTT, 2013) and resilient subjectivities (LUGONES,2014) that give rise to subcultures as a form of resistance and affirmation of identity in contexts of domination. Through an examination of the archetypal image evoked by Hudson in *The Virgin's Promise - Aphrodite* - and a filmic constellation that emphasizes the analysis of the Hunger Games franchise *The Hunger Games* (2012), *The Hunger Games: Catching Fire* (2013), *Games The Hunger: Mockingjay* (2014–2015), directed by Gary Ross and Francis Lawrence and the films *Millennium: The Men Who Didn't Love Women* (*Män som hatar kvinnor*), directed by Niels Arden Oplev (2009); *How to Train Your Dragon*, directed by Chris Sanders and Dean DeBlois (2010) and *Howl's Moving Castle*, directed by Hayao Miyazaki (2004) this study establishes *The Virgin's Promise* as a relevant initiative for the screenwriting scene by condensing analog concepts and ideas from cinema, sociology, literature, psychology and feminist studies in a Scriptwriting Manual that disguises a *infra politic* manifesto.

**Key Words:** Feminist Film Critic; Film Adaptation of Fairytale; *The Virgin's Promise*; Decolonial Feminist Theory; The Female Trickster

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- BILLY ELLIOT VESTINDO O PAPEL AO CALÇAR AS SAPATILHAS .....	36
FIGURA 2 – TOOTSIE NA CENA DE REVELAÇÃO DE SUA VERDADEIRA IDENTIDADE .....	42
FIGURA 3- “TUDO O QUE TEMOS AGORA É BROKEBACK MOUNTAIN” .....	43
FIGURA 4 – CINDERELA DE MÉLIÉS .....	49
FIGURA 5-VICTÓRIA SENDO TRAGADA PELAS VONTADES MASCULINAS .....	53
FIGURA 6 – A EXECUÇÃO DE ALMA COIN PELA FLECHA SILENCIOSA DE KATNISS.....	68
FIGURA 7- LISBETH SALANDER EM SUA CENA DE APRESENTAÇÃO COMO UMA INVESTIGADORA “DIFERENTE” .....	70
FIGURA 8 – LISBETH SALANDER ESPERANDO SEU ESTUPRADOR ASSISTIR O REGISTRO DO CRIME QUE SERÁ SUA PRISÃO .....	77
FIGURA 9: ILUSTRAÇÃO PARA FITCHER VOGEL (O ESTRANHO PÁSSARO), DOS IRMÃOS GRIMM. AUTOR: ARTHUR RACKHAM, 1917	84
FIGURA 10: O NASCIMENTO DE VÊNUS (1482 - 1485). AUTOR SANDRO BOTTICELLI .....	89
FIGURA 11 – IMAGENS EM TERRACOTA DE DEUSAS COM FACE DE PÁSSARO. 1400-1200 B.C.....	92
FIGURA 12 – DETALHE DA ÁRTEMIS EFÉSIA .....	99
FIGURA 13 – ARTEMIS NA ARTE, NA PUBLICIDADE, NO MOVIMENTO FEMINISTA E NO CINEMA .....	100
FIGURA 14 - MELÉAGRO E ATALANTA, 1617-1618. JACOB JORDAENS.....	103
FIGURA 15 - KING LEAR, (1816-1819). ÓLEO SOBRE TELA DE JOSEF HAIER.....	133
FIGURA 16 – SOLUÇO E BANGUELA .....	142
FIGURA 17 – SOPHIE FAZENDO UM PACTO COM CALCIFER .....	147
FIGURA 18 – SOPHIE REJUVENESCENDO AO ENFRENTAR SULIMAN .....	151

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>1 A PROMESSA DA VIRGEM, OU MANUAL DE INFRAPOLÍTICA.....</b>	<b>29</b>
1.1 O PERCURSO DA RECUPERAÇÃO DE UMA PERSPECTIVA FEMININA .....	30
1.1.1. <i>O Discurso Oculto, o Locus Fraturado e o Mundo Secreto</i> .....	41
1.1.1 <i>Os Disfarces do Discurso e a Disrupção do Trickster</i> .....	44
1.1.2 <i>Contos de Fadas e a Arte da Resistência</i> .....	48
1.2 OS CONTOS DE FADAS COMO UM DISCURSO OCULTO .....	49
1.2.1 <i>Os Embates Discursivos e a Arte da Subversão</i> .....	51
1.2.2 <i>Mito e Conto de Fadas: a Justaposição dos Discursos.</i> .....	55
1.3 O ARQUÉTIPO DA VIRGEM, O ARQUÉTIPO DO TRICKSTER E O ESTRANHO PÁSSARO: DISFARCES E APROPRIAÇÕES DO DISCURSO .....	58
1.3.1 <i>Katniss Everdeen e o Rapto da Voz Virginal</i> .....	59
1.3.2 <i>O Discurso Oculto e as Políticas do Olhar</i> .....	63
1.3.3 <i>O Poder Civilizador da História</i> .....	67
1.3.4 <i>A Definição da Voz</i> .....	69
1.3.5 <i>Lisbeth Salander: a Astúcia Feminina na Moldura Discursiva Patriarcal</i> .....	69
1.3.6 <i>O Não Lugar e o Lugar de Fala na Sujeitificação do Objetificado</i> .....	78
1.3.7 <i>A Trickster e a Virgem em O estranho Pássaro do Bruxo Fitcher</i> .....	79
1.3.8 <i>A Convergência da Trickster e da Virgem</i> .....	85
1.3.9 <i>A Arte de Dividir</i> .....	86
<b>2 A ICONOGRAFIA DO SILÊNCIO .....</b>	<b>89</b>
2.1 QUANDO O PRINCÍPIO CRIADOR ERA MULHER.....	91
2.2 A ARTE DE DOMINAR.....	96
2.2.1 <i>Ártemis: Autonomia Viglada</i> .....	98
2.2.2 <i>Atalanta: Duplo de Ártemis</i> .....	101
2.2.3 <i>A Pele do Javali de Calidon e os Contos de Fadas</i> .....	104
2.2.4 <i>As Três Maças de Ouro e a Alquimia Afrodítica</i> .....	105
2.2.5 <i>A Rivalidade Entre Ártemis e Afrodite</i> .....	106
2.2.6 <i>A Virgem e a Prostituta em A Promessa da Virgem</i> .....	109
2.3 A LUZ DE AFRODITE EM UMA NOVA AFRODITE.....	110
2.3.1 <i>Eros e Psiquê: Anima, Animus e Personalidade Feminina</i> .....	113
2.3.2 <i>Eros: a Reinvenção do Princípio Criativo</i> .....	116
2.3.3 <i>Afrodite e Psiquê: a Trama de um Discurso Oculto</i> .....	118

2.3.4 Afrodite e Eros: a Astúcia Feminina e a Energia Tricksteriana .....	121
2.3.5 A Curiosidade, Essa Qualidade Feminina .....	129
2.3.6 A Volúpia da Criação .....	131
2.3.7 A Promessa da Virgem e a Criatividade .....	132
<b>3 O MUNDO SECRETO .....</b>	<b>134</b>
3.1 COMO TREINAR SEU DRAGÃO .....	139
3.1.1 Masculinidades Fantásticas e Ecologia .....	141
3.1.2 A Voz do Trickster .....	143
3.2 O CASTELO ANIMADO .....	145
3.2.1 Héstia- a Protetora Silenciosa dos Valores Patriarcais .....	148
3.2.2 Sophie e a Coragem de Erguer a Voz .....	149
3.2.3 A Estrutura Howl's Moving Castle e a Flexibilização d'A Promessa da Virgem .....	150
3.2.4 O Mesmo Esqueleto em Outros Tecidos Narrativos .....	152
3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO E O LUGAR DE FALA .....	153
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>160</b>
<b>FILMOGRAFIA PRINCIPAL .....</b>	<b>163</b>
<b>FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR .....</b>	<b>164</b>
<b>APÊNDICE- ENTREVISTA TRANSCRITA .....</b>	<b>165</b>
<b>ANEXO .....</b>	<b>174</b>

## INTRODUÇÃO

O Mundo Secreto é um conceito elaborado por Kim Hudson, uma geóloga do Yukon (CA), que por volta dos 40 anos decidiu estudar escrita cinematográfica. *The Virgin's Promise: writing stories of feminine creative, Spiritual and Sexual Awakening (2010)* é o resultado dos questionamentos brotados dessa experiência. Trata-se de um manual de escrita cinematográfica no qual o *Mundo Secreto* é o quinto de treze *beats*- ou etapas- de uma jornada similar à jornada do herói. É a resposta a um questionamento sobre o lugar da mulher no cinema e da contraposição da jornada heroica, sustentada pelos mitos, ao reino dos contos de fadas. Nessa contraposição feita por Joseph Campbell, os contos de fadas pertencem ao reino doméstico, das mulheres e crianças, e não se equiparam em valor cultural ao universo dos mitos, especialmente os mitos sobre os quais se sustenta a cultura patriarcal. A estrutura de Hudson mimetiza a de Campbell, mas espelha a morfologia dos contos de fadas. Apoia-se não só no estruturalismo de Wladimir Propp, como na psicologia para se apresentar como um processo emocional de construção de identidade. E esse processo desencadeia uma transformação social. Ainda que seja um processo emocional focado na conquista de si, essa afirmação de independência e autonomia funciona como catalisadora de transformações coletivas.

*O Mundo Secreto* como incubadora de uma individualidade é o lugar onde a virgem vai desenvolver seu potencial. Físico ou mera virtualidade gerada pelas emoções e pela imaginação da personagem, revela uma conexão intrínseca com o universo feminino e o reino doméstico, mas sobretudo com a recuperação da voz feminina na cena pública. Ademais, as transformações e as pautas sociais adotadas nos filmes que se utilizam dessa estrutura são trespassadas não apenas pelo silenciamento das mulheres, mas de todos os dominados pela ordem patriarcal. Isso torna a análise d'*A Promessa da Virgem* um assunto de interesse social. Interesse este aprofundado pela afirmação do folclorista Jack Zipes de que o conto de fadas é a perspectiva do *underdog*, o azarão sem possibilidade visível de ascender socialmente, dado o nível de subordinação de sua existência (ZIPES, 2011, p. 315). Essa afirmação ressona nos estudos sociais de Thomas C. Scott, condensados na obra *Arte da Resistência (2013)*, que analisa as ações subversivas e infrapolíticas dos dominados em sistemas de dominação extremos como a escravidão nos Estados Unidos e sistemas quase feudais de exploração do trabalho na Ásia. Para Scott a arte da resistência é uma ação infrapolítica que origina subculturas, e ele elenca os contos populares entre as muitas formas do disfarce dos discursos dos quais germinam essas subculturas. Scott formaliza no campo das ciências sociais a constatação de Jack Zipes e também a proposição de Hudson no desenho esquemático de sua

estrutura narrativa. Esta exemplificada por filmes de gêneros variados que a utilizam desde os primórdios do cinema, denotando a apropriação não apenas dos contos de fadas por meio de suas adaptações, mas uma apropriação de um modo de contar histórias que utiliza o *core*, o esqueleto dos contos de fadas para originar novas experiências sensíveis. Esse esqueleto dos contos de fadas é também o objeto de estudo de Marie Louise Von Franz que o denomina “esqueleto da psiquê” (VON FRANZ, 1990, p. 33). Para a analista junguiana todo conto de fadas configura-se como uma metáfora do processo de individuação, a busca de identidade e independência inerente ao humano. E esse *core* imutável que Hudson transcreveu para a escrita cinematográfica é análogo aos processos psíquicos da busca de autonomia, que a imaginação humana reconta ao longo dos tempos na forma de histórias populares, contos de fadas, contos maravilhosos. Assim, a estrutura de Hudson é, não apenas a ossatura articulável pronta a receber novos tecidos narrativos que resultarão em novas experiências cinematográficas, mas é a síntese de expressões culturais de nossa própria humanização, recolhidas e refinadas ao longo dos séculos. E o próprio cinema atesta a resiliência e a versatilidade dessa ossatura burilada pela oralidade, pois não é nos contos que Hudson sustenta sua proposta estruturalista, e sim nos filmes já realizados sem a pretensão de simular ou adaptar um conto de fadas. Sendo a perspectiva da mulher e a do dominado, os contos de fadas articulam a intersecção gênero, raça e classe por meio dos enredos da fantasia e o próprio gênero literário em si caracteriza-se como um *Mundo Secreto*, onde a voz dos dominados é cultivada e preservada. E seu *core*, quando usado para sustentar uma narrativa contemporânea sem qualquer alusão direta aos contos de fadas reproduz essa função social. Ao detectar no cinema a manifestação da estrutura dos contos de fadas em enredos que não se atêm a adaptações de contos de fadas, e ao condensar literatura, mitologia, psicologia, e sociologia em uma estrutura que é morfologicamente análoga a esses contos, Hudson não apenas responde diretamente a Campbell, mas cria um manual de infrapolítica.

Atribuir à *Promessa da Virgem* o caráter subversivo de um manual de infrapolítica requer especificar como a aparente simplicidade de um manual de escrita inspirado na morfologia dos contos de fadas se configura como arma política. Essa requisição fundamental do rigor científico é, no entanto, indissociável da experiência pessoal quando parte do fazer artístico e quem a propõe é uma mulher. Embora pareça uma frivolidade e até um engessamento criativo a existência de uma estrutura narrativa que faça frente à jornada do herói na escrita cinematográfica, essa existência, quando examinada, revela-se como sendo mais um sintoma do silenciamento e da anulação da energia feminina e da manipulação da imagem da mulher no cinema e na cultura em geral. Hudson empreendeu uma pesquisa de 5 anos para escrever seu

manual de escrita cinematográfica, instigada pela afirmação de que a ação é masculina, e que a passividade feminina é boa para os romances, não para o cinema. Essa oposição feminino/masculino, ativo/passivo inevitavelmente coloca os mitos na esfera da virilidade e exila a mulher na suposta passividade do reino dos contos de fadas, onde presume-se que nada de importante aconteça. O movimento de buscar a ação feminina nesse lugar de passividade é por si só subversivo. Todavia, o que de fato torna a ação de Hudson infrapolítica e subversiva é o fato de sua inquietação ser compartilhada por outras mulheres. Ou melhor dizendo, por outras pessoas que, sendo oprimidas, encontram nessa estrutura um chamado subliminar para a arte da resistência.

Este estudo, contudo, não apresenta uma abordagem quantitativa das mulheres contempladas por uma estrutura narrativa que aborde o feminino como a jornada do herói o fez pelo masculino, ainda que, como o próprio Vogler afirma na introdução d'*A Promessa da Virgem*, pareça haver um consenso de que a jornada do herói é algo unissex. Isso até, como o mesmo Vogler aponta, Hudson oferecer uma alternativa, evidenciando a falta e o silêncio das mulheres em uma jornada rastreada a partir de mitos masculinos em uma cultura predominantemente masculina. Por isso, este estudo se apoia no escrutínio da bibliografia dos já referidos acadêmicos, entre outros, que abordam as mesmas questões que Hudson a partir da perspectiva de seus campos de estudo. São acadêmicos de carreira ilibada cujas pesquisas de campos distintos convergem para o mesmo ponto nevrálgico da cultura: os contos de fadas como uma arte da resistência e um repositório de saberes que acessamos intuitivamente, do mesmo modo que o monomito que serviu de base à jornada do herói é o mesmo esqueleto guarnecido de novos tecidos narrativos em novos contextos culturais ao longo da história da humanidade. O aporte teórico adotado reitera, no jargão próprio de cada área, a relevância do trabalho de Hudson na cena da escrita cinematográfica, e possibilita esclarecer os saberes que ela articula, ou nas palavras de Scott, os *discursos ocultos* que ela articula. E a necessidade de assim proceder é oriunda da minha experiência como mulher e como roteirista/escritora. Este estudo busca sustentar minha percepção e a cadeia de associações e digressões suscitadas por *A Promessa da Virgem*, de modo que estes autores e a credibilidade do conhecimento por eles produzido endosse a relevância que atribuo ao trabalho de Hudson e o potencial transformador dessa contribuição para os estudos feministas.

Como aprendiz do ofício de escrever para o cinema, eu me deparei com o fato de minha escrita não se encaixar na trajetória narrativa prescrita pela jornada do herói, apresentada e retomada dogmaticamente. O estarrecedor não é o não caber na norma e sim conformar-se com isso sem grandes questionamentos. Por esta razão, quando mencionada a existência de um

“manual de roteiro” em que a autora aborda uma jornada feminina na qual há um *Mundo Secreto* como motor, a curiosidade instigada não pode ser reprimida. Que essa menção, no entanto, tenha se dado aos cinco minutos finais do enésimo curso de roteiro é outro sintoma da desimportância da perspectiva feminina. Uma desimportância reiterada pela resistência ao tema desta pesquisa. Resistência esta dolorosa, tanto quando propalada aos berros quanto quando disfarçada em condescendência.

Os cinco minutos bastaram para que eu compreendesse que usava o recurso narrativo do *Mundo Secreto* e que era impossível não buscar saber como o fiz sem conhecê-lo formalmente e como ele foi elaborado formalmente. A resposta, claro, são os contos de fadas, meu tema de estudo e lazer desde 2014. Mas esta é uma resposta que suscitou outras perguntas. A estrutura narrativa de Hudson delineou inquietações que até então não sabia elaborar ou nomear. Uma delas estava na própria função do *Mundo Secreto* como espaço de desenvolvimento pessoal gradativo. Diferente do herói, que passa pela barriga da baleia uma única vez, a virgem precisa ir e vir do seu *Mundo Secreto*, até estar pronta para revelar-se ao Mundo Dependente e instaurar a crise transformadora em seu microcosmo. Participando de um núcleo de desenvolvimento de roteiros (Núcleo de Projetos Audiovisuais, Edição de 2019) um dos conflitos surgidos referia-se à minha necessidade de que a personagem pudesse ir e vir desse *Mundo Secreto* algumas vezes, mas a orientação era de que ela deveria passar por esse mundo uma única vez. Haver uma ferramenta como o manual de Hudson, que oferta argumentos para justificar escolhas narrativas, já é um ganho imensurável para a composição de histórias que intentam fugir da norma. A dissidência perde potência e se torna mera rebeldia por falta dessa sustentação teórica. *A Promessa da Virgem* também levantou inúmeras questões no que diz respeito à forma de apreensão dessa estrutura. Para mim, a leitura contumaz de coletâneas de contos e da produção extensa de Marie Louise Von Franz sobre contos de fadas e o feminino foi inferida como a base dessa manifestação intuitiva, mas e para os demais roteiristas e contadores de histórias? Outrossim, a estrutura de Hudson, ao apresentar o processo de transformação individual como catalizador de transformações sociais incorporou um viés sociológico, no qual a transformação social se dá pela via afetiva e criativa, o que reivindica uma investigação à luz das ciências sociais e do próprio processo criativo. E a despeito das intersecções e convergências com outras áreas do conhecimento evidenciarem um estudo prolífico a partir da obra, o próprio título “*A Promessa da Virgem*” se revelou uma armadilha semântica capaz de demolir a seriedade do empreendimento. E isso tornou urgente compreender quem é a virgem que nomeia a estrutura e como ela se relaciona com os contos de fadas e mitos.

Essa armadilha semântica aliada ao fato de a autora não ter um currículo acadêmico ou o prestígio de outros autores que se dedicaram à abordagem da escrita cinematográfica- e talvez da minha incapacidade de expressar *a priori* as conexões entre as esferas do conhecimento intuídas n’A *Promessa da Virgem*- trouxeram a necessidade do cotejo entre a proposta de Hudson e outras abordagens da perspectiva feminina na produção da cultura, especialmente cinema e literatura. Oportunamente Maria Tatar, lançou em 2022 *A Heroína de 1001 Faces*, traduzido para o português no mesmo ano. Professora de Harvard, especialista em literatura infantil e mitologia, Tatar traz o aporte que explana e compõe o estofo teórico do corpo esquemático apresentado por Hudson. Ambas as autoras falam do mesmo tema com um propósito similar, mas uma linguagem e uma bagagem distintas: Hudson propõe uma ferramenta e Tatar uma reflexão. Os textos se complementam para a finalidade desta pesquisa, e ao mesmo tempo a esquivia consciente de Tatar em mimetizar a estrutura de Campbell no meio acadêmico expressa parte das ressalvas e dos preconceitos suscitados pela estrutura de Hudson. Dois pontos cruciais em *A Heroína de 1001 Faces* são a abordagem do silenciamento das mulheres ao longo da cultura patriarcal fundada nos mitos, e a menção à *trickster* feminina nas reações criativas e dissimuladas que visam burlar esse silenciamento. A energia *tricksteriana* é outro recurso narrativo que utilizo e que, embora presente na estrutura de Hudson, não é nominada por ela. Ao adotar o arquétipo da virgem como avatar de sua estrutura e ignorar a energia *tricksteriana* imanente aos contos de fadas, Hudson aparentemente deixa uma lacuna conceitual, embora os filmes que ela analisa estejam impregnados dessa energia disruptiva. Energia que também não é nominada nas proposições sociológicas de Scott, mas está presente na arte da resistência que engendra subculturas por meio do discurso oculto capaz de atravessar os limiares legais e morais da dominação até esgarçar ou romper esses limiares. E esta é uma função *tricksteriana* nas mitologias: esgarçar e romper limiares, se apropriar e redistribuir tecnologias, alavancando assim a evolução e a transformação social. Por conseguinte, as obras de Tatar e Hudson se entrelaçam ao longo deste estudo, assim como as concepções de Jack Zipes enquanto estudioso da história social do gênero literário dos contos de fadas, e Scott, enquanto cientista político. Além disso, a psicologia, usada como arma política no cinema, como apontado por Laura Mulvey (XAVIER,1983) também permeia esse estudo de ponta a ponta e ao fazê-lo insere *A Promessa da Virgem* no campo dos estudos feministas e reforça sua conexão com a psicologia ao somar a crítica feminista do cinema pelo viés psicanalítico à terminologia recorrente da psicologia junguiana, como individuação, imagem arquetípica e anima.

Este estudo desenvolve-se ao longo de três capítulos e o primeiro divide-se em três partes, sendo que na primeira estabelece-se a relação entre o aporte teórico anteriormente citado e *A Promessa da Virgem*, com ênfase no conceito de *Mundo Secreto*. O percurso trilhado nessa primeira parte busca evidenciar o silenciamento das mulheres na cultura patriarcal, agregando à voz de Maria Tatar as vozes de bell hooks (2019) e Mary Beard (2018), que devassam a cultura ocidental destacando os construtos patriarcais que não apenas promovem como capitalizam esse silenciamento, por meio do domínio discursivo que determina os rumos da cultura. Essa devassa foca na oposição mitos-contos de fadas proposta pelo próprio Campbell. O rastreamento da ação feminina na cultura ocidental realizado por Tatar, assim como Hudson, aloca os contos de fadas em uma posição de resistência à dominação e uma instância de recuperação da voz feminina, e estreita os laços d'*A Promessa da Virgem* com a sociologia ao abordar a arte da resistência. Esse estreitamento induz ao exame do conceito de *Discurso Oculto* proposto por Thomas C. Scott (2013) e sua força infrapolítica. O exame da infrapolítica na perspectiva de Scott, por sua vez, apresenta conexões com o feminismo decolonial e descolonial de Maria Lugones cujo cerne de seus estudos feministas é uma infrapolítica fundada a partir de uma subjetividade resiliente. Há uma retroalimentação na intersecção dos conceitos de *Lócus Fraturado* de Maria Lugones e o *Mundo Secreto* de Hudson que inferem ser a construção de identidade uma forma de resistência alicerçada na recuperação da voz e da individualidade em um contexto de colonização do Eu, o que se dá por meio da apropriação discursiva dissimulada, como defende Scott.

A primeira parte é uma trama tecida no entorno do *Mundo Secreto*, propondo-o como um lugar de reapropriação do discurso e de construção de identidade, ou individuação, conforme a terminologia de Von Franz; ou, ainda, criação de alma, como estabelece James Hillman (GOLLNICK, 1992), simplificando o jargão psicológico. O objetivo dessa trama é ressaltar a importância não apenas da estrutura de Hudson, mas evidenciar uma trama discursiva e um jogo de apropriações do discurso realizadas tanto por dominadores quanto por dominados, no tecido cultural. Essa trama também cria uma rede de conceitos e ideias a serem explorados no decorrer do restante deste estudo.

A segunda parte do primeiro capítulo articula esses conceitos visando estabelecer os contos de fadas como um discurso oculto e ao mesmo tempo um *Mundo Secreto* no qual os saberes e a voz feminina foram preservados, assim como de todos os dominados. Desta forma, mesmo em um contexto de dominação e supressão da voz feminina na cena pública, esse *Mundo Secreto* serviu para conservar uma cultura tão rica quanto a mitologia que funda e sustenta a cultura patriarcal. A história social do gênero revela os embates discursivos entre dominadores

e dominados e um jogo de apropriações evidenciados por Nelly Novaes Coelho (2003), Zipes (2012), Marina Warner (2016) e Clarissa Pinkola Estés (1994), bem como a resiliência dos contos cujo *core* permite a renovação da mesma história, enquanto os mitos visam a manutenção do *status quo*, permanecendo cristalizados. Esta segunda parte aproxima ainda mais este estudo da análise do discurso. E é na análise do discurso que uma justaposição entre os discursos ocultos dos dominadores e dominados e o jogo de apropriação e reapropriação examinado por Scott possibilita entrever por qual razão a estrutura de Hudson chama-se *A Promessa da Virgem*.

A análise desses embates discursivos é materializada no cinema por meio da franquia *Hunger Games* (*The Hunger Games* (2012), *The Hunger Games: Catching Fire* (2013), *The Hunger Games: Mockingjay* (2014–2015)), dirigidos por Gary Ross e Francis Lawrence, e do filme *Millenium: Os Homens Que Não Amavam as Mulheres* (*Män som hatar kvinnor*), dirigido por Niels Arden Oplev (2009); *How to Train Your Dragon*, dirigido por Chris Sanders e Dean DeBlois (2010) e *Howl's Moving Castle*, dirigido por Hayao Miyazaki (2004). Estas análises filmicas retomam todo o aporte teórico até então destrinchado para evidenciar os construtos da dominação restringindo a ação feminina por meio do silenciamento e do discurso oculto, e ressaltar que o controle da voz feminina aliado ao controle da imagem é uma forma de controle ideológico da ordem dominante que perpassa o desenvolvimento de heroínas femininas tidas por feministas e subversivas, e que de forma dissimulada essas narrativas devolvem essas mulheres ao silêncio dos lugares desenhados para elas pelo patriarcado, como ocorre com Katniss Everdeen; ou as aloja no não lugar, como é o caso de Lisbeth Salander. Além disso, as imagens arquetípicas de Ártemis e Atena, quando adotadas por essas narrativas, incorporam uma faceta do feminino já desbastada e uma energia tricksteriana masculina, que se distorce na imagem feminina, ou dela se separa totalmente ao negar à mulher a capacidade comunicativa do *trickster*.

O cotejo entre os dois filmes e o conto *O Estranho Pássaro* (GRIMM; GRIMM, 2018,) visa compreender o potencial subversivo de um conto de fadas e suas formas de comunicar a necessidade de resistência usando a linguagem dos dominadores e a pecha de irrelevância de uma subcultura cultivada por mulheres e pelo populacho. No conto, uma de muitas versões de *Barba Azul*, todos os elementos de *A promessa da Virgem* se revelam e a energia tricksteriana possibilita o final feliz, no qual o bruxo Fitcher recebe o castigo merecido e a heroína revela todas as qualidades elencadas por Tatar e Stephanie Tannen em *The Female Trickster: The Mask That Reveals* (2007), como as características de uma heroína contemporânea: agência, voz, humor e empatia. Tudo isso no espaço restrito de seu cativeiro, análogo ao reino doméstico ao qual foi confinada a mulher na visão de Tatar. Esse cotejo possibilita retomar *Cinderela*, o

*underdog* por excelência e um dos contos de fadas com mais de 130 adaptações para cinema, segundo Jack Zipes, no qual a justaposição do discurso dos dominadores ao discurso dos dominados não consegue derribar a potência do conto. Em uma breve menção ao filme *Três desejos para Cinderela*, adaptação de conto homônimo recolhido na Tchecoslováquia por Bozena Nemcová, que muito difere da versão Disney. Na primeira versão, realizada em 1973 e dirigida por Václav Vorlíček, e na segunda, de Cecilie A. Mosli, realizada em 2021, o filme mostra a incorruptibilidade do esqueleto dos contos de fadas e sua resiliência ao tempo e às sucessivas adaptações; e ainda evidencia o discurso da dominação assomando as iniciativas femininas de criar heroínas realmente autônomas e independentes, por meio da imagem de Ártemis. Em ambos os filmes a personagem recebe presentes saídos magicamente de uma casca de noz. O primeiro presente é um arco e uma roupa masculina, o segundo é um vestido. São trajes atribuídos a seus pais que ela usa para se disfarçar e conhecer o príncipe e depois ir ao baile. O que difere um filme do outro é que no de 1973 ela recebe um vestido de noiva da terceira Noz, simplesmente se salva- pois é uma criatura autônoma- para encontrar o príncipe já vestida de noiva. No segundo, a terceira noz está vazia e ela precisa bastar-se em seus trajes de criada e salvar o príncipe com seu arco. Ártemis se torna mais presente e o casamento é descartado. Assim, a menção à Cinderela é essencial para a apreensão e introjeção do alerta trazido por bell hooks quanto à dificuldade de nos comunicarmos na linguagem do dominador, pois Ártemis, como a trajetória de Katniss revela, é um arquétipo que pressagia uma liberdade condicional e limitada, que a longo prazo serve à manutenção do *status quo*. Esta terceira parte do primeiro capítulo erige Ártemis como o arquétipo da autonomia feminina definido pelo patriarcado, e adotado inadvertidamente como modelo por muitas mulheres. Por isso este conto e suas adaptações filmicas servem de gancho para a abertura do segundo capítulo, no qual a imagem arquetípica de Ártemis será analisada em sua relação com Afrodite, a deusa cuja imagem ilustra a capa da obra de Hudson.

O Capítulo dois também se divide em três partes e inicia pela análise do nascimento de Vênus, de Sandro Botticelli. Este capítulo se dedica à compreensão de Vênus/Afrodite a partir dessa imagem específica, a começar pela aproximação realizada por Didi- Huberman (2005). Desvelar a existência de duas Afrodites- A Urânia, uma divindade primordial, força criadora, senhora de tudo o que toca, e outra, Pandemos, parte da prole de Zeus e dedicada ao amor carnal, é essencial para elucidar a dicotomia estabelecida pela ordem dominante e que permeia a estrutura de Hudson: a virgem e a prostituta. Conhecer a ambivalência de Afrodite na mitologia requer retomar Hesíodo (2007) e Platão (2017), para compor um quadro que permita acessar o que Hudson pretende na adoção velada da imagem arquetípica de Afrodite

como a virgem de sua estrutura. A análise da Vênus de Botticelli reitera o esfacelamento das divindades femininas primordiais já apresentado por Tatar. Junito Brandão (1986,) e Hesíodo possibilitam vislumbrar a trama de Zeus para travar os processos sucessórios- ou evolutivos, quando se considera a cultura um espelho da consciência humana. Travamento esse obtido assim que Zeus vence o pai Cronos, salva os irmãos em uma atitude bastante similar à da heroína do conto *O Estranho Pássaro*, e por fim elimina o risco de ser a terceira geração divina destituída do poder pela própria prole, devorando não a prole como fizera o pai, mas a mãe de sua futura prole, Métis. Esta é a deusa que personifica a astúcia feminina na mitologia grega e sua existência é curta. Ela não sobrevive à ascensão do Patriarcado. É sucedida por Atena, uma virgem devotada ao pai. Como um Deus que tem méti- inteligência astuciosa- Zeus contrai alianças por meio de casamentos e filhos, de modo que antigas divindades femininas são postas sob sua égide, seja como esposa, irmã ou filha.

É na segunda parte do segundo capítulo que a divisão do princípio feminino realizada por Zeus é evidenciada. Ártemis e Afrodite, como divindades primordiais, imagens de grandes deusas, têm sua grandeza reduzida na condição de filhas. É Paul Friedrich em *The Meaning of Aphrodite* (1978) que aponta o quanto a Afrodite Pandemos é humilhada pelo patriarcado em ascensão de modo a submeter e reduzir sua força primordial coexistente. Ártemis, apesar de sua grandeza investigada por Stephanie Budin (2015), é aprisionada na imagem da Deusa adolescente e personifica os desdobramentos da virgindade enquanto atributo feminino na ordem patriarcal. A Afrodite Pandemos, no entanto, não é capaz de reter a grandeza da divindade primordial nascida das águas, da união dos genitais de Uranos com a água do mar, parte do corpo telúrico de Gaia. Um breve exame das sociedades matrilineares e matriarcais esclarece a luta do patriarcado para submeter Afrodite, uma deusa que ainda preserva o mistério feminino encarnado na natureza, e portadora de uma força criativa astuciosa que não é comportada pela ascensão do *homo faber*. Simone de Beauvoir, em *O Segundo Sexo* (2009) lança luz sobre a ascensão do *homo faber* e o domínio da natureza, elucidando uma nova consciência humana na qual o feminino não tem lugar. Contudo, na própria literatura e também na mitologia, o discurso oculto do mistério feminino se revela por meio de histórias que se assemelham a contos de fadas, ou que com eles se misturam. E esse é o caso de Atalanta, Hipólito, e Eros e Psiquê.

Atalanta é uma história dividida em duas partes, e parece a matriz de muitos contos de fadas. Alguns dos seus *plots*, como a noiva prometida que disputa a própria mão com os pretendentes, são recorrentes no cinema. Entretanto, no escopo deste estudo ela é um duplo de Ártemis. A análise empreendida a partir da escrita de Jean Shinoda Bolen (2020) e Estés,

coloca Atalanta como uma espécie de insurreição de uma energia feminina primordial restringida pela força do patriarcado. Bolen considera o Javali de Calidon, abatido por Atalanta junto com seu amado Meléagro, como a fúria da deusa ignorada. Considerando os contos de fadas que usam a pele dada a Atalanta como disfarce e *Mundo Secreto*, este estudo indica nesta pele uma verdadeira investidura do poder da Ártemis e uma tentativa de equiparação entre as energias feminina e masculina tramada pela Grande Deusa, ou pelo que resta de sua magnitude no corpo adolescente da Ártemis olímpica. Contudo, a União das figuras anímicas fracassa com a morte de Meléagro e Atalanta tem uma nova oportunidade, na qual há a interferência de Afrodite. Hipomenes é uma energia masculina capaz de acolher a autonomia de Atalanta. E esta união parece prosperar, porém em uma das versões da história contada por Ovídio (OVÍDIO, 680-705) o duplo de Ártemis fracassa novamente. Na concepção de Bolen, este segundo fracasso ocorre em decorrência de uma negligência da união amorosa em favor dos trâmites mundanos da ordem patriarcal. A própria Afrodite que os unira os pune, transformando-os em leões a serviço do carro de Cibele. O amor bestial que eles incorporam não pode representar a união anímica que reconcilia as energias feminina e masculina e libera o feminino do jugo do patriarcado.

É também a punição afrodítica que coloca Hipólito neste estudo. Filho arquetípico de Ártemis, ele personifica a misoginia, desprezando não só as mulheres como a própria Afrodite. É ainda um manifesto da potência com que o patriarcado submeteu o feminino e suas divindades, por tratar-se de uma peça de Eurípedes, e de certa forma um espelho da cultura do século V a.C. Lopes-Pedraza (2012) enfatiza a condição de Eurípedes como um imagineiro capaz de tecer a crítica a um sistema vigente com isenção e detalhe. Contudo, Hipólito também denota uma certa relação de cumplicidade entre as Deusas sempre postas como opositoras, uma representando a castidade e a outra a lascívia. E é a misoginia de Hipólito que ressalta a dicotomia virgem- prostituta investida em Ártemis e Afrodite. E a punição de Hipólito é emblemática para o papel que Afrodite cumpre no panteão Grego, não como Pandemos, mas como Urânia, uma grande Deusa. E ela é a virgem da estrutura de Hudson porque todas as Grandes Deusas eram virgens no sentido de sua integridade e autonomia, enquanto a versão de virgem erigida pelo patriarcado deslinda para a esterilidade psíquica e espiritual de Hipólito, pois é um fracionamento da energia feminina empreendido pela ascensão patriarcal. Afrodite ergue-se como uma deidade residual de uma Era suplantada pelo patriarcado. É astuciosa a opção de Hudson de não explicar a presença de Afrodite na capa de sua obra, pois assim a Deusa se configura como um discurso oculto e ela se esquia de adentrar a psicologia junguiana e seu esquadramento das divindades femininas anteriores à ascensão do patriarcado em busca de

uma imagem para a autonomia feminina. Isso tiraria o foco de sua obra enquanto ferramenta de escrita e especialmente dos contos de fadas como fonte de uma subcultura. E sua subversão maior é utilizar os arquétipos da virgem e da prostituta n' *A Promessa da Virgem*, invertendo seus valores. Para ela, toda virgem começa sua trajetória como uma prostituta, dedicada ao *mundo dependente* e renunciando a suas próprias vontades e necessidades, das quais muitas vezes nem sequer tem conhecimento, pois não tem noção do próprio valor. É na criação de alma que ela reapropria-se de si e reafirma seu poder, saindo da esterilidade psíquica para a existência criativa e criadora. Entretanto, não é apenas Hudson que se utiliza de um discurso oculto ao adotar a imagem de Afrodite como a virgem. Afrodite também cria seu discurso oculto através de seu duplo.

Mais uma matriz de muitos contos de fadas, especialmente daqueles que preconizam o casamento como monstro, Eros e Psiquê é abordado como parte da mitologia grega, embora tenha surgido de Apuleio, um escritor romano. Estudar a origem do conto e suas reverberações na cultura, revela que é provavelmente uma mescla de mitologia e contos populares. Consta como parte da mitologia grega e em coletâneas de contos de fadas como *Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture (1991)* de Jack Zipes. Como uma história dentro de uma história maior que é o Asno de Ouro de Apuleio, a psicologia o toma como o desenvolvimento da alma, às vezes de Lúcio, o protagonista que a conta, e às vezes da alma na personalidade feminina. James Gollnick (1992), promove um cotejo entre freudianos e junguianos que, somado à análise acurada de Marie Louise Von Franz e a mais notória, de Erich Neumann, permite vislumbrar uma trama intrincada na qual o discurso oculto de Afrodite se deixa flagrar. Como um duplo de Afrodite, Psiquê recebe o título de *A Nova Afrodite*, e incorpora, como ressalta Von Franz, o mistério feminino. Com isso evoca a adoração estéril. Ofendida com o abandono de seus templos em favor da humana, Afrodite a pune. Este estudo sustenta que mais uma vez a punição que parece a serviço da ordem dominante está imbuída de segundas intenções, impregnada de discursos ocultos.

A terceira parte do segundo capítulo é dedicada a criar uma espécie de colóquio entre junguianos e freudianos, cotejando suas proposições entre si e com o aporte teórico e fílmico já analisado, de modo a extrair dessas análises o teor do discurso oculto de Afrodite e sua finalidade: a criação de alma. A terminologia cunhada por Hillman sintetiza o processo de individuação e de integração das figuras anímicas. "Hillman vê as experiências de Psiquê como uma descrição do caminho iniciático da criatividade psicológica. Ambas as formas de iniciação, o das religiões de mistério e o da criatividade psicológica, envolvem a transformação da consciência, ou o que Hillman chama 'criação de alma' ". (GOLLNICK, 1992, p. 94). É criando

alma que as energias feminina e masculina se equilibram na psiquê, e criando alma o indivíduo se forma e se afirma perante o mundo como um ser íntegro. Hillman ainda corrobora com a perspectiva de Hudson, da alma como a energia feminina integrante de qualquer psiquê, assim como o animus, a contraparte masculina.

Eros e Psiquê não reproduz o equívoco de Atalanta, que supõe a união das figuras anímicas no plano terreno, ou das adaptações do conto de Bozena Nemcová que interpretam literalmente a história de Cinderela, pondo em segundo plano a união das figuras anímicas e adotando Ártemis como um avatar da autonomia feminina na versão mais recente. Afrodite, como uma divindade primordial cuja dualidade subsistente ao *reboot* do patriarcado, conserva suas características originais sob a afiliação olímpica e une uma força criadora primordial à alma humana. Eros e Psiquê, o Amor e a Alma, completam a união das figuras anímicas não apenas debaixo das barbas de Zeus, como com a sua benção. Afrodite vence onde Ártemis fracassara, porque não usa a força. Algo que Tatar defende arduamente em *A Heroína de 1001 faces*, e que de certo modo se evidencia pela insistência contumaz do *status quo* de silenciar as mulheres mesmo quando parece lhes dar voz, caso de Katniss e Lisbeth. Há neste estudo um entendimento elaborado de que em cada geração divina destituída do poder no panteão grego há uma mudança da consciência humana manifestada na transformação da consciência da relação amorosa pensada enquanto força criadora. Zeus representa o travamento da evolução dessa consciência e, por conseguinte, da relação amorosa, ao colocar o feminino sob seu jugo e se servir de Deusas e mortais para manutenção do seu poder e da sua luxúria. Afrodite, por meio de Eros e Psiquê, burla esse travamento e reconfigura a relação amorosa, instaurando a arte da resistência na forma da criação alma.

Ser a deusa ardilosa que burla o cerceamento do patriarcado e hackeia o discurso do dominador usando-o como um Cavalo de Troia para dispersar sua mensagem subversiva, revela que ela é a representação última da astúcia criadora feminina. E deste modo, investigar Eros e Psiquê e seus desdobramentos na cultura revela mais um possível discurso oculto de Hudson, que é a energia *tricksteriana* da própria Afrodite, a imagem arquetípica de sua estrutura, preenchendo uma suposta lacuna conceitual. Tanto Afrodite quanto Eros, enquanto divindades primordiais emanam a energia *tricksteriana*. A análise dessa relação estabelece Afrodite e Eros como energias criadoras feminina e masculina, respectivamente, das quais o arquétipo do *trickster* parece derivar. Hermes, o *trickster* olímpico, progênie de Zeus, é um construto masculino que funciona como uma válvula de escape e um mecanismo de contenção, possibilitando assim poros e brechas, como sustenta Lewis Hyde (2017), pelos quais a própria dominação masculina se sustenta. Ao possibilitar vislumbres da plenitude e arroubos de

liberdade, o *trickster* permite a contingência dos instintos de liberdade. Lewis Hyde e Jung (JUNG 2015) possibilitam vislumbrar mais esse construto da dominação masculina e sua função determinada pela ordem patriarcal, mas também em consonância com sua natureza subversiva que não tem de fato lealdade para com nenhum sistema e inclina-se para a atração pela plenitude não mediada pelas estruturas. Desse modo o *trickster*, amoral, andrógino, hermafrodita, apresenta vínculos com sua fonte original- a astúcia criadora primordial- que são indissolúveis e que certamente guardam muitos discursos ocultos, a começar pelo caduceu de Hermes. Essa breve analogia entre Eros, Afrodite e Hermes, possibilita delinear melhor os contornos de Eros e Afrodite como princípios criativos e o papel de Hermes na União de Eros e Psiquê. Com isso Afrodite se firma como a expressão máxima da astúcia feminina, assim como Hermes, e os *tricksters* em geral, capaz de levantar o véu da realidade revelando com isso não só a plenitude, mas as estruturas que a coíbem. Esta analogia entre a astúcia feminina criadora e o *trickster*, também revela que o construto masculino que é o *trickster* não é capaz de carrear o significado desse feminino em sua plenitude. Ele não foi feito para isso, de modo que a busca por uma versão de *trickster* feminino não parece profícua. E a energia tricksteriana imanente dos contos de fadas vem de uma energia feminina não silenciada e suprimida pelo patriarcado, como ocorreu nos mitos.

Da perspectiva masculina (mitológica) quando Zeus devora Métis, está engolindo a última e uma das poucas personificações da astúcia feminina nas mitologias em geral. Nas gerações anteriores sempre foram os ardis femininos manobrando a sua prole que possibilitaram a derrubada do poder e a mudança da consciência amorosa. É o que Afrodite faz, sem desencadear uma guerra ou extirpar um único testículo. E é por meio da astúcia de um discurso oculto que Afrodite subverte a ordem e dá aos dominados a chance de mudar *o status quo*. Enquanto para Ártemis o confronto direto e o uso da força se revelam fadados ao fracasso, Afrodite performa uma elevação da própria consciência, já que é uma deusa guerreira como a versão primordial de Ártemis. Sua performance equivale ao domínio do próprio estômago preconizado por Hyde e exemplificado na mudança de *status* de Hermes que usa a comunicação para elevar-se de bastardo a olímpico, dominando a fome e sacrificando a carne do gado roubado de Apolo aos deuses olímpicos. A fome é nas mitologias a causa da derrocada dos *tricksters*. Especialmente nas suas versões mais primitivas que lhes atribuí a forma animal e aventuras cartunescas. E é próprio do *trickster* roubar dos deuses para favorecer a humanidade, o que Afrodite faz com primazia ao possibilitar a transformação da consciência por meio da criação de alma.

Hillman atribui a criação de alma a uma psicologia criativa e de certo modo transforma Eros e Psiquê em uma espécie de ode à criatividade, e mesmo sucessores da imagem arquetípica do herói, inferindo que a criação de alma é o maior ato heroico em tempos de colonização e massificação. Para criar alma, no entanto, o feminino- a anima- precisa reagir às restrições impostas pela dominação masculina, reabilitando a curiosidade para recuperar a voz e criar transformações sociais significativas.

O terceiro capítulo dedica-se a analisar mais dois filmes. Este estudo, pautado pelo conceito de uma constelação fílmica proposto por Mariana Souto (2020), menciona diversos filmes, mas foca em analisar pormenorizadamente quatro; claro, considerando a franquia *Hunger Games* como uma obra só. Se *Millenium* e *Hunger Games* evidenciam uma moldura discursiva que aprisiona ou exila a mulher, *How to Train Your Dragon* (2010) e *Howl's Moving Castle* (2004) visam demonstrar como a estrutura de Hudson se manifesta espontaneamente em diferentes contextos, e principalmente como o feminino por ela abordado não é o gênero, mas energia, anima. E sendo a anima um aspecto da psiquê humana, se manifesta em qualquer indivíduo independente de gênero ou orientação sexual. A isso o terceiro capítulo agrega, na primeira parte, a questão da anima na psiquê masculina, por meio da análise que Marie Louise Von Franz realiza do conto *As Três Penas* (VON FRANZ, 1987). O trabalho de Von Franz manifesta o quanto a supressão do feminino no patriarcado não silencia apenas as mulheres, mas também os aspectos femininos da psiquê masculina, incorrendo novamente no risco da esterilidade psíquica que Hipólito representa. Esta aproximação do masculino expõe uma dinâmica diferenciada de acesso e desenvolvimento da anima na psiquê masculina, muito mais conectada ao acaso e à ideia da tolice. O personagem masculino está muito mais conectado à imagem do tolo, a mais primitiva e cartunesca figura do *trickster* antropomorfizado. E também uma das mais próximas das estruturas do poder, a exemplo dos *clowns* de Shakespeare. Essa tolice apresenta-se como uma brecha para o cultivo de uma subjetividade resiliente capaz de ressignificar a ideia de masculinidade vigente.

É por meio de Solução, de *How to Train Your Dragon* (2009), que a análise de Von Franz é estendida nesse estudo para o cinema. E embora não haja indicativo do uso da estrutura narrativa de Hudson, ele a espelha *beat* por *beat*, reiterando a proposição de que acessamos essa estrutura de forma natural e intuitiva, uma vez que tenhamos conhecimento mínimo do vasto repositório cultural do qual ela emana e uma capacidade empática de perceber a posição do dominado. Solução traz, por meio de sua relação com o dragão Banguela, uma relação com o feminino em si, e com o feminino na natureza, o que inaugura uma nova ecologia. Banguela encarna o mistério da natureza- e por extensão o mistério feminino- que pode ser acessado pela

via da empatia e do respeito ao invés de ser aniquilado ou domesticado. A idade de Solução e o gênero do filme, contudo, é uma contingência do patriarcado. Como Ártemis, a revolução da masculinidade que Solução possibilita vislumbrar está contida pela sua adolescência e pela categoria de entretenimento na qual a animação insere o filme. Esta é uma abordagem que não pretende se esgotar na primeira parte e apresenta Newt Scamander de *Fantastic Beats and Where to Find Them* como uma tentativa de transcrever para um *live action* essa nova masculinidade que preconiza uma nova ecologia e, por conseguinte, uma nova relação como feminino. A resistência da cultura patriarcal a essa nova masculinidade é trazida por Macintosh (2017) que, apesar de defender a irrupção dessa nova masculinidade, não escapa da armadilha de vincular a personalidade de Newt Scamander a distúrbios psíquicos e neurológicos, indicando que há muita criação de alma ainda por acontecer.

Na segunda parte do terceiro capítulo o filme analisado é *Howl's Moving Castle* de Miyazaki que, embora seja dirigido por um diretor japonês, é baseado na obra homônima da autora inglesa Diana Wynne Jones e evoca a imagem da terceira virgem do panteão olímpico, Héstitia. Enquanto Atena e Ártemis estiveram presentes no capítulo um, vinculadas a personagens consideradas expoentes da ação feminina no cinema, Héstitia endossa a passividade de Sophie, conformada a realizar os desejos do pai. Talvez mais do que Ártemis e Atena, Héstitia representa e colabora para sustentar o travamento sucessório natural obtido por Zeus, ao personificar a estabilidade do lar. Produzido antes de Hudson lançar *A Promessa da Virgem*, o filme segue sua estrutura como uma cartilha, ou *template*. E além da presença de Héstitia, *Howl's Moving Castle* é uma versão contemporânea de Eros e Psiquê e, portanto, uma versão contemporânea da criação de alma.

Na terceira parte, há um aparte sobre o lugar de fala e o não lugar tomando Djamilia Ribeiro (2017) e bell hooks como bases teóricas e os autores dos principais filmes desta constelação filmica para enfatizar mais uma vez que usamos a linguagem do dominador, como ressalta hooks, e por isso nossa linguagem, mesmo quando subversiva e arrojada, incorre na repetição do discurso da dominação ao adotar seus códigos verbais e imagéticos. E por isso não é privilégio das mulheres criar obras isentas desses vícios de linguagem, tampouco é prerrogativa masculina ser o opressor. Todos os filmes analisados são adaptações da literatura, roteirizados e/ou dirigidos por homens. No caso de *How to Train Your Dragon* e *Howl's Moving Castle*, as autoras são mulheres e os diretores, homens. Esta parte busca enfatizar que não é o gênero do autor e ou diretor/roteirista que determina o afinamento da obra filmica com os conceitos aqui explorados e tidos como oriundos dos contos de fadas e da perspectiva do oprimido. Contudo, a sinergia entre os autores de *How to Train Your Dragon* e *Howl's Moving*

*Castle* revela que a parceria entre homens e mulheres possibilita um refinamento que torna a obra mais subversiva e mais empática, possibilitando que seus personagens criem mais alma.

O exame do não lugar, o último reduto da fêmea que confronta o macho dominador, parte do exame do lugar de fala e além de Djamilia Ribeiro e bell hooks, agrega Tatar para estabelecer a relação entre o lugar de fala e o sujeito, e o não lugar e a objetificação, ressaltando o silenciamento das mulheres como forma de controle e manutenção do poder e a contação de histórias como uma ferramenta na recuperação da voz e na criação do lugar, mesmo que começando por um *Mundo Secreto*.

## 1 A PROMESSA DA VIRGEM, OU MANUAL DE INFRAPOLÍTICA

O reino é lançado ao caos pela vontade da virgem e vai passar por mudanças fundamentais como resultado do caminho escolhido por ela. Geralmente, algum aspecto do reino está estagnado e o povo está tão apegado à ordem dominante que apoia uma força maligna ou bloqueia o desenvolvimento individual para mantê-la. A transformação da virgem resultará na mudança da forma como o povo de seu reino vive, a despeito da resistência inicial. (HUDSON, 2010, p. 43, tradução nossa)

Manual de roteiro, *template*, estrutura narrativa, esquema. Existem muitas formas de se referir à obra de Kim Hudson, ainda pouco conhecida no Brasil (nem sequer traduzida). Uma das mais recorrentes é “resposta à jornada do herói” de Joseph Campbell. Todavia, o tom comumente crítico dessa afirmação é difícil de ser posto em palavras que não sejam as palavras de bell hooks<sup>1</sup> quando ela aborda a audácia feminina de retrucar, na obra *Talking Back* que no Brasil foi traduzida como *Erguer a Voz* (HOOKS, 2019). Para o presente estudo há um entendimento de que retrucar é uma tradução mais acurada, por se tratar, na cultura brasileira, de um termo usado para se referir a contestações de autoridade- especialmente pelas crianças- assim como há um entendimento de que na realidade das mulheres<sup>2</sup> retrucar é erguer a voz, mesmo que o tom seja baixo e contido. Ainda que bell hooks ressignifique o *talking back*, ela o faz no âmbito teórico/acadêmico e poético, e esse retrucar ainda não se estende de fato à vida cotidiana.

*A Promessa da Virgem*, qualquer que seja o termo escolhido para referenciá-la ou defini-la, tem o apelo - evidenciado pelo título e pela capa da obra - de uma jornada heroica da perspectiva feminina. E para sê-lo constitui-se a partir da morfologia dos contos de fadas, um gênero literário relativamente novo, mas cujas fontes narrativas correm em paralelo às narrativas míticas que nortearam Campbell. Como rios cujos afluentes por vezes se entrecruzam e se misturam, contos de fadas e mitos às vezes se mesclam, ou um parece se originar do outro. É difícil para os estudiosos precisarem, já que os contos de fadas permaneceram na oralidade por muito mais tempo do que os mitos. É um consenso, contudo, que a nascente de mitos e

---

<sup>1</sup> Iniciais do nome em minúscula, por definição dela.

<sup>2</sup> Nos estudos feministas há uma controvérsia sobre o uso do termo no plural ou no singular. Enquanto a palavra “homem” no singular ainda é sinônimo de humanidade, os estudos feministas debatem se o termo mulher no singular contempla todas as mulheres em suas dissonâncias de classe e raça. Este estudo apresenta uma diversidade de vozes femininas e feministas buscando a pluralidade de vozes e perspectivas. O uso do termo no singular no estudo que se segue não desconsidera a diversidade de mulheres em seus contextos sociopolíticos, é apenas é uma questão de concordância textual.

contos de fadas é a mesma: o espírito humano e sua busca por sentido, e por vezes sobrevivência. Hudson, ao adotar a virgem como contraponto ao arquétipo do herói, mira na dicotomia feminino/masculino, e acerta nas questões de classe e raça, pois contos de fadas trazem em seus códigos discursivos a relação entre dominador e dominado. Isso porque contos de fadas, como expressão cultural menosprezada em favor dos mitos, desvelam uma relação de poder, fundada na linguagem, no poder da palavra e da cultura. Se a imagem do herói é predominantemente masculina, como o são masculinos a ideia de ação e o direito à voz pública, a cultura é predominantemente masculina. *A Promessa da Virgem*, ao se formar a partir dos contos de fadas, mobiliza, apesar da aparente simplicidade de sua formulação, uma série de questões pungentes que apenas começam na intenção de definir um conceito de ação e heroísmo feminino no cinema.

## 1.1 O PERCURSO DA RECUPERAÇÃO DE UMA PERSPECTIVA FEMININA

E o psicólogo respondeu “Bem, os arquétipos femininos são considerados mais passivos e internos. Bom para os romances, mas filmes são sobre ação”. (HUDSON,2010, p. 19, tradução nossa)

No que tange a esse heroísmo feminino e suas narrativas, o trabalho de Maureen Murdock e sua obra que conscientemente responde a Campbell em *a Jornada da Heroína* (2022) é mencionado na recente obra de Maria Tatar, *A Heroína de 1001 Faces* (2022), que conscientemente se esquivava de responder a Campbell nos mesmos termos enquanto delinea esse heroísmo no folclore, na literatura e nas mídias em geral, com ênfase no cinema. Murdock, ainda que seu trabalho seja pertinente e agregador, não integra abertamente o centro do debate sobre a representação da mulher no cinema<sup>3</sup>.

Hudson não pertence ao rol acadêmico delas, embora articule os mesmos campos de conhecimento para render um manual de escrita cinematográfica, como o fez Vogler a partir da obra de Campbell. Ela, contudo, não pode criar um manual de escrita sobre o feminino usando

---

<sup>3</sup> Indiretamente a *Jornada da Heroína* (2022) de Murdock será abordada neste estudo por meio da análise da franquia *Hunger Games*, na trajetória de Katniss Everdeen. Não é o objetivo, contudo, realizar neste momento um cotejo entre as obras de Murdock e Hudson. Tampouco depreciar o trabalho de Murdock que merece consideração no momento e da forma apropriada.

a obra de Campbell, simplesmente porque a obra de Campbell não contempla o feminino, como evidencia Murdock e reitera Tatar. O arquétipo do herói que Campbell rastreia na história da civilização é uma energia masculina. Os mitos que sustentam a jornada heroica foram cristalizados em nosso imaginário no decorrer de um tempo em que a voz feminina já havia sido silenciada e o feminino suprimido, confinado ao reino doméstico. Por esta razão, é no mito do herói grego por excelência, Ulisses, que Maria Tatar começa a delinear um conceito de ação feminina originada na necessidade de burlar esse silenciamento já consolidado na civilização grega, não apenas berço de Ulisses como de toda a civilização ocidental. A mulher silenciada é Penélope. O silenciador é seu filho:

Aos prantos, então dirigiu-se ao divino cantor:  
 “Fêmio, sabes muito outro feitiço que age sobre os mortais,  
 ações de varões e deuses que cantores tornam famosas;  
 desses canta um, sentado junto deles, e, quietos,  
 bebam vinho. Mas interrompe esse canto  
 funesto, que sempre, no peito, meu coração  
 tortura, depois que me assaltou aflição inesquecível.  
 De notável pessoa tenho saudade, lembrando-me sempre  
 do varão cuja fama é ampla na Hélade até o meio de Argos”.  
 A ela, então, o inteligente Telêmaco retrucou:  
 “Ora, minha mãe, por que te desagrada que o leal cantor  
 deleite como a mente o instiga? Não são os cantores  
 os responsáveis, mas, de algum modo, Zeus; ele que dá  
 ao homem come-grão como quiser, a cada um.  
 Não cabe indignação contra ele ao cantar a má sorte dos dânaos;  
 os homens, com efeito, tornam mais famoso o canto  
 que for o mais recente a circundar os ouvintes.  
 Que teu coração e ânimo suportem ouvir,  
 pois não só Odisseu perdeu o dia do retorno  
 em Troia; muitos outros heróis também pereceram.  
 Mas entra na casa e cuida de teus próprios afazeres,  
 do tear e da roca, e ordena às criadas  
 que executem o trabalho; o discurso ocupará os varões  
 todos, mormente a mim, de quem é o poder na casa”.  
 Ela ficou pasma e foi de volta à casa,  
 pois o inteligente discurso do filho pôs no ânimo.  
 (HOMERO, 2014, p. 120)

E é analisando a ação de Telêmaco ao silenciar a mãe e reforçar o banimento da voz feminina da esfera pública que Mary Beard (2018) define a relação da mulher com o poder na sociedade patriarcal: submissão e silêncio, ou marginalização. E Tatar escrutina a cultura ocidental revelando uma sucessão de atos hediondos de afirmação da masculinidade por meio do silenciamento da mulher na mitologia e na cultura em geral, e apontando os contos de fadas como um lugar de resistência a esse silenciamento. Justamente os contos de fadas nos quais Hudson buscou o arcabouço de sua estrutura narrativa uma década antes. Enquanto as

mitologias que originam e canonizam a cultura patriarcal revelam métodos simbólicos de silenciamento ao não atribuir voz e interioridade às mulheres como Penélope, os contos de fadas burlam esse silenciamento e criam códigos discursivos que originam um discurso oculto,

(...) o discurso que tem lugar nos bastidores, fora do campo de observação direta dos detentores do poder. O discurso oculto é, pois, conotativo no sentido em que consiste em enunciados, gestos, práticas que, tendo lugar fora de cena, confirmam, contraditam ou inflectem aquilo que aparece no discurso público” (SCOTT, 2013, p.31)

Manejando esses códigos discursivos Hudson desenvolveu uma estrutura similar à que Campbell apresenta na jornada do herói, afinal ela está retrucando conscientemente, está oferecendo uma alternativa na qual o feminino é tão relevante à escrita cinematográfica quanto à jornada do herói. Uma alternativa nunca cogitada por Campbell, como a resposta dada por ele a Murdock quando esta questiona sobre a mulher na jornada heroica, evidencia:

Em toda tradição mitológica a mulher já está lá. Tudo o que ela tem que fazer é entender que ela já é o lugar que as pessoas estão tentando alcançar. Quando uma mulher entende qual é seu caráter maravilhoso, ela não se deixa confundir com a ideia de ser um pseudo-homem. (CAMPBELL Apud MURDOCK, 2022, p. 22)

Tatar relata feito semelhante, sem nomear a questionadora e a resposta de Campbell claramente define que “A mulher é mãe do herói; ela é o objetivo do herói; ela é a protetora do herói;(...)” (TATAR, 2022, p. 12). Mãe e musa são, portanto, as funções delegadas à mulher na jornada do herói, e Campbell enfatiza que todas as grandes mitologias são contadas da perspectiva masculina. Quando pensamos que a jornada do herói visa representar simbolicamente a busca da humanidade por sentido, essa perspectiva unicamente masculina suscita ponderações. E ele diz ter desejado incluir heróis femininos em *o Herói de Mil faces* (1989), mas ao perceber que teria que se debruçar sobre os contos de fadas declinou alegando que, ”sabe, estes eram contados às crianças pelas mulheres, e você tem uma perspectiva diferente.”. (CAMPBELL Apud TATAR, 2022, p.52). Em busca dessa perspectiva diferente, a partir de um questionamento muito similar ao de Murdock ou do apresentado anonimamente por Tatar, Hudson adentrou esse terreno dos contos de fadas e o sintetizou como alternativa à

padronização narrativa que a jornada do herói iniciou desde o seu surgimento, e isso tem seu peso e relevância, ao menos como mais um sintoma da dominação masculina.

**Tabela 1-Etapas e Atos d’A Promessa da Virgem e da Jornada do Herói**

A PROMESSA DA VIRGEM	A JORNADA DO HERÓI
<b>Ato 1</b>	
1-O Mundo Dependente	1-O mundo comum
2-O preço da Conformidade	2-O Chamado para a aventura
3-Oportunidade para brilhar	3-Recusa do chamado
4-Veste o Papel	4-Encontro com o mentor
	5-Travessia do primeiro limiar
<b>Ato 2</b>	
5-O Mundo Secreto	6-O ventre da baleia (testes, inimigos, aliados)
6-Não cabe mais no seu mundo	
7-É flagrada brilhando	7-Aproximação da caverna oculta
8-Renuncia ao que a prendia	8-Provação suprema
9-Reino em caos	9-Recompensa
<b>Ato 3</b>	
10-Vaga pelo deserto	10-O caminho de volta
11-Escolhe a sua luz	11-A batalha final  Ressurreição
12-O reino se reorganiza	12-O retorno com o elixir
13-O reino é mais brilhante	

Não é objetivo d’*A promessa da Virgem*, contudo, concorrer ou invalidar a jornada do herói, posto que Hudson as considera duas jornadas complementares (HUDSON, 2010). Dessa perspectiva o mundo precisa ser, por vezes, salvo, e por vezes conquistado. Mas antes de conquistar o mundo é preciso conquistar a si mesmo. E o herói é geralmente oriundo de uma posição privilegiada na qual é livre para decidir se atende ao chamado para a aventura ou permanece em sua zona de conforto. A virgem em seu mundo não possui essa liberdade até que conquiste a si mesma. Por isso *A Promessa da Virgem* é uma jornada para dentro, simbolizada

pela espiral que propicia o movimento de ir e voltar de si em busca do autoconhecimento. A jornada do herói é comumente representada como um círculo e o herói retorna ao mesmo ponto: o mundo comum, que é o mundo a ser preservado. E a jornada o levou a confrontar o maior medo do herói: a morte. Ressurrecto e transformado pela jornada, ele retorna com a salvação, mas nada nesse mundo se modifica a não ser ele mesmo, que se reveste de glória. Já a trajetória da virgem é um cataclisma. Ela é uma promessa de vida que ao se realizar transforma toda a paisagem. E seu mundo precisa dessa renovação. Este não é um mundo para ser salvo e sim reconfigurado para acolher novas formas de existência.

Na análise mais sucinta realizada por Hudson sobre a Jornada do herói despontam dois filmes com protagonistas femininas. *Romancing the Stone* (1984), dirigido por Robert Zemeckis, e *Alien* (1979), dirigido por Ridley Scott, apontam os dois extremos nos quais as mulheres são colocadas em ação pela perspectiva masculina. No primeiro, definido como uma aventura-romance-comédia, a protagonista é uma bela mulher, porém recoberta pelos trajes e hábitos de uma escritora solteirona que comemora com o gato o término de mais um livro a ser publicado. Seu chamado para a aventura a leva à Colômbia para salvar a irmã, devolvendo um mapa. Os feitos heroicos de Joan Wilder são acidentais. Ela é arrastada para o centro da ação, mas como a mocinha que precisa ser salva, e que ao se assustar com uma serpente na selva se joga aos gritos nos braços do verdadeiro herói da história. Pelos olhos dele vemos não a coragem dela e sim o seu desabrochar sexual, pois a Joan recatada e envelhecida pela ideia da solteirona que vive com o gato em seu mundo de fantasia revela-se uma mulher sensual pelas fendas das roupas destroçadas ou improvisadas. O filme termina com um casal feliz e uma Joan cuja beleza é ressaltada pela cosmética, pela moda e pelo brilho da paixão correspondida.

No segundo filme, temos uma tripulação uniformizada na qual a atmosfera militar/corporativa apresenta corpos de mulheres andróginas. *Alien* é um filme profusa e profundamente analisado, e Barbara Creed condensa em nossa percepção a figura de uma grande mãe monstruosa (CREED, 2024), que prescindiu do macho para procriar. A partenogênese<sup>4</sup> e o parasitismo constituem releituras, segundo Creed- amparada pela psicanálise- de partos. Há a dessacralização do corpo masculino, penetrado e dilacerado pelo nascimento profano. E existem duas mães: uma sintética, em cujos dutos e câmaras a tripulação vai perecer; e outra invisível, cuja cria monstruosa vai matar essa tripulação. De certo modo a

---

<sup>4</sup> Partenogênese é uma reprodução assexuada na qual o nascimento se dá a partir de um óvulo sem a necessidade de fecundação. No Panteão Olímpico, à Perséfone é creditada a partenogênese, e suas crias sem a participação de Hades são monstruosas. Dentre elas as Erínias, personificação da vingança, e Equidna, metade mulher-metade serpente. Na Teogonia, Hefestos é gerado por Hera via partenogênese por ciúme do nascimento de Atena (da cabeça de Zeus). Coxo e feio, ele é atirado do Olimpo ainda bebê pela mãe.

batalha é entre as mães e a tripulação é descartável, pois um humanoide sintético como a mãe é programado para trazer o *Alien* à terra, para fins armamentícios. Tudo na nave/mãe é sobre assepsia, ordem e controle. Ela é uma criação do intelecto humano na qual impera um princípio ordenador masculino<sup>5</sup>. Por isso a mãe sintética abandona Ripley quando ela tenta reverter os comandos de autodestruição da nave. Como as heroínas dos contos de fadas, Ripley usa coragem e astúcia para vencer o aparentemente indestrutível alien. Não sem que antes ela dispa seu uniforme e revele em trajes íntimos o corpo, até então andrógino, agora aparentemente pubescente, graças aos quadris estreitos e seios pequenos da atriz. E após vencer o monstro, ela se deita em trajes brancos na câmara de vidro, para o criosono que lhe dará a chance da verdadeira salvação. Junto com o gato. Uma salvação que não virá para esta bela adormecida. O vislumbre de feminilidade durante o criosono na última cena do filme será paulatinamente destruído por uma crescente masculinização da aparência e da ação de Ripley no decorrer da franquia que se originará. Até ela finalmente morrer e renascer como um duplo da mãe monstruosa, cujo resquício de humanidade sacrifica sua própria cria em favor dos seres humanos, no quarto filme.

É por heroínas como essas, criadas e demolidas nas engrenagens de um sistema patriarcal, que se pode inferir que, da perspectiva de Scott, ao mimetizar a estrutura de Campbell Hudson extraiu do discurso do dominador as bases de um discurso oculto, afinal essa é a perspectiva não só das mulheres e crianças, mas é a perspectiva dos dominados em um sistema de dominação patriarcal. E o discurso oculto é a pedra fundamental de uma infrapolítica “que proporciona uma boa parte dos alicerces culturais e estruturais da ação política mais visível” (SCOTT,2013, p.254). A infrapolítica, forma de resistência dissimulada na qual o discurso oculto origina subculturas, o que se dá dentro do espaço restrito que o dominado habita, configura os contos de fadas como forma de resistência e preservação da perspectiva do feminino, em uma cultura dominada pelo masculino. Essa é também a percepção de Jack Zipes quando atenta para o teor político dos contos de fadas, cujo encantamento emana de lutas pelo poder e por justiça, e da necessidade de modelar o mundo conforme nossos desejos e necessidades. (ZIPES, 2002, p 23). Ademais, estudiosos dos contos de fadas como Coelho (2003) e Warner (2016), evidenciam o uso político dos contos de fadas ao longo da história por

---

<sup>5</sup> Esta afirmação é inferida da posição de Zeus na mitologia grega, em que é considerado um conquistador e ordenador ao invés de criador. A geração Olímpica inaugura um novo estágio da consciência humana e de sua relação com a natureza. E Zeus consegue evitar que, como seu pai e avô, seja destituído do poder por meio da ordem e do controle que instaura após engolir Métis, a astúcia feminina e futura mãe do filho que o destronaria. Zeus é assim uma metáfora para o pensamento racional, pilar dos avanços tecnológicos que propiciam concomitante ao progresso e controle da natureza, a destruição da mesma.

meio das transformações das narrativas, mas especialmente quando a impressão tornou o livro acessível e a popularização do livro e acesso à educação os transformou em ferramenta para educação das massas. Essa apropriação de uma subcultura, de um discurso de resistência do dominado, coloca de novo os contos de fadas no campo de estudo de Scott e na tensão discursiva que permeia as relações sociais entre as classes. E enquanto Scott analisa essa relação entre dominadores e dominados, Zipes ressalta que os contos de fadas são geralmente contados da perspectiva do *underdog*, o azarão, o herói improvável sem qualquer chance visível de ascender ou mesmo de se tornar visível socialmente. Essa é a temática mais recorrente dos contos de fadas. E também a perspectiva n'*A Promessa da Virgem*. Morfologicamente, a estrutura de Hudson incorpora muitos temas dos contos de Cinderela, o *underdog* por excelência, e o conto de fadas mais adaptado para o cinema, com mais de 130 produções elencadas até onde Zipes contou em 2011. (ZIPES, 2011, p. 315). Tanto que a quarta etapa d'*A Promessa da Virgem* chama-se vestir o papel (figura 1).

**FIGURA 1: Billy Elliot vestindo o papel ao calçar as sapatilhas**



Fonte: Frame do filme Billy Elliot, Dir. Stephen Daldry, 2000.

Em *A Promessa da Virgem* é evidente a implicação social de uma transformação individual, mas Hudson ainda escancara os laços com o campo da psicologia. Amparada pela abordagem junguiana da psiquê, ela denomina sua estrutura narrativa como um “processo emocional” de construção de identidade ao qual Jung chama de individuação:

Jung usou o termo individuação para falar sobre desenvolvimento psicológico, que ele define como o processo de tornar-se uma personalidade unificada, mas também única, um indivíduo, uma pessoa indivisa e integrada. (STEIN,2006,171)

Stein salienta que não se deve confundir esse processo de individuação Junguiano com outras abordagens que o interpretam como uma simples separação do mundo exterior, a exemplo das relações entre mãe e filho, tal e qual abordadas na jornada do herói, e nesse caso simbolizadas pela separação física, já que o herói deixa seu lar. A individuação tal e qual Jung define é o cerne da estrutura de Hudson, mas há um certo nível de separação do mundo exterior, especialmente das relações que constituem esse mundo, e que acontece em segundo plano e concomitantemente. A transformação do meio, a transformação de valores coletivos, é indissociável do processo individual, e, portanto, da separação psicológica. E em menor ou maior escala, o mundo habitado pela virgem é um mundo em transformação graças a essa separação. Sem a transformação decorrente dessa separação psicológica não há sobrevivência para a pessoa indivisa e integrada que surge ao longo do processo afirmar sua autonomia. O rompimento é estrutural e a reestruturação é necessária, justamente para acolher essa nova individualidade.

A afirmação e reafirmação da individualidade não é um tema predominantemente da psicologia. Parafraseando Laura Mulvey, a psicologia é apropriada como uma arma política no cinema desde os primórdios de sua criação. E o escopo desses usos pode ser ampliado para a cultura como um todo. Nos estudos literários e feministas a construção identitária é tratada abertamente como uma forma de resistência e revolução cultural, diretamente ligada à recuperação da voz dos dominados, especialmente das mulheres. Por vezes pode receber outros nomes como *autorrecuperação*, usado por bell hooks com uma conotação política adensada por se referir à luta das mulheres negras, na qual o peso da interseccionalidade gênero, raça e classe se faz gritante. Ou *subjetividade resiliente*, usado por Maria Lugones pelo viés de um feminismo decolonial e descolonial. Tanto *autorrecuperação* quanto *subjetividade resiliente* estão atreladas à recuperação da voz pública e não só da imagem, como da autoimagem das mulheres e de todo dominado, e revela uma busca por alma própria, um processo de criação de consciência crítica análogo ao que James Hilmann denomina “criação de alma” através de uma “psicologia criativa” ( GOLLNICK, 1992, p.94) e cujas implicações sociais Toni Cade Bambara sintetiza ao afirmar que “a revolução começa com o ser e no ser.” ( BAMBARA apud HOOKS, 2019, p. 76) . Enquanto na jornada do herói a pátria/mãe da qual ele se separa precisa ser protegida e mantida, n’A *Promessa da Virgem* essa pátria- esse mundo- precisa romper

paradigmas e ressignificar valores, o que ocorre por meio da dissidência, da insurgência da virgem. E a criação de alma individual repercute na transformação da alma coletiva. Esse é um processo comumente relacionado à recuperação ou modulação da voz do oprimido. *Billy Elliot* (2001), dirigido por Stephen Daldry, é um exemplo materializado no cinema no qual para realizar-se criativamente Billy precisa modular sua voz, e ao fazer isso transforma uma masculinidade engessada em uma noção de virilidade retrógrada. Ao criar alma, Billy possibilita que seu microcosmo também crie alma. Seu núcleo familiar se renova e flexibiliza para que o menino possa dançar balé em uma realidade na qual o boxe é uma expressão de virilidade. Noções de gênero socialmente construídas são postas em xeque e transformadas pelo ímpeto criativo de Billy. E ele é uma das virgens analisadas por Hudson para sustentar sua estrutura criada a partir da morfologia dos contos de fadas. Nessa proposição, a palavra *virgem* não está relacionada à mulher, mas ao feminino enquanto alma. Isto é, o feminino enquanto uma energia psíquica, parte de todo e qualquer indivíduo, independentemente de seu gênero ou orientação sexual. James Hillman traz uma abordagem da alma exatamente com essa conotação adotada por Hudson. Em sua obra *Anima, a Psicologia Arquetípica do Lado Feminino da Alma no Homem e Sua Interioridade na Mulher* (2020), Hillman tece reflexões acerca de excertos do pensamento de Jung sobre a alma, para quem essa se tratava apenas da contraparte feminina na psique masculina, como uma forma de compensação. Jung apresenta muitas explicações para o mesmo conceito e Hillman as retoma junto a uma série de símbolos como *yin* -atribuído ao feminino - e *yang*, para defender que a alma é parte da psiquê humana em ambos os sexos. Desse modo, a psiquê humana é um equilíbrio de animus e anima e em uma sociedade na qual a energia feminina é suprimida, a anima, o aspecto feminino da alma humana, é prejudicado em todas as psiquês, independentemente do gênero. E o uso do termo gênero aqui implica uma categoria abrangente de identidades e não um sinônimo para o termo mulheres, como alerta Joan Scott (SCOTT, 1989, p. 6). Como categoria que abarca múltiplas identidades de gênero e expressões de sexualidade plurais, a palavra gênero aqui empregada está imbuída de um sentido de construção social tanto para a definição de identidades de gênero como para o desfrute da sexualidade. E há o entendimento de que esta construção, uma vez que se dá em uma sociedade patriarcal, reproduz os valores e modelos patriarcais de uma heteronormatividade. A palavra gênero, entendida como essa categoria de estudo das relações sociais entre os gêneros múltiplos, tem ainda a relevância de não excluir o homem hetero cisgênero, baluarte da masculinidade, da equação, pois ele é parte do problema e da solução, como a luta de Billy Elliot para expressar-se por meio da dança evidencia. Ademais, uma virgem, para Hudson é uma criatura que é dominada. Embora ela chame de *Mundo Dependente*

(tabela 1) o lugar que a virgem habita antes de ter a sua *Chance para Brilhar* experimentando um aspecto de sua verdadeira natureza- como Billy atraído para a dança- este conceito pode ser facilmente desdobrado em sistemas de dominação. O *Mundo Dependente* é uma forma de contenção do desenvolvimento da individualidade da virgem, seja porque ela é dependente social e economicamente- como é o caso de Billy-seja porque ela detém laços afetivos e de responsabilidade de manutenção do *status quo*. Torna-se assim uma metáfora para os mecanismos sociais de manutenção da ordem patriarcal. Ao romper esse sistema de contenção, Billy impulsiona mudanças sociais canalizadas pela empatia. E pelo fato de o filme não abordar diretamente a orientação sexual de Billy, que ainda é uma criança, e sim concepções de gênero socialmente construídas, Billy se torna um exemplo adequado para representar neste ponto do presente estudo como Hudson aborda o feminino e a relevância dessa abordagem.

Outra experiência cinematográfica que aborda o feminino e o faz por meio da estrutura apresentada por Hudson é *How to Train Your Dragon* (2010), dirigido por Dean DeBlois e Chris Sanders. O primeiro filme da franquia foi lançado em 2010, mesmo ano de lançamento d'*A Promessa da Virgem*, mas não há indícios de que tenha usado a obra de Hudson como *template*, embora a espelhe *beat* por *beat* (termo que Hudson usa para definir as etapas, já prevendo os pontos de virada e, portanto, o ritmo do roteiro). É presumível que, como muitos filmes realizados antes de Hudson elaborar *A Promessa da Virgem*, a história do viking franzino que desenha, cria engenhocas e costura em vez de empunhar um machado e matar dragões, bebe na fonte dos contos de fadas, tema de estudo de Marie Louise Von Franz, analista junguiana cuja obra dedica-se ao estudo do feminino, da alma e da individuação nos contos de fadas. E para quem essa característica de elaboração e preservação da identidade é a essência deste gênero literário:

Depois de trabalhar muitos anos neste campo, cheguei à conclusão de que todos os contos de fada tentam descrever apenas um fato psíquico, mas este fato é tão complexo, difícil de se representar em seus diferentes aspectos, que centenas de contos e milhares de versões, (como variações musicais) são necessários até que esse fato desconhecido penetre na consciência, sem que isso consiga exaurir o tema. Esse fato desconhecido é o que Jung chama de Self, que é a totalidade psíquica de um indivíduo e também, paradoxalmente, o centro regulador do inconsciente coletivo. (VON FRANZ, 1990, p.11).

Esta citação infere no jargão junguiano o que *A Promessa da Virgem* transcreve para a escrita cinematográfica e os estudos sociais e feministas aludindo a sistemas de dominação e

formas de resistência: o desenvolvimento da individualidade consciente altera o *status quo*. Uma transformação de consciência individual transforma a consciência coletiva. O que na cultura pode-se inferir como uma regulação do inconsciente coletivo por meio das imagens acessadas e criadas.

Ao estreitar a relação entre a escrita cinematográfica e a psicologia, Hudson, além de já inferir os significados psicológicos que foram profusamente abordados na obra de Campbell, ainda abre caminho para a criação de um novo parâmetro para a ação feminina. Uma ação que se dá no “reino doméstico” já que a virgem não intenta deixar sua pátria mãe, e sim caber nela em sua individualidade. Tatar enuncia essa mesma ação feminina ancorada em uma ética do cuidado e em relação direta com a recuperação da voz das mulheres na cena pública. Por isso Tatar e Hudson têm suas abordagens do heroísmo entrelaçadas neste estudo, pois enquanto Hudson se detém no embasamento psicológico e nos filmes já realizados que se utilizaram dessa forma de contar histórias, herdada da oralidade e dos discursos ocultos que dão voz aos dominados, Tatar evoca seu aporte acadêmico e evidencia tanto o silenciamento expressado nos mitos, quanto a voz feminina mantida e dissimulada nos contos de fadas.

A prosa de Tatar e a estrutura de Hudson são, portanto, duas formas do mesmo discurso, evidenciando o valor dos contos de fadas como uma forma de resistência e uma herança cultural preservada. E Von Franz salienta que “Cada indivíduo e cada nação tem suas próprias formas de experienciar esta realidade psíquica” que é a individuação ( VON FRANZ, 1990, p. 10), inferindo que a mobilidade própria da tradição oral, e o direito implícito de um contador de histórias de acrescentar um ponto e de tornar a história cognoscível para o seu público, transformaram os contos em uma espécie de “guerrilha ideológica não declarada”, (SCOTT,2013,195) na qual a experiência individual se reflete na composição de patrimônios culturais locais encetando um processo de decolonização do imaginário.

### 1.1.1 O Discurso Oculto, o Locus Fraturado e o Mundo Secreto

A virgem não deixa o seu reino porque seu desafio é encarar as influências do reino doméstico, seja ele físico ou esteja em sua consciência. Ela acha um Mundo Secreto dentro do reino no qual possa exercitar seu sonho e se fortalecer. (Hudson, 2010, p.42, tradução nossa)

Scott afirma que a tecitura do poder se dá na tensão entre o discurso público -que é como ele nomeia “as relações explícitas entre os subordinados e os detentores do poder” (Scott,2013, p. 28) - e o discurso oculto. Tanto dominadores quanto dominados praticam as duas formas do discurso. E essa trama discursiva tensionada se estende para o cinema, como para todo o tecido cultural. Para dominados o discurso oculto requer um espaço seguro e separado dos dominadores para fazer-se. Essa definição do espaço seguro de desenvolvimento do discurso oculto carrega semelhanças com o conceito de *Mundo Secreto*, pedra fundamental d’*A Promessa da Virgem*. O despertar criativo e o desenvolvimento da individualidade a que se presta o *Mundo Secreto* é o equivalente ao espaço de desenvolvimento de um discurso oculto. Quanto maior e mais seguro esse espaço, que comumente é o espaço doméstico, a esfera íntima de familiares e amigos, mais esse discurso oculto se fortalece e consolida, mais íntegro e menos submisso é o subordinado. E isso se nota na forma como o subordinado se apropria dos discursos dos dominadores e o ressignifica para ampliar o espaço seguro de seus discursos ocultos. Como espaço de resistência o *Mundo Secreto* também tem ressonâncias no conceito de *Locus Fraturado* de Maria Lugones, que se desenvolve da perspectiva de um feminismo decolonial. O *Locus Fraturado*, como uma fissura nas estruturas do poder, surge de uma subjetividade ativa, pois “o locus é fraturado pela presença que resiste, a subjetividade ativa dos/as colonizados/as contra a invasão colonial de si próprios/as na comunidade desde o habitar-se a si mesmos/as.” (LUGONES, 2014, p.9423).

O *Mundo Secreto*, físico ou imaginário, é sempre um espaço de construção de individualidade. No cinema é comum estar conectado ao desenvolvimento de habilidades criativas, como em *Tootsie* (1982) de Sydney Pollack (figura 2). Contudo, a criatividade e os processos de criação revelam-se, geralmente, um meio para um fim. Nem sempre esse fim é prognosticado como uma jornada rumo à própria individualidade e autonomia frente à ordem dominante. Em *Tootsie*, por exemplo, o processo criativo é um fim em si, já que Michael Dorsay transforma-se em *Tootsie* para obter emprego como mulher, por não ser capaz de fazê-lo como

homem. Ao criar e representar Tootsie, porém, Dorsay cria um *Mundo Secreto* que o transformará em um novo homem<sup>6</sup>, com um novo entendimento do que é ser mulher e principalmente da relação amorosa. Assim, ele desenvolve uma personalidade que não sabia nem planejava ter. Em *Brokeback Mountain* (2006), do diretor Ang Lee, não há um processo criativo nos termos que relacionamos à criatividade. Mas há uma criatividade psicológica, como enuncia James Hillman, com os personagens literalmente criando alma através do desenvolvimento de sua sexualidade. E seu *Mundo Secreto* é tanto psicológico quanto materializado nas montanhas. (figura 3).

FIGURA 2 – Tootsie na cena de revelação de sua verdadeira identidade



Fonte: Frame do filme *Brokeback Mountain*, 2005. Dir. Ang Lee.

As questões sobre gênero que Ennis e Jack trazem à baila são cruciais para a resistência a um sistema de dominação patriarcal heteronormativo. Contudo, o desenvolvimento dessa subjetividade é gradativo. Eles primeiro precisam transformar a si mesmos, debelando a construção social de gênero que os modelou para depois expressarem sua verdadeira alma abertamente. Em *Brokeback Mountain* é possível divisar a construção do que Lugones chama

<sup>6</sup> Louro (2008) coloca Tootsie na categoria de “Travessia” entre os gêneros. Travessia que Michael Dorsay não completa pois retorna ao seu status masculino. Nossa perspectiva, contudo, é de uma jornada de autoconhecimento, que é transgressora, não por completar a travessia, mas por incorporar o feminino à psiquê masculina, gerando uma nova noção masculinidade.

de uma subjetividade resiliente, que prepara o indivíduo para se expressar publicamente, como também que a expressão infrapolítica dessa subjetividade ainda é o caminho seguro para o dominado se manifestar.

A subjetividade que resiste com frequência expressa-se infrapoliticamente, em vez de em uma política do público, a qual se situa facilmente na contestação pública. Legitimidade, autoridade, voz, sentido e visibilidade são negados à subjetividade oposicionista. A infrapolítica marca a volta para o dentro, em uma política de resistência, rumo à libertação. Ela mostra o potencial que as comunidades dos/as oprimidos/ as têm, entre si, de constituir significados que recusam os significados e a organização social, estruturados pelo poder. Em nossas existências colonizadas, racialmente gendradas e oprimidas, somos também diferentes daquilo que o hegemônico nos torna. Esta é uma vitória infrapolítica (LUGONES, 2014, p.939)

Hudson indica neste filme uma vitória do ponto de vista do desafio da virgem de completar sua individuação. Contudo, a resolução do filme é agrídoce do ponto de vista dos personagens, enquanto que, como produto cultural, o desenvolvimento da subjetividade resiliente de Ennis e Jack, para o dominado, povoado pelos discursos da dominação que perpetuam a construção patriarcal de gênero, este é um discurso oculto relevante cuja visibilidade alcançada alavanca transformações sociais por meio da empatia, da catarse e da reflexão consciente.

**FIGURA 3- “Tudo o que temos agora é Brokeback Mountain”**



Fonte: Frame do filme Brokeback Mountain, 2005. Dir. Ang Lee.

A infrapolítica revela sua conexão com o *Mundo Secreto* não só ao indicar uma forma de resistência dissimulada em formas discursivas que passam despercebidas pela ordem dominante, mas também em agir do micro para o macro. Quando Bambara diz que a revolução começa no ser, infere-se que a revolução começa no ser e se estende para o meio circundante. Este meio geralmente é onde Scott indica o cultivo do discurso oculto: o círculo de amigos e familiares, a esfera íntima; o reino doméstico. Dirimir em si os liames da dominação é o ser para Ennis e Jack. Estar no casamento da filha e enfrentar as repercussões de expressar seu verdadeiro ser é uma ação infrapolítica para Ennis, que age do micro para o macro, do menor núcleo social que ele habita, para depois expressar-se no mundo.

### 1.1.2 Os Disfarces do Discurso e a Disrupção do Trickster

Nos três filmes citados o conceito de *Mundo Secreto* integra a mentira e o disfarce, além de uma conexão intrincada com as formas de expressão, especialmente as artísticas. A comunicação é uma questão fundamental na criação do *Mundo Secreto*. E a busca por formas de expressão e mesmo sobrevivência material, caso de Michael Dorsay, são essenciais para a trama e parte da essência do *trickster*. A figura do *trickster* é recorrente em todas as mitologias orais e escritas. É uma entidade que desafia estruturas sociais e psicológicas da cultura. Estudiosos como William J. Hynes e William Doty (1984) não contraditam a condição de “imagem arquetípica” atribuída pela psicologia junguiana ao *trickster*, pois, independentemente das especificidades de cada cultura, essas figuras míticas compartilham das mesmas características. Seja o Coiote, o Corvo, ou o Coelho da cultura indígena norte-americana, seja, Legba, Ananse, Exu (Africanos), Hermes (Grego), Loki (Nórdico), Ganesha e Krishna (Indianos), entre outros, essas figuras míticas compartilham das mesmas inclinações paradoxais para a instauração do caos e a reestruturação. São deuses das encruzilhadas e dos descaminhos que levam aos desfechos inesperados e às transformações necessárias. Em sua ambiguidade e amoralidade participam não só da disrupção e reestruturação cultural, como também em sua origem, muitos fazem parte dos mitos de criação do mundo. Ou do homem; ou da própria ideia de civilização. Ele não é, todavia, um civilizador. E embora os registros do *trickster* na cultura sejam predominantemente masculinos, ele é andrógino, transformista e transexual. Ainda que retorne sempre à forma masculina, em termos de gênero e sexualidade ele é fluído.

Paradoxal, o *trickster* mobiliza, comunica, redistribui o poder, muitas vezes por acidente. No tarô é a figura do tolo, que representa o começo e ao mesmo tempo o fim de uma jornada. O que fica de suas intervenções é que elas alavancam o progresso da humanidade, mesmo que por meio da ruína. Nos mitos de criação, *tricksters*, como Prometeu, roubam a tecnologia dos deuses para dar aos homens, e a sua figura tem versões humanizadas, sendo que uma das mais notórias da mitologia grega é também a própria personificação do herói: Ulisses.

Na cultura brasileira o estereótipo do malandro corresponde à essa energia *tricksteriana* que Ulisses ostenta. Macunaíma, de Mário de Andrade, (ANDRADE, 2019) personifica não só a energia *tricksteriana* enquanto figura, mas também enquanto movimento social e transformação cultural e política. Das telas do cinema e da televisão, o caos criativo que o *trickster* evoca grita em personagens como Jack Sparrow, de *Pirates Of The Caribbean* (2006) e Neal Caffrey de *White Collar* (2009). Este representa uma de suas formas mais recorrentes na cultura contemporânea e que os norte-americanos designam como *con-artist*, um ás do disfarce e da trapaça. São personagens que têm graça, carisma, beleza e transitam entre mundos e submundos. Essa característica viandante faz deles nas mitologias e na psicologia junguiana “piscopompos”, guias das almas. Como mensageiro dos Deuses, Hermes, por exemplo, é um dos poucos autorizados a entrar e sair do Hades. Sua função é semelhante à de Exu (Iorubá) que na umbanda desempenha essas funções ainda hoje, religiosamente. E a relação do *trickster* com a comunicação vai muito além do transporte de mensagens com salvo-conduto para transitar entre os mundos. O *trickster* domina a comunicação como um hábil contador de histórias, sendo-lhe creditada a criação da linguagem<sup>7</sup> e mesmo das diversas línguas<sup>8</sup>. Embora em toda cultura conhecida haja uma figura de *trickster*, essa manifestação é predominantemente masculina. Todavia, pesquisadoras como Tatar, Ricki Stefanie Tannen e Marilyn Jurich tentam delinear um *trickster* que contempla o feminino, a partir dos estudos literários e folclóricos, e mesmo do cinema. Tannen e Jurich tentam até mesmo cunhar um termo para essa manifestação *tricksteriana* feminina. Por meio da literatura e da psicologia analítica Tannen traz a “*trickster* fêmea” -em tradução literal- como o arquétipo da individuação, assim como o é “o *trickster*”. A grande diferença entre eles, segundo ela, é a motivação, que no caso

---

<sup>7</sup> “Platão pensava que não apenas Hermes havia inventado a linguagem, mas que tinha feito isso em relação à barganha, o que implica que um lugar primordial da invenção linguística é o mercado, outro local onde é provável encontremos estranhos com bens desconhecidos e, dotados da inteligência das encruzilhadas, sejamos forçados a articular de maneira nova” (Hyde, 2017, p. 430)

<sup>8</sup> Na mitologia dos Bella Colla (América do Norte) o Corvo cria várias línguas contrariando a vontade do Criador; para os Paiute a desconfiança entre o Coiote e os outros animais na divisão da carne ocasionou a criação de línguas distintas; na mitologia africana, Legba e Exu causaram brigas que criaram línguas distintas entre os deuses. (Hyde, 2017, p. 430)

da trickster fêmea é uma busca por justiça e equidade social, enquanto a vontade do “*trickster* macho” tende para a satisfação dos próprios desejos e o bem por ele produzido é aleatório e incidental. E a “*trickster* fêmea” apresenta autonomia, agência e autoridade, tudo o que é negado às mulheres na esfera pública, e isso produz justiça social. Ela rastreia essa imagem de “*trickster* fêmea” na literatura e na cultura pop, elencando escritoras, detetives ficcionais do século XX, e estrelas do cinema e da música das últimas décadas. Já para Jurich, o termo para “*trickster* fêmea” é “*trickstar*”, numa soma da palavra *trickster* com *star* (estrela) porque “elas são estrelas na trapaça”<sup>9</sup> (JURICH, 1998). E as *trickstars*, para Jurich, estão ausentes nos mitos, mas presentes no folclore. Ela faz até uma distinção entre a grafia do *trickster* mitológico e *trickster* folclórico. Curiosamente, o mitológico é com T maiúsculo e o folclórico minúsculo, mantendo uma hierarquia entre popular e “erudito”. Ela admite que há uma controvérsia quanto à discussão do gênero do *trickster*, cuja ambiguidade leva a tender para a crença na fluidez de gênero do arquétipo. Contudo, Paul Radin (1956) e Lewis Hyde (2017) salientam que as figuras tricksterianas que transitam entre os gêneros retornam à forma masculina, como faz Michael Dorsay em Tootsie, e, portanto, a energia é predominantemente masculina. Por isso o trabalho de Tannen e Jurich, ao reunir indícios da manifestação da energia tricksteriana na forma feminina, oriundos da literatura e do folclore, revela mais uma relação de poder e um esforço de silenciamento entre mitos e contos de fadas que começa na hierarquização. E Tatar, ao retomar o trabalho de Jurich junto a outras pesquisadoras e escritoras dos últimos séculos, e contrapô-los aos mecanismos de silenciamento das mulheres pela cultura patriarcal nos mitos, evidencia um esforço contínuo das mulheres para encontrar raízes para o empoderamento feminino em uma cultura que se esforça para eliminar qualquer sinal de voz e autoestima. E esse esforço sempre retorna ao reino dos contos de fadas. Tatar, em seu percurso, ainda estende a ação tricksteriana para as novas mídias, pois a internet e as redes sociais, em toda a sua permissividade e misoginia, ainda possibilitam a criação de espaços seguros para a contação de histórias que de outro modo não seriam conhecidas, e que muitas vezes angariam a sororidade e a empatia, possibilitando a derrocada de predadores seriais, caso do movimento *#metoo* iniciado em 2017 (TATAR, 2022, p.173).

Apesar de a *Heroína de 1001 Faces* de Tatar evidenciar o esforço contínuo por meio da cultura popular e da literatura, esse mesmo esforço ressalta que ainda as lutas das mulheres são as mesmas, e ainda há um sistema de silenciamento, mesmo com tantos meios e mídias

---

<sup>9</sup> “They are “stars “in trickery.” Jurich define o termo logo nas primeiras linhas da introdução de “ Scheherazade's sisters : trickster heroines and their stories in world literature” logo após usar a expressão “*trickster* fêmea” também.

pelos quais as mulheres podem falar. E o que a irrupção da *trickster* nos estudos acadêmicos evidencia é que a ênfase na recuperação da voz está intimamente ligada à recuperação da astúcia feminina em sua total potência. E Sherazade é uma heroína cultural, e tida como a primeira *trickster* da cultura popular, porque sua existência desvela o intuito de aniquilação da astúcia feminina, transmutada em perfídia pelo olhar masculino, desde os primórdios da dominação masculina. Ela é o contraponto popular à existência mítica de Eva e Pandora. Segundo Tatar, a astúcia de Sherazade não está apenas no gancho para o próximo capítulo da história que lhe preserva a vida noite após noite, e sim no fato de ela pacificar o espírito do tirano revelando que a ambiguidade e a perfídia são da natureza humana e não um atributo puramente da mulher. Esse é o poder civilizador da história, segundo Tatar: revelar as nuances do humano usando "narrativas de forma estratégica" (TATAR, 2022, 134). A estratégia de Sherazade não apenas muda toda uma sociedade e poupa muitas mulheres da morte, mas preserva intacta a conexão das mulheres com as palavras mesmo em uma condição de dominação e silenciamento e, por conseguinte, com a astúcia que é inerente ao espírito humano. Ela se torna assim, precursora de muitas heroínas sem nome, que se salvam sozinhas e ainda salvam outras mulheres usando muitas vezes apenas palavras. Há autonomia, agência e autoridade nessas figuras que os contos preservam, mesmo que a *trickster* seja com T minúsculo e o espaço de sua ação seja restrito.

Fato é que em engrenagens de uma estrutura de dominação, a energia *tricksteriana* se manifesta em cada ação disruptiva que dá forma a uma subcultura, independentemente de gênero. Por isso, a teoria de Scott, fundada no estudo de comunidades rurais estratificadas na Ásia contemporânea e o sistema escravocrata e a segregação racial na América do Norte, além dos contos populares, elenca a sabotagem, o pequeno furto, a mentira, a fofoca, a maldição, os ritos festivos, a religião e a música entre as muitas formas de disfarce do discurso oculto. Em suma, as formas elaboradas do disfarce do discurso oculto integram a cultura popular, e a cultura popular é a guerrilha não declarada dos dominados. Não só o elenco de subversões da ordem como também as apropriações do discurso do dominador pelos dominados remetem à energia disruptiva do *trickster*. Uma energia que trespassa a estrutura de Hudson e emana diretamente dos contos de fadas. Atos subversivos e destituídos de moral são próprios dos personagens desses contos, como é próprio de um *trickster* roubar a tecnologia dos deuses e dá-la aos humanos. Esse roubo da tecnologia divina tem seu equivalente direto na apropriação dos discursos. Onde há tensão no tecido social, há energia *tricksteriana* em ação na concepção de Hyde, para quem "as redes de significação por meio das quais as culturas são tecidas são os campos mais complexos e duradouros do trabalho do *trickster*" (Hyde, 2017, p. 297). E se o

discurso é o que torna a trama social irrespirável é no discurso que o *trickster* vai encontrar as brechas para sua atuação, pois é “um ser à procura de porosidades” (Hyde, 2017, p.71).

Um exemplo de apropriação do discurso e da elaboração do disfarce do discurso oculto que se relaciona diretamente com o campo de pesquisa de Scott remonta à escravidão no Brasil. O sincretismo religioso, que vincula divindades cristãs às divindades das diversas religiões africanas, revela não apenas uma forma elaborada de disfarce, mas uma apropriação dos discursos dos dominadores a fim de expandir a liberdade dentro do confinamento e preservar as identidades culturais originárias o máximo possível. Da mesma forma a capoeira, a luta disfarçada de dança, é outra forma elaborada do disfarce que compõe hoje nosso patrimônio cultural tanto quanto as religiões de matriz africana. Os contos adaptados e sincretizados reunindo referências das culturas indígenas e africanas à dos colonizadores também se configuram como uma forma de discurso oculto.

### 1.1.3 Contos de Fadas e a Arte da Resistência

Scott elenca os contos como uma forma elaborada do disfarce do discurso oculto ciente de seu poder no imaginário do subordinado. Um discurso oculto que se manifesta no cinema desde os primórdios de sua existência (figura 4). E não apenas como adaptações de contos de fadas, mas também como uma forma de contar histórias que esgarçam as linhas delimitatórias do poder. Histórias de *Underdogs*, como afirma Jack Zipes ao referir-se aos filmes de Cinderela (ZIPES,2011,312); histórias de superação e de construção de identidades cuja individualidade em conflito com a dominação em que vivem torna-se catalisadora de transformações sociais. Claramente os filmes analisados por Hudson para sustentar a sua estrutura existiam antes de seu manual, assim como o arquétipo do herói já estava no cinema antes de Vogler dispersar o seu manuscrito por Hollywood, inaugurando uma nova forma de ver a escrita cinematográfica, afinal são formas de contar histórias. Entretanto, Vogler e Campbell têm seu lugar na história do cinema. Hudson, contudo, em um processo de descredibilização da voz feminina relimado há milênios, quando responde à estrutura de Campbell, tem sua resposta desvalorada pelo título da obra, pela estrutura similar à dele, pelo fato de ser um manual de escrita cinematográfica, pelo fato de aludir aos contos de fadas, pelo fato de a autora não ser acadêmica e pelo ato em si de retrucar. Nesse rompante de preconceitos arraigados na cultura patriarcal ignora-se os contos de fadas como um repositório de saberes das mulheres e sobre o feminino, destinado a resistir

à dominação e a subverter a ordem. Nos termos de Scott, este repositório, análogo ao conceito de *Mundo Secreto* de Hudson, é um lugar de elaboração e cultivo de um discurso oculto vital à resistência do subordinado face à dominação. E ao compor seu manual de escrita cinematográfica a partir desse repositório, ela puxa o fio desse discurso oculto para a cena da escrita cinematográfica, especialmente a que se debruça sobre a questão do feminino e da recuperação da voz e da ação das mulheres.

**FIGURA 4 – Cinderela de Méliés**



Fonte: frame do filme Cendrillon. Dir. George Méliés. 1899

## 1.2 OS CONTOS DE FADAS COMO UM DISCURSO OCULTO

Enquanto os mitos de deuses e heróis receberam camadas de individualidade e historicidade facilmente rastreadas em documentos e sítios históricos, cristalizando assim imagens unívocas em nossa imaginação, os contos populares mantiveram o caráter adaptativo da oralidade e sua natureza primal, que ostenta um *core*, um arcabouço geralmente sem nome, localizado no tempo e no espaço do “era uma vez”. Para Von Franz, as imagens arquetípicas

apreendidas dos mitos expressam a psiquê humana mediada por uma cultura, enquanto as imagens arquetípicas do conto de fadas expressam os processos psíquicos em sua forma mais “simples, plena e concisa” (VON FRANZ, 1990, P. 9). Graças ao fato de configurarem um discurso oculto tão desvalorado quanto seus oradores, os contos de fadas não despertaram o interesse das elites dominantes até o século XVII, quando foram adotados nos círculos sociais da elite como forma de entretenimento. Embora haja um consenso entre alguns estudiosos quanto a denominá-los todos como contos de fadas, a figura da “mulher poderosa com poderes sobrenaturais” (COELHO, 2003, p.71) tem origem na cultura celta. E sua imagem se imiscuiu aos contos populares por meio das novelas de cavalaria. Coelho alega que a imagem da fada é uma imagem arcana, ligada aos cultos e ritos religiosos e conclama poder sobre a natureza e sobre os homens. E o poder dessa imagem, além de inspirar as figuras femininas das novelas arturianas, influenciou Shakespeare que, no século XVI, escreveu *Sonhos de Uma Noite de Verão* imprimindo essa imagem arcana no cânone da literatura universal. Mas quem popularizou o termo Contos de Fadas foi Marie -Catherine d’Aulnoy, na França do século XVII, com sua coletânea *Conte de Fée* (1697/98), segundo Zipes traduzido já no ano seguinte para o inglês “*Fairy Tales*”. (ZIPES,2002, p. 27). Há, contudo, uma distinção literária entre os contos, que se dividem em Contos maravilhosos e Contos de Fadas.

(...) o conto maravilhoso tem raízes orientais e gira em torno de uma problemática material/social/sensorial- a busca de riquezas; a conquista do poder; a satisfação do corpo, etc.-ligada basicamente à realização socioeconômica do indivíduo em seu meio. Ex. Aladim (...). Quanto ao conto de fadas de raízes celtas, gira em torno de uma problemática espiritual/ética/existencial, ligada à realização existencial do indivíduo, basicamente por intermédio do amor (...). Ex.: Rapunzel. (COELHO,2003, p. 79).

Essa definição por si só é suficiente para o termo *Conto de Fadas* ser adotado por esse estudo pois mostra uma afinidade conceitual com a estrutura de Hudson. Ademais, Jack Zipes considera *Conto de Fadas* um termo “guarda-chuva” que concilia literatura e oralidade e termina por abarcar os contos maravilhosos além de outras categorias de contos (ZIPES, 2012, p.20). É uma convenção que para este estudo, como Zipes propõe, resume a história social do gênero.

### 1.2.1 Os Embates Discursivos e a Arte da Subversão

Charles Perrault é tido por fundador da literatura infantil enquanto gênero devido à sua coletânea *Contos da Mamãe Gansa*. É com ele que começa a “lapidação” para a infância, e a incorporação de valores cristãos e burgueses. Jack Zipes, no entanto, em *Spells Of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture (1991)* resgata registros escritos em Apuleio e o conto Eros e Psiquê, ancorado na mitologia grega, mas do qual parecem emanar alguns temas para muitos contos que chegaram até nós. Zipes passa pelo *Gesta Romanorum*, coletânea surgida entre o século XIII e XIV, e Giovanni Francesco Straparola e Giambattista Basile nos séculos XVI e XVII respectivamente, na Itália. Esses registros impressos, no entanto, não foram o bastante para estabelecer os contos de fadas na cultura da infância, e nem sequer intentavam isso até Perrault iniciar o trabalho que seria finalizado pela mídia impressa, pela popularização do livro e pelo acesso das classes trabalhadoras à alfabetização no século XIX. Com o letramento, é seguro afirmar que os dominadores se apropriaram do discurso oculto dos dominados e o redirecionaram para educar as massas para a subserviência e a dominação. “Na verdade, houve um reconhecimento gradual de que a fantasia poderia ser empregada para as necessidades utilitárias da burguesia, e Andersen provou ser um servo muito humilde dessa causa. (ZIPES,2006, p.82, tradução nossa)”.

O dinamarquês Hans Christian Andersen personifica um processo social muito mais amplo e, por vezes, sutil. Seu retrato pouco elogioso composto por Zipes é reafirmado por descrições ainda mais severas de literatos e críticos, como o poeta Heinrich Heine<sup>10</sup>, epigrafado por Zipes. Dentre as provas de sua servitude aos valores burgueses e protestantes, estão *A pequena Sereia* e *Sapatinhos Vermelhos*, sendo que no primeiro a sereia troca a voz pelas pernas em nome do amor, e seu fim é trágico. Embora ele aborde o tema do *underdog*, comum nos contos de fadas, ele não permite o final feliz devido aos valores cristãos de que é imbuído.

Ainda que na sua ousadia de criar por si mesmo o que foi lapidado em milênios de oralidade coletiva ele tenha tirado a voz e a vida da sereia pagã, mulheres com voz e alma ressignificam sua escrita em uma subversão desses valores patriarcais. Clarissa Pinkola Estés (1994), transforma a admoestação quanto à desobediência e ao comportamento feminino ideal

---

10 “Andersen me visitou aqui há vários anos. Ele me parecia um alfaiate. É assim que ele realmente se parece. Ele é um homem abatido com um rosto encovado e vazio, e sua postura revela um comportamento ansioso e devoto, do tipo que os reis amam. Esta é a razão pela qual eles dão a Andersen uma recepção tão brilhante. Ele é a representação perfeita dos poetas do jeito que os reis querem que eles sejam.” (Heine 1851, apud ZIPES, 2006, p. 81, tradução nossa)

que é *Sapatinhos Vermelhos*, em uma apologia à criatividade e um alerta quanto à supressão da capacidade criadora feminina. A versão de Andersen, segundo Estés, é baseada em uma história antiga chamada *As sapatilhas do diabo* ou *Os Sapatos Ardentes do Diabo*, o que já revela uma intervenção cristã no conto popular antes de ele adaptá-lo e levar todo o crédito, ou ônus. Mesmo assim Estés encontra o discurso oculto no conto ao observar que os sapatos vermelhos que fazem a personagem dançar loucamente não foram criados por ela. Os seus, fruto do seu trabalho e criatividade, foram queimados quando ela foi “salva” pela rica senhora que passava em sua floresta. Na mensagem de Andersen, ela desobedecer e usar sapatos inadequadamente vermelhos a fez perder a vida nova de luxo e riqueza e até o favor divino. Para Estés:

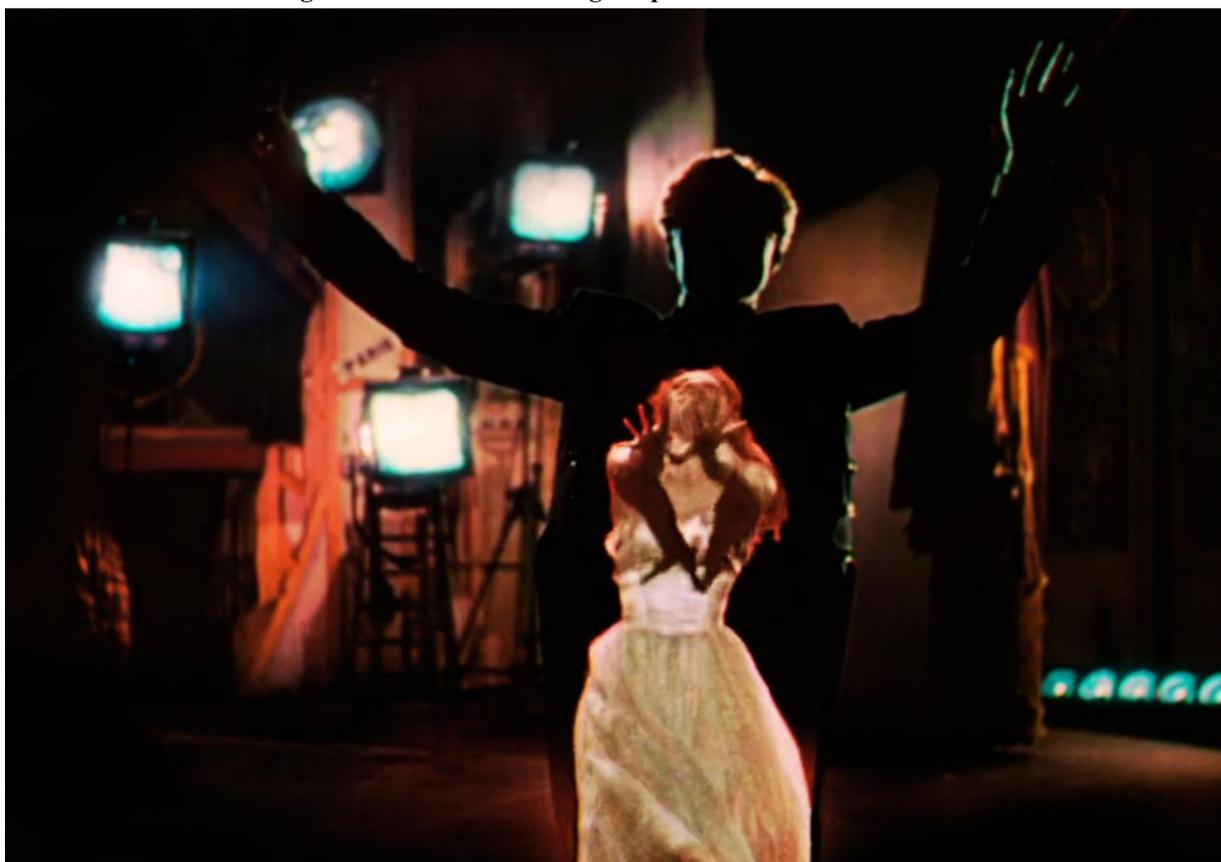
(...) a perda dos sapatos feitos a mão representa a perda da vitalidade passional e da vida própria que a mulher projetou para si, aliadas à adoção de uma vida domesticada em excesso. Isso acaba levando à perda da percepção aguçada, que induz aos excessos, à perda do pé, a plataforma sobre a qual pousamos nossa base, um aspecto profundo da nossa natureza instintual que sustenta a nossa liberdade. (ESTÉS, 1992, p.276).

Essa conexão entre o conto e a criatividade é explorada no cinema em 1948 (figura 5) e de uma perspectiva masculina o conflito é entre a vida doméstica, representada pelo enlace amoroso, e a vida no palco, dançando. O final trágico do filme evidencia os valores patriarcais e o conflito no pós-guerra que demandava o retorno das mulheres para o lar depois de terem experimentado a autonomia e a liberdade ao assumirem as funções dos homens no mercado de trabalho. Na história do cinema, portanto, é possível acompanhar o embate e a mudança dos discursos no tecido cultural. Cinderela, novamente, é um exemplo da inculcação dos valores patriarcais bem como da resistência a esses valores, justamente pelo grande número de adaptações que a história engendrou.

A versão de Perrault, uma das mais difundidas, enfatiza comportamentos desejáveis nas mulheres, como a obediência e a piedade cristã refletidas na aceitação silenciosa da humilhação e do trabalho árduo. A mulher, dessa perspectiva, é educada para a subserviência ao homem. Essa manifestação de humildade é elencada por Scott como um dos tributos simbólicos reclamados pelas elites dominantes ao lado do tributo material oriundo do trabalho árduo. “Claro que na prática, os dois tipos de tributo são indissociáveis, na medida em que todo ato público de apropriação é, simbolicamente, um ritual de subordinação.” (SCOTT, 2013, p.259). Entretanto, o discurso oculto em Cinderela pode ter muitos desdobramentos, conforme a versão. Se em Perrault é evidente um ritual de subordinação recompensado pela fada madrinha

com um marido, o que nos termos patriarcais é uma progressão da subordinação feminina, versões como a que os irmãos Grimm- em busca de uma identidade nacional por meio da cultura popular- coletaram, apresentam uma Cinderela que cultiva e defende a própria individualidade. E isso está representado pela árvore que ela planta no túmulo da mãe e rega diariamente com suas lágrimas. A imagem da árvore, adotada por Jung como um dos símbolos do Self, remonta a diversas mitologias que a utilizam como símbolo da vida, a exemplo da judaica e da nórdica.

**Figura 5-Victória sendo tragada pelas vontades masculinas**



Fonte: frame do filme Red Shoes, dirigido por Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948

Uma versão muito similar à dos irmãos Grimm, coletada por Bozena Nemcová na Tchecoslováquia do século XIX, rendeu duas adaptações cinematográficas muito diferentes da versão de Perrault difundida pela Disney. A versão Tcheca de 1973, dirigida por Václav Vorlíček, difere narrativamente muito pouco da norueguesa realizada em 2021 e dirigida por Cecilie A. Mosli. Contudo, é uma diferença substancial para compreender o potencial de um conto clássico já muito surrado por mais de 130 adaptações cinematográficas, mas que ainda pode recuperar seu caráter subversivo e rechaçar uma cultura hegemônica que coloniza o nosso imaginário sustentando um sistema de dominação. Nestes filmes, separados por quase 4

décadas, os “Três desejos para Cinderela” são concedidos pelos frutos de uma árvore: três nozes. No de 1973, o terceiro desejo é um segundo vestido, desta vez de noiva. Cinderela é espirituosa, tricksteriana, se salva sozinha e surge magnífica para calçar o sapato e se casar. No filme de 2021, a terceira noz está vazia. Sem mágica, Cinderela precisa bastar-se em seus trajes de criada, montar seu cavalo branco e salvar o príncipe com sua arqueria artemísica. O sapato de cristal perde a função diante da imagem da mulher autônoma e selvagem, munida de arco e flecha (Figura 6).

É esse que parece ser um indício de independência, apenas inverte os valores sem transformá-los em sua essência. No primeiro filme os presentes contidos nas nozes a fazem performar masculinidade, usando os trajes de arqueiro do pai, e feminilidade, usando o vestido de baile da mãe, e a colocam em contato com ambas as energias em sua psiquê e ainda criam uma conexão com a ancestralidade, apresentando uma ideia de herança cultural. Quando ela surge vestida de noiva é um ser integrado que foi capaz de lutar por si e salvar-se colocando-se em condição de igualdade com sua contraparte masculina. Entretanto, toda uma cultura de independência feminina fundada em arquétipos como o de Ártemis faz com que a imagem da Cinderela surgindo vestida de branco depois de salvar-se sozinha seja um indício de submissão, enquanto a arqueira imune ao amor, e especialmente aos liames do casamento, é sinônimo de independência.

**Figura 6: Três desejos para Cinderela sob o Arquétipo de Ártemis.**



Fonte: Frame do Filme Three wishes for Cinderella (Tre nøtter til Askepott), 2021. Dir. Cecilie A. Mosli

Nessas duas versões de Cinderela há uma justaposição do mito ao conto de fadas. É preciso considerar, todavia, a perspectiva, como o fez Campbell. A Ártemis cuja imagem

imediatamente assoma o imaginário é apreendida da perspectiva dos dominadores. É a mesma perspectiva que narra a jornada do herói nas diversas mitologias analisadas por Campbell, e, portanto, masculina. Em uma realidade na qual há uma luta pelo reconhecimento civil do casamento homossexual, Ártemis é a imagem de autonomia que substitui o casamento heterossexual em histórias inspiradas diretamente nos contos de fadas. Na tentativa de evitar que a busca pelo “marido principesco” seja a única motivação da personagem, a possibilidade do casamento é eliminada, sem considerar o peso simbólico dessas histórias que mimetizam e desvelam o esqueleto da psiquê e preconizam um equilíbrio psicológico. Em vez de reconsiderar os termos da união amorosa na cultura patriarcal, que tem por tradição a mulher como um objeto em um jogo de permutas e garantias financeiras, reconsidera-se a união. O que, seguindo os prognósticos dos arquétipos das virgens olímpicas, implica em consolidar a imagem da solteirona com o gato, ao invés de uma vida plena na qual as mulheres possam escolher os termos de suas parcerias no decorrer da vida.

Na primeira versão do filme, o roteirista Frantisek Pavlíček adapta o conto. Na versão de 2021, além da direção feminina de Mosli, o roteiro conta com duas roteiristas, Anna Bache-Wiig e Kamilla Krogsveen, além do roteirista Karsten Fullu. E o filme é apresentado, pelo menos em português, como uma nova versão do filme de Vorlíček e não uma reinterpretação do conto. É impossível para este estudo creditar a evocação da imagem de Ártemis à influência feminina ou masculina. Busca-se, no entanto, detectar os riscos nos quais essa invocação incorre.

### **1.2.2 Mito e Conto de Fadas: a Justaposição dos Discursos**

Na perspectiva da ordem dominante, Ártemis desponta como o arquétipo da independência feminina. Por isso, além da perspectiva é necessário examinar a convergência de mitologemas dos contos de fadas com os arquétipos, e quais as implicações dessa convergência dispersada pelo cinema. O estruturalista Wladimir Propp, estudioso da morfologia dos contos de fadas, denomina os temas dos contos como “motivos”, mas a estrutura de Hudson adota a denominação de Károly Kerényi, mitologema, que James Hollis define como “elemento ou tema isolado em qualquer mito” (HOLLIS, 2005, p.12). Pelo vínculo *d’A Promessa da Virgem* com a psicologia, e pelo fato de a mesma não se ater exclusivamente aos contos de fadas ao evocar o arquétipo da virgem, mitologema torna-se o termo mais adequado, e sinaliza definir

os temas sem tender para um rigor estruturalista. A opção pelo termo mitologema em lugar de **motivo** ou **tema**, também foi determinada pela apologia de Hollis à mitologia pessoal e o convite explícito à criação de uma consciência crítica quando ele diz:

Os criadores de mitos na nossa época são você e eu- nos sonhos que sonhamos, nos padrões que tecemos, e naquelas imprevisíveis e momentâneas aberturas para a eternidade através das quais vislumbramos as formas transitórias dos deuses. (HOLLIS, 2005, p.72)

Hollis traz os mitologemas não apenas como temas míticos, mas como encarnações do mundo invisível-subtítulo de sua obra. Essas encarnações são nada mais do que imagens. Assim como Propp detectou nos contos de fadas, uma narrativa mítica pode conter muitos temas e esses temas vem habitados por imagens. Hollis exemplifica que a busca do herói contém dois temas: a busca e o herói. Assim o mitologema está intrinsecamente ligado às imagens, pois o herói, ou heroína, que é tema também, é uma imagem perpassada de significados. Para Hollis “Nossas palavras começam em algum lugar lá atrás, como percepções fundamentais, como estupefações nascidas da experiência, e depois tornam-se imagens encarnadas na linguagem.” (HOLLIS, 2005, p.12). Então um mitologema alude a uma ação, mas vem encarnado em uma imagem. Cinderela, portanto, seria tema e imagem. Ou mitologema e imagem arquetípica. Ela é a imagem arquetípica do *underdog*, cujo tema é a transformação pessoal e social quebrando as expectativas e criando mudanças do *status quo*. É evidente uma intersecção entre o conceito de mitologema e o de imagem arquetípica, à qual comumente nos referimos apenas como arquétipo. Silveira alega que Jung repetia incansavelmente que

arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar. São matrizes arcaicas onde configurações análogas ou semelhantes tomam forma. (...) Seja qual for sua origem, o arquétipo funciona como um nódulo de concentração de energia psíquica. Quando esta energia, em estado potencial, atualiza-se, toma forma, então teremos a imagem arquetípica. Não poderemos denominar esta imagem de arquétipo, pois o arquétipo é unicamente uma virtualidade (SILVEIRA, 1981, p.47)

As virtualidades que a imagem arquetípica carrega remetem à definição que Hollis faz da formação da própria imagem. Desse modo, a imagem torna-se ponto em comum entre as

definições de mitologema e arquétipo, e é a forma com que acessamos ambos os conceitos. Especialmente no cinema. Mulvey assinala que “a imagem constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/falso reconhecimento e da identificação, e, portanto, da primeira articulação do “EU” na subjetividade” (XAVIER,1983, p.442). Como matriz do imaginário, a forma com que essa imagem é acessada, o discurso que contém e no qual está contida, determina as relações de poder. A sabedoria popular quando afirma que uma imagem diz mais do que mil palavras, assinala a potência da imagem apreendida e sua importância como parte do discurso. Essa potência é expressa por Samain como a pensatividade das imagens:

Ouso dizer que a imagem- toda imagem “é uma forma que pensa”. A proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir- que, independentemente de nós as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam. Com outras palavras: independentemente de nós - autores ou espectadores – toda imagem, ao combinar nela um conjunto de dados sógnicos (traços, cores, movimentos, vazios, relevos e outras tantas pontuações sensíveis e sensoriais) ou ao associar-se com outra (s) imagem(ns), seria “uma forma que pensa” (SAMAIN,2012, p.23)

Para Samain, a capacidade de suscitar pensamentos e ideias é intrínseca à imagem. E o supracitado poder de se associar a outras imagens e combinar um conjunto de dados sógnicos é uma arma ideológica poderosa e extremamente perigosa quando faz parte do ferramental discursivo de um sistema de dominação. Por isso, quando Cinderela é açambarcada pela imagem arquetípica de Ártemis a imagem comumente unidimensional do conto de fadas ganha as virtualidades arquetípicas do mito. Sendo o mito contado da perspectiva masculina e, portanto, dominante, essa justaposição imagética cria uma justaposição de discursos. Nos termos de Scott, o discurso oculto do dominador se justapõe ao discurso oculto do dominado. E as repercussões dessa tensão discursiva podem ser examinadas na representação das heroínas no cinema.

### 1.3 O ARQUÉTIPO DA VIRGEM, O ARQUÉTIPO DO TRICKSTER E O ESTRANHO PÁSSARO: DISFARCES E APROPRIAÇÕES DO DISCURSO

(...) a imagem deve ser entendida ao mesmo tempo como documento e objeto de sonho [Sigmund Freud], como obra e objeto de passagem [Walter Benjamin], movimento e objeto de montagem [Sergei Eisenstein], não saber [George Bataille] e objeto de ciência [Aby Warburg]” (DIDI HUBERMAN, apud SAMAIN, 2012, p. 22)

Há um jogo de apropriação e reapropriação dos discursos entre dominados e dominadores. E Hudson traz para o centro da tensão discursiva a sua estrutura narrativa quando a denomina *A Promessa da Virgem*. O termo evoca uma imagem controversa cujas primeiras emanações imagéticas revelam tanto um repertório pagão de “esoterismos” desacreditados e bruxedos, até os construtos da dominação patriarcal evidentes na mitologia judaico-cristã. Se Ártemis é a primeira imagem que evoca a independência feminina em nossa cultura eurocêntrica, e a que o cinema comumente adota, é também a que desvela mais facilmente os discursos patriarcais, desde os relatos de sua origem no panteão grego ordenado por Zeus. Paradoxalmente, um dos atributos da deusa Ártemis é proteger os limiares entre o selvagem e o civilizado. E ela própria se assenta em um limiar, permanecendo entre a vida adulta e a infância, eternamente adolescente. Na versão mais conhecida de sua história, ela é irmã de Apolo e filha de Leto e Zeus. Dentre os fragmentos de sua história consta que a virgindade permanente e o arco foram pedidos a seu pai ainda criança e, em algumas versões, esse pedido veio em decorrência do sofrimento de sua mãe para dar à luz ela mesma e seu irmão gêmeo Apolo, a cujo parto ela assistiu. Para Budin, manter a virgindade era a condição para a autonomia de Ártemis (BUDIN, 2015). E a fim de mantê-la, ela deve permanecer no limiar da vida adulta. Amadurecendo, a Ártemis do panteão olímpico precisaria vincular-se a uma figura masculina e submeter-se completamente ao regime patriarcal. Virgem e adolescente, ela habita o espaço liminal entre o selvagem e o civilizado, a infância e a maturidade, e não se submete diretamente à autoridade representada pelos laços paternos e matrimoniais. A imagem de Ártemis como símbolo da autonomia feminina é recorrente ao longo da história, e no cinema (e na literatura) Katniss Everdeen encarna os epítetos da deusa virgem com alcance e influência às quais a academia ocupa-se detidamente em perscrutar.

### 1.3.1 Katniss Everdeen e o Rapto da Voz Virginal

Katniss é residente no distrito 12 de Panem, pais distópico no qual a Capital realiza os jogos vorazes como retaliação e demonstração de força, por causa de uma rebelião debelada 74 anos antes. Os tributos, casal de jovens entre 12 e 18 anos, são sorteados todo ano. Só um dos 24 sobrevive aos jogos, e é exibido triunfante através dos 12 distritos, reiterando a dominação da Capital sobre a faminta população. Katniss se voluntaria no lugar da irmã, mais jovem que ela, sorteada na 74<sup>o</sup> edição. Ela desafia a Capital em rede nacional, já que os jogos são transmitidos como um reality show, e torna-se um símbolo de resistência e coragem. Isso graças à ajuda de Peeta, cuja vida ela salva no final do primeiro filme, mostrando a sua força simbólica ao mudar as regras do jogo e garantir a sobrevivência de dois tributos. Como não há um real vencedor nos jogos vorazes, após os jogos sua imagem é controlada pela Capital, na figura do presidente Snow. Quando fica evidente que o efeito Katniss na população é algo que só será destruído com ela, as regras do jogo são mudadas no ano seguinte, sorteando os jogadores apenas entre os vitoriosos das edições anteriores. Katniss é ‘sorteada’ e, com ela, Heimlich, seu mentor na edição anterior. Peeta se voluntaria no lugar de Heimlich. Ambos, Katniss e Peeta, revivem o processo de conquistar o espectador, reforçando seu poder simbólico, e adentram a arena onde lutam de novo por suas vidas. No fim, Katniss é abduzida e descobre que os jogos fizeram parte de uma estratégia da Resistência. Metade dos tributos participaram da tramoia e alguns se sacrificaram para salvá-la. A resistência tem um lugar para Katniss, como o símbolo de esperança e coragem que Snow tentara matar. No terceiro filme, Katniss está sob a proteção da Resistência que a esperava com figurino e roteiro na mão. Ela reluta em ser um mero símbolo encenado para as câmeras, mas seu espírito combativo entra em cena quando a guerra ganha corpo e ela finalmente acede e se transforma no Tordo. No quarto filme, Katniss conhece a verdadeira face do poder que substituirá Snow. Perde a irmã, cuja vida havia salvado e, por fim, mata a líder da Resistência, Alma Coin, que planeja substituir o líder deposto, Coriolanus Snow, mantendo o regime de governo existente.

O resumo dos filmes deixa entrever a manipulação de Katniss, tanto pela Capital quanto pela Resistência. Contudo, a imagem de Ártemis infundida nela é carregada de uma ideia de autonomia que parece garantir que ela superará qualquer obstáculo. Esgueirar-se pela floresta caçando uma corça, um dos animais vinculados a Ártemis, evoca sua natureza independente, que subiste e protege os seus, desde a primeira cena. E essa imagem contrasta

com o ar de civilidade forçada de sua figura em um vestido de missa nas fileiras de jovens, aguardando o sorteio para os jogos vorazes.

**FIGURA 7 – Katniss exibindo suas habilidades de sobrevivência**



Fonte: Frame do filme The Hunger Games, 2012. Dir. Francis Lawrence

O primeiro epíteto de Ártemis, *kourotrophos*- guardiã das crianças- se apresenta na Katniss que se voluntaria no lugar de Prim, sua irmã. E o mesmo instinto protetor a leva a se aliar a Rue, garota cuja idade é similar à de Prim, nos jogos. O andamento e desfecho de sua relação com Rue propiciam um ponto de virada necessário no qual há um acordo implícito sobre a inevitabilidade da morte da menina na arena. Só pode haver um sobrevivente nos jogos e Katniss precisa de motivação maior do que sobreviver, neste ponto da narrativa. A característica de *Kourotrophos* que presume uma ética do cuidado e empatia está entre as características elencadas por Tatar para delinear o heroísmo feminino. Quando se trata, porém, da raiz antropológica da Ártemis *Kourotrophos* e a morte de Rue, essa ética do cuidado e essa empatia são ineficazes na produção de justiça e reparação. Como *Kourotrophos* Ártemis protege os jovens, em especial as meninas, em sua transição entre a infância e a vida adulta. As meninas chegavam aos seus templos no início da puberdade e saíam de lá para seus casamentos arranjados e para a vida produtiva na Pólis, que significava parir, tear, fiar e ordenar os criados e escravos na manutenção da casa, como Telêmaco ordena a Penélope. (BUDIN, 2015). Enquanto no templo as ursinhas, como eram chamadas, vivenciavam um ritual de passagem que incluía a liberdade da floresta e tinham a sua virgindade protegida- já que ninguém arriscaria a ira de Ártemis profanando seus templos e suas discípulas- o seu futuro na ordem

patriarcal era certo como a morte de Rue. A idade da iniciação no culto de Ártemis pede considerações atualizadas:

Mas nove anos é a idade de iniciação em Ártemis, e também, tradicionalmente, a idade do catecismo, o qual nos impõe as regras básicas da religião e da sociedade. Aqui não estou me referindo apenas ao significado do ritual religioso usual da palavra catecismo, mas também quero dar-lhe uma conotação mais ampla que inclua outras doutrinas como o nacionalismo, as ideologias políticas, a propaganda comercial de todo tipo e outras coisas do mesmo estilo. Por volta dessa idade a criança se converte na meta do fervor missionário do homem ocidental. (LOPES-PEDRAZA, 2012, p.42)

E o culto Artemísico, deste modo, também professava os valores patriarcais, mesmo criando uma bolha temporária de liberdade e segurança para as meninas. Katniss funciona exatamente desse modo em relação a Rue e Prim. Ela não tem poder para evitar seus destinos. Sua guarida é temporária e paliativa. Eco da dominação, Katniss não tem voz para isso. É uma imagem criada e articulada em cena por um olhar masculino. Peeta fala com astúcia e charme por ela, enquanto suas primeiras manifestações verbais são vociferantes e belicosas. Sua inabilidade comunicativa é repisada em contraste direto com a habilidade social e discursiva de Peeta, até que fique clara a superioridade dele nesta área. Uma superioridade cujas manobras a transformarão em um símbolo que o presidente Snow não consegue combater dentro da própria casa, onde a neta adota suas tranças. Peeta revela as características tricksterianas da comunicação e do disfarce. Reconhece o potencial de Katniss tanto quanto o próprio interesse em permanecer vivo. É ele que insiste em obter o suporte de Heimlich, e consegue não apenas se comunicar com o mentor relutante e ébrio, como também o faz enaltecendo as habilidades de Katniss. Peeta lança luz sobre ela com a mesma naturalidade com que transita sob os holofotes da Capital. A comunicação é o seu dom. E ele a usa para validar Katniss como guerreira para a equipe que os assessora e facilita o acesso aos recursos para sua sobrevivência. E, por fim, para o grande público, ele a enaltece como objeto de desejo criando a trama do romance que possibilitará que ambos saiam vivos dos jogos. Ser vista como desejável enfurece Katniss, como enfurece Ártemis ser espiada por Acteon<sup>11</sup>. A farsa do romance que entretém o público, enfatiza a indisponibilidade emocional dela, que considera ser desejada uma fraqueza. Ártemis é uma das três deusas Olímpicas imunes aos poderes de Afrodite. Para Ártemis o amor

---

<sup>11</sup> Acteon é um caçador que inadvertidamente vê Ártemis se banhando no rio e como punição é transformado por ela em uma corça e devorado pelos próprios cães.

é de fato uma fraqueza, pois a remove do espaço liminal que lhe garante autonomia no sistema patriarcal olímpico. (BUDIN, 2015)

**FIGURA 8 – A imagem do Tordo surgida do vestido em chamas**



Fonte: Frame do filme The Hunger Games: Catching Fire 2013. Dir. Francis Lawrence

Outros epítetos de Ártemis, *phósporos*- a que transporta a luz- e *selasphoros*- a que leva a luz, são abordados por Cinna, seu estilista. É ele que faz a ignição da matéria rudimentar análoga ao carvão que é Katniss para a garota em chamas que simboliza poder e esperança. Ele também alimenta a simbologia do pássaro e antes de morrer deixa com a Resistência o figurino final de Katniss: o Tordo. Cinna é uma evidência da construção da imagem e da importância de Katniss performar feminilidade de acordo com os padrões e expectativas convencionais para sobreviver. E a seu modo, Cinna é uma fada madrinha. Sem a magia dos vestidos em chamas Katniss não teria o mesmo brilho no palco montado para os tributos (figura 8).

Não é coincidência que um dos *beats* de Hudson se chama “vestir o papel”. O que para Cinderela significa vestir-se para a festa, para Katniss vestir-se para um espetáculo circense em uma arena sangrenta, e para a virgem tal e qual conceituada por Hudson, a exemplo de Billy Elliot calçando as sapatilhas, significa experimentar pela primeira vez o que é ser íntegra e autônoma, é irradiar luz e beleza, não no sentido físico, mas como expressão de plenitude. Katniss, contudo, está apenas interpretando um papel. O patinho feio que vira cisne é uma encenação na qual ela não experimenta sua verdadeira natureza e sim veste uma convenção social. E a ascensão do *underdog* torna-se uma estratégia da dominação.

Sua imagem e sua voz são *comodities*. No segundo filme, Snow surge para controlá-las já nas primeiras cenas, e enquanto dura a turnê dos vitoriosos, Katniss tem sua voz controlada mediante uso da força sobre os oprimidos que sua imagem inspira. No terceiro filme,

uma Katniss mentalmente abalada ocupa os três minutos iniciais de tela e os quatro seguintes revelam que foi arrebatada para um submundo, tal e qual Perséfone. Não à toa o *gamemaker* da vez chama-se Plutarch e o distrito 13, supostamente destruído 75 anos antes, é uma fortaleza subterrânea. Plutarch em muito de sua natureza ambígua e estrategista remete ao filósofo Plutarch, ou Plutarco, grego de influências platônicas e estoicas, autor das Obras Morais, que a exemplo dos títulos *Como Distinguir um Adulador de um Amigo*, *Como Retirar Benefício dos Inimigos*; *Acerca do Número Excessivo de Amigos*, tem a ética das relações como tema. É como biógrafo, porém, que ele se destaca, tendo sua obra *Vidas Paralelas*, na qual coteja a vida de ilustres gregos a de ilustres romanos, servido de fonte histórica para Shakespeare compor suas peças *Júlio César*, *Antônio e Cleópatra* e *Coriolano*. (MARÉCHAUX, 2011, p. 35). A dupla cidadania de Plutarco, que se tornou um cidadão romano, é outro ponto sutil na inspiração do personagem Plutarch. Como o grande articulador do arrebatamento de Katniss da arena do massacre quaternário, ele é um agente duplo, hábil em contar histórias dos célebres, e movido por uma ética própria, que nos filmes é mais sutil do que nos livros. Além disso, a etimologia do nome Plutarco alude ao deus Plutão, versão Romana de Hades, que arrebatou a jovem Cora e a transformou em Perséfone, rainha do mundo mortos, no mito grego.

### 1.3.2 O Discurso Oculto e as Políticas do Olhar

Quando a presidente do distrito 13 e líder da Rebelião, Alma Coin, afirma que o povo precisa de uma voz, Katniss redargui que, para isso, deveriam ter salvado Peeta. Ela não se entusiasma com o papel desenhado para ela na guerra e tampouco se considera digna de ter voz. Plutarch explana que unir os 13 distritos contra a capital requer uma inspiração e Katniss é, à revelia, alçada ao papel de musa, um dos quais Campbell definiu como função da mulher na jornada heroica. E ninguém precisa da sua voz quando existem outras formas do discurso à disposição. Controversamente o Tordo, imagem que ela vai assumir, na versão literária simboliza não só o discurso rebelde de Katniss, mas todo o discurso de resistência dos distritos subordinados. É um pássaro híbrido, fruto do cruzamento entre o gaio tagarela (*Jabberjay*), geneticamente criado pela Capital, e os rouxinóis. O gaio tagarela é um pássaro espião, que reproduz todas as conversas que escuta. Quando a população percebe, começa a dispersar conversas sem sentido, cria um discurso oculto que zomba da artimanha da Capital, e os

pássaros, todos machos, são abandonados. Ao cruzarem com rouxinóis fêmeas na floresta surge um híbrido capaz de reproduzir sons e cantos humanos sem o controle da capital, o *mockinjay* (Tordo). Nos filmes, o Tordo é inicialmente apenas um broche e seu real significado não é explorado para além da aparência. Katniss o veste, mas não o significa plenamente. Sua conexão com a voz de Katniss e o valor como discurso oculto da população são suprimidos. E não é preciso a bagagem de um linguista para deduzir que *mockinjay*, se origina da palavra *mock*, que significa **zombar**. Logo, o *mockinjay* tem um significado muito maior, e a imagem que reveste Katniss quando ela veste a indumentária do Tordo- o *mockinjay*- seria muito mais poderosa se o discurso oculto fosse explorado na narrativa.

**FIGURA 9 – Designers de Figurino Bart Mueller e Kurt Swanson explicando o processo de criação do figurino do Tordo na versão soldado.**



Fonte: Frame do conteúdo extra do filme *The Hunger Games: Mockingjay –Part 1*, 2014. Dir. Francis Lawrence

Não apenas Katniss sofre as consequências da supressão desse discurso que remove o poder simbólico do povo oprimido do qual ela se origina e que representa. Quando veste a indumentária do Tordo, seja na forma de traje festivo ou de guerra, sem estar investida do real poder do discurso oculto e tendo sido paulatinamente construída como uma personagem sem voz própria, a zombaria parece trocar de mãos. Mesmo que a imagem do pássaro carregue significados próprios apreendidos intuitivamente, essa imagem se torna aparência componente do espetáculo, e perde o significado social. Os dominadores apropriam-se do *mockinjay* e usam

seu poder simbólico para negar a Katniss, e concomitantemente às mulheres, um lugar na galeria dos heróis.

Contudo, ela faz jus ao epíteto de *Kourotrophos* e realmente intenta proteger os mais jovens. Realmente é movida por uma empatia real e uma ética do cuidado. E para salvar Peeta e os demais vitoriosos capturados ela acede e veste a indumentária do Tordo. No entanto, representar um símbolo de resistência mostra-se mais difícil do que sê-lo. A Resistência lhe exige que performe a guerreira, do mesmo modo e na mesma artificialidade com que a Capital exigiu que performasse a feminilidade. Esse é um impasse vivido ainda hoje pelas mulheres que têm seus papéis na sociedade desenhados para elas pela cultura patriarcal e não pelas suas próprias inclinações e desejos. E no filme é preciso que Heimlich-um homem- surja e destaque a artificialidade que sufoca Katniss. É ele que destaca a potência da empatia e da sede de justiça dela, e isso se dá na interação com o real e não nos enredos de uma farsa. E sob a égide da *Ártemis Kourotrophos* Katniss responde ao bombardeio que a Capital realiza contra um hospital de guerra. A garota sem voz responde com a autoridade de *Potnia Theron*- senhora das feras; como *Orthia* - a grande; *Phoebe*- a brilhante. E cumpre seu papel conforme designado pela ordem dominante.

Que sua voz seja o estopim da guerra passa despercebido diante da pujança da cena. O fato de Katniss ser usada tanto pela Capital quanto pela Resistência é eclipsado por cenas como essa, em que Katniss é mobilizada pela empatia e pela ética do cuidado e responde como uma mãe urso protegendo a prole. Um conceito de Scott que se aproxima do que representa esse momento é o que ele chama de discurso carismático (SCOTT, 2013, P.51). Um discurso do subordinado que desafia o dominador com verdade e ímpeto, em uma circunstância na qual ele não pode revidar de imediato. Este é um ato que não precisa de carisma individual. O discurso em si ressona no outro como um discurso oculto partilhado. A coragem desse discurso individual que ressona verdades coletivas e confronta os mecanismos de dominação é difícil de dirimir, como o prova Snow, em sua luta para controlar Katniss, mas o discurso carismático é um rompante de coragem que não atribui verdadeira voz a Katniss. E ainda que ele inspire a resistência por abordar verdades coletivas, não traz à baila o poder de um discurso oculto sob a simbologia do *mockinjay*. Funciona como um mecanismo narrativo, um ponto de virada para o andar da história, mas que não permitirá a recuperação da voz de Katniss ou do povo. Um mecanismo eficiente que nos distrai como distrai Heimlich de seu niilismo ébrio, e nos impede de ver a dominação patriarcal puxando os fios da narrativa. É uma cena que ilustra a afirmação de Mulvey de que o “cinema dominante combinou muito bem o espetáculo e a narrativa” (XAVIER, 1983, p.444) de modo a perpetuar uma cultura de dominação na qual a mulher é

polo passivo em uma relação de poder fundada a partir do olhar e, por conseguinte, no controle da imagem. E essa política do olhar trazida por Mulvey, que controla a imagem da mulher e a aloca como parte de um discurso de dominação, evidencia que os mecanismos de dominação se configuram e se perpetuam por meio do domínio da linguagem quando o protagonista masculino tem o domínio da linguagem na diegese fílmica, como Peeta.

É dessa forma que a divisão entre espetáculo e narrativa sustenta o papel do homem como ativo no sentido de fazer avançar os acontecimentos. O Homem controla a fantasia no cinema e também surge como o representante do poder em um sentido maior: como o dono do olhar do espectador, ele substitui esse olhar na tela a fim de neutralizar as tendências extra diegéticas representadas pela mulher enquanto espetáculo. (XAVIER, 1983, 445)

A premissa dos Jogos Vorazes é produzir um espetáculo para os dominados, que reafirme o poder do dominador. No contexto dessa narrativa, Katniss parece extrapolar essa expectativa da Capital. No contexto da indústria do cinema, como produto cultural, Katniss é um espetáculo que vemos pelos olhos de Peeta, Cinna, Heimlich, Snow e Plutarch. É como esse espetáculo, por meio desse olhar mediador masculino, que nos distraímos de sua ausência de voz. Peeta fala por ela; Cinna a molda e revela sua feminilidade; Snow controla sua imagem e voz; Plutarch sequestra sua imagem e voz para a causa da Resistência. Ela é criada e contida pela voz, arte, perícia e astúcia masculina (figura 9). Híbrida de uma necessidade de autonomia feminina e um discurso patriarcal, ela, como o pássaro geneticamente criado, reproduz o discurso oculto dos dominadores, erguendo-se como a imagem de uma autonomia feminina cujo vilipêndio será naturalizado pela reafirmação do poder masculino nesses personagens que dominam a linguagem e fazem a narrativa avançar.

Sem a hipótese da vitória de Katniss não há narrativa se a proposta é erigir uma heroína. E no quarto filme ela já parece ver os fios que a titeriam. Entretanto, seu esforço para escapar desse controle em uma ação individual de assassinar Coriolano Snow é *hackeado* por Alma Coin, decidida a levar crédito por tudo o que o “Tordo” fizer. E rapidamente Katniss tem uma equipe de filmagem e alguns soldados compondo um time de ataque ao seu lado. Por um momento, é possível crer que ela terá sucesso, já que o grupo se revela leal a ela e não à Alma Coin. Contudo, no último momento essa possibilidade desaparece na nuvem de fumaça de um ataque aéreo que chacina civis em busca de refúgio, e entre eles sua irmã Prim. O golpe de misericórdia na imagem heroica de Katniss é quando ela usa a flecha assassina em vez de o

“poder civilizador da história” (TATAR, 2022, p.366). Um poder que depende unicamente do recurso que ela não possui: voz.

### 1.3.3 O Poder Civilizador da História

Quando pede para ser a executora de Snow em praça pública, ela tem uma população que a admira, pronta a ouvir a história da traição de Alma Coin, que pretende ocupar o lugar de Snow ao invés de instituir um regime democrático. E ainda planeja uma nova versão dos jogos vorazes. Katniss tem o palco para si, mas marcha silenciosamente até o ponto ideal de disparar sua flecha e executa Alma Coin, até então, aos olhos do público, sua líder e aliada. Katniss não tem autonomia verdadeira para fazer uso do poder civilizador da história, já que a sua aparente autonomia é um construto da dominação. O poder civilizador da história, conforme o define Tatar, nada mais é do que a habilidade de contar histórias, transformando a narrativa e o próprio ato de contar a história em um lugar seguro para trazer à tona verdades que em outras condições seriam a morte certa, ou seriam no mínimo postas em dúvida. É o poder de Sherazade:

Por trás de sua arte regeneradora, esconde-se o artilho dos desvalidos, e Sherazade, apesar das restrições físicas que lhe são impostas, usa a linguagem de modo a revelar o que o filósofo John Langshaw Austin chama de seu poder perculocionário, sua capacidade de persuadir, ensinar, inspirar (TATAR, 2022, 142)

Se fosse capaz de utilizar o poder civilizador da história, Katniss seria uma produtora de significados transformadores. Contudo, ao usar a flecha silenciosa ela, metaforicamente, aniquila a própria imagem heroica reiterando a superioridade comunicacional do homem “ainda presa a seu lugar de portadora de significado e não produtora de significado”. (XAVIER, 1983, p.438). Há, no entanto, mais um discurso oculto da dominação masculina na vilanização de Alma Coin, que é menosprezado diante do esforço de elevar Katniss ao pódio do heroísmo feminino conforme o olhar da dominação concebe uma heroína. E a chave para desvelar esse discurso oculto é o riso debochado de Snow que, mesmo aprisionado, conduz Katniss à verdade e percebe o alvo de sua flecha. Plutarch também não se surpreende com a jogada de Katniss e seu sorriso dissimulado é condizente com sua persona de *gamer*. Com a morte de Coin, a

ideia de uma liderança feminina exercida com equilíbrio e justiça social é aniquilada junto com a imagem do heroísmo feminino. Se dotada de voz ou movida mais por empatia e senso de justiça do que vingança, Katniss reverteria isso apenas usando o poder civilizador da história. Ela parece, no entanto, nunca ter real consciência do poder de sua imagem, nunca se reapropria de si mesma, não encontra sua própria voz.

**Figura 6 – A execução de Alma Coin pela flecha silenciosa de Katniss**



Fonte: Frame do filme *Hunger Games: The Mockingjay-Part 2*. Dir. Francis Lawrence

Katniss evidencia não só a negação da voz à mulher na cena pública como as razões dessa negação. Com a eloquência e a criatividade de Sherazade e suas muitas irmãs literárias, astutas esposas de Barba Azul, para quem a história se torna um lugar seguro de transformação de valores, Katniss seria invencível. Também evidencia que o arquétipo da virgem adotado por Hudson não pode ser ancorado na imagem de Ártemis que, como Katniss, está contida em uma moldura discursiva patriarcal que simula a liberdade e a autonomia circunscrevendo um campo de ação, um limiar que não pode ser atravessado. Ártemis respeita o limiar. Katniss, toda vez que o atravessa é punida. Quando sua imagem é manipulada em favor dos poderosos, e seu discurso carismático é instrumentalizado como artefato bélico, a força da imagem heroica é minada. Katniss não se erige ao longo da trama como uma heroína íntegra. A guerra a destrói psíquica e simbolicamente. Mais musa fantoche do que heroína, ela termina a sua jornada como mãe, ocupando assim os dois papéis que Campbell atribui à mulher na jornada do herói. E sua rebeldia fica esquecida no limiar da sua juventude.

## 1. A definição da Voz

O que é aqui resumido como voz é um conjunto de habilidades de comunicação e fluência social que emana de Peeta, personagem que resume todos os atributos do *trickster*: comunicação, carisma, inclinação para a arte, a mentira, o disfarce e a trapaça; e especialmente um grande apetite. Entretanto, a habilidade de Katniss de vazar da moldura, ou em uma metáfora melhor, enxergar fora da caixa (às vezes) faz com que Tatar, seguindo outros acadêmicos tão proeminentes quanto ela, a descreva como “uma *trickster* empobrecida”, ainda que evoque a imagem de Ártemis e a despeito de que “No mito do *Trickster*, a inteligência criativa deriva do apetite” (HYDE,2017). Peeta manifesta apetite pela vida e pelo afeto, mas Katniss refuga isso. De certo modo ela refuga a vida, em duas tentativas de suicídio- uma no blefe do primeiro filme, e outra após executar Alma Coin- que se alinham com seu final, melancólica e traumatizada. Ela ainda se ressent de sobreviver algumas vezes, declarando que preferiria se sacrificar e salvar Peeta. E não come, apesar de vir de uma realidade de fome e cair em um ambiente que faz jus à casa de doces de João e Maria. Além disso, a escolha de uma atriz curvilínea e de aparência bem nutrida não remete à fome que assola Panem. E sua indisponibilidade afetiva, ressaltada pela relação com Peeta e pelo triângulo amoroso hesitante que se forma com Gale, é outra forma de negar o apetite fundamental na mitologia do *trickster* em todas as culturas que ele surge. Contudo, um outro filme também adaptado da literatura contemporânea apresenta uma personagem da qual o apetite não foi eliminado e sim salientado como parte de sua personalidade: Lisbeth Salander.

### 1.3.4 Lisbeth Salander: a Astúcia Feminina na Moldura Discursiva Patriarcal

Lisbeth é uma *hacker* comilona, de visual andrógino e punk, que vive sob a tutela do estado e trabalha realizando “investigações” privadas. Seu tutor sofre um acidente vascular e ela fica à mercê de outro, um abusador que a priva completamente de autonomia e ainda a violenta. Lisbeth recupera sua autonomia e se vinga usando um *teaser*, um dildo e uma máquina de tatuagem. Após investigar Mikael Blomkvist, um jornalista acusado de difamação, ele a contrata para investigar o caso do sumiço de Harriet Vanger, 40 anos antes. Durante a parceria,

ela se envolve sexual e emocionalmente com ele e o salva do *assassino em série* que ocasionou o desaparecimento de Harriet. Enquanto ele cumpre a pena por difamação ela, sob disfarce, rouba o dinheiro ilegal do empresário que se disse difamado e ainda apresenta provas de que Blomkvist estava certo em suas alegações, inocentando-o. Mas acaba sozinha. Blomkvist retoma o relacionamento com sua sócia.

**FIGURA 7- Lisbeth Salander em sua cena de apresentação como uma investigadora “diferente”**



*Män som hatar kvinnor* (Os Homens Que Não Amavam as Mulheres), 2009. Dir. Niels Arden Oplev

O que coloca Lisbeth sob a égide do *trickster* e ao mesmo tempo institui sua persona independente e autônoma, é a maneira como ela reage ao estupro. Na primeira interação com seu novo tutor ele decide controlar seu salário e demonstra o interesse em controlar o seu corpo e como ela dispõe dele, não tendo sucesso imediato nisso. Contudo, o controle financeiro possibilita uma segunda oportunidade, na qual o abuso verbal se torna físico e eleva o sexo oral forçado à condição de metáfora para o silenciamento da mulher em um sistema de dominação masculina. No terceiro encontro, ela se prepara para registrar o abuso, mas subestima seu oponente e não prevê a escalada da violência. Na quarta vez ela se prepara melhor e ele não tem chance: é violentado por um dildo, chantageado pelas imagens filmadas no encontro anterior e a confissão do seu crime é tatuada em sua barriga. Ela transforma seu agressor em instrumento de libertação total, livrando-se da tutela do estado. E como bônus, tira de ação um abusador de mulheres. A escalada da dominação psicológica para o abuso sexual acontece, como a própria

Lisbeth diz, porque subestimou a perversidade do oponente e se colocou nas garras dele. Como os *tricksters* famintos das mitologias primitivas<sup>12</sup> caem em armadilhas cartunescas por causa do apetite, Lisbeth se deixou levar pela fome. Quando ela surge em cena pela primeira vez, nós a vemos de costas pelos túneis de Estocolmo, evocando a natureza animal desses *tricksters* primais. Tatar observa que os críticos da versão hollywoodiana dirigida por David Fintcher, *The Girl With the Dragon Tattoo* (2011) usaram “metáforas de animais para capturar sua natureza” (TATAR, 2017, 365). Para o *New York Times* :

Pequena como um pardal, feroz como uma águia, Lisbeth Salander é uma das grandes vingadoras escandinavas do nosso tempo, um pássaro furioso catapultando-se para as fortalezas do poder e arrancando sorrisos dos rostos de porcos predadores presunçosos. (SCOTT,2011)

Entretanto, para encarnar a energia tricksteriana que contempla a cultura ocidental nos últimos milênios Lisbeth passa por um *upgrade* de consciência. Vencer o estômago, como coloca Hyde, é o que permite essa ascensão e ele apresenta duas categorias de *trickster*, ou dois estágios de consciência, nos quais se distinguem um aspecto instintivo e primordial, representado por fabulações nas quais figuram o Corvo e o Coiote, entre outras formas animais, e um outro estágio de consciência no qual a fome, motivo das maiores tolices cometidas pelo *trickster*, é dominada, e evidencia uma fase na história humana do predomínio da racionalidade. Ele sustenta esses níveis de consciência *trickster* por meio do mito de Hermes, que, ainda bebê, rouba e sacrifica o gado de Apolo, mas não come a carne, apenas inala o perfume, a fumaça, a parte oferecida aos olímpicos. Ao resistir ao próprio estômago ele ascende ao Olimpo, suplantando a sua ilegitimidade e assim modificando seu *status*. Mas não sem recorrer ao roubo e à mentira, realizados com tal astúcia e sedução que Apolo ri e o transforma em guardião de seu rebanho, subvertendo assim a ordem hierárquica e as noções de propriedade (HYDE, 2017, p 110). Resistir ao estômago é, portanto, uma pré-condição para uma elevação da consciência e do *status quo*. A fome é uma metáfora para uma vida fundamentada na satisfação dos aspectos básicos e instintivos da existência, o que pode ser evidenciado pela prevalência de relatos de *tricksters* em formas animais nesses embates com a fome. Vencer o estômago demarca essa

---

<sup>12</sup> Willie E. Coyote e Road Runner (Coiote Coió e Papa-Léguas) representam essas aventuras cartunescas do trickster tentando lidar com a fome. *The Villain Cactus Jack* (Dir.Hal Needham,1979) é uma paródia de faroeste que remete à animação da Warner Bros. e por conseguinte às histórias desses *tricksters* em estágios de consciência instintivos e ainda governados pelo estômago.

passagem do humano para um nível de consciência racional e sofisticado. E Lisbeth, como Hermes, transforma o infortúnio em libertação e assim se consolida como uma heroína que une força e inteligência em um só corpo. Contudo, Lisbeth não é vista como a mulher poderosa que é na diegese fílmica. Mesmo que a habilidade para a comunicação própria de uma *trickster* ecoe em sua atuação de *hacker*, sua capacidade de interação social é coibida. Ela é antissocial a ponto de ser mal-educada e essa associabilidade se estende à sua aparência punk que, espinhosa, parece criada para afastar. Lisbeth é eloquente em um submundo, uma *darkweb*, mas na superfície do mundo diegético ela não tem voz, pertence à classe dos marginalizados que tangenciam a loucura, o que é reforçado por sua situação inicial de tutelada pelo estado. Embora a identifiquemos como mulher, seu corpo andrógino aliado aos seus comportamentos agressivos e arredios ainda

a aproximam mais de uma paródia de *trickster* masculino do que de uma astuta esposa de Barba Azul que se livra da morte certa. Ao invés de gerar um novo lugar para a mulher na ação, Lisbeth reforça uma ideia de “fora do lugar”. (TATAR,2022, p 369).

Sua sexualidade fluída é mostrada como predatória, a exemplo da forma como ela serve-se sexualmente de Bloomkvist. E seu apetite voraz aliado à magreza é vinculado a transtornos alimentares que reforçam o questionamento de sua sanidade.

Se em Katniss predomina o Arquétipo da Ártemis com reverberações *tricksterianas*, em Lisbeth predomina o arquétipo do *trickster*, e reverberações de uma outra virgem do panteão olímpico: Atena. Dela também a inteligência estratégica e a disposição para lutar, além do mesmo distanciamento emocional que caracteriza Ártemis e que se manifesta como patologia em Katniss. As virgens do panteão olímpico são imunes aos poderes de Afrodite e heroínas por elas inspiradas emanam indisponibilidade emocional. Beard, todavia, contesta a disposição de Atena do lado feminino do Panteão, uma vez que para os gregos da antiguidade, ela não seria considerada mulher, por sua função bélica, por sua androginia, por não procriar, por ter uma voz pública e liderar homens na guerra. (BEARD, 2018, p.67). E Beard traz um item da vestimenta de Atena que a coloca como agente do patriarcado: a cabeça de Medusa. Em uma das variantes de sua história, contada por Ovídio, Medusa é uma bela mulher violentada por Poseidon em um templo de Atena, que pune a vítima transformando sua beleza em uma criatura monstruosa que petrifica quem se atrever a olhá-la, afinal foi sua beleza que enfeitiçou Poseidon. Mais tarde Perseu é incumbido da tarefa de matá-la e presenteia sua cabeça- que

ainda conserva o poder- à Atena. Beard ressalta que a cabeça decapitada de Medusa ainda é usada como símbolo cultural de oposição ao poder feminino.

E Creed aponta uma relação entre Medusa e a imagem das Grandes Deusas/Deusas-mãe<sup>13</sup>. Mas a imagem de Atena é tão controversa, devido à sua origem primordial também como Grande Deusa e sua origem no panteão Olímpico como filha de Zeus, que Barbara Creed afirma que ela usa a cabeça de Medusa para infundir horror nos homens.(CREED, 1993, p. 44). Contudo pela perspectiva de Beard e outros estudiosos do mito como Susan Deacy (2008) ela, na versão olímpica, se identifica mais com os homens, convive com eles, os lidera. Beard salienta que essas mulheres com poder, mulheres que participam do discurso público, são mulheres que na antiga Grécia eram pejorativamente chamadas de *Androuboulon*, que traduzido seria algo como “com objetivos viris”. Atena se enquadra nessa categoria.

Hesíodo traz Medusa como mortal, porém descendente de uma linhagem divina de monstros, nascidos da relação incestuosa de Gaia e seu filho Pontos, uma divindade primordial das águas. Em ambas as versões, de Hesíodo e Ovídio, Medusa em seu aspecto monstruoso nasce das infrações femininas. Leeman salienta que a história contada por Hesíodo e Ovídio não é de Medusa, mas do herói grego Perseu. Ao retomar a origem de Perseu Leeman diz que

Assim, se a ascendência nobre de Medusa se baseia na cultura antiga da Deusa matriarcal da terra, Gaia, a de Perseu se baseia na família posterior, mas ainda mais prestigiada, do rei patriarcal do céu, Zeus. (LEEMAN, 2013, p. 11, tradução nossa)

Dessa perspectiva, Atena, na versão olímpica, é uma agente do patriarcado, eliminando os vestígios de uma cultura matriarcal e, pela versão de Ovídio, compactuando com a implantação do que os estudos feministas convencionaram chamar de “cultura do estupro”, inaugurada por Zeus e evidenciada pela existência do próprio Perseu cuja mãe, Dânae, é fecundada por Zeus disfarçado de uma chuva de ouro. E reiterada pela punição monstruosa e consequente morte de Medusa, a vítima do estupro. A decapitação de Medusa é realizada por um filho de Zeus, metade humano, com ajuda de Atena e de Hermes, o *trickster* oficial do

---

<sup>13</sup> Além da conexão com os mitos da criação a partir da água (GIMBUTAS, 1989), as divindades em forma de serpente estão presentes em diversas mitologias. Na Hindu e Budista a lenda dos Nagas tem influência até sobre o Budismo, tendo sido o rei Naga Muchalinda que abrigou Buda durante sua meditação profunda. Na mitologia Iorubá Oxumaré é metade humano e metade serpente e passa metade do tempo como homem e metade como mulher. Participou da criação do mundo e preside os ciclos, sendo representado como uma serpente mordendo a própria cauda, um ouroboros.

panteão olímpico. Isso evidencia não ser uma tarefa fácil eliminar os resquícios do antigo reinado.

Além dessas duas versões mais conhecidas de Ovídio e Hesíodo, Leeman elenca a versão do mitógrafo contemporâneo de Aristóteles, Paléfato, e a de Diodoro Sículo, cuja versão traz as Górgonas como uma tribo de mulheres inimigas das Amazonas. Medusa seria a Rainha derrotada por Perseu e com a derrota das amazonas por Hércules, o patriarcado teria extinguido pelas mãos da prole de Zeus as remanescentes do reinado das mulheres. (LEEMAN, 2013, p. 05). Apesar dessas origens mitológicas gregas, antropologicamente a cabeça de Medusa parece ser um emblema apotropaico e um mito antigo já no tempo de Homero e Hesíodo. É este emblema que Creed afirma ser usado por Athena para infundir terror no coração dos homens, Leeman afirma que pode ser usado com diversos propósitos. Ele cita Marjorie Garber e Nancy Vickers, que “chamam-lhe ‘terror usado para expulsar o terror’, um objeto com o propósito de “literalmente espantar ou afastar os males que ele incorpora”. (LEEMAN, 2013, 21, tradução nossa). Desse modo, o emblema, quando usado por Atena, pode ter o efeito de infundir o terror nas mulheres e não nos homens, pois a afirmação de Beard, de que “Esse é o mito clássico em que a dominação do macho é violentamente reafirmada contra o poder ilegítimo da mulher.” (BEARD, 2017, p. 78), parece mais verossímil do que a de uma Atena imbuída pelos valores femininos e feministas.

A cabeça da górgona é, todavia, uma imagem arquetípica encontrada em quase todas as civilizações. É usada como símbolo de alerta e proteção na Indonésia, China e Japão; como símbolo cerimonial nas antigas civilizações americanas como a Azteca; e ganha corpo na deusa indiana Kali, entre outras. Logo, o esforço do patriarcado para eliminar os resquícios de divindades primordiais e matriarcais, tendo ajuda de uma figura controversa como Atena, precisa ser considerado quando uma heroína feminina evoca tanto a imagem de Atena como a de Medusa, como o faz Lisbeth. Leeman afirma que

Os junguianos em geral veem Medusa e sua algoz, Atena, como duas imagens arquetípicas ligadas primariamente às mulheres. Atena é o aspecto não sexual que representa as prioridades masculinas dominantes. Ela é o aspecto da mulher como protetora do controle patriarcal. Medusa só pode ser vista em conexão com Atena. Ela é o aspecto caótico, erótico e incontrolável da mulher. (LEEMAN, 2013, p. 60)

As reverberações de Atena na natureza tricksteriana de Lisbeth são complexas. Isso porque Atena é filha de Méti, a última e umas das poucas *tricksters* registradas nas mitologias

em geral. Métis foi engolida por Zeus ainda grávida e Atena nasceu da cabeça do pai, adulta e de armadura, como uma versão reduzida e cooptada pela ordem patriarcal. E a deusa que incorpora valores como civilização, sabedoria, estratégia em batalha, artes, e justiça, o faz dentro dos parâmetros estabelecidos pelo patriarcado. Os atributos tricksterianos foram em certa medida esterilizados em Atena pela ambiguidade de gênero no contexto grego, que Beard evidencia, e pela clara lealdade ao pai e à ordem por ele estabelecida, como sua relação com Medusa evidencia. Leeman ressalta que na psicanálise o próprio Freud apresenta Atena como castrada e Medusa como uma representação do medo da castração (LEEMAN, 2013, p 58). Esta proposição de Freud suscita elucubrações. A ideia de castração de Freud é atrelada à existência do falo, o que corrobora mais uma vez com a proposição de Beard, de uma Atena identificada com o masculino. E dessa perspectiva, a decapitação de Medusa e seu uso apotropaico no escudo de Atena pode mais uma vez ser presumido como direcionado às mulheres e a contenção do feminino. A castração, porém, pode ser interpretada também como uma castração do feminino. Tanto como uma esterilidade psíquica quanto a própria esterilidade física evocada pela virgindade tal e qual professada pelo patriarcado, Atena não cria, apenas mantém a ordem patriarcal, como as outras duas virgens do Panteão Olímpico. A solidão de Lisbeth parece evocar a mesma incapacidade de criar. E criar não necessariamente é sinônimo de procriar e maternar, mas de originar algo, em vez de a manutenção do *status quo*.

É paradoxal visualizar as imagens arquetípicas de Atena e Medusa no mesmo corpo andrógino de Lisbeth Salander. Como uma mulher claramente vitimizada nas engrenagens do estado que a tutela, poderia-se facilmente inferir o visual andrógino e espinhoso como uma defesa instintiva de Lisbeth, mas é essa androginia que, na perspectiva da dominação masculina, evoca o monstruoso e mapeia o não lugar por ela habitado. Esse paradoxo fica evidente quando ao monstruoso e ao andrógino soma-se a vítima e o algoz que ela também incorpora. Mas é também nesse percurso entre a vítima e o algoz que Lisbeth incorpora os atributos do *trickster* em sua real potência e supera o arquétipo de Atena. Não supera, porém, o de Medusa.

A androginia presente em Lisbeth é mais explorada de forma negativa na versão sueca, pois Hollywood, na versão denominada *Girl With de Dragon Tattoo* (2011), fez uma escolha que remete mais à descrição original da personagem cuja androginia está mais relacionada a um físico adolescente de uma jovem que tem 24 anos, mas parece ter 14. Contudo, sua imagem andrógina e antissocial contribui para reforçar uma ideia de marginalidade e de incompatibilidade entre o feminino e a ação em ambos os filmes, o que coaduna com a tradição de representação da mulher no cinema. Além disso, como Katniss ela tem seu momento de

performar o consenso normativo de feminilidade quando se disfarça para roubar o dinheiro de Vernerstrom, o empresário corrupto que incriminou Bloomkvist. E a seguir, ela vê o jornalista ir embora com uma mulher exatamente como seu disfarce, tendo suas aspirações românticas frustradas, enfatizando que ela não cumpre os requisitos de feminilidade para fazer parte da vida dele. Ela termina sozinha, e seu heroísmo permanece anônimo, como Hyde e Tatar apontam que pode ter ocorrido com outras mulheres astuciosas. Tanto Tatar quanto Hyde cogitam a inexistência de relatos de “*tricksters fêmeas*” devido ao fato de suas ações serem mantidas anônimas e à margem, no mundo doméstico. E Lisbeth é uma representação contemporânea dessa anulação da energia tricksteriana em encarnações femininas. Assim, apesar de superar o arquétipo de Atena e incorporar a energia tricksteriana em sua total potência, a manutenção do feminino monstruoso termina por anular a potência dessa *trickster*.

Há que se salientar, contudo, que *tricksters* são andróginos e mesmo transexuais. Em sua forma masculina, tanto em mitologias ditas primitivas quanto nas mitologias “canônicas”, eles até mesmo trocam de sexo, como nas mitologias Winnebago<sup>14</sup> e Nórdica<sup>15</sup>. A transexualidade e/ou androginia não acarretam, contudo, prejuízo a Hermes ou Loki. Todavia, quando explorada nas encarnações cinematográficas femininas, somada à instabilidade psíquica e a um comportamento considerado agressivo, fixa esse feminino no escopo do monstruoso que habita o não lugar. A designação do filme, pela crítica especializada, como “*rape revenge*” conclui esse processo. O estupro passa ser o definidor de sua trajetória, quando na verdade, no caso de Lisbeth, ele evidencia sua força, seu espírito indomito. O fato de ela escapar do domínio masculino em níveis materiais e simbólicos quando protagoniza um dos atos de castração masculina mais gráficos e friamente calculados do cinema, é suplantado pelas imagens de que ela é imbuída. Seu heroísmo ao salvar a vida e a reputação do jornalista também é diminuído pelas mesmas imagens.

A cena da vingança, assim como as cenas de seu estupro também contribuem para dilapidar os méritos de Lisbeth, pois ambas as violências atendem a fetiches e suscitam diferentes formas de prazer visual. Tatar atenta para o fato de que “o mesmo poderia ser dito

---

<sup>14</sup>O trickster usa o fígado de um alce para criar uma vulva e os rins para criar seios. Como mulher casa-se com o filho do chefe da tribo e tem três filhos. Por fim, revela-se acidentalmente e os homens e animais que tiveram relações sexuais com ele na forma de mulher fogem envergonhados. (RADIN, 1956, p.22-24)

<sup>15</sup>Loki pode mudar de forma, aparência física, gênero e até mesmo sexo biológico, como acontece, por exemplo, em *The Þrymskviða* (*The Lay of Þrym*), quando se transforma em mulher, e quando se transforma em uma égua e dá à luz Sleipnir, um potro de oito patas.

da exibição gráfica de cadáveres mutilados de mulheres em fotos de cenas de crimes regularmente inseridas durante as cenas de trabalho investigativo (...)” TATAR, 2022, 367).

No entanto, a análise que Creed faz de *I Spit on Your Grave* (CREED, 1993, 174) , lança luz sobre um ponto importante à incorporação da *Femme Castratrice* protagonizada por Lisbeth: a cena da castração não a erotiza. De forma fria e calculada, ela inverte o jogo de poder, passando a dominar o seu dominador (Figura 13). Seu propósito ao controlá-lo é retomar o controle sobre si e sobre a própria vida, e ainda promover alguma justiça social ao evitar que ele vitime outras mulheres. Por isso a afirmação de que é no percurso entre a vítima e a algoz que ela se liberta do jugo arquetípico de Atena - esta entendida como um simulacro de *trickster* “fêmea” - e performa um upgrade de consciência.

**FIGURA 8 – Lisbeth Salander esperando seu esturador assistir o registro do crime que será sua prisão**



Fonte: *Män som hatar kvinnor* (Os Homens Que Não Amavam as Mulheres), 2009. Dir. Niels Arden Oplev

O bem comum como motivação é uma característica *tricksteriana* atribuída às versões femininas de *trickster* que Lisbeth demonstra, e essa característica é mais uma vez suplantada pelo monstruoso feminino projetado sobre ela. Assim toda a ação que transcorre depois que ela se salva sozinha é anulada pela ideia de uma mera vingança e pela sua imagem. Definições como *rape revenge* e *women's revenge movie*, em muito contribuem para alocar personagens como Lisbeth no não lugar, à margem do verdadeiro significado de suas ações disruptivas.

### 1.3.5 O Não Lugar e o Lugar de Fala na Sujeitificação do Objetificado

O “não lugar”, como diz Tatar, que essas heroínas definem reverbera no discurso oculto da dominação que enfatiza a destruição psicológica, as perdas dos entes queridos, e o desterro, como decorrentes da incursão da mulher em assuntos tidos por masculinos. E soma-se a isso a perda da aparência normativa de feminilidade. Não há lugar para a heroína prenunciada em Katniss, e ela é devolvida ao lugar destinado às mulheres arquetipicamente virginais como ela dentro da ordem dominante. Lisbeth não desfruta da mesma deferência. Tatar a chama de “uma paródia de distorção de gênero” (TATAR, 2022, 369) e, como vítima e vingadora, ela está mais próxima arquetipicamente da Medusa do que da virginal Atena. Como uma *trickster* que elevou a consciência e superou o estômago, ela sobrevive, mas à margem. Ela não consegue mudar o seu *status* na cena pública como Hermes. Não há lugar na ordem dominante para quem ostenta sua aparência abjeta de *Femme Castratrice*.

Para examinar o conceito de lugar de fala Djamila Ribeiro delinea o não lugar, esse espaço onde o abjeto e o objetificado são alocados na ordem dominante. Por isso Ribeiro começa a definir o não lugar dando voz à mulher negra objetificada que pergunta “E eu não sou uma mulher?”. O discurso de Sojourner Truth foi registrado em 1851, três anos depois da Carta do Sentimentos, em Sêneca Falls, reivindicar os direitos das mulheres brancas e economicamente favorecidas. Bolen afirma que o arquétipo de Ártemis se expressou nesse marco do feminismo (BOLEN, 2020, p.14). No entanto, apenas uma fração do feminino é contemplada por esse marco. Arquetipicamente adequada às mulheres brancas, alfabetizadas, alta classe, Ártemis não contempla a autonomia requerida por quem habita o não lugar. Ártemis representa uma tomada de uma parcela de autonomia dentro das estruturas do poder dominante, mas trata-se de uma concessão cuja finalidade é a manutenção da ordem vigente. O mesmo se aplica a Atena.

O lugar de fala é autoexplicativo, e demarca a posição de quem fala no estrato social. Sojourner Truth fala do lugar do ser objetificado requerendo sua humanização. O inverso se passa com Katniss e Lisbeth, cujas vozes são silenciadas e cujas imagens manipuladas a serviço dos interesses da dominação que nada mais são do que a manutenção do poder. Esse é um dos poderes do cinema: repisar em nosso imaginário os valores da dominação disfarçados em nossos desejos de liberdade. Quase um século de luta feminista declarada e no cinema a imagem do heroísmo e da autonomia femininas são objetificadas e despejadas no não lugar de onde mulheres como Sojourner lutaram para sair. Talvez a grande diferença entre Sojourner e as

mulheres em Sêneca Falls seja o quanto de sua linguagem, no exercício da sua voz, é composto pela linguagem do dominador. Esta é uma pergunta pertinente quando a imagem de Ártemis é atrelada ao movimento feminista, em um aceite imediato da ideia de autonomia que o próprio patriarcado erigiu; ou quando Creed afirma que Atena usa a cabeça de Medusa como seu escudo para infundir medo nos homens, quando ela está muito mais próxima dos homens do que das mulheres, na cena pública. Quando bell hooks enfatiza que a linguagem é também um lugar de luta e que falamos na linguagem do dominador, há aí um sinal de alerta, mas também um sinal de esperança quando destacamos o lugar de fala. O lugar de fala do dominado é também um lugar propício ao desenvolvimento da subjetividade resiliente que dá azo à autorrecuperação. “O oprimido luta na linguagem para ler a si mesmo” (HOOKS, 2019, p.74), e dessa luta resultam discursos ocultos, subculturas, formas de resistência também fundadas na linguagem, que fornecem um indício de resposta para um problema posto por Mulvey :

Como enfrentar o inconsciente estruturado como linguagem (formado criticamente no momento de adoção da linguagem), ao mesmo tempo que ainda se está enredada na linguagem do patriarcalismo? (XAVIER, 1983, 438-439)

A virgem e a *trickster*, que energizam a estrutura narrativa de Kim Hudson remetem, em um primeiro olhar, à linguagem do patriarcado, mas não são imagens imbuídas completamente dos valores patriarcais. Embora Hudson não mencione a *trickster*, é visível a energia tricksteriana nas diversas produções cinematográficas criadas usando esse arcabouço, pois o disfarce, a mentira, o tráfico de informação e a criatividade fazem parte dessas narrativas, originadas pelo oprimido, muitas vezes nascidas no não lugar. O próprio *Mundo Secreto* é um artifício tricksteriano, especialmente se estabelecida uma conexão entre ele, a tecitura do discurso oculto e a criação de uma infrapolítica.

### 1.3.6 A Trickster e a Virgem em O Estranho Pássaro do Bruxo Fitcher

Cada vez que parava, a moça gritava-lhe a mesma coisa e ele foi obrigado a ir adiante até que, gemendo e sem fôlego, conseguiu entregar o cesto com o ouro e com as duas moças na casa de seus pais. Enquanto isso, a noiva preparava a festa de casamento e mandou convidar os amigos do feiticeiro. Depois pegou uma caveira com um riso irônico, enfeitou-a bem, colocou-lhe uma grinalda de flores e encostou-a à janelinha

como se estivesse olhando para fora. Quando tudo ficou pronto, cortou um travesseiro e colou as penas no seu próprio corpo com mel, ficando assim parecida com um estranho pássaro que ninguém poderia reconhecer. Saiu de casa e no caminho encontrou alguns convidados, que lhe perguntaram:

— De onde vens, estranho pássaro?

— De um ninho de plumas eu saio.

— Que faz lá a bela noivinha?

— De ponta a ponta varreu a casinha, agora espera o noivo na janelinha.

(GRIMM e GRIMM, 2018, p. 264)

O conto *O Estranho Pássaro* é uma das muitas variantes de Barba Azul, que o senso comum toma como uma advertência quanto à curiosidade, uma das muitas características femininas condenadas pela dominação masculina. Uma mulher cedendo à curiosidade causou a queda do paraíso judaico-cristão e espalhou o mal entre a humanidade na mitologia Grega. O Mito de Pandora mostra uma plasticidade tal que “Cada época parece reinventar Pandora, recriando-a de forma a captar as ansiedades culturais sobre as mulheres e o poder, o mal e a sedução.” (TATAR 2017, p 249). Contudo, em contos de fadas como *O Estranho Pássaro*, é possível tomar a história como uma admoestação quanto aos perigos da curiosidade e o simbolismo fálico da chave <sup>16</sup> ou como um processo de aprendizado e individuação, no qual a personagem descobre e desenvolve voz, agência e astúcia. Para Von Franz, o pássaro no qual a personagem se disfarça, é uma representação da psiquê humana e carrega simbologias espirituais, pois na mitologia cristã, a pomba representa o espírito santo, e nas tradições dos nativos norte-americanos, e entre certas tribos do ártico, os portadores de mensagens espirituais “carregam bastões com penas e estas conferem ao portador a qualidade de sacrossanto.” (VON FRANZ, 1990, p 78), o que lhes dá salvo-conduto. Essa interpretação ressona na resiliência da encarnação de Katniss como o Tordo e na importância da menção, pela crítica, ao pardal e à águia na representação cinematográfica de Lisbeth Salander. E ainda explica a heroína do conto passar incólume pelo bruxo. Essa qualidade mágica do pássaro garante sua passagem segura e sugere, portanto, uma elevação de consciência e do *status quo*. Coisas que nem Lisbeth nem Katniss conseguiram no cinema, apesar desta alusão. Uma alusão que, no caso de Lisbeth, remete ao monstruoso quando, especialmente na sua versão hollywoodiana, evoca a imagem do dragão desde o título do filme (“The Girl With the Dragon Tattoo, 2011, Dir. David Fincher).

A heroína deste conto não tem nome, como muitas herdadas de uma longa tradição oral. Contudo, uma de suas variantes mais conhecidas é uma heroína cultural chamada

---

16 A chave que abre a porta de um quarto secreto sugere associações com o órgão sexual masculino, particularmente na primeira cópula, quando o hímen é rompido e fica ensanguentado. Se for este o significado oculto, então faz sentido que o sangue não possa ser apagado: a defloração é um fato irreversível. (BETTELHEIM, 2002)

Sherazade, cuja principal habilidade é a comunicação e ela “usa o poder civilizador da história para mudar sua cultura” (TATAR, 2022, p. 366). Algo que Katniss não consegue, ao matar Alma Coin silenciosamente. E é difícil imaginar a energia de uma contadora de histórias como Sherazade na Lisbeth Salander vista no cinema. Há, no entanto, na heroína do conto, não só a energia tricksteriana como um talento para contar histórias, assim como em Sherazade, afinal ela derrota o Bruxo usando a astúcia, a mentira, o disfarce, e o humor. Enquanto a sacralidade de Katniss ao evocar o pássaro nos leva a ignorar a moldura discursiva que a aprisiona, em *O Estranho Pássaro* a simbologia cumpre seu potencial libertador. E o ovo é uma imagem de suma importância para que esse potencial se cumpra, pois

Poderíamos dizer que a totalidade psíquica, ou o que chamamos Self, é uma possibilidade virtual e latente. Como um ovo, constitui uma massa de possíveis que necessita da vida consciente concreta, com suas tragédias seus conflitos e suas soluções, para adquirir vida: como a bela adormecida, espera o momento de despertar. (VON FRANZ, 1995, p. 39)

No caso da personagem do conto vemos um despertar para esse potencial. Um potencial atingido pela repetição da ação três vezes. A repetição trinária é recorrente em contos de fadas, e Von Franz salienta que na simbologia dos números, o três evoca tempo e movimento, o que se sustenta em imagens arquetípicas como das três Parcas, cujo controle dos fios da vida remete ao ritmo e tecitura de uma história em três atos. Mas ela aponta que há uma quarta etapa, que é a da resolução. (VON FRANZ, 1990, p. 103)

Em uma interpretação bastante simplista da teoria do Dogma da Trindade de Jung, o três é o reino harmonioso das ideias, uma expressão do divino; e o quatro é a materialização dessas ideias. É visível uma evolução da consciência ou uma linha de aprendizado, quando a terceira irmã “é mais esperta”. Do mesmo modo, Katniss participa de três jogos vorazes (a invasão da capital para assassinar Snow é tratada como uma edição dos jogos). Katniss, porém, não materializa suas aspirações. Por mais que a Capital seja derrubada e um novo regime de governo seja instituído, a proposição de uma heroína é completamente destroçada no que parece ser uma missão da ordem dominante de desencorajar outras mulheres, pois o preço de investir em assuntos tidos por masculinos é muito alto. A heroína do conto, contudo, preserva sua integridade e desenvolve estratégias para salvar-se. Sim, ela é a terceira e única que sobrevive à câmara sangrenta, mas seus dons de cura a levam a reconstruir as irmãs. Ela apenas salva-se e aniquila o bruxo depois de devolvê-las sãs e salvas em casa, de modo que a simbologia do

três, a repetição, e a integridade dela estão preservadas. A quarta parte da história é seu triunfo bem-humorado, como para Lisbeth é seu triunfo solitário e amargo. Lisbeth é uma personagem criada por um homem, e levada ao cinema por homens. Tatar salienta o quanto ela ainda é modelada em figuras masculinas. E isso não se refere à sua orientação sexual ou identidade de gênero, também exploradas pejorativamente no cinema, e sim nas suas reações violentas, seu preparo físico e disposição para a luta corpo a corpo. Lisbeth, lembra Tatar, na versão literária tem treinamento de boxeadora. (TATAR,2022, P 568). Logo, seu final solitário e amargo, à margem da sociedade, é um final coerente com esse olhar masculino que a criou reproduzindo uma ideia de ação masculina. A heroína de *O Estranho Pássaro*, por outro lado, se origina em um conto burilado pela oralidade. As imagens que guarda e desfia no inconsciente coletivo refletem um instinto de sobrevivência e um chamado para o desenvolvimento da comunicação criativa e salvadora. Por isso libertar-se do Bruxo é uma quarta etapa cuja realização requer todos os atributos do *trickster*, especialmente a habilidade astuciosa de criar uma narrativa. Até a terceira filha sair da câmara sangrenta com o ovo intacto a única voz é a do bruxo dando instruções à noiva. Só na quarta parte do conto ela tem falas e uma voz capaz de mandar para a morte certa o seu captor.

E a curiosidade, esse pecado que derruba a humanidade de paraísos, ela é análoga a uma faísca criativa. Na estrutura narrativa de Hudson, a curiosidade é muitas vezes o que leva à criação do *Mundo Secreto*, esse espaço de desenvolvimento de onde o personagem precisa ir e vir algumas vezes até estar pronto para revelar-se e muitas vezes rebelar-se efetivamente contra o *Mundo Dependente*. As estruturas de dominação são correlatas ao *Mundo Dependente* de Hudson e uma das vantagens oferecidas à protagonista do conto é ter tudo o que quiser, uma vez que obedeceu ao bruxo e, na concepção dele, não entrou na câmara sangrenta. Entretanto, esse tudo é dentro do confinamento. O preço da conformidade de permanecer no *Mundo Dependente* é se transformar em Alma Coin, assumindo o lugar do opressor; ou devido à abstinência de criatividade e liberdade calçar os sapatinhos vermelhos e dançar loucamente até a tragédia. A curiosidade é uma precursora da recuperação da voz. Curiosidade é o que leva Billy Elliot a experimentar o balé em vez de boxe, é o que leva Solução a se relacionar com Banguela, Erin Brockovich a se aprofundar em sua investigação. Sem a curiosidade, a personagem não veste o papel e experimenta pela primeira vez seu verdadeiro eu. E o ovo, como Self, é o potencial de vida nas mãos da heroína. Para preservá-lo e extrair dele sua potencialidade latente, ela precisa aprender a se proteger e sair do aprisionamento em que se encontra. Entrar na câmara sangrenta nos contos de fadas é o equivalente a comer do fruto proibido e ter conhecimento do bem e do mal. Ao entrar, a heroína não só reabilita a curiosidade

como também revela dons mágicos de cura. Devolver o ovo intacto ao bruxo Fitcher lhe dá poderes sobre ele, pois conhecimento é poder. Sua integridade está preservada e o ovo se torna também símbolo de sua vitória sobre o bruxo e marca da sua astúcia, pois é entregue a ela acompanhado de um discurso de dominação e é devolvido imbuído de um discurso oculto, que lhe garante autonomia. O que se segue é carregado do humor tricksteriano. Ela cria para si uma nova narrativa. Primeiro o induz a carregar o cesto de ouro no qual as irmãs se escondem e devolvê-las na casa de onde as raptou, sem saber. E cria uma armadilha para ele seus comparsas. Por fim, reveste-se do poder simbólico do sagrado e passa incólume pelo seu captor.

A irmã astuta cria um segundo eu que corresponde exatamente aos desejos de seu noivo, enquanto ela escapa do toque fatal ao se transformar em um ente com penas, uma criatura viva associada à leveza, segurança, vida e esperança. (TATAR, 2022, p.216)

Fugir do casamento fatal requer curiosidade, astúcia e um *Mundo Secreto*, representado pelo disfarce de pássaro. E apesar de tratar de um *assassino em série* e ter um massacre no final, todas as características positivas do símbolo pássaro e da astúcia tricksteriana perpassam o conto. Não se pode, contudo, ignorar o massacre no final da história. E analisá-lo requer evocar o significado alquímico do fogo e suas implicações simbólicas na psiquê. Tatar, afirma que “A heroína reivindica para si os poderes do mágico, usando-os, porém, para restaurar a vida em vez de proceder cenas de matança.” (TATAR, 2022, p.216). Entretanto, o fogo destrói o bruxo e seus convivas de forma brutal. Na psicologia alquímica o fogo é “o grande juiz que determina a diferença entre o que é corruptível e o que é incorruptível, entre o que é e o que não é relevante”, (VON FRANZ, 1990, p 121), de modo que é possível inferir a transformação de uma força corrupta e destrutiva por meio desse fim, em vez de um mero massacre. Pelo viés psicológico é possível inferir na morte do bruxo Fitcher pelo fogo, a transformação do *animus* negativo graças à ação da alma, resultando no restauro do equilíbrio psíquico. Na estrutura de Hudson, é possível manter essa inferência, mas também pode-se estender essa transformação para o meio em que a virgem vive, o meio posto em caos graças à sua curiosidade, sua desobediência e sua insistência em realizar a promessa de vida contida no ovo, desenvolvendo seus potenciais latentes, e até então desconhecidos. E afinal, *o reino é mais brilhante* no último *beat* d’A Promessa da Virgem, com ou sem fogo. E essa transformação do reino resulta de uma

transformação de valores e energias. O brilho do reino resulta da ruptura de valores que enrijecem e reprimem uma força de vida.

**FIGURA 9: Ilustração para Fitcher Vogel (o Estranho Pássaro), dos irmãos Grimm. Autor: Arthur Rackham, 1917**



Fonte: [https://fairy-folk-tale.fandom.com/wiki/Fitchers\\_Vogel](https://fairy-folk-tale.fandom.com/wiki/Fitchers_Vogel)

### 1.3.7 Convergência da Trickster e da Virgem

A virgem como representação da autonomia feminina é recorrente na psicologia junguiana. Stephanie Tannen elenca Esther Harding, Marion Woodman e Susan Rowlands como expoentes nessa linha de pensamento, que ancora uma ideia de autonomia feminina na imagem de deusas de culturas arcaicas. Tannen observa que a *trickster fêmea* suprimida dos relatos míticos ressurgiu na contemporaneidade na figura dessa virgem. Onde Woodman vê a virgem, Tannen enxerga a “*trickster fêmea*”. E acrescenta que Madonna e Cindy Lauder, por exemplo, exsudam o humor tricksteriano e é esse humor que evidencia a emergência da *trickster fêmea* na cultura pós-moderna. (TANNEN, 2007, p.74). Sua teoria é que essa emergência é evidente nas histórias de detetive cujas protagonistas são mulheres. A mola propulsora dessas mulheres detetives, como Blanche White e Nancy Drew, é a curiosidade, e sua motivação é a empatia. Como os *underdogs* que Zipes detecta nos contos de fadas, a astúcia das mulheres detetives é dissimulada pela margem em que vivem: Blanche é uma empregada doméstica negra que ninguém espera que vá meter o nariz onde não deve; Nancy Drew uma adolescente como Ártemis; Miss Marple é uma idosa de quem pouco se espera. Essas personagens, como Ártemis, vivem nos limiares, mas os atravessam para lá e para cá com humor e movidas pela sede de corrigir injustiças. São independentes, solitárias- cada uma a seu modo- e sua interioridade revela uma voz sarcástica, modulada pelo humor. Tanto Tannen quanto Tatar apontam as escritoras do século XIX como precursoras dessas mulheres detetives, pois as narrativas que elas imaginaram confrontaram as expectativas culturais e ainda fizeram isso confinadas ao *status* tradicional das mulheres em sua época (TANNEN, 2007, p. 101). Mas a energia tricksteriana visualizada nas autoras- especialmente por Tannen- e sua obstinação em escrever, é ainda mais evidente em suas criações, de modo que é apropriado afirmar que elas compõem com maestria um discurso oculto repleto de personagens transgressoras como Catherine Earnshaw e Jo March. É, porém, em Jane Eyre que Tannen visualiza uma verdadeira heroína encarnando as características da *trickster fêmea*. É também em Jane Eyre que Tatar constata a recusa declarada ao silêncio. Para ela Jane “reivindica a ação por meio da narração de histórias (...) e mostra o poder das palavras para resistir à subordinação.” (TATAR, 2022, p. 177). E onde Tannen vê uma *trickster fêmea* Tatar destaca que Jane Eyre é vista como um amálgama de Contos de fadas “parte Cinderela, parte Pele de Asno e parte esposa de Barba Azul” (TATAR, 2022, p.178), três contos nos quais o triunfo do *underdog* e o uso do disfarce e da astúcia

conclamam não apenas a arte de encontrar porosidades próprias do *trickster*, mas o instinto de preservação e reafirmação da autonomia da virgem enunciada por Hudson.

A “*trickstar*” de Jurich é talvez a que mais evidencie os embates discursivos entre dominadores e dominados, pois ao começar por Sherazade, ela retoma os contos maravilhosos, justamente a categoria de contos nos quais as lutas por poder e *status* social são os motivos de casamentos arranjados e traições. Muitos contos de Barba Azul são dessa seara de casamentos indesejados nos quais as mulheres se salvam sozinhas. Quando alguns desses contos foram acolhidos sob o termo guarda-chuva “contos de fadas” muitos perderam sua essência e a energia tricksteriana deu lugar a uma versão patriarcal da virgem que precisa ser salva. Ou que é punida pela sua curiosidade. Desse modo a confusão entre a imagem da virgem e da *trickster* se revela um jogo de apropriações discursivas. Uma confusão que tem continuidade no uso do termo “virgem” por Hudson.

É quando Von Franz apresenta o ovo, símbolo do self, como “uma massa de possíveis que necessita da vida consciente concreta”, que o ovo se firma como a imagem de uma promessa de vida e dá uma pista do que “*A Promessa da Virgem*” significa: uma promessa de vida plena que só pode ser obtida aprendendo a não se deixar manchar pelos rituais de subordinação e alimentando uma vontade obstinada de sobreviver. Jane Eyre é uma virgem quando se preserva e defende seus valores, e é uma *trickster* quando usa o poder das palavras. Assim, Hudson denominar uma estrutura narrativa morfologicamente análoga aos contos de fadas de *A Promessa da Virgem* torna-se compreensível dessa perspectiva. Contudo, a energia tricksteriana que se apresenta como inerente a essa forma de contar histórias de despertar criativo, espiritual e sexual não é abordada. A ideação da virgem predominante na cultura patriarcal é a que nos assoma a partir do momento em que nomeia a estrutura narrativa, contrariando a proposição de Tannen que considera a *trickster* a evolução da virgem na cultura pós-moderna.

A alocação de uma estrutura narrativa tricksteriana sob a égide da virgem, portanto, convida a um exame minucioso não só do que a virgem representa da perspectiva feminista junguiana, mas também da perspectiva masculina, ou seja, da perspectiva mitológica.

### 1.3.8 A Arte de Dividir

Dentre as esposas de Barba Azul, Tatar ressalta a importância de Sherazade como heroína cultural, por ser movida pelo desejo de impedir um tirano de assassinar mulheres e por

usar como recurso sua bagagem cultural e sua arte de contar histórias. O disfarce dela é a noiva indefesa, e sua arma é a palavra. O enredo presente em *O Estranho Pássaro* comunga dessa estratégia, pois a terceira filha cria uma narrativa para enredar o bruxo Fitcher e derrotá-lo. Nos mitologemas do conto *O Estranho Pássaro* é evidente a energia tricksteriana, bem como o arcabouço dos *beats* de Hudson. Todos os atributos femininos condenados em mitos narrados pela perspectiva masculina, como a curiosidade, são imbuídos de uma conotação positiva. Contudo, o desfecho positivo não ocorre sem o esforço, sem o preparo que as três incursões na câmara sangrenta representam. Muito menos sem a mentira, o disfarce e a habilidade de uma boa contadora de histórias. Desse modo, a criatividade é essencial nessa trama, e processos de criação (representar, disfarçar, criar uma narrativa) estão diretamente ligados ao final feliz da personagem. E tudo no espaço restrito de um reino doméstico que prevê para a heroína o casamento com o monstro.

No conto, ao contrário dos filmes, os arquétipos não foram subvertidos e confinados em uma moldura discursiva patriarcal. Não é a emocionalmente distante Ártemis olímpica que sustenta essa representação de autonomia. Nem a energia tricksteriana é puramente masculina ou ancorada no arquétipo de Atena. Há uma coesão na personagem que é realmente investida da energia tricksteriana. Sua integridade se consolida na última incursão na câmara Sangrenta. Por isso, quando Tatar descreve o mago Fitcher como “um especialista na arte da separação, e mestre do desmembramento”, que “usa uma tábua de corte para separar em pedaços o que deveria ser inteiro” (TATAR, 2022, p.214), essa parece ser a descrição do método patriarcal de controle do feminino e das mulheres. Uma forma de controle exercida por milênios, que consiste em separar para silenciar. E essa percepção torna os contos de Barba Azul de extrema importância, por aludirem a essas cisões e desmembramentos desde o princípio da implementação do patriarcado. E os arquétipos de Ártemis e Atena vistos em Katniss e Lisbeth são fragmentos de imagens primordiais muito mais poderosas, como um *reboot* que perde sua verdadeira essência. As feministas junguianas, que Tannen menciona, ao buscarem nas culturas arcaicas a imagem da virgem, imagem arquetípica de uma deusa una, indivisa, uma em si mesma, denunciam essa divisão. A busca nas mitologias arcaicas se deve ao fato de que a mitologia predominante na cultura ocidental é relativamente jovem, já que vivemos sob a governança arquetípica da terceira geração divina, assentada no Olimpo e presidida por Zeus.

Nas imagens das deusas olímpicas, as cicatrizes das separações e dos desmembramentos não tardam a aparecer, especialmente quando projetadas no cinema. Quando personagens como Katniss e Lisbeth abertamente evocam essas imagens arquetípicas, estão incorporando uma rede de significações que não consegue esconder as cisões. Da mesma forma,

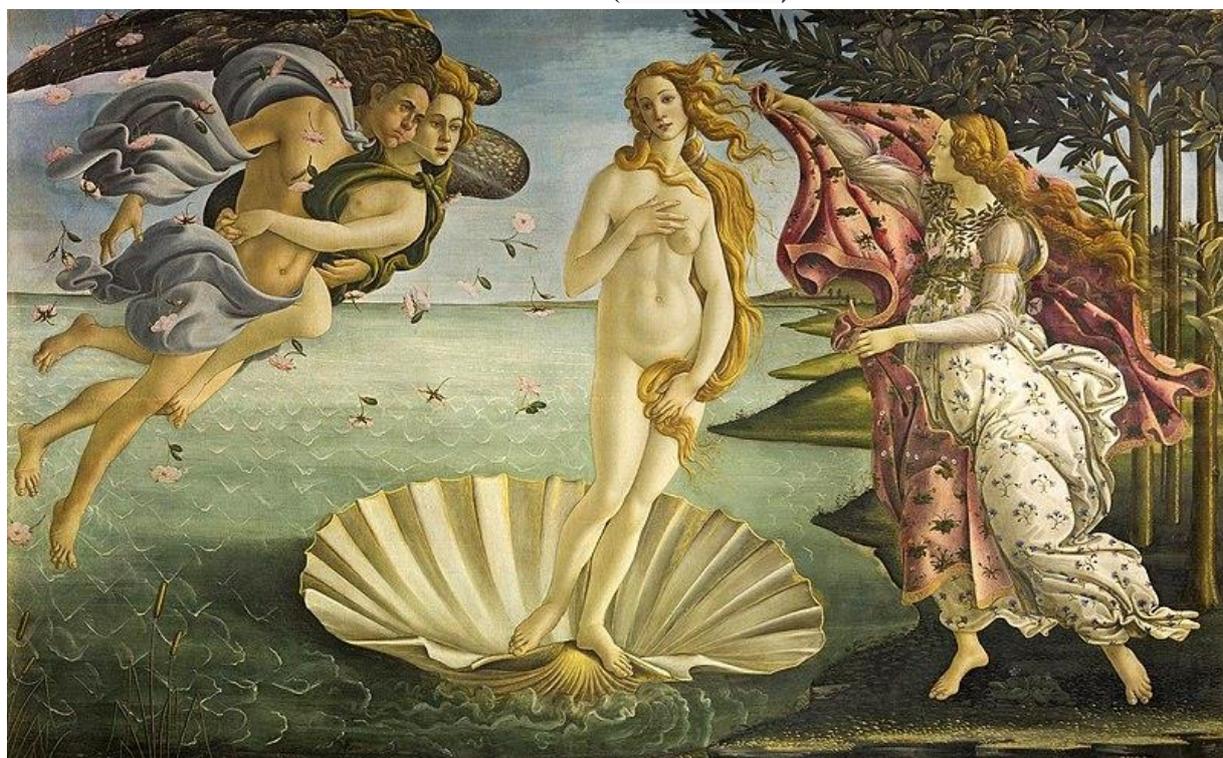
quando Hudson escolhe a imagem da virgem que nomeia sua estrutura narrativa essa escolha sugere uma rede de associações e digressões que extrapolam o campo de estudo das feministas junguianas. Compreender o que significa Afrodite/Vênus como imagem *d'A Promessa da Virgem*, requer permitir que a imagem fale por si.

## 2 A ICONOGRAFIA DO SILÊNCIO

Só então a *trickstar*<sup>17</sup> em todo o seu brilho e glória aparece, cavalgando como Afrodite nas ondas resplandcentes de espirais orais e redemoinhos de narrativas literárias. (JURICH, 1998, p.195)

As heroínas fílmicas deste recorte teórico, até aqui, evidenciaram uma moldura discursiva patriarcal e não apresentam a autonomia característica do arquétipo da virgem em *A Promessa da Virgem*. As imagens arquetípicas femininas nas quais as heroínas são ancoradas estão confinadas na mesma moldura discursiva e são, ao mesmo tempo, parte do discurso da dominação. Já o arquétipo do *trickster* é uma energia masculina reforçada pela imagem ambígua de Atena. Portanto, quando Hudson usa o *Nascimento de Vênus* na capa da obra que evoca o arquétipo da virgem, há, se não uma contradição, um paradoxo. Ou uma provocação. Ou um discurso oculto (figura 15).

**FIGURA 10: O Nascimento de Vênus (1482 - 1485). Autor Sandro Botticelli**



Fonte: <https://esteticaeoriadaarte2.blogspot.com/>

<sup>17</sup> Jurich usa o termo “trickstar” cunhado por ela para referir-se à manifestação tricksteriana feminina. Este estudo, contudo, usa o termo trickster, mudando apenas o artigo quando necessário, e optou-se por não alterar o texto original na epígrafe, considerando que são termos distintos para o mesmo significado.

Didi-Huberman compartilha dessa perplexidade quando afirma que a “Vênus de Botticelli é tão bela quanto desnuda. Mas tão hermética, tão impenetrável quanto bela. Dura é a sua nudez: cinzelada, escultural, mineral” (DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 9). Sua análise lamenta que, apesar de completamente nua, seu coração parece impenetrável. E a conclusão diante desse coração impenetrável, hermeticamente fechado em uma nudez mineral, é que há uma sublimação da nudez e que esta é a Afrodite Urânia e representa o amor celestial.

Há uma Afrodite Pandemos, do amor carnal, do lúbrico. De Zeus. Contudo, é como Afrodite Urânia (Celeste) que ela emerge do mar, unindo as águas do inconsciente ao princípio criador do céu. Em seu esplendor, é repleta de aparentes contradições que o pintor transporta para a tela. Afrodite é a única deusa grega a apresentar-se nua, como epítome do belo, e Botticelli em *O Nascimento de Vênus* parece ter compreendido que “O feito de nos acharmos diante de uma nudez quase mineral nos obrigaria neste caso, a compreendê-la e interpretá-la como uma nudez transcendida, sublimada, perfeita, ideal. Em suma, como uma nudez celestial.” (DIDI-HUBERMAN, 2005 p.11).

Mais do que bela, ela é a” senhora de tudo o que toca” (CYRINO, 2010, p.28) e isso significa que ela tem poder sobre o céu, a terra e o mar. O que na obra de Botticelli se reflete na representação desses elementos. Quando ela pisa na ilha de Citera, logo depois de nascer, a relva cresce sob seus pés. Ela é uma deusa liminal, que guia pelos interstícios e abismos emocionais, presentes nas fases mais significativas da vida da mulher: a menarca, o casamento e a maternidade (FRIEDRICH, 1978, p.62) e uma deusa alquímica que se manifesta no poder criativo do amor e transforma o mármore frio na amada viva de Pigmalião, ou matéria vulgar em ouro, (BOLEN, 1990, 178). Um de seus epítetos é *Chrussee*- dourada, e ela é sempre luminosa. Urânia é o epíteto mais difundido pelo seu culto na antiga Grécia.

Considerado o nascimento- da espuma do mar formada no entorno dos genitais de Uranos, quando Cronos o castrou a pedido de sua mãe, Gaia- Afrodite é uma divindade primordial, pertencendo a uma segunda geração divina e, portanto, irmã de Cronos, o pai que Zeus vai destronar. Na teogonia de Hesíodo, Gaia nasceu do Caos e gerou Uranos para lhe fazer companhia. Uranos, temendo os filhos dessa união, os prendeu no ventre da mãe novamente e ela, sofrendo terríveis dores, pediu ajuda aos filhos, e Cronos acedeu, castrando o pai e tomando para si o poder. Afrodite, portanto, nasceu de uma situação conflituosa entre os princípios feminino e masculino da primeira geração divina. Personificação da sedução, da persuasão (*Peitho*) e de *Mixis*- o impulso de misturar, unir e integrar de forma sensual e prazerosa- ela pode ser tomada como uma evolução do que é a relação amorosa na consciência grega. E na consciência humana como um todo.

E em sua dualidade Urânia-Pandemos é uma representação do feminino que chega à contemporaneidade de forma mais íntegra e acessível, porque mesmo parcialmente assimilada por um panteão patriarcal ainda é uma expressão multifacetada e controversa do feminino, e um princípio criador feminino capaz de desorganizar a ordem patriarcal por meio de sua prole. É uma Deusa nascida do símbolo da violência masculina com as águas do mar, parte do corpo de Gaia. A mesma água comumente tomada na psicologia como símbolo do inconsciente, e nos mitos da criação, como fonte da vida.

## 2.1 QUANDO O PRINCÍPIO CRIADOR ERA MULHER.

A crença de que a vida se origina da água prevalece desde os primórdios da humanidade e há uma profusão de “ideias cosmogônicas centradas na água, pássaro aquático, ovo, corça, e na mulher”. (GIMBUTAS, 1974, 101). A iconologia atribuída a Afrodite remonta às deusas pássaro e deusas serpente do neolítico. Elas estão conectadas à fertilidade e são as imagens primevas da Grande Deusa. E o ovo é a representação simbólica da origem do mundo. A ideia de um Ovo Cósmico contendo o germe da vida e sendo posto por um pássaro da água se repete pela África e o Ártico até que nos Hinos Órficos Nyx, à noite, na forma de um pássaro negro, põe um ovo do qual eclode Eros, um deus de asas douradas, ordenador do caos. E das duas partes da casca nascem Uranos e Gaia. (GIMBUTAS, 1974, 102)

Afrodite é apontada como uma deusa de origem oriental por alguns estudiosos. As similaridades com deusas cultuadas no Oriente Próximo prevalecem como indicativo dessas influências em sua origem.

Através de uma abordagem essencialmente filológica, esses estudiosos sustentam que o equivalente mais próximo de Afrodite em literatura antiga existente seria Ushas, a deusa do amanhecer celebrada no Rig Veda, uma coleção sagrada de antigos hinos sânscritos dedicados aos deuses hindus. (CYRINO, 2010, p.24)

Sua terra natal é a ilha de Chipre, localizada no Mediterrâneo onde as trocas comerciais com Egito, Suméria, Babilônia, entre outros, possibilitou também trocas culturais e religiosas. Assim, ela compartilha aspectos de sua iconografia com a grande deusa suméria Inanna, com a

mesopotâmica Ishtar; e a fenícia Astarte é considerada uma Afrodite Oriental. E as três, deidades de civilizações matrilineares nas quais as mulheres tinham voz pública, direito à propriedade, eram herdeiras naturais dos bens da família, podiam se divorciar, praticar o comércio, exercer a lei, guerrear se preciso. James Frazer é um dos vários antropólogos que creditou a existência da Grande Deusa do amor, do sexo, da fertilidade e da guerra, à dominância do sexo feminino nessas sociedades, que perduraram por milênios antes da dominação patriarcal. (STONE, 2022, P. 57).

**FIGURA 11 – Imagens em terracota de deusas com face de pássaro.  
1400-1200 a.C.**



Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/241098>

O consenso entre os antropólogos é que a deidade reflete o sexo dominante. A discordância é sobre a real dominância da mulher nas sociedades matrilineares. Conjurando Bachofen, Lévi-Strauss, Engels e Hegel, Simone de Beauvoir alega que o poder nunca foi de fato feminino e a adoração à Grande Deusa sempre foi uma concessão masculina visto que ela governava o imaginário dos homens através do medo. Uma vez que o homem se torna

consciente de sua individualidade e de sua participação nos processos reprodutivos da espécie, a adoração da Grande Deusa é uma benesse sua. E gradativamente o homem, ciente da sua força física superior à da mulher, se apropria da força produtiva da terra, domesticando a força misteriosa da natureza, atrelada à mulher, com a força dos seus músculos e o engenho de suas ferramentas, pois “Foi a passagem da pedra ao bronze que lhe permitiu realizar, com seu trabalho, a conquista do solo e de si próprio.” (BEAUVOIR, 2009, p. 99). Portanto, foi do desenvolvimento dessa consciência e dessa conquista que a sociedade patriarcal evoluiu e, com isso, a própria humanidade. Beauvoir afirma que as sociedades que permaneceram sob a ‘férula’ matrilinear permaneceram em um estágio de evolução primitiva. Analisar a perspectiva dessa afirmação, seu eurocentrismo, e a própria noção de primitivismo é assunto para um estudo próprio. E Beauvoir praticamente se contradiz na nota de fim 39<sup>18</sup>. Todavia, é antropológicamente acurada a afirmação de que o *homo faber* conquistou a natureza e a Grande Deusa que reinava por meio dos humores dessa natureza foi desprestigiada, estendendo esse desprestígio à sua representante mor: a mulher. Como é acurada a afirmação de que o surgimento da propriedade privada transformou o desprestígio em propriedade e a mulher decaiu de extensão terrena da divindade para mera geratriz passivamente fecundada pelo homem, seu conquistador e ordenador. O feminino é, assim, uma representação do caos e o masculino é a força ordenadora que o contém. Beauvoir tenciona destruir essa mística feminina, propondo que essa mística é a desculpa masculina para a desigualdade entre os sexos, pois aloja a mulher na categoria do outro. Ou do mistério que enleva a alma, e encanta, desde que adentre os moldes masculinos criados para a contenção de sua magia. De certo modo a abordagem de Beauvoir da alteridade feminina muito se aproxima das posições que Campbell atribui à mulher na jornada heroica: musa-deusa-mistério ou mãe. Posições veementemente recusadas por ela que pretende, ao remover o mistério, desvelar o humano, e desse modo equiparar homens e mulheres na categoria de seres em um regime patriarcal no qual a mulher é objeto. Contudo, na construção da masculinidade, já que o gênero é uma construção para ambas as polaridades, os mitos de deuses e heróis masculinos desempenham papéis similares ao das imagens que usamos para ilustrar o feminino: evocam o poder e a força ordenadora e mantenedora da ordem masculina. E suscitada pelo medo e pela ignorância ou não, a adoração da Grande Deusa é um dado histórico. Assim como as mitologias, que contam a história da transformação da

---

<sup>18</sup>Nota de fim 39: “Bem entendido, essa condição é necessária, mas não suficiente: há civilizações patrilineares que pararam num estágio primitivo; outras, como a dos Maias, degradaram-se. Não há uma hierarquia absoluta entre as sociedades de direito materno e as de direito paterno, mas somente estas evoluíram técnica e ideologicamente.” (BEAUVOIR, 2009)

consciência pela perspectiva masculina, esses dados foram escavadas em sítios arqueológicos e compõem o patrimônio da humanidade. Não examinar o que se designa como mistério feminino é fechar uma porta para o conhecimento e aceitar passivamente que o *homo faber* é o único responsável pela evolução humana, e que a mulher é vítima de suas diferenças biológicas, pois se assim não fosse poderia ter acompanhado o homem na conquista da natureza, afinal “Nela o homem não reconheceu um semelhante porque ela não partilhava sua maneira de trabalhar e de pensar, porque continuava escravizada aos mistérios da vida” (BEAVOIR, 2009, 102).

Uma análise atual da percepção masculina do que é a mulher e o feminino revela que os homens permanecem aterrorizados, o que se reflete ainda na relação de atração e repulsa que o corpo feminino e seus humores e ciclos provoca. A mulher é uma forma orgânica cuja fluidez se revela de forma cíclica em menstruo, muco, líquido amniótico e uma ciclotimia hormonal. O pensamento racional, cartesiano, ordenador, não consegue ainda acessar e, sobretudo, efetivamente controlar o que a mulher e o feminino significam na ordem natural. Quase quatro décadas depois de *Alien* (1979), o embate entre o pensamento racional ordenador masculino e o feminino é materializado na comédia. Durante 12 temporadas, *The Big Bang Theory* (2007-2019) apresenta mentes racionais altamente inteligentes que não atendem aos códigos vigentes de masculinidade. Por isso a misoginia desses *nerds* é apresentada como uma tentativa de se adequar aos padrões de masculinidade e isso faz parecer que eles são a piada. Contudo, como representantes do extremo do pensamento racional muito se aproximam do humanoide sintético em *Alien* que, desprovido de sexualidade e, supostamente, de um pênis, tenta sufocar Ripley com uma revista enrolada em forma fálica, num misto de violação e silenciamento. Do mesmo modo a inadequação desses *nerds* para a relação com as mulheres é violenta. Os quatro protagonistas não encarnam os estereótipos heroicos de masculinidade e virilidade, mas fazem uso do mesmo repertório misógino que a manifestação de masculinidade normativa, incorrendo assim no ridículo enquanto reiteram a posição das mulheres no jogo de poder: escravas de sua ciclotimia hormonal com urgência de procriar. Os quatro protagonistas representam estágios e posições distintas na relação com o feminino. Rajesh Koothrappali é o terror absoluto que não consegue sequer falar com uma mulher sem estar alcoolizado e ao mesmo tempo tem sua heterossexualidade questionada. Termina sem um par feminino, mas em um “bromance”<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> O anglicismo “bromance” refere-se ao afeto entre homens que sustenta muitos produtos audiovisuais há décadas. O homem, mesmo o heterossexual, é homoafetivo, pois suas verdadeiras relações de afeto são com outros homens. Essa afirmação é facilmente rastreada nos mitos gregos, constituindo outro traço da misoginia que ainda alimentamos.

perfeito, com direito a cena clichê no aeroporto. Howard Wolowitz é adepto das práticas mais pervertidas e por vezes ilegais, como *stalking*. Ele tem altas expectativas em relação às mulheres, que objetifica e caça como um animal selvagem. É o primeiro a se casar e a série faz questão de reforçar sua infantilidade transformando Bernadete em uma versão de sua mãe. Leonard Hofstadter parece se aproximar mais da normalidade e é fascinado pela beleza feminina encarnada em Penny, porém a subestima e não compreende sua inteligência, que é emocional, além de ser conivente com os comportamentos inadequados de seus amigos e ter sérios problemas com sua mãe nada convencional e altamente racional a ponto de parecer também um humanoide sintético. Mamãe Hofstadter e Sheldon enfatizam a incompatibilidade entre emoção e razão. E por fim, o homem de lata Sheldon Cooper que ao fim da série ganha um coração, inicia sua jornada como uma inteligência artificial emasculada. Ele tem horror ao contato físico e ao sexo, e desprezo pelas emoções, que nem mesmo compreende. Autorizado pela exacerbada inadequação social justificada pelo altíssimo quociente de inteligência, é porta-voz das exclamações mais misóginas da série, chegando a comparar uma mulher a um sanduíche de ovo no calor do Texas: “Cheia de ovos e apenas atraente por um curto período.”. A série nos prega uma peça, pois é uma faca de dois gumes, que adota o arquétipo do *underdog* e o discurso da dominação masculina, relativizando desse modo comportamentos masculinos inaceitáveis. Bazinga!

Entretanto, os mitos de criação apresentam uma versão para o imaginário do que a antropologia busca nos sítios arqueológicos e documentos históricos. Como dito na teogonia de Hesíodo, Gaia nasceu do Caos e gerou Uranos para lhe fazer companhia. É o princípio feminino que nasce da energia primordial e gera o masculino para lhe fazer companhia, na visão de Hesíodo. Nos hinos órficos não há sequer o Caos, porém há Nyx- a noite- um princípio feminino que a tudo origina. É o princípio masculino que se sente ameaçado pela prole dessa união e trava os processos evolutivos. Cada geração divina representa um estágio de consciência humana na sua forma de apreender a natureza e representá-la. Na terceira geração divina, Zeus tem sucesso em travar essa evolução da consciência e para isso ele devora sua parceira em vez de devorar a prole, congelando assim a consciência humana sob seu domínio. A dominação masculina pode ser acessada e compreendida analisando esses embates sucessórios, especialmente se deles deriva a cultura e se a cultura é uma máquina a serviço da dominação. A própria ideia do mistério feminino e da alienação da mulher nesse mistério é um construto da dominação patriarcal. E em Vênus/Afrodite encontra-se a chave para um mistério que os contos de fadas mantiveram vivos no imaginário humano: a criação de alma que alça o objetificado e o monstruoso à condição humana novamente.

## 2.2 A ARTE DE DOMINAR

A imagem da Afrodite Urânia nesse arranjo de Grandes Deusas é algo impenetrável e indestrutível, como nota Didi Huberman. E que ela persista e chegue até o século XXI plena de provocações, é um indício de que ela é

Uma deusa do amor que não tem medo de entrar no campo de batalha; uma deusa do adorno corporal que aparece totalmente nua; uma deusa nascida do mar que emerge para o céu: Afrodite, uma deidade polivalente, plural em sua natureza e significado, e nunca fragmentada (CYRINO, 2005, p.05)

Contudo, o entusiasmo de Cyrino só é verdade para a Afrodite Urânia vista sozinha no quadro. Quando a existência de uma Afrodite Pandemos, que significa “Deusa que pertence a todo o povo”, vem à tona, temos a fragmentação. Nessa fragmentação se tem detido longamente os pensadores a exemplo de Platão (O Banquete, 180D), e as aparentes contradições são fruto de dicotomias cujo exame talvez nunca esgote, visto que contrapõe o horror (da castração) à beleza. Ou ao Pudor (DIDI-HUBERMAN, 2005, p 48). Cria-se uma oposição entre espírito e corpo, na dicotomia Celestial (Urânia)-Carnal (Pandemos), que estabelece um juízo moral sobre a deusa. E, por conseguinte, sobre as mulheres. Para este estudo é imprescindível considerar a dominação patriarcal sobre a Afrodite Pandemos que é *Dios thugater* – filha de Zeus. E como tal, preserva sua conexão com a água pelo lado da mãe Dione, uma oceanida, mas não preserva sua dignidade.

Diferentemente das Grandes Deusas com as quais compartilha similaridades, sua aptidão para a guerra é assunto de debates entre os estudiosos. No Panteão Olímpico ela é a deusa do amor sensual, e muito menos poderosa do que suas irmãs do Oriente Próximo, ou do que sugere a Afrodite Urânia. No Livro V da *Iliáda* ela entra no campo de batalha para salvar seu filho Enéas, e é ferida por Diomedes, um mero mortal, que a menospreza e lhe dá ordens:

“Afasta-te, ó filha de Zeus, da guerra e da refrega!  
 Não te basta iludires as mulheres na sua debilidade?  
 Mas se pretendes entrar na guerra, penso que a guerra  
 te fará estremeecer, só de ouvires falar dela de longe!”  
 (*Iliáda* 5.350)

Não bastasse o desrespeito do mortal e ser ferida por ele- no pulso- ela empresta a carruagem de Ares para fugir e ir choramingar para a mãe Dione como uma criança. É enquanto se recupera da ferida que Zeus dá razão ao mortal reiterando que ela foi feita para o amor e não para a guerra. Na Odisseia, a deusa cujos avatares do Oriente Próximo inspiraram mulheres autônomas e poliândricas, é humilhada diante dos deuses (enquanto as deusas se recolhem envergonhadas, em uma manifestação do recato ideal) pela armadilha de Hefestos que prende Ares e ela, no leito:

Não espero que se deitem assim nem por pouco tempo,  
 embora bem enamorados: logo os dois não quererão  
 estar dormindo. Mas o arдил, o laço os conterà  
 até que o pai devolva, na totalidade, as dádivas  
 que pus em suas mãos pela moça cara-de-cadela,  
 já que sua filha é bela, mas não é pudica”.  
 Assim falou, e deuses reuniram-se na casa chão-brônzeo:  
 veio Poseidon sustém-a-terra, veio o supercorredor,  
 Hermes, e veio o senhor age-de-longe, Apolo.  
 Deusas mulheres, por pudor, ficaram todas em casa.  
 (ODISSEIA, 8-315-320 )

Ser ressarcido pelo dano moral e ter o dote pago de volta já indica que Zeus era “proprietário” da grande deusa do amor. Paul Friedrich salienta que Afrodite é alvo de zombaria dos deuses no livro V da *Ilíada* e no XVIII da *Odisseia*, porque ela é a mais poderosa das deusas e Zeus precisa humilhá-la, para reafirmar seu poder. Como o faz ao compeli-la a se apaixonar por Anquises, com quem ela gerou Enéas. (FRIEDRICH, 2005, p. 62). E mesmo o casamento com Hefestos tem implicações simbólicas, pois este é um deus atirado do Olimpo ainda bebê devido à sua deficiência física e feiura. Há um grau de rebaixamento nesse matrimônio forçado. O fato de que Botticelli que, como ressalta Didi-Huberman, era um homem letrado e conhecedor da teoria platônica das duas Afrodites, pintá-la nua e ao mesmo tempo casta em pleno Renascimento dominado pela mitologia cristã- uma das mãos mais pesadas do patriarcado- evidencia que esse não foi um empreendimento bem-sucedido. Mas Friedrich afirma que ela ainda é uma “deusa evitada” e muitas vezes creditada como estrangeira pelos estudiosos, como forma de desqualificá-la. Isso graças a um profundo preconceito cultural e religioso cuja bússola moral eufemiza as violências sexuais de Zeus e menospreza Afrodite por sua sexualidade e por ser símbolo do amor. Sua simbologia é resumida à imagem frívola de garota divertida, patrona das prostitutas e inspiração sáfica pela ordem dominante. Entretanto, ela ser evitada e Ártemis ascender como símbolo da autonomia feminina no imaginário popular

é um indicativo de como o preconceito cultural se sustenta na dicotomia carnal/espiritual, virgem/prostituta.

### 2.2.1 Ártemis: Autonomia Vigida

Afrodite é apenas uma das divindades femininas que o patriarcado alocou na posição de filha ou esposa com o propósito de submeter ao poder masculino. Ártemis é um outro exemplo desse *reboot* cosmogônico da terceira geração divina. Sua presença na cultura grega é anterior à Afrodite, cujos vestígios não são encontrados na Idade do Bronze, nem no Linear B<sup>20</sup>. Ártemis está em ambos. *Potnia Theron*- senhora das feras selvagens- um de seus epítetos cantados por Homero na *Iliada*, é comum a outras deusas do Oriente Próximo:

Antigas deusas do Oriente Próximo foram adotadas pelos gregos e fundidas em sua própria concepção de sua deusa virgem da caça. Eventualmente, no período clássico, essas deusas “estrangeiras” eram conhecidas simplesmente como “Ártemis”, mas com epítetos únicos, votivos e práticas de culto que inevitavelmente traíram suas origens exóticas. A versão mais ostensivamente “oriental” de Ártemis é a Ártemis de Éfeso (BUDIN,2015,p. 20, Tradução nossa)

Há muitas especulações sobre a origem asiática ou de sincretismo com deusas do Oriente. A resposta iconográfica está na estátua do templo de Éfeso e peculiaridades de sua ornamentação que ainda remetem ao atributo da fertilidade característico das Grandes Deusas:

O mais distinto de tudo é o peitoral da deusa decorado com numerosas saliências em forma de bulbo. Como se pode imaginar, muitas vezes se assumiu que estes são seios e, portanto, indicativos de uma divindade de fertilidade muito potente. Algumas cópias romanas realmente incluíam mamilos, um detalhe não presente no original. Mas não eram seios. Alguns sugeriram que eram testículos de touros, assim ainda dentro dos domínios da fertilidade potente. Mas a interpretação mais convincente é que eles são um objeto distintamente da Anatólia conhecido como *kuršaš*, uma bolsa

---

<sup>20</sup> Tabletes de argila contendo registros da civilização grega e também antiga forma de se grafar a língua grega.

de couro que poderia ser descrito como um saco magicamente fértil. (BUDIN,2015, 21, Tradução nossa)

A escultura em tamanho natural é eloquente quanto às suas funções de senhora das feras selvagens e da fertilidade. Embora os Efésios honrassem os demais deuses do panteão olímpico, Ártemis era tida como uma deusa ancestral, que protegia a Pólis (ROGERS, 2012, p.6). “A história do templo retrocede até a idade do Bronze, quando a deusa adorada no local era simplesmente A Grande Deusa.” (BUDIN, 2015, p. 21).

Antropologicamente, Ártemis é mais uma versão da Grande Deusa paulatinamente assimilada pelo patriarcado na figura do deus pai, Zeus. Nessa posição, assim como a Afrodite Pandemos, ela está encerrada em um discurso patriarcal. Sua imagem, contudo, chegou ao século XXI como símbolo de autonomia feminina. E evoca concentração, foco e determinação. Por isso, Ártemis inspirou mulheres guerreiras, simulacros de autonomia entre as nobres, esporte feminino, a publicidade e o movimento feminista.

**FIGURA 12 – Detalhe da Ártemis Efésia**



Fonte: <https://www.my-favourite-planet.de/>



## 2.2.2 Atalanta: Duplo de Ártemis

Eu queria encontrar outro mito que se aplicasse a mulheres capazes de assumir desafios, aventurar-se em novas áreas, autodefinir-se e exercer funções ou profissões vistas pela tradição como redutos masculinos- em suma, mulheres que se sentissem à vontade diante dos homens, como amigas e iguais. Encontrei Atalanta. (BOLEN, 2020, p. 06)

O mito de Atalanta em muito se assemelha aos contos de fadas e de certo modo é matriz de alguns. O monarca da Arcádia aguardava um herdeiro, mas é surpreendido pelo nascimento de uma menina. Ordena que a levem ao cume de uma montanha e a deixem morrer ao relento. Ela é adotada por uma urso, na versão de Ovídio, por ordem de Ártemis. No reino vizinho nasce um príncipe: Meléagro. E sua mãe é alertada por Átropos, uma das três Moiras, de que a vida de seu filho durará apenas enquanto determinado tição permanecer intacto. A rainha tira o tição do fogo, e esconde-o em um cofre. Quando adulto Meléagro precisa encontrar uma esposa adequada à sua futura função: rei. Mas ele recusa todas as pretendentes de “boa família”. Até que durante uma caçada ele mata um urso, irmão de Atalanta. E ela o ataca. Ele se apaixona. Tornam-se um casal inseparável, porém a mãe de Meléagro não aceita a pretendente. Enquanto o drama familiar transcorre, o rei tem um problema maior: um javali enviado por Ártemis por terem negligenciado seu culto. Heróis são convocados para matar a fera, e Meléagro e Atalanta atendem ao chamado juntos. Mas ela não é bem aceita no empreendimento, por ser mulher. Contudo, é sua flecha que perfura o olho do javali e possibilita que Meléagro lhe dê o golpe de misericórdia. Meléagro tem direito à pele valiosa, mas a entrega para Atalanta. Os tios de Meléagro tentam impedir, pois não a consideram digna do troféu, e são mortos pelo príncipe. Ao saber da morte dos irmãos a rainha, enlouquecida, tira o tição do cofre e o joga no fogo. Na floresta, o peito de Meléagro escurece e ele morre nos braços da amada, que vive seu luto perambulando sozinha. Quando regressa é uma famosa caçadora e seu pai a reconhece como a filha que abandonou. Sem herdeiros, ele a leva para casa e lhe oferece o trono. No entanto, para isso precisa casar-se. É estabelecido que ela deve correr com seus pretendentes e quem vencê-la na corrida se casará com ela. Quem perder morrerá. Ela massacra alguns pretendentes, até que Hipomenes se apaixona por ela e pede ajuda a Afrodite, que lhe aparece em sonhos com conselhos e três maçãs de ouro. Ele as derruba em momentos específicos da corrida, tirando a atenção de Atalanta de seu objetivo. Com isso ele consegue

vencê-la e os dois se casam. Em uma versão da história eles se esquecem de agradecer a Afrodite e ela os transforma em dois leões, condenados a puxar o carro de Cibele<sup>21</sup>.

Analisar Ártemis a partir do mito de Atalanta possibilita compreender melhor as implicações de viver sob sua influência no patriarcado. Atalanta é a personificação do feminino rejeitado desde o berço. É possível entrever em sua relação amorosa com Meléagro a união das figuras anímicas e o custo para a mulher de se colocar em condições de igualdade com os homens. Atalanta e Meléagro amam como um, caçam como um, vivem como um. São o equilíbrio dos opostos vivendo em um mundo no qual a mulher não pode se equiparar ao homem publicamente. O javali é uma punição imposta a Calidon:

Por não reverenciar nem ofertar os sacrifícios ao sagrado feminino representado por Ártemis, o rei traz a destruição a seu reino. O Povo e a terra sofrem por causa da força inconsequente da natureza, simbolizada pelo javali, que assola tudo em seu caminho” (BOLEN, 2020, p.89)

Atalanta, como um duplo de Ártemis, tem a chance de aplacar a fúria da deusa encarnada no javali. Tomando a relação dela com Meléagro como a união anímica, a possibilidade de ela conseguir isso colaborativamente com Meléagro, Anima e Animus em equilíbrio, e ser aceita pela sociedade patriarcal poderia ressignificar a ordem dominante por meio do imaginário. Contudo, essa ambição não se concretiza por causa da pele do javali. Os tios de Meléagro não aceitam que o troféu valioso que pode se converter em um vestuário macio, quente e invulnerável a flechas e lanças, seja dado a uma mulher. Simbolicamente essa pele é a transformação de um princípio feminino destrutivo (a fúria da deusa) em uma armadura invulnerável para uma vitoriosa Atalanta (figura 19). Se a entrega fosse aceita pela dominação masculina representada pelos tios de Meléagro, Atalanta seria de fato vitoriosa. Contudo, com a revolta dos tios e o consequente assassinato deles resultando na morte de Meléagro, o equilíbrio entre as energias feminina e masculina não se concretiza, e a dominação masculina persevera. Essa primeira parte da história de Atalanta é mais uma derrota. Uma energia arquetípica feminina é reprimida novamente, rechaçada para os recônditos da floresta. Ou do inconsciente. Depois de ter sido rejeitada como filha ao nascer, como ideal de noiva pela mãe de Meléagro e como igual pelos caçadores- apesar de sua habilidade incontestável- ela precisa

---

<sup>21</sup> Grande deusa frígia que também recebia o epíteto de Potnia Theron. Ela seria a versão romana da titânide Réia, esposa de Cronos e mãe de Zeus.

se retirar, se recolher. Quando retorna está disposta a se integrar à sociedade, sob a tutela paterna, mas tentando manobrar as regras sociais em relação ao casamento, em uma negociação similar à da própria Ártemis do panteão olímpico.

**Figura 14 - Meléagro e Atalanta, 1617-1618. Jacob Jordaens**



Fonte: <https://www.meisterdrucke.pt/>

### 2.2.3 A Pele do Javali de Calidon e os Contos de Fadas

A informação de que a pele do javali de Calidon serviria para produzir um vestuário invulnerável a flechas e lanças, e que essa indumentária seria dada a Atalanta, é um detalhe da história que apresenta ainda mais vínculos com muitos contos de fadas. *Pele de Asno* esconde sua beleza sob a pele horrenda para fugir de um pai com intenções incestuosas. *Pele de foca*, um conto dos nativos do Ártico, é sobre a foca que tira sua pele e a esconde enquanto vive entre os humanos. O próprio conto *O Estranho Pássaro* traz o artifício de criar uma segunda pele animal como disfarce, evocando proteção. E existem milhares de versões desse tema e de variantes dessas versões. Ao analisar *Pele de Foca*, Clarissa Pinkola Estés estabelece a pele como um símbolo do próprio Self e da natureza cíclica feminina. Quando pele de foca tira sua pele e vem à terra firme, ela se casa e tem um filho. Em dado momento, precisa vestir essa pele de novo e retornar ao mar. Porém o marido não aceita sua partida e esconde a pele. Ela definha até seu filho encontrar a pele e devolvê-la à mãe.

A pele na história não é tanto um objeto, mas uma representação de um estado de sentimento e de um estado de ser – um estado que é coeso, profundo, e que pertence à natureza feminina selvagem. Quando a mulher se encontra nesse estado, ela se torna inteiramente dona de si mesma, em vez de se sentir fora de si mesma, a se perguntar se está agindo corretamente, se está pensando certo (ESTÉS, 1994, p. 332).

*Pele de Foca*, *Pele da Alma* é tido como um conto sobre individuação e sobre a importância do processo criativo e da criação para o feminino. Essa importância está caracterizada pelo filho, o ser medial que respira na água e na superfície da terra e pode viver nos dois mundos. Contos de fadas refletem uma reorganização dos processos psíquicos. O mito de Atalanta, todavia, reflete também as implicações sociais dessa reorganização interna e individual tal e qual a estrutura narrativa de Hudson apresenta. A negação da pele do Javali-que encarna a fúria de Ártemis pelo feminino negligenciado- à Atalanta, o seu duplo, é mais do que negar que sua autonomia seja reconhecida, é negar uma tentativa de Ártemis, uma Grande Deusa, de restabelecer o equilíbrio perdido com sua encarnação olímpica. No entanto, no minuto final, como Katniss, que não usa o poder civilizador da história, Atalanta falha. O que se segue é uma profunda introspecção, um vagar pelas florestas da alma. E quando Atalanta volta à civilização, ela faz uma nova tentativa.

#### 2.2.4 As Três Maças de Ouro e a Alquimia Afrodítica

Com base no entendimento de que a pele do Javali é um troféu simbolizando uma verdadeira investidora e aceitação da autonomia feminina, e que essa é uma tentativa artemísica de se estabelecer em sua verdadeira grandeza, ou ao menos em pé de igualdade com a energia masculina, o retorno de Atalanta é uma performance. Sob a tutela do pai, herdeira de um trono, ela performa feminilidade tal e qual requisitada pela ordem dominante e conquista a própria liberdade com o foco na pista de corrida, e executando os perdedores da disputa de forma tão cruel quanto o javali de Calidon. Dessa perspectiva, o javali de Calidon mudou de endereço e de pele e na Arcádia age de forma racionalizada, seguindo as convenções masculinas de uma disputa na qual aposta a própria “mão em casamento”. Atalanta propõe um duelo de cartas marcadas, já que ela é superior aos seus oponentes. Ao menos até Afrodite interferir nesse duelo de energias.

As maçãs de ouro, que unem o metal mais nobre e incorruptível ao fruto símbolo do conhecimento, trazem o que a Ártemis congelada em uma adolescência eterna não pode oferecer: “a percepção da passagem do tempo, da importância do amor e da necessidade de criar.” (BOLEN, 2020, p. 132). As maçãs de ouro transformam uma disposição vingadora e assassina em uma capacidade de acolher a energia masculina de novo. O próprio Hipomenes acolhe a alteridade feminina. Ele não tenta vencê-la pela força, ou visando o reino que vem como parte do prêmio. Afrodite o ajuda porque ele ama Atalanta. Esta não é uma união nos moldes do patriarcado. Hipomenes não se sente ameaçado pelas habilidades de Atalanta, nem traz as amarras que um reino e uma família real, representantes da ordem vigente, traziam com Meléagro. Pode-se dizer que há concessões de ambos os lados. Há mudança sutil- alquímica, afrodítica- no quadro. E a união da energia feminina e masculina se dá com sucesso, mas não se concretiza de forma perene. Atalanta é uma história contada em duas partes separadas por vários autores. Hesíodo, Calímaco, Apolodoro, Higino, todos apresentam sua versão dos fatos, ora aprofundando por meio de profecias e votos a conexão entre Atalanta e Ártemis, especialmente pelo aspecto sombrio de Ártemis; ora demonstrando uma divisão entre a devoção dela à Ártemis e a tentação representada por Afrodite. E é em Ovídio que o final feliz digno de um conto de fadas é destruído. Eles se esquecem de agradecer a Afrodite. Além de esquecer, eles profanam um sacrário próximo a um templo não identificado com qualquer divindade, mas mesmo assim “sacralizado por primitivo escrúpulo religioso” (OVÍDIO, 680-705). Casar-se e não agradecer, não louvar, não venerar Afrodite, é polarizar para o sentido prático e vulgar do

casamento, sem fruir de uma relação amorosa que comunga carne e espírito. A ofensa é uma metáfora e também o é a punição. Ambos são transformados em leões e condenados a puxar o carro de Cibele pela eternidade. Beauvoir apresenta uma visão existencialista para o que a união deles deveria representar no cenário da dominação patriarcal, e o que ela de fato se tornou:

Uma moral humanista exige que toda experiência viva tenha um sentido humano, que seja habitada por uma liberdade; em uma vida erótica autenticamente moral, há livre assumpção do desejo e do prazer, ou, pelo menos, luta patética para reconquistar a liberdade no seio da sexualidade: mas isso só é possível se um reconhecimento singular do outro se efetuou no amor ou no desejo. Quando a sexualidade não precisa mais ser salva pelo indivíduo, porque é Deus ou a sociedade que pretendem justificá-la, a relação dos dois parceiros é apenas uma relação bestial. (BEAUVOIR, 2009, 488)

Restrita aos jogos amorosos e aos prazeres eróticos no panteão olímpico, Afrodite faz pleno uso de suas prerrogativas e pune quem ouse não lhe render louvor, mesmo sendo uma protegida de Ártemis. Afrodite, como outros olímpicos, parece suscetível à vaidade e às punições extremadas que esta desencadeia.

### 2.2.5 A Rivalidade Entre Ártemis e Afrodite

Ó Zeus, que manhoso mal a mortais,  
as mulheres, instalaste à luz do Sol!  
Se querias semear o ser dos mortais,  
não devias oferecê-lo por mulheres,  
mas pondo-se perante teus templos  
ou bronze ou ferro ou peso de ouro  
comprar-se cada semente de filhos  
ao preço de seu valor e ter em casa  
generoso domicílio, sem mulheres.  
Agora para ter em casa o mal primeiro  
Eis claro que grande mal é a mulher:  
o pai genitor e criador, com acréscimo  
de dotes, casa-a, para livrar-se do mal.  
Quem, aliás, aceita em casa esse mal  
alegra-se de oferecer adorno ao ícone,  
belo ao péssimo, e orna-a com mantos  
o mísero, a exaurir o pecúlio da casa.  
Suporta coerção, feliz por boa aliança  
de famílias, conserva amarga esposa,  
ou possuindo boa esposa, mas parentes  
inúteis, essa má sorte reprime o bem.  
O mais fácil é a inepta, mas inútil

instala-se em casa mulher ingênua.  
 Odeio a sábia, não em minha casa 640  
 a mulher pense mais que convém.  
 Cípris engendra mais maleficência  
 nas sábias, e a mulher sem recurso  
 de pouco saber livra-se de luxúria.  
 (HIPÓLITO. v. 615-640)

Quando elege Afrodite como deusa alquímica, Bolen separa as deusas, claro, em três categorias: Ártemis, Héstia e Atena são as deusas virgens; Hera, Deméter e Perséfone são as deusas vulneráveis; Afrodite tem uma categoria só para si, como deusa alquímica. Respectivamente temos o espírito independente, a estabilidade do lar, a inviolabilidade da Pólis, a esposa, a mãe, a filha e a deusa Afrodite. Em sua análise, as deusas virgens são focadas, introspectivas e invioláveis. Já as deusas vulneráveis são seduzidas, traídas, raptadas, estupradas, em suma, estão sujeitas a todo um repertório de violências de quem se coloca em relação com o outro em um sistema de dominação. Mas Bolen considera Afrodite uma imagem de autonomia que evoca poderes alquímicos sem esclarecer de qual Afrodite está tratando. Ao evocar as deusas do panteão olímpico está implícito que é a Pandemos, mas daí ela não se enquadra exatamente no papel de deusa alquímica. O que Bolen propõe é muito próximo do que Friedrich propõe ao estabelecer Afrodite como uma deusa liminal que conduz as mulheres por todas as fases de sua vida iniciando na menarca e atravessando os principais momentos de sua vida como a iniciação sexual e a maternidade. Contudo, ele o faz ciente de que trata de Afrodite Urânia, a que escapa da moldura discursiva patriarcal e cujo culto tem origens ancestrais e estrangeiras. Como Afrodite Urânia, ela é a mais acurada e acessível imagem de uma Grande Deusa ainda presente no imaginário contemporâneo. E ao recuperar a Afrodite Urânia como imagem arquetípica de sua estrutura narrativa Hudson evoca a verdadeira autonomia feminina. Não é a face, porém, que aprendemos a identificar em Afrodite. E a separação entre o carnal e o celestial ainda ganha corpo na polarização entre Afrodite e Ártemis. É Eurípedes que apresenta os perigos dessa polarização em Hipólito, no qual desta vez a divindade ignorada é Afrodite. E é sua interferência vingativa que ocasiona a tragédia.

Hipólito é o devoto casto de Ártemis, e rejeita Afrodite, tanto quanto ao amor e ao sexo. Revoltada, ela faz com que Fedra, sua madrasta, se apaixone por ele. Hipólito rejeita Fedra e ela se suicida deixando um bilhete no qual o acusa de violentá-la. O pai de Hipólito, Teseu, o exila e ainda pede a Poseidon que o puna. O deus faz com que suas ondas vomitem um touro monstruoso que assusta os cavalos de Hipólito, e ele é arrastado e dilacerado nas

rochas. Ártemis surge para inocentar Hipólito perante o pai, sem, no entanto, interferir nos acontecimentos.

Desse resumo fica evidente a tragédia causada pela deusa ofendida. E parece mais lamentável quando imaginamos o rapaz casto e inocente dilacerado nas rochas. Parece um castigo extremado demais por simplesmente escolher uma deusa e não a outra. Contudo, Hipólito não apenas adora Ártemis. Ele despreza Afrodite. Ele não apenas recusa-se ao amor e ao sexo. Ele despreza as mulheres e gostaria que a humanidade procriasse trocando oferendas por “sementes” de homens nos templos. (Hipólito 620). Como todo religioso extremista ele é vaidoso de sua pureza artemísica, que é física e psíquica. “Um puritano sectário considera a si mesmo bem-aventurado e quem não pertença à seita não será.” (LOPES-PEDRAZA, 2012, p. 74). E é “o filho arquetípico de Ártemis” LOPES\_PEDRAZA, 2012, p. 68) que, sendo homem, misógino e sectário, diz muito sobre o papel da Ártemis no panteão olímpico e, sobretudo, sobre a divisão do princípio feminino e a competição estimulada sob a dominação patriarcal.

Hipólito revela-se a personificação arquetípica da pedra fundamental sobre a qual se edificaram as religiões e as relações sociais que transformaram a virgindade feminina em prova de (algum) valor da mulher. Como um masculino totalmente polarizado, ele precisava ser convertido ou eliminado. É por demais simplista tomar a ofensa de Afrodite como mera vaidade, visto que nem Zeus interfere, nem Ártemis protege seu adorador. Há um evidente desequilíbrio no discurso misógino e sectarista de Hipólito que precisa ser mitigado. Pelo menos na arte, já que Hipólito é uma tragédia de Eurípedes, é um drama para o palco, cujo alcance em seu contexto histórico, talvez equivalesse ao efeito que o cinema tem hoje a partir das imagens que projeta.

Eurípedes é um imagineiro que com um cuidado racional modela sua imagem, mas isto o apresenta com uma imaginária irracional que nos paralisa e sobre a qual nada podemos especular. Sua irracionalidade não deixa margem para a especulação; é simplesmente abrumadora. E aqui me refiro outra vez à alma que vive no corpo como em sua própria casa. É uma alma que se sentiu confortável nesse vai e vem entre o racional e o irracional e não polarizou estes aspectos nem se identificou com eles. Uma alma que soube viver as imagens irracionais. (LOPES\_PEDRAZA, 2012, 91)

Essa imaginária irracional envernizada pela dramaturgia racionalmente calculada traz a reflexão sobre a experiência religiosa na transformação de valores espirituais em físicos. O orgulho de Hipólito de sua virgindade física indica que esses valores já haviam cambiado, e as deusas que eram todas virgens, independentemente da experiência sexual, passaram a ter sua

integridade espiritual condicionada à relação com o sexo. Quando a esse motivo de orgulho ele acrescenta a sua virgindade psíquica, ele recria também o significado espiritual da virgindade na esfera humana. Através de sua individualidade, o equilíbrio é comprometido e Afrodite, de modo simbólico, o restaura tragicamente. E o que resta de Hipólito é um alerta quanto à polarização e o fanatismo religioso que esteriliza a psiquê e mutila a sociedade. Um alerta pertinente não apenas na Grécia de Eurípedes, já que “As características da castidade de Hipólito presentes há vinte e cinco séculos continuam presentes ainda hoje”. (LOPES-PEDRAZA, 2012, p.77)

O mito de Atalanta revela os embates entre os valores patriarcais e o feminino, como Eurípedes o faz em Hipólito. Embates que o feminino perdeu, sendo reprimido na psiquê masculina e massacrado no corpo feminino pelos milênios que se seguiram.

### **2.2.6 A Virgem e a Prostituta em *A Promessa da Virgem***

Muito da rivalidade entre Ártemis e Afrodite se consolidou em novos arquétipos cuja essência transcende suas imagens pagãs. A virgem e a prostituta são dicotomias da mitologia judaico-cristã que como dois extremos de uma régua regulam o comportamento feminino, com variados graus de influência. As deusas perderam boa parte de sua influência imagética para os conceitos simplificados, que servem a uma dominação patriarcal que estimula a divisão e a disputa entre as mulheres. O sectarismo de Hipólito não foi expurgado do patriarcado junto com ele, apenas ganhou novas formas de expressão e opressão. E na estrutura de Hudson a personagem transita do arquétipo da prostituta para o da virgem, assim como na jornada do herói o trânsito entre os arquétipos se dá do covarde para o herói. É muito mais aprazível imaginar, considerando nosso aparato psíquico e cultural colonizado, o trânsito do covarde para o herói do que da prostituta para a virgem. É fácil vislumbrar a relação da Vivian de *Pretty Woman*, dirigido por Garry Marshall (1990) e *Erin Brockovich*, do filme homônimo de Steven Soderbergh (2000) com a imagem da prostituta. Contudo, Sophie de *Howl's Moving Castle* (Dir. Hayao Miyazaki, 2005) ocupa essa mesma posição arquetípica no princípio do filme, de acordo com a proposta de Hudson. E Solução, de *How to Train Your Dragon* (Dir. Chris Sanders and Dean DeBlois, 2010), em seu esforço para agradar e se encaixar na sociedade de Berk, também. A prostituta e a virgem são imagens do universo feminino que Hudson ressignifica, com a prostituta representando a subserviência do feminino ao *status quo*, ao poder dominante, e a

virgem representando a verdadeira autonomia. Há um discurso oculto nessa apropriação dos termos comumente usados de forma pejorativa, ora para expropriar a mulher de seu valor, ora para creditar valor conforme os parâmetros patriarcais. Sophie, por exemplo, é a personificação da subserviência da mulher a valores patriarcais. Uma outra face de uma agente do patriarcado, que por parecer mais cordata e menos ambiciosa, passa quase despercebida. Contudo, o reverso dessa moeda são as rainhas más e madrastas, herdeiras arquetípicas da mãe de Meléagro. A subserviência de Sophie ao *status quo* parece inofensiva, até que ela seja despida das expectativas sociais em relação ao comportamento das mulheres e comece a criar alma própria, transitando do arquétipo da prostituta para o da virgem.

Entretanto, essa abordagem do feminino contemporânea, é um reflexo de outra. Os discursos ocultos subjacentes nessas duas narrativas, *Howl's Moving Castle* e *How to Train Your Dragon* são reflexos de um discurso oculto no qual Afrodite faz uma nova tentativa de equilibrar a balança. E dessa tentativa derivam muitos contos de fadas.

### 2.3 A LUZ DE AFRODITE EM UMA NOVA AFRODITE

No crepúsculo das deusas, Apuleio conta a história da deificação de uma mortal, tão bela quanto a própria Afrodite, e a quem o povo decide louvar, chamando-a de “Nova Afrodite”, negligenciando o culto da deusa em seu favor. Psiquê, a terceira e mais bela filha de um rei, padecia de solidão. Era venerada no lugar de Afrodite, mas ninguém se atrevia a desposá-la. O rei consulta um oráculo que ordena vestirem-na em trajes fúnebres e levarem-na até o alto de um rochedo onde será desposada por um monstro terrível. Ciente de que é vingança de Afrodite, Psiquê se resigna e cumpre o seu destino. No rochedo é transportada por Zéfiro para um palácio repleto de tesouros, onde é servida como rainha por vozes incorpóreas, e à noite serve à lascívia de seu marido, de quem não pode ver o rosto. É feliz. Apaixona-se. Contudo, suas duas irmãs lamentando no alto do rochedo conseguem convencê-la da saudade do contato humano e da família. O marido lhe diz que ela está grávida e o bebê será imortal, desde que ela mantenha o segredo deles a salvo, e que suas irmãs representam um grande perigo. Psiquê, porém, o convence e ele autoriza Zéfiro a trazê-las para o palácio. Quando veem a felicidade da irmã, elas não conseguem evitar a comparação com seus casamentos miseráveis, nos quais são praticamente servas de seus maridos, à vida de luxo e prazeres de Psiquê. Invejosas, elas não

contam a ninguém sobre a bem-aventurança da irmã e retornam para vê-la com o plano de destruir sua felicidade. A cada visita, Eros alerta Psiquê do perigo iminente, mas cede aos pedidos da esposa e autoriza que elas retornem. Na terceira vez convencem a irmã de que ele é de fato o monstro que o oráculo previu, e que isso é corroborado pela serpente vista nas vizinhanças toda noite. Psiquê confessa que não conhece a fisionomia do marido, e elas a instruem a matá-lo com um punhal, quando estiver dormindo. Segurando um punhal e um candeeiro, Psiquê se aproxima do marido e pela primeira vez vê Eros. Comovida, se fere em uma de suas flechas e se apaixona definitivamente. Tenta se matar com o punhal e o derruba. Tenta se aproximar mais de Eros e derrama óleo do candeeiro em seu ombro. Ferido, ele foge. Ela tenta agarrá-lo, mas ele a derruba no solo e voa para a casa da mãe que, furiosa, o encarcera. Psiquê, desesperada, tenta matar-se, mas o rio a deposita na margem, onde Pan a aconselha a procurar por Eros. Em sua perambulação ela encontra uma irmã, conta do seu infortúnio e diz que Eros a espera para desposá-la. A irmã vai até o rochedo e se joga no abismo crente de que Zéfiro irá levá-la até Eros, mas se despedaça nas pedras. O mesmo sucede com a segunda. Psiquê continua sua busca e se depara com Hera e Deméter que, apesar da compaixão, negam-se a ajudá-la, pois temem as flechas de Eros e a fúria de Afrodite. Enquanto isso Afrodite pede ajuda a Hermes que espalha um aviso sobre certa escrava fugida que ela quer de volta. Psiquê voluntariamente caminha até Afrodite. É recebida com violência e humilhação. Recebe a tarefa de separar grãos diversos em um curto prazo. E é ajudada por formigas na realização da tarefa. A seguir, Afrodite pede que colha certa lã de ouro de carneiros ferozes. Psiquê se prepara mais uma vez uma vez se suicidar no rio, mas é ajudada por um caniço, que lhe orienta a esperar até o anoitecer, quando as feras dormem e ela poderá tranquilamente recolher a lã que fica presa na vegetação. Afrodite se enfurece com a tarefa cumprida e dá a entender que sabe que Eros a está ajudando. Mas pede uma terceira tarefa: um jarro de água de uma certa queda em um lugar altíssimo guardado por dragões. E a própria água é impossível de ser coletada por uma humana, pois trata-se de água de dois rios do inferno, Cócito e Estige. Ela prepara-se mais uma vez para o suicídio, mas recebe ajuda de uma águia que pertence a Zeus. Esta se oferece para pegar a água, como retribuição de Zeus a Eros, por havê-lo ajudado no rapto de Ganimedes<sup>22</sup>. Ela cumpre a tarefa, mas é chamada de bruxa e desdenhada de novo. Contudo, recebe uma última tarefa: ir para o inferno. Com a missão de trazer em uma caixinha um pouco da beleza de

---

<sup>22</sup> Ganimedes era um jovem de grande beleza, filho do rei Trós e de Calíroe. Guardava o rebanho paterno nas montanhas que cercam a cidade de Tróia, quando foi raptado pela Águia de Zeus, ou pelo próprio deus em forma de Águia, com o indispensável auxílio de Eros. Levado para o Olimpo, foi feito copeiro dos deuses, em substituição a Hebe, que se casara com Hércules. (BRANDÃO, 1987, p. 211)

Perséfone. Ela agora dá a morte por certa. Sobe em uma torre de onde intenta se atirar e assim chegar ao inferno, sem retorno. A torre intervém dando instruções de como chegar às portas do inferno levando dois pedaços de bolo adoçados com hidromel e duas moedas na boca. O bolo é para Cérbero e as moedas para Caronte. Suprimentos de ida e volta do inferno. Também lhe diz para sentar-se no chão e comer apenas pão preto quando Perséfone lhe convidar para o banquete. E a instrução mais importante: não olhar para o conteúdo da caixa. Mas Psiquê não resiste à tentação de pegar um pouco da beleza de Perséfone para si. Ao sair do inferno abre a caixa que contém apenas o sono estígio e adormece. Eros, recuperado da ferida, foge pela janela e vai ao socorro de Psiquê. Recolhe o sono estígio na caixinha e a desperta com um toque de sua flecha. Ele a repreende brandamente e pede que entregue a caixa a Afrodite. Enquanto isso ele se dirige a Zeus, que pede a Hermes que reúna os imortais. Zeus os convence de que o melhor é reunir o casal e legitimar a união pelas leis do Olimpo. Hermes é incumbido de trazer Psiquê à morada dos deuses e as núpcias são celebradas com festa e com a bênção de Afrodite. Algum tempo depois nasce a filha de Eros e Psiquê: Volúpia.

O casamento com o monstro, a humilhação e a servitude, as tarefas irrealizáveis, a separação dos grãos, o sono sobrenatural e o despertar pela contraparte masculina, são alguns dos mitologemas mais notórios e facilmente reconhecíveis em A Bela e a Fera, Cinderela, Bela Adormecida e Branca de Neve. Qual surgiu primeiro nunca saberemos já que

Estórias análogas também podem ser encontradas na Rússia, Espanha, Alemanha, Grécia, Itália e mesmo na Índia e África. Elas tipificam uma jovem moça casada com um esposo que não conhece ou que se apresenta em uma forma animal, portanto demoníaco, e que a proíbe de chamá-lo pelo seu nome ou de olhá-lo até mesmo por meio de um espelho. Ela eventualmente perde o esposo por desobedecer-lhe e, após uma longa e penosa busca, consegue finalmente reencontrá-lo, e o redime. De modo geral, o esposo fora enfeitado por uma bruxa ou algum feiticeiro. De acordo com vários filólogos, este tema remonta a mais de dois mil anos, sendo que Apuleio o retoma, modifica-o, amplia-o e o insere no seu romance (...). (VONFRANZ, 2014, P. 95)

Essas variantes de Eros e Psiquê suscitam muitos debates sobre a origem da história e sua relação com a mitologia grega devido aos locais nos quais se manifestam e James Gollnick reitera Von Franz incluindo América do Norte e Caribe no alcance geográfico do conto. Não há traços desse mito na literatura grega ou romana anterior a Apuleio. “A tendência da opinião acadêmica indica claramente que Apuleio relatou um conto popular enriquecido com adições mitológicas” (GOLLNICK, 1992 P. 09, tradução nossa). A própria estrutura do conto e os

diversos mitologemas de contos de fadas nele contidos são indícios de suas origens na oralidade. Vindo ou não da tradição oral, sendo ou não um conto popular ao qual foram incorporados elementos mitológicos, essa história é geralmente considerada parte da mitologia grega e estudada dentro do contexto mitológico grego. E também está presente em antologias de contos de fadas. Apuleio conseguiu trazer para a esfera do conhecimento humano o tema da comunhão entre o humano e o divino. E esse tema desperta interesses não só do campo literário.

### 2.3.1 Eros e Psiquê: Anima, Animus e Personalidade Feminina

Em síntese, os mitos são a linguagem imagística dos princípios. "Traduzem" a origem de uma instituição, de um hábito, a lógica de uma gesta, a economia de um encontro. (BRANDÃO,1986, p.38)

Para a psicanálise não surpreende que o casamento com o monstro e as núpcias da morte suscitem interpretações relacionadas à integração da sexualidade à vida feminina. Contudo, não há consenso entre os freudianos. Apenas Bruno Bettelheim visualiza um desenvolvimento da personalidade feminina. As outras interpretações variam entre sonho erótico (J. Shroeder) e fantasia edipiana feminina (Fritz Hoevels) e aparecem sempre sustentadas por uma ansiedade relativa ao sexo. Entre os junguianos também não há consenso. As discordâncias mais significativas são sobre a forma de abordar a história- isolada ou no contexto da obra *O Asno de Ouro* - e sobre ela representar o desenvolvimento da anima na psiquê masculina ou o desenvolvimento da personalidade feminina. Sobre a forma de abordar, Marie Louise von Franz é quem mais se dedica ao contexto. Os demais acabam isolando a história ou negligenciando o fato de que ela é contada como parte de uma obra maior. É por essa escolha também que ela interpreta a história como sendo sobre o desenvolvimento da anima de Lúcio, o protagonista em *O Asno de Ouro*. Na outra vertente, Erich Neumann faz a abordagem mais expressiva do conto como desenvolvimento da personalidade feminina. É das mais citadas e conhecidas. Os demais por vezes concordam com um ou outro, (Ann Ulanov) e, na maioria, tentam reunir as duas teorias, (Robert Johnson, Jean Houston,) propondo que seja o desenvolvimento da personalidade feminina em sua totalidade e da anima na psiquê masculina ao mesmo tempo. Dentre os freudianos, apenas Bettelheim se detém na análise dos símbolos contidos nas tarefas executadas por Psiquê. Já entre os junguianos a análise dessas tarefas é

geralmente detida. Destacam-se novamente as análises de Von Franz e Neumann. Mesmo analisando o desenvolvimento de Psiquê como o desenvolvimento da alma na psique masculina, Von Franz trata o princípio feminino como o feminino. Desta forma, na análise das tarefas enxerga os símbolos de uma perspectiva neutra. Neumann, por outro lado, aborda os símbolos de forma bastante sexista. E para ele Eros, como o princípio masculino na história-presente nas vozes incorpóreas e nos seres conselheiros - parece ser o que Psiquê está melhorando. Ela separa os grãos para organizar a promiscuidade masculina; ela colhe a lã para amainar a fúria masculina; ela abre a caixa de Perséfone para ficar bela para Eros. A análise de Neumann traz muitos pontos positivos, porém, é impossível ignorar seu preconceito sobre o feminino, que pressupõe o ódio “matriarcal” e um ímpeto inato à castração do macho. Von Franz tem uma abordagem focada no desenvolvimento psíquico e com isso desvincula as tarefas de simbologias sexuais ou sexistas. Para ela, organizar os grãos é acessar um princípio ordenador da psiquê; recolher a lã dos carneiros ferozes é aprender a lidar com as próprias emoções e impulsos; o jarro de água dos rios infernais representa contenção e fluência no trânsito entre consciente e inconsciente. Ela ainda conecta a última tarefa de ida ao inferno ao rito de iniciação pelo qual Lúcio passa no culto de Ísis, completando assim o desenvolvimento de sua alma e conectando o conto ao contexto do qual é facilmente abstraído.

O ponto crucial dessas análises é a abordagem do próprio Eros. Para os freudianos ele representa o sexo bestial e incorpora os aspectos monstruosos das ansiedades da mulher em relação à sua iniciação sexual. Basicamente, é uma expressão do medo em um contexto onírico ou psicótico erotizado. Para os junguianos, ele assume papéis variados: é um homem, animus, *puer aeternus*<sup>23</sup> e deus arquetípico para Johnson; um impulso rumo à individuação e um psicopompo para Houston; animus, *puer aeternus* e Self para Von Franz; Eros dentro da psiquê, homem, e Ouroboros<sup>24</sup> para Neumann; e para James Hillman ele é um princípio criativo masculino, um *daemon*<sup>25</sup> ligando deuses e humanos.

Hillman é quem aborda a história como uma forma de processo de criação. Para ele a alma é o princípio feminino criativo, e parte da psiquê de homens e mulheres; e a criatividade é um instinto natural que ele cunhou como criatividade psicológica, para diferenciar do gênio

---

23 Von Franz define o Puer Aeternus como um estado psíquico de eterna adolescência, com origem em Ovídio e relação com o mistério eleusiano e com os mitos orientais de Tamuz, Átis e Adônis. Entre os gregos foi identificado com Dionísio e Eros, e popularmente é chamada de Síndrome de Peter Pan (VON FRANZ, 1992)

24 Símbolo alquímico de uma serpente mordendo a própria cauda, que expressa a lei do eterno retorno e o próprio processo de individuação. Associado ao caduceu de Hermes.

25 Entidade espiritual, gênio pessoal abordado na filosofia grega. Em Fedro, de Platão, Sócrates afirma se expressar pelo seu Daemon.

criativo relacionado à arte e à ciência. Desse modo criar é inerente ao humano, sobretudo quando se trata da autocriação. “Criar alma “é o termo pelo qual ele parece evocar o conceito de alma e de individuação de Jung em um só processo criativo. Para Jung, a alma é mediadora entre o Self, que é subjetividade, e o todo, que é a psiquê. Na proposição de Von Franz é o ego que faz essa mediação e o self é o todo. Deste modo, “criar alma” parece simplificar e acessibilizar a linguagem e as discrepâncias da psicologia. Contudo, Hillman não abandona o léxico Junguiano e a alma é uma parte importante de sua prática analítica. Para ele

As conclusões que se impõem através do material empírico do trabalho analítico são as de que a alma torna-se psique através do amor e que é Eros quem engendra a psiquê. Deste modo, chegamos a mais uma noção do criativo. Desta vez percebido através do arquétipo da alma. O criativo é um resultado do amor. Ele é marcado pela imaginação e beleza, pela relação com a tradição como forma viva e com a natureza como um corpo vivente. (HILLMAN,1984 ,57)

Ele enfatiza a relevância para a psicologia da história de Eros e Psiquê, pelo fato de não haver nada similar no escopo dos mitos e contos populares, e porque o teor iniciático da história em seu contexto literário aponta para seu conceito de fazer alma por meio da criatividade, de modo que o conto não é uma expressão arquetípica do desenvolvimento feminino como sustenta Neumann, e sim a peça central de uma psicologia criativa. Um ponto positivo na abordagem de Hillman é descartar uma psicologia focada em pulsões sexuais, e apontar Eros e Psiquê como sucessores das abordagens arquetípicas edipianas e de jornadas do herói, por representar justamente um movimento da consciência que reflete a necessidade humana de conexão, “onde o amor é a necessidade da alma e a psiquê é a necessidade de Eros. Hoje sofremos e adoecemos por causa de sua separação” (HILLMAN, 1984, 61). E ainda estabelece Eros como uma energia masculina, evocando sua iconografia fálica nos estudos antropológicos

Kerényi me assegura, entretanto, que o uso da palavra nas obras clássicas mostra um contexto preponderantemente masculino. Ademais, os avatares e as formas de Eros são masculinos. Como sátiro, menino, flecha ou tocha, como Kama, Frey, Tammuz \_ ou encarnado como Krishna, Buda, Jesus -, o princípio do amor ativo, a função de relacionamento, da cópula, do metaxy ("o local intermediário"), é masculino. (HILLMAN, 1984, p. 66)

Essa posição contradiz Jung, que coloca Eros como a contraparte feminina do Logos, que é masculino. Com a alma estabelecida como princípio feminino criativo e Eros um princípio masculino criativo, na união de Eros e Psiquê temos, a união dos opostos na psique humana, a união dos opostos na sexualidade e a união do divino e do humano.

### 2.3.2 Eros: a Reinvenção do Princípio Criativo

Para Hesíodo, Eros é uma das quatro potestades das quais tudo se origina (Caos, Eros, Gaia e Tártaro) e atua como força de fecundação entre Uranos e Gaia. Até o nascimento de Eros, o Caos se reproduz por cissiparidade. “Tudo o que provém do Kháos pertence à esfera do não-ser; todos os seus filhos, netos e bisnetos (exceto Éter e Dia) são potências tenebrosas, são forças de negação da vida e da ordem.” (TORRANO, 1995, p. 35). Gaia faz o mesmo ao gerar Uranos, porém Eros induz que eles se reproduzam a partir daí pela união amorosa:

Tal como *Eros* é a força que preside a união amorosa, *Kháos* é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. A imagem evocada pelo nome *Eros* é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome *Kháos* é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. (TORRANO, 1995, p. 35)

Quando a relação criativa entre Gaia e Uranos entra em crise, da resolução violenta nasce Afrodite. A força cosmogônica que facilmente imaginamos etérea e informe se antropomorfiza. A forma feminina que agora personifica a fertilidade “compartilha da natureza primordial do Céu, enquanto força incoercível e coercitiva de acasalamento, e compartilha da dissimulada inteligência de Cronos, pelo que de enganos implicam os jogos amorosos” (TORRANO, 1995, p. 45). É pelo menos o que apregoa a visão masculina. Entretanto, considerando que Cronos é parte do ardil de Gaia, e que a água do oceano- sendo Gaia a personificação da terra- é parte do corpo dela, então Afrodite compartilha dos atributos de ambos os pais, Uranos e Gaia. Ela é, portanto, uma transformação da compreensão dessa relação amorosa que gera a vida. E Eros, a força primordial, junta-se ao seu séquito. Enquanto ela é uma Grande Deusa, Eros, a força primordial, a segue. Entretanto, Cronos temendo que o mesmo golpe que perpetrou lhe suceda, devora os filhos. E mais uma vez a astúcia feminina entra em jogo: Réia salva Zeus

de ser devorado, e este destrona o pai. Com a ajuda de Métis, a inteligência astuciosa, ele faz o pai vomitar seus irmãos Hades e Poseidon e as irmãs, Héstia, Hera e Deméter. Segue-se a titanomaquia<sup>26</sup>. Cronos e os demais Titãs são atirados ao Tártaro. É tempo de uma terceira geração divina. Uma regida por Zeus, o deus dos deuses. E para garantir que não sofrerá o mesmo destino do pai e do avô, ele devora a esposa Métis, cuja astúcia o ajudara a vencer a guerra contra os titãs. E Zeus, ao devorar Métis, passou a possuir a inteligência astuciosa. Pelo menos isso é o que diz a mitologia em um jogo de palavras que atribui a astúcia criadora de Afrodite a uma herança de Cronos e ao mesmo define que Zeus é quem é porque assimilou a astúcia criadora personificada na esposa. “Se Zeus é rei dos deuses, se ele vence em poder todas as outras divindades, mesmo unidas contra ele, é porque ele é por excelência um deus que tem métis” (DÉTIENNE; VERNANT; 2008, p. 17). E ele não só devorou Métis. Simbolicamente ele devorou todas as Grandes Deusas, ligando-as a si por vínculos maritais ou filiais:

Engolindo a Métis, tornou-se o detentor da sabedoria e da prudência: a marca é Atená, que lhe saiu das meninges. Com Têmis adquiriu não só a equidade, traduzida nas Horas, a disciplina, a justiça e a paz, mas também o poder sobre a vida e a morte, cifradas nas Moiras. Eurínome deu-lhe, com as Graças, o sentido da beleza e da alegria de viver. Deméter, a nutridora, assegurou-lhe a vida material e espiritual do império do mundo dos mortais. Mnemósina, com as nove Musas, abriu-lhe as portas para o domínio de todas as artes. Leto com Apolo e Ártemis, o sol e a lua, iluminou-lhe o percurso dia e noite. Com Hera celebrou a grande hierogamia, símbolo da perpetuidade da espécie. Maia deu-lhe Hermes, o conhecimento do visível e do invisível. A "mortal" Sêmele transmitiu-lhe com Dioniso o outro lado do "homem": a explosão dos instintos. Finalmente, outra mortal, Alcmena, comunicou-lhe, com Hércules, a força e o destemor. (BRANDÃO, 1986, p. 162)

Algumas resistiram, como a própria Afrodite, cujas duas origens coexistem. Mesmo assim, a imagem dela sob o jugo patriarcal é dilapidada. É como se o Caos operasse novamente e com seu bico cindisse a poderosa Afrodite em duas: a da carne e a do espírito. Eros também perde sua dimensão cósmica. E à Afrodite Pandemos coube pari-lo, colocando-o assim na genealogia do patriarcado, submetido ao poder de Zeus. Na história de Apuleio, esse vínculo é tão extremado que ele é filho do próprio Zeus com a própria filha que é também sogra de Hera, sua madrasta. Eros é um filho travesso, um adolescente. Como Ártemis, sua idade tem relação direta com sua liberdade. Deuses e humanos temem suas setas, mas a imagem do deus adolescente, ou às vezes criança, transforma suas ações em travessuras de um menino velhaco.

---

<sup>26</sup>Guerra liderada por Zeus contra os titãs.

Reabilitar essa imagem requer um novo *reboot* cósmico, uma renovação cíclica travada por Zeus quando engoliu Métis e astutamente contraiu alianças por meio de núpcias e filhos.

Uma insurreição contra um poder tão astutamente instaurado não é um feito simples, nem pode ser realizado por uma deusa que, mesmo sendo uma deusa, no panteão em que se encontra, não possui Logos, a habilidade masculina do discurso público e da razão. E do ponto de vista da dominação, a ascensão de Zeus é uma benesse, proposta por Hesíodo, reiterada pela antropologia e reafirmada pelos estudos literários

Projetando o social no divino ou tentando modelar o social pelo divino, o poeta faz o deslocamento do *Kháos* (Caos), da *rudis indigestaque moles*, da massa informe e confusa, como diz Ovídio (*Met.* 1,7), para *Zeus*, isto é, das trevas para a luz. Trata-se, na realidade, consoante a tese brilhante de Bachofen, da substituição de um tipo de religião por outro, em que o Caos é suplantado por Zeus, o teratomorfismo é substituído pelo antropomorfismo; as trevas são vencidas pela luz; os deuses ctônios pelos olímpicos; o matriarcado pelo patriarcado; *Eros*, símbolo da promiscuidade sexual, é dominado pelo *logos*, pela razão, pela ordem, pela lei. E se a *Teogonia* foi denominada a "gesta de Zeus" é exatamente porque o grande deus olímpico não se apresenta, e nem poderia fazê-lo, como criador, mas como *conquistador e ordenador*. (BRANDÃO, 1986, p. 162)

Nessa escalada dicotômica na qual Zeus é a luz que a tudo conquista e ordena, Eros é o menino travesso dominado pelo Logos, pela ordem racional por ele estabelecida, pelo discurso patriarcal. Do ponto de vista feminino, e tomando a perspectiva da deusa Afrodite em sua total grandeza, há um desequilíbrio de energias e um claro rebaixamento de uma energia primordial de criação. A redenção desse Eros patriarcal se faz necessária para restaurar minimamente esse equilíbrio, mas o embate direto não é possível. O discurso público não é mais uma opção. Sem a possibilidade do confronto direto, surge o discurso oculto, de cujos desdobramentos ainda não se esgotaram os mistérios: Eros e Psiquê.

### **2.3.3 Afrodite e Psiquê: a Trama de um Discurso Oculto**

Afrodite se expressa pelo seu duplo. Psiquê é um princípio criativo feminino reduzido a pouco mais do que um útero reprodutor, e por isso mesmo, não representa qualquer perigo, não desperta qualquer alarme. Com uma beleza e uma capa de superficialidade finamente tecida

pelo discurso patriarcal, é seguro para Afrodite se ressentir do abandono dos seus templos em favor da humana. O que também serve de metáfora para a banalização que a condição de Pandemos acarreta à sua sacralidade.

Analisando as tarefas realizadas por Psiquê, Neumann se dá conta de que “É como se entre Afrodite e Psiquê houvesse um contrato secreto (...)” (NEUMANN, 2017, p.125). E esse é o mesmo olhar masculino que se apegou à rivalidade feminina na relação entre elas! De fato, Psiquê já possui a beleza de Afrodite. Ela é uma Afrodite nascida na terra, de uma gota de orvalho, uma Nova Afrodite. Isso significa que ela já tem o brilho de Afrodite, mas é uma promessa, uma potencialidade latente. Ela é, de certo modo, a irmã mais esperta em *O Estranho Pássaro*. Inclusive é a mais nova de três. Sua beleza, reflexo de sua inteireza e plenitude interior, é equiparável à de Afrodite, mas ela padece de uma terrível solidão. Sua beleza evoca a adoração contemplativa e estéril. É essa adoração geralmente devotada ao divino que provoca a reação exacerbada da deusa. É essa adoração aliada ao epíteto de Nova Afrodite que, no âmbito deste estudo, suscita a ideia de um contrato secreto entre Afrodite e Psiquê, e transforma o conto em um discurso oculto.

Contudo, compreender essa urdidura não está na realização das tarefas, como supunha Neumann, e sim no envio de Eros para puni-la. Afrodite é uma deusa poderosa o bastante para compelir a paixão em qualquer criatura horrenda que exigiria Psiquê como noiva, ou refeição. Ela poderia escolher o monstro que melhor servisse ao seu intento vingativo. Contudo, ela pede a Eros que execute a tarefa, sem maiores detalhes. O Eros que como força cosmogônica primordial participou de sua criação e depois se juntou ao seu séquito, embevecido pelo seu poder e beleza. E sendo Psiquê a Nova Afrodite, é difícil não supor que a Afrodite dos ardis amorosos não anteveja o resultado de sua decisão.

Ele cumpre os desígnios da mãe, mas enquanto sacia os próprios desejos. O conto não diz se ele se enamora ou se ele resolve tirar o melhor proveito da situação. Este é o Eros velhaco, o Eros absorvido pela dominação patriarcal. Ele é amoral, diverte-se com a perversão, e existe em um panteão no qual os deuses se servem dos mortais. Muitas vezes a um alto custo, especialmente para as mulheres. Como o feminino criativo, duplo de Afrodite, ela também o seduz. E a curiosidade é natural da sua constituição. Nesse ponto concordamos com Neumann: Psiquê transforma Eros. Ela na verdade o redime, porém o faz por meio da reafirmação da própria autonomia. Eros a arrebatava para um refúgio, repleto de prazeres sensoriais, mas a priva de suas decisões e do contato humano. O amor a possui e a priva de si mesma. E agora concordamos com Von Franz quando coloca as irmãs como uma defesa instintiva da psiquê. Elas conectam Psiquê à realidade que o encontro com Eros tenta suspender:

Para Psiquê, o evento pode mesmo parecer um acontecimento sortudo e auspicioso, mas, do ponto de vista humano, representa uma perda. Uma mulher que, já de início e de forma acentuada, se imbui de carrear aquilo que Vênus significa está fadada a desaparecer no inconsciente, e isto é uma “perda da alma” no nível humano. (FRANZ, 2014, 125)

Neumann considera que ao aceder aos conselhos das irmãs e munir-se de um candeeiro e um punhal para assassinar o marido ela completa sua individuação e a etapa seguinte é de redenção de Eros e da própria Psiquê que não atendera às orientações de seu marido e senhor, graças à sua imensa curiosidade e necessidade de contato com o mundo exterior. Todavia consideramos que esta é a libertação de Psiquê de uma energia masculina que suprimia a sua autonomia e o que se segue é uma reformulação da relação amorosa. A mesma relação amorosa que foi reformulada quando Cronos castrou Uranos manipulado por Gaia. A mesma relação reformulada quando a dominação patriarcal redesenhou a Grande Deusa Afrodite na Afrodite Pandemos. A luz do candeeiro, considerada a tomada de consciência de Psiquê na psicologia, é uma bela imagem para o seu momento de iluminação nas trevas inconscientes às quais Eros a prendera. Entretanto, é o óleo quente que desperta Eros, que tomamos como símbolo de uma transformação alquímica do princípio masculino criativo pervertido pela dominação patriarcal, em um princípio criativo masculino capaz de comungar com a alma humana, ao invés de subjugar-la. Quando o mago Fitcher arde em chamas é um alívio saber que um princípio masculino pervertido foi transformado pelo fogo alquímico da alma. Do mesmo modo, o Eros enamorado por Psiquê precisa ser transformado pelo fogo para que a estratégia de Afrodite tenha êxito.

E Afrodite credita à interferência de Eros à realização das duas primeiras tarefas. Embora ela o tenha encarcerado, ele já havia dado mostras de que poderia estar presente, mesmo que invisível e intangível. E Afrodite demonstra saber disso reiterando a proposição de um discurso oculto sob suas verdadeiras intenções, camufladas pela fúria, enquanto ela guia Psiquê por um ritual de iniciação que culminará na transformação do que é a relação amorosa até então. Esse ritual também delinea o conceito de ação feminina que Tatar esboçou em *A Heroína de 1001 Faces*. Um heroísmo calcado na resiliência diante do confinamento de um discurso patriarcal que por vezes se torna material e intransponível fisicamente. A ação feminina não se firma na fisicalidade da luta- embora não a exclua- mas na acuidade intelectual que ordena o caos ao organizar os grãos, que modula as emoções ao recolher a lã; que aprende a fluir entre o consciente e o inconsciente incorporando intuitivamente a espiritualidade e a disposição para a compreensão do divino. E a jornada de Psiquê não é solitária, pois a criação se dá por paridade

e ela e Eros estão conectados. Como princípios criativos feminino e masculino, yin e yang, são destinados à atração mútua, restaurando um equilíbrio precarizado pela ordem dominante. O mesmo tentado duas vezes com Atalanta, mas que culminou no amor bestial que profanou o sacrário. Eros e Psiquê juntos transcendem a bestialidade, e ressignificam o princípio de criação, a consciência da relação amorosa e o *status quo* do feminino representado por Psiquê. Com isso a própria Afrodite se renova, através da sua própria carne, seu filho. E de seu duplo.

A sagacidade de um discurso oculto é usar o discurso do dominador para se edificar sobre, e então colocar-se no mundo sem represálias. Eros pedir ajuda a Zeus para sacramentar sua união com Psiquê é uma dessas estratégias que apenas uma história bem contada é capaz de engendrar. Parece partir de Zeus a ideia de deificar Psiquê. Assim ele contraria Afrodite e se coloca acima dela, magnânimo, benevolente. E sob a justificativa de que a união dos dois moderaria a velhacaria de Eros, temerosa até para os deuses. Contudo, o Eros que pede ajuda a Zeus não é mais o velhaco. Seus apetites já estão moderados pelo princípio feminino da criação, personificado em Psiquê. Diferente da teoria de Platão, na qual é o *Logos* que modula Eros, é em consonância com o princípio criador feminino que Eros se modula, amadurece e flui criativamente. É a alma humana, integrada, que regula as forças cosmogônicas da criação.

#### **2.3.4 Afrodite e Eros: a Astúcia Feminina e a Energia Tricksteriana.**

Imediatamente, chamou o filho, menino alado, esse perverso velhaco que, agravando com sua má conduta a moral pública, armado de tochas e de flechas, corre daqui e dali durante a noite, pela casa dos outros, incendeia todos os lares, comete impunemente os piores escândalos, nunca faz coisa boa. (APULEIO, 2000, p. 72)

A prisão sensual que Eros criou para Psiquê reflete os apetites de um deus travesso. Esse apetite é imediato e similar ao apetite que embota o discernimento dos *tricksters* ditos primitivos. Como Hermes, Eros é considerado por alguns estudiosos aqui mencionados, um psicopompo, um guia das almas. Mais especificamente um guia de Psiquê. Hermes, porém, é o *trickster* oficial da linhagem de Zeus e também uma variante de uma energia presente em todas as mitologias. Uma potestade liminal, como o é Afrodite, na teoria de Friedrich; e Hermes se faz presente a pedido de Afrodite, quando anuncia a busca por Psiquê, “a escrava fugida”, e quando Zeus ordena que ele busque Psiquê e a leve ao Olimpo para sua deificação. Hermes,

porém, não é o único a apresentar características tricksterianas na história. Quem manifesta essa energia desde a sua apresentação é Eros, reivindicando que a astúcia cria o mundo, como afirma Lewis Hyde (HIDE, 2017). Em uma de suas origens ele compartilha da astúcia da mãe e da astúcia do pai, que desta vez é Hermes. Eros tem três possíveis vínculos paternos entre os Olímpicos: além de Hermes, Ares e Zeus disputam sua concepção. Contudo, ele é uma força cosmogônica presente nos mitos da Criação. E nos hinos órficos Eros em si é feminino e masculino. Ele é um ser inteiro, um equilíbrio de feminino e masculino que vê na paridade o nascimento de uma prole próspera e iluminada. Quando Afrodite nasce do conflito entre essa paridade- Gaia e Uranos, Céu e Terra- incitada por Eros, nós a tomamos como uma divindade primordial que antropomorfiza a astúcia criadora na forma feminina. Gaia manifestara essa mesma astúcia ao articular o golpe contra Uranos, assim como Réia o faz com Cronos. No entanto, Afrodite é um *upgrade* dessa astúcia feminina e da própria consciência da relação amorosa. E Eros, força cosmogônica, é imediatamente atraído para ela, que se eleva acima dele, mais um em seu séquito. Como grande Deusa ela é a fonte de toda vida, a mãe, mas usando um termo de Von Franz ao referir-se a Psiquê, talvez caiba a Afrodite “carrear” o que significa o princípio feminino da criação no momento de seu nascimento (FRANZ, 2014, 125). Não é difícil para um *storyteller*<sup>27</sup> imaginar a atuação de Eros no nascimento de Afrodite a partir dos despojos de Uranos e das águas de Gaia.

E um ponto crucial sobre o Eros olímpico é sua alcunha de serpente, monstro destinado a arrebatador Psiquê do rochedo, e cuja existência é reafirmada pelas irmãs invejosas, sob a mentira de que teria sido visto circulando na região. Stone alega que a adoração à serpente é tratada da perspectiva masculina com a esperança de tratar-se de um símbolo fálico e, portanto, masculino; contudo, sempre esteve relacionada às deidades femininas. Ártemis, em suas muitas encarnações e sincretismos é, por vezes, uma deusa de asas retratada segurando serpentes, que são símbolo de sabedoria em todas as culturas nas quais surgiram ligadas às mulheres. A deusa suméria Nidaba, “escriba do céu sumério, a *Instruída das Câmaras Sagradas*, adorada como a primeira deidade feminina patrona da escrita, às vezes era representada por uma serpente” (STONE, 2022, p.228). A relação do feminino com a serpente e a identificação da serpente com o feminino traz novas ponderações na alcunha de serpente adotada por Eros para arrebatador Psiquê. Considerando que a Afrodite Urânia foi despida das relações com a serpente que suas versões orientais apresentavam- como Ishtar, cujas representações trazem serpentes enroscando-se em seu cetro- Eros pode ser tomado como a contraparte masculina de um

---

<sup>27</sup> O anglicismo é neutro. Só por isso a escolha.

princípio criativo que era integrado-feminino e masculino. E Kerényi traz uma versão da origem de Eros contada pelos órficos, que oferece uma nova visão de Métis, a astúcia criadora feminina devorada por Zeus.

Mas Éter e Caos só se tornaram distintos um do outro com o aparecimento do filho do primeiro, fanes, de outro modo conhecido como o Protógonos Faetonte, o “primogênito reluzente”. Sua túnica branca ofuscante era o Ovo de prata. Ostentava quatro olhos, quatro chifres e asas de ouro; tinha dois sexos, sendo mulher na frente e homem atrás; e também se chamava Ericepaio, Eros e Métis. Como Fanes, era “o que aparece” e “o que revela”; como Eros, “Amor”; e, como Métis, “Sábio Conselho” – divindade feminina, a julgar pelo nome, mas da qual se dizia que carregava o sêmen dos deuses. (KERÉNYI,2015, P.111)

Essa versão de nascimento de Eros, seu hermafroditismo e seus nomes vários, tem similaridades com a relatada por Aristófanes n’*O Banquete*, de Platão, como sendo a origem da busca amorosa entre os humanos, que uma vez já tiveram o corpo similar ao desse Eros órfico. Essa versão é mais um indício da conexão entre o princípio criativo masculino, o princípio criativo feminino e a energia primordial disruptiva denominada *trickster*, pois Métis é considerada uma das poucas *tricksters* conhecidas nas mitologias.

A busca por *tricksters fêmeas* desemboca na teorização de que elas foram apagadas da história porque existiram nos tempos em que a divindade dominante era feminina. Todavia, o exame das linhagens divinas na mitologia grega indica que a astúcia feminina sempre esteve presente nas divindades criadoras femininas, que não apenas usaram da própria inteligência, mas também manejaram sua prole na execução de seus ardis. E Métis personificava essa astúcia durante a titanomaquia e sua assimilação por Zeus, ao devorá-la, justifica seu poderio de rei dos deuses. O que os mitos da criação gregos nos revelam é a que astúcia é parte indissociável da criação. A versão órfica de Eros reitera que como é próprio dos *tricksters*, o princípio de criação primordial é, em termos de gênero, fluido, hermafrodita, completo, autônomo e astucioso. Que ele possa se dividir como o Caos não seria uma surpresa. O nascimento de Vênus talvez não retrate apenas o nascimento de Vênus, mas o de um novo Eros que reconhece na capacidade criadora feminina uma deidade a ser seguida naquele momento, pelo bem dos ciclos de criação e renovação da consciência. Fato é que Eros está presente em cada estágio de evolução da consciência grega e tem conexões com diversas divindades de diferentes panteões evocando a condição masculina :

Eros tem conexões míticas específicas com Fanes, o portador da luz; com Hermes, o mensageiro masculino; com Príapo, a encarnação fálica; com Pã, a força masculina da natureza; com Dionísio, a indestrutível energia viva. (HILLMAN, 1984, p. 66)

É, portanto, um princípio criador masculino, que na mitologia grega se une à Psiquê, uma mortal alçada à condição de nova Afrodite devido à sua beleza. E nesse cenário no qual tomamos Afrodite como uma divindade primordial não totalmente cooptada pelo patriarcado em sua dualidade Pandemos-Urânia, temos a astúcia criadora feminina, que não foi devorada com a Métis e assimilada pelo masculino como desejara Zeus. E mesmo sendo um deus que tem méis/astúcia criadora, Zeus não cria, ele conquista, se apropria, renomeia. A méis se torna para ele a acuidade intelectual, o pensamento estratégico e o gosto erudito que caracteriza também Atena. Em vez de uma força primordial de criação, a astúcia canalizada por Zeus se torna um princípio de ordem e controle, que reconta a história da perspectiva do dominador, colonizando nosso imaginário com histórias de heróis, seus filhos<sup>28</sup>, e os descendentes de seus filhos, como Ulisses. Homens postos acima da humanidade, mas sobretudo acima das mulheres às quais ludibriam, salvam, silenciam. Afrodite, todavia, veste a máscara de Pandemos, totalmente direcionada para o amor carnal e a fertilidade material, e não há sinais visíveis de astúcia feminina ao nível de uma *trickster* entre as deusas. No entanto, ela está lá, assim como o mito de Atalanta demonstra que Ártemis resiste ao domínio patriarcal.

Como duplo de Afrodite, a humana Psiquê incorpora a astúcia fluente no feminino antes da ascensão do patriarcado, do mesmo modo que Atalanta vestiu a pele invulnerável de Ártemis. A vitimização de Psiquê por Afrodite torna-se um jogo que se sustenta na atração de Eros pelo princípio feminino da criação e no menosprezo da dominação patriarcal pelo feminino que ela representa. Psiquê modera o apetite de Eros por meio de uma abordagem amorosa na qual é sacrificada como um cordeiro, para ressuscitar do sono estígio para a deificação no Olimpo. Até a humana Psiquê, o princípio criativo feminino divino, mobilizou sua prole em nome de mudanças de consciência que apenas trocaram o poder de mãos. Ao incluir o humano na equação, Afrodite dividiu com a humanidade a responsabilidade de transformar as relações de poder, da mesma forma que Zeus consolidou a jornada do herói por meio de seus filhos semideuses, frutos da violência sexual contra a mulher. Afrodite de certo modo mimetiza a

---

<sup>28</sup> Perseu é filho de Dânae, que Zeus seduz disfarçado de nuvem de ouro. Dionísio é filho de Sêmele, que morre carbonizada ao ver a verdadeira forma de Zeus, e ele termina de gestar o deus do vinho na própria coxa. Hércules é filho de Alcmena que Zeus enganou metamorfoseando-se no noivo dela, Anfitrião. Helena de Tróia e Pólux são filhos de Zeus que se transformou em um Cisne para seduzir Leda. A única mulher de sua prole com as humanas é adúltera e causou a guerra de Troia.

estratégia de Zeus que expandiu seu território de conquista por meio de raptos e abusos nos quais sua prole com as humanas propicia a conquista de novos territórios e reinados<sup>29</sup>. Ela expande seu território de conquista para a alma humana e transmuta essa cultura do estupro na arte de criar alma, por meio da insurreição de Psiquê. Há na trajetória de Psiquê uma sabedoria sobre a capacidade criadora do feminino que assume formas mais simples no decorrer das adaptações do mitologema do casamento com o monstro, porém o discurso oculto é resguardado. Este é o caso de a Bela e a Fera, no qual Bela é uma leitora voraz que, mesmo na versão Disney, é seduzida pela biblioteca da Fera. O mesmo se dá com Sherazade, outra leitora voraz capaz de usar, como Afrodite (ou Apuleio) a história como uma arte regeneradora. Há um manancial de conhecimento e poder em uma biblioteca que evoca a sabedoria de Psiquê em sua jornada iniciática para redimir Eros, reacendendo sua própria astúcia e confrontando pulsões de morte evocadas pelo desejo do suicídio que parece afirmar o quanto seria mais fácil ceder a um mundo de prazeres, ou ao sono eterno, do que à psicologia criativa de tarefas e aprendizados pungentes. Isso deve ser tomado, é claro, em níveis simbólicos. O casamento com o monstro parece instituir uma premissa perigosa na qual a mulher é capaz de pacificar o tirano e mitigar a misoginia desde que se ofereça em sacrifício como o faz Psiquê, e mesmo Sherazade. É preciso observar que há na entrega delas uma motivação social: o castigo recairia sobre todo um reino e não apenas sobre elas mesmas, de modo que o fim prognosticado vale o risco. Estas são mulheres corajosas que enfrentam um destino inevitável. O que estas duas histórias indicam é que, apesar de o feminino estar atrapado em uma condição doméstica e por vezes ainda mais obscura, nos calabouços e porões da dominação masculina, há a possibilidade de agir por meio da astúcia e do poder das palavras, especialmente se estas forem encadeadas em uma narrativa como a de Sherazade que “Dotada de pensamento estratégico como de idealismo compassivo, ela é uma mulher pronta para ação ou para o auto sacrifício” (TATAR, 2022, p. 138). Seu lema é viver ou ser a expiação pelas crianças (mulheres) muçulmanas executadas depois das noites de núpcias do tirano. Esse lema tem um peso muito maior quando se sabe que o pai de Sherazade era o responsável por angariar as noivas e também por desfazer-se dos corpos delas. O bem comum e a reparação estão no cerne de sua decisão.

---

<sup>29</sup> Minos, Radamanto e Sarpedão são filhos de Europa, princesa fenícia que Zeus rapta transformado em touro. Ele a leva até Creta onde seus filhos nascem e ela se casa com o rei. Seus irmãos fundam Tebas, Fenícia, Cilícia e Tasos, procurando por ela.

Épafo é filho de Io, sacerdotisa de Hera seduzida por Zeus. Transformada em vaca, ela vaga até as margens do Nilo. Tem seu filho sequestrado. De volta à forma humana, encontra Épafo e casa-se com o Rei do Egito. Épafo, quando rei, funda Mênfis. Apenas dois exemplos!

A detecção da astúcia criadora nas divindades femininas gregas e sua consolidação na beleza de Afrodite leva à conclusão de que a astúcia é parte da criação e, logo, o mesmo se dá com a contraparte masculina dessa força criadora, que é Eros. Sua confusão com a energia disruptiva que é o *trickster* vem do fato de que o ato de criar abarca a ruptura e a reinvenção que retoma a instauração dos ciclos interrompidos. Ruptura e reinvenção são duas possibilidades que claramente a governança de Zeus escrutina e censura, dado seus métodos de controle astutamente instituídos. O rebaixamento de Eros de divindade primordial para menino travesso coaduna com essa política de dominação. E sua identificação com o *trickster* e suas manifestações pode ser compreendida por meio do próprio Hermes.

As peripécias de Hermes, *trickster* oficial dentre os olímpicos, logo após seu nascimento, evocam a imagem do menino travesso e amoral, tal e qual Eros. Depois que ele supera o estômago e ascende ao Olimpo, parece integrar-se ao sistema de governo, como cabe a um filho de Zeus. Assim, assume a função de mensageiro dos deuses e psicopompo das almas, tendo suas ações limitadas a essas funções e condicionadas à vontade de Zeus. Ele muda o próprio *status* sem transformações significativas no seu entorno, em um primeiro olhar. Contudo, como um *trickster* a ele cabe manifestar a plenitude da vida, desvelar as estruturas e o que elas estão coibindo. Ainda que por um curto período, ainda que o olhar humano alcance essa plenitude só de relance. Hyde assinala que uma estrutura existe a partir da exclusão. Ele retoma o roubo, desta vez realizado por Krishna, que recusa os alimentos mediados pela mãe e depois rouba a manteiga para se alimentar. O roubo não é ocasionado pela fome ou pela escassez, e sim pela “rede de condições culturais” pelas quais o alimento mediado pela mãe é filtrado. (HYDE, 2017, 412). Quando rejeita a mediação e quebra as regras, o *trickster* revela não só a plenitude, como também as estruturas que a coíbem, criando poros, brechas, frestas. Assim como Afrodite tem permissão para extirpar e punir as polarizações e os extremismos que comprometem a dominação masculina, assim como as virgens olímpicas têm permissão para ser independentes e autônomas dentro de certos parâmetros que cabem no estatuto do patriarcado, o *trickster*, filho de Zeus, surge como um método de contenção que é uma válvula de escape. Jung, ao trazer a imagem do bufão-uma das faces do *trickster*- nas festividades religiosas no início da Idade Média, inspiradas pelas Saturnálias, suporta essa ideia. Nessas celebrações, das quais o carnaval descende, o bufão é invocado para suspender todos os liames morais e sociais. Essas festividades (*Tripudia*, *Dies Innocentium*, *Episcopus Pierorum*, *Tripudium Hypodiaconorum*, *Festum Stultorum*) iam além da estultice e das brincadeiras escarnecedoras do poder vigente, culminando em atos sacrílegos e banhos de sangue. Essa licença para o caos, segundo Jung, justificava-se como uma forma gradativa de libertar os

cristãos de outras celebrações pagãs como o Sabbat das bruxas.(JUNG, 2021, p. 180). A estratégia, nesse caso, é uma licenciosidade temporária com um retorno garantido ao controle, bem como um controle mais acirrado. Em termos psicológicos, o *trickster* funciona possibilitando relances de plenitude e arroubos de liberdade que revelam uma plenitude aterradora que conduz novamente ao jugo da razão, pois o *trickster* é “por um lado, superior ao homem graças à sua qualidade sobre-humana, e por outro inferior a ele, devido à sua insensatez inconsciente.” (JUNG, 2021, p. 189).

Pode-se inferir dessa analogia que, assim como as divindades femininas foram divididas e redirecionadas, o mesmo se deu com o princípio criativo masculino. Com Eros rebaixado a arqueiro travesso que se diverte com confusões amorosas, sua natureza disruptiva é posta na genealogia do patriarcado, sob a forma de Hermes, um *trickster*. Tatar reitera essa possibilidade ao afirmar que

É possível que os tricksters sejam do sexo masculino por sua própria natureza, como construtos patriarcais e fortes, digamos, dentro de tradição de Anansi ou Hermes, concebidos para definir os vícios, os apetites e os desejos dos homens (Hermes é, naturalmente menos viciado em sexo, uma vez que a maioria das mulheres do universo mitológico grego foi destinada a Zeus). (TATAR, 2022, p. 360)

Há, no entanto, um dado trazido por Kerényi, que considera Hermes superior a Eros (talvez por estar analisando no contexto da religiosidade grega, na qual Hermes é mais presente). Este dado é o Caduceu, ao qual se refere como a “vara de arauto”, que não é o cajado recebido de Apolo em troca do arco e da Lira e sim um outro, recebido quando Hermes foi iniciado nos mistérios do feminino. Estes eram os Mistérios de Elêusis, ritos de celebração dos ciclos da natureza, tendo Perséfone e Deméter como as deusas centrais. No Caduceu, duas serpentes que ele chama de “hostis-amantes” se enroscam em direção ao topo, no qual há duas asas abertas, invocando os pássaros e as serpentes que remetem às deusas primordiais:

Mas também lhe pertence uma vara de arauto, que, como símbolo de mediação, traz duas cobras hostis-amantes entrelaçadas uma na outra. No alto período arcaico, este arquétipo já nos aparece como cinto no corpo da própria deusa primordial: na górgona gigante – outra forma da Ártemis primeva – em Corfu. (KERENYI, 2003, p. 130)

Os Mistérios de Elêusis são tidos como precursores dos ritos de Ísis do qual participa Lucius, o protagonista e contador da história de Eros e Psiquê em *O Asno de Ouro*, de Apuleio. Isso de certo modo coloca Hermes em uma relação direta com o feminino e com sua condição de *trickster* instaurador do caos transformador e sem lealdade a nenhum sistema, que participa do discurso oculto de Afrodite. A proposição de Eros como uma força primordial masculina de criação da qual Hermes é uma fração configurada pelo patriarcado contraria Kerényi, mas não diminui Hermes e permite elevar Eros à sua condição primordial como parece ser o intento de Afrodite.

No contexto deste estudo, Eros, na vibração energética de um *trickster*, não pode assumir o potencial original de força criadora masculina. Contudo, em conjunção com uma energia criadora feminina ele é capaz de retomar sua antiga grandeza, a começar pela estratégia de deificação de Psiquê. De certo modo, Peeta, em *Hunger Games*, faz um jogo similar ao de Eros, enaltecendo Katniss para os espectadores dos jogos, por amor. A História de Eros e Psiquê é também um espetáculo para deuses e humanos com objetivos distintos. Desta perspectiva, os primeiros devem aceitá-la como imortal e os segundos como inspiração criativa. E o Eros que começa protegendo seu idílio de uma perspectiva do dominador, de um deus que como Zeus desfruta sexualmente dos mortais, conecta as dimensões espiritual e física de Psiquê despertando sua curiosidade e, com isso, principia a própria ascese erótica-ou a superação do estômago que possibilita restabelecer o seu status- que Platão expressa por meio de Diotima, uma mulher cujos poderes curativos ele faz questão de ressaltar (201d). Freitas sintetiza a ascese erótica formulada por Platão:

É precisamente durante os passos 209e-211c do Banquete que Platão reconhece, através da personagem Diotima, que o impulso erótico fundamentalmente se manifesta como uma pulsão metafísica rumo às realidades inteligíveis, que incessantemente nos inclina em direção à nossa “verdadeira natureza”, declarando que as diversas formas de expressões eróticas são estágios preliminares ao supremo propósito de éros: alcançar a ciência do Belo-em-si. (FREITAS, 2017, p. 128)

Ele começa saciando seus apetites, mas o esforço de resguardar sua fonte de prazeres o transforma. Afrodite criou para ele uma armadilha, contando com seu apetite. E Psiquê cumpriu sua missão, como se espera da astúcia feminina.

### 2.3.5 A Curiosidade, Essa Qualidade Feminina

A ascese erótica da primeira parte do conto equivale ao sacrifício do próprio estômago nas mitologias dos *tricksters*, tal e qual performado por Hermes ao sacrificar aos deuses o gado de Apolo e não comer a carne. E Psiquê poderia esfaquear Eros no escuro, mas ela precisa ver quem ele é de fato. A curiosidade é o que Eros tenta controlar desde o início arrancando a promessa de que Psiquê não falará sobre ele para as irmãs e de que não tentará vê-lo, nunca. Depois do controle da voz e do controle do corpo, a curiosidade é a característica feminina mais demonizada e com isso controlada, sob o peso de ter causado a queda do homem de todos os paraísos. Contudo, ela perpassa todo o conto, alinhavando a iniciação de Psiquê nos mistérios da criação. Mais uma vez o disfarce de serpente de Eros tem um papel importante na deificação de Psiquê, pois suas advertências parecem não só incitá-la como também prognosticar um destino inevitável. O que é um movimento distinto do adotado pela mitologia judaico-cristã, no qual a serpente incita, Eva cede, e a curiosidade da mulher se torna a origem de todo o mal no mundo, enquanto a serpente se torna o próprio mal. No entanto, a serpente é, por meio de mitos como o de Cassandra, relacionada ao dom da profecia e de uma conexão direta com o divino. Stone relata que era comum nos templos de diversas deidades a manutenção de cobras vivas, além de suas representações. No caso de Cassandra um dos relatos diz que ela foi esquecida em um templo quando pequena e dormiu entre as serpentes que lhe lambeiram as orelhas durante o sono, rendendo-lhe o dom da profecia. Noutro relato, esse dom é cedido por Apolo em troca de favores sexuais. Recebido o dom, ela se recusa a cumprir sua parte e “Não lhe podendo tirar o dom divinatório, Apolo cuspiu-lhe na boca e tirou-lhe a credibilidade: tudo que Cassandra dizia era verídico, mas ninguém dava crédito às suas palavras.” (BRANDÃO, 1987, p. 88). Essa segunda versão é mais uma evidência e variação do silenciamento das mulheres na mitologia e da revisão a que as histórias femininas foram submetidas, de modo que sua conexão com o divino e o sagrado fosse uma concessão masculina, retirada diante da volubilidade das mulheres. O próprio Brandão reitera Stone e a apropriação masculina da história de Cassandra ao afirmar que

No próprio Oráculo de Delfos, a mântica pré-apolínea, como se mostrou mais atrás, às p. 94-96, tinha por guardiã e inspiradora a serpente Píton. Alguns heróis devem sua própria faculdade divinatória à serpente, tais como Heleno, Cassandra e Melampo, conforme nos conta Apolodoro, 1,96. “(BRANDÃO, 1987, p. 176).

Cassandra é também uma reiteração da necessidade do discurso oculto e da contação de histórias como uma forma segura de contar verdades inabordáveis de outra forma. O reconto do mito de Cassandra pelo patriarcado é só o começo de silenciamento dos cultos às Grandes Deusas por meio da descredibilização da voz feminina encarnada nas sacerdotisas de seus templos. E é em reação a essas mulheres e suas práticas sexuais ligadas a ritos de fertilidade nos templos, que Stone conclui ter surgido o mito de Eva e a queda do paraíso. Isso porque além das serpentes e seus venenos, a árvore do conhecimento<sup>30</sup> também pertencia ao culto de algumas deusas, sendo cultivada nos pátios para rituais divinatórios. Comer dos seus frutos, além dos efeitos alucinógenos, representava comer do corpo da própria deusa Hator, por exemplo. (STONE, 2022, p. 248). Assim, o mito de Eva também reconta da perspectiva masculina que a mulher desses templos em sua relação com a serpente e sua disposição de comer do fruto da árvore do conhecimento não é uma mulher confiável. O reconto ainda redefine os mitos da criação. Em mitos sumérios e babilônicos, homens e mulheres foram criados aos pares, mas na origem de Eva ela é um subproduto da criação de Adão, uma propriedade sua de índole duvidosa que precisa ser submetida. Stone, assim, estende o escrutínio de Tatar dos mitos gregos para os judaico-cristãos, que ainda perpetuam muitas das falas misóginas que perpassam as escrituras e que são apenas uma releitura dos posicionamentos misóginos dos poetas gregos ao cantar os mitos. O esforço de separar a mulher de sua conexão com a serpente e com árvore do conhecimento, e enclausurar o feminino na dualidade hierárquica homem-mulher, encontrou resistência justamente em discursos ocultos como Eros e Psiquê. Em cada tarefa Eros compartilha com Psiquê um conhecimento roubado dos grimórios secretos que guardam o conhecimento místico de homens e de deuses engastado em imagens. E essa colaboração permite que ambos ascendam, como um só. Forças criadoras integradas, redimindo o feminino e todas as suas características demonizadas ao redimir o Eros patriarcal. E juntos eles se consolidam como as imagens arquetípicas de uma psicologia criativa capaz de transformar valores.

---

<sup>30</sup> Os estudos antropológicos indicam que a árvore do conhecimento era uma figueira cujos frutos causavam alucinações, possivelmente a figueira brava ou espécie similar dentre as 700 espécies de figueira existentes. (STONE, 2022)

### 2.3.6 A Volúpia da Criação

E o tempo todo Psiquê está grávida. Quando inicia sua história a beleza a torna estéril, pois ninguém se atreve a desposá-la. Adorada em sua beleza-que reflete integridade e autonomia- ela se torna uma virgem artemísica, fadada a nunca atravessar o limiar da maturidade criadora. Arrebatada pelo ardil de Afrodite, ela tem em si a possibilidade de criar, mas sua cria jamais verá a luz a menos que ela recupere sua autonomia e consolide sua união com Eros. Von Franz conclui que, no alerta de Eros sobre o bebê, que seria homem e imortal caso ela guardasse o segredo e vivesse na obscuridade, é um desfecho negativo, como o é a ascensão ao Olimpo, que representa um retorno aos domínios do inconsciente coletivo. Contudo, pensando o contexto histórico do conto, na sua origem, nascer mulher não era um bom negócio, mas na proposição de um discurso oculto, nascer mulher era o objetivo desde o início. Isso porque Volúpia, a filha, representa a transformação de um princípio criativo masculino pervertido. Da mesma forma que Atena representa a contenção da astúcia criadora e disruptiva feminina. Atena seria o homem que destronaria Zeus sob orientação da mãe. A mesma regra pode ser aplicada a Volúpia que se nascesse homem reafirmaria os valores patriarcais do Eros Olímpico. Eros teria tido sucesso em suprimir a curiosidade de Psiquê e nenhum dos dois teria vivenciado a ascense erótica, e elevado a consciência da relação amorosa. Como mulher, no entanto, Volúpia personifica o êxtase da criação e a compreensão dos ciclos da vida envolvidos nessa criação. Outro ponto negativo para Von Franz é não ficar claro se Volúpia é mortal ou imortal. Erich Neumann propõe que Volúpia representa o êxtase místico da união dos opostos, e a união do humano com o divino. O que para Hillman poderia ser ressignificado como o êxtase místico da criação. E dure o tempo que durar, esse êxtase é eterno.

Se há algo que Afrodite nos ensina por meio de Eros e Psiquê é que a natureza é cíclica e as eternidades são relativas. A dominação masculina pode travar os ciclos de renovação, mas de alguma forma a renovação se infiltra pelas brechas. A astúcia criadora encontra essas brechas e, se não as encontra, cria-as. Em Eros e Psiquê, Afrodite encontra algumas brechas: o discurso oculto, a curiosidade de Psiquê e o apetite de Eros. Ela os põe em movimento e deixa que essas forças atuem. Desse modo, o retorno ao inconsciente coletivo não é negativo, como alega von Franz. É esperado. Como imagens arquetípicas é seu destino retornar ao inconsciente coletivo e alimentar os discursos ocultos que comportam a energia dos princípios feminino e masculino, uma energia tricksteriana, porque a astúcia cria o mundo. Eros e Psiquê ascendem prontos a

serem transformados prismaticamente em outros contos, outras imagens cuja potência engendre a disrupção e a transformação de valores defasados. E a volúpia da criação é sempre renovada.

### 2.3.7 A Promessa da Virgem e a Criatividade

Eros e Psiquê, o conto, sintetiza a razão de Afrodite ser o avatar d'*A promessa da Virgem*. Hudson delineou em sua estrutura narrativa um processo de criação de alma, de afirmação de identidade e reconstrução de mundo através da ressignificação de valores. O que começa como uma jornada individual incitada pela curiosidade e termina por transformar positivamente o meio em que se vive. Os filmes estruturados pelos *beats* d'*A Promessa da Virgem* na maioria dos casos, estão atrelados a um processo criativo. A descoberta de um potencial se torna o ponto de partida para a criação de alma. Isso acontece em *Erin Brockovich*, *Tootsie*, *Billy Elliot*, *Brokeback Mountain* e uma infinidade de filmes que existiram nessa estrutura antes e depois de ela ser formalizada por Hudson. E continuarão a surgir novas histórias com essa morfologia análoga à dos contos de fadas, mesmo que quem conte ou escreva essas histórias não saiba de onde e como elas se originaram em seu inconsciente.

Entretanto, conhecimento é poder. E saber, nesse caso, não só abre novas perspectivas como também incorpora ao saber uma nova autoestima, especialmente para as mulheres, que se deparam com uma cultura própria, calcada na resistência, e na qual a voz está preservada. Há muito ainda para se aprender com os contos de fadas. E como a arte de resistência investigada por Scott ressalta, há sempre um discurso oculto na arte popular e a própria arte evidencia que não se deve subestimar o poder de um discurso oculto de infiltrar-se pelas brechas com ações infrapolíticas que instituem subculturas. E onde há transformação de consciência e disrupção no poder, há uma energia tricksteriana em ação (figura 20).

FIGURA 15 - King Lear, (1816-1819). Óleo Sobre Tela de Josef Haier



Fonte: <https://www.invaluable.com/>

### 3 O MUNDO SECRETO

A ênfase feminista na busca da voz pode parecer clichê às vezes, especialmente quando se insiste em que as mulheres compartilham uma fala comum ou que todas as mulheres têm algo significativo a dizer o tempo todo. Entretanto, para as mulheres de grupos oprimidos que têm reprimido tantos sentimentos- desespero, fúria, angústia-, que não falam, como escreve a poeta Audre Lorde, “pelo medo de nossas palavras não serem ouvidas nem bem-vindas”, encontrar a voz é um ato de resistência. (HOOKS,2019, p. 45)

Como ato de resistência, a voz feminina tem uma conexão intrínseca com a ideia de um *Mundo Secreto*, especialmente aquele virtualmente tecido pelas palavras na composição de um discurso oculto capaz de atravessar indetectável, ou preferencialmente apenas ileso, às restrições da dominação patriarcal. Nos contos de fadas, de onde esse conceito de *Mundo Secreto* se origina, esses códigos discursivos são sigilos que nem sempre precisam ser quebrados para serem apreendidos. A magia desses códigos discursivos muitas vezes reside justamente no sigilo, e sua ação é mais potente quando acessada pelo imaginário. Contudo, a psicologia é usada como arma política muito antes de se erigir como ciência, ou de Mulvey manejar um arsenal psicanalítico para expor os artifícios da dominação masculina na narrativa cinematográfica. A ciência disso exige que alguns sigilos sejam quebrados, pelo bem comum. Por conseguinte, conceitos como arquétipo, individuação, anima e animus, tornam-se chaves para acessar um repositório de saberes femininos e sobre o feminino como os contos de fadas. O *Mundo Secreto* é um sigilo que precisa ser quebrado, pois sua existência evidencia a resistência não só das mulheres, mas de todos os dominados, e isso empodera quem se julgou sem voz ou sem material de onde partir para encontrar e modular sua voz.

A interseção gênero, raça e classe, aventada formal e racionalmente na terceira onda feminista, sempre esteve presente no reino dos contos de fadas. E como forma de resistência apresenta uma atestada resiliência às investidas dos dominadores por meio de apropriações ideológicas e reescrituras. Ao contrário dos mitos, cristalizados na perspectiva masculina e usados para fundamentar uma cultura de dominação por meio da linguagem, os contos se mantiveram mais próximos do nosso processo de humanização “como a expressão mais pura e mais simples dos processos psíquicos do inconsciente coletivo” (Von Franz, 1990, p.9). Os contos de fadas não se apresentam ao nosso imaginário como uma referência de comportamento e ordenação, mas como um arcabouço para a autocriação. É dessa forma que o próprio reino dos contos de fadas- esse repositório cultural- erige-se como um *Mundo Secreto*. E é preciso ter

em mente que esse repositório de saberes sobre o feminino e para o feminino no qual Charlotte Brontë buscou as partes de Jane Eyre, e as cerziu com palavras fiadas a partir de uma subjetividade resiliente, serve a todos os oprimidos, e não apenas às mulheres.

No decorrer deste estudo, de forma deliberada foram citados filmes com protagonistas masculinos de modo a ilustrar a virgem enunciada por Hudson. Na proposta de uma constelação filmica, de Mariana Souto (SOUTO, 2020), a filmografia adotada tem o propósito de salientar que não é prerrogativa só da mulher ser achacada pela dominação patriarcal, e que o gênero como construção é uma faca de dois gumes usada para cindir a inteireza do indivíduo, não importando sua identificação de gênero ou orientação sexual. Nessa constelação filmica, *Hunger Games* e o sueco *Män som hatar kvinnor* (Os Homens que não amavam as mulheres) são como estrelas vistas mais de perto, examinadas como uma expressão de heroísmo feminino atravessada pelos discursos da dominação. E o discurso oculto da dominação não apenas desencoraja como restringe por meio da mistificação do feminino em Katniss e da abjeção monstruosa em Lisbeth, esse heroísmo. O discurso oculto da dominação é uma arma que atravessa e uma moldura que contém. Katniss é atravessada, morre como heroína, e renasce como mãe-geratriz passiva dentro da moldura discursiva. Lisbeth sobrevive aos atravessamentos, se liberta e atravessa ela mesma a moldura discursiva, mas o preço é a marginalidade. Ela incorpora o outro ameaçador e fica de fora. Em ambas as narrativas, é reforçado o não lugar. Essas heroínas existem para reforçar o não lugar da mulher na ação. A agência é masculina, portanto, também o é a comunicação; e, ao escapar para o não lugar, o heroísmo de Lisbeth não é reconhecido na diegese filmica.

As imagens arquetípicas femininas de que essas personagens são investidas são parte do discurso da dominação, erigidas como avatares da independência feminina. Atena e Ártemis, conforme as acessamos hoje, são construtos patriarcais sob a tutela de Zeus, o macho conquistador e ordenador. São faces de um divino feminino dividido e posto sob tutela patriarcal. Das várias parcelas do feminino nessa divisão despontam Ártemis e Afrodite. No contexto patriarcal representado pela terceira geração divina, elas incorporam a dicotomia virgem-prostituta, dois estereótipos que estruturam o lugar da mulher na moldura discursiva. Mas que também deixam entrever as rupturas, os esgarçamentos do discurso patriarcal estirado ao extremo para sustentar um regime polarizado para o lado masculino.

O masculino polarizado ordena, não cria. Não à toa a governança de Zeus começa por engolir sua esposa e é assentada por ligações matrimoniais e uma prole que reorganiza as energias primordiais sob seu jugo, ao invés de gerar novas, como é o caso de Ártemis e Afrodite, duas imagens desbastadas de Grandes Deusas. Os resquícios do poder primordial, e

especialmente da rebeldia dessa encarnação primitiva de Ártemis pode ser visto em Atalanta e sua luta para ser aceita em uma sociedade na qual o homem pode se desfazer das filhas no berço como de um objeto indesejado. Atalanta prova que na esfera humana sob domínio patriarcal, a mulher não poderia se igualar ao homem, mesmo vestindo a pele invulnerável da deusa. E com isso também indica que a Ártemis do panteão olímpico é Katniss, presa eternamente na arena dos jogos vorazes, graças à sua eterna adolescência indomada. A mesma Atalanta expressa a tentativa de Afrodite de conter a fúria misândrica de um feminino vestindo a pele invulnerável de uma Ártemis ofendida. Contudo, mais uma vez, polarizações não criam. Especialmente alma. E o regime patriarcal esteriliza a união anímica. Atalanta e Hipomenes terminam separados pela forma bestial e pelos arreios que os aprisionam na eterna função de puxar o carro de Cibele.

Apesar da dicotomia virgem-prostituta prescrever uma rivalidade, nem sempre as deusas parecem de fato rivalizar no seu intento, apenas no seu *modus operandi*. Essa hipótese parece se concretizar em Hipólito, quando Afrodite pune o filho arquetípico de Ártemis, que, como Atalanta e sua misandria assassina, revela-se um misógino como prova de devoção a Ártemis, a deusa virgem. Hipólito não representa apenas a virgindade física, mas a esterilidade psíquica da polarização. Em um cenário em que ambas as deusas estão sob a tutela astuta de Zeus, um deus que tem méfis, a punição de Hipólito por seu ódio às mulheres revela não só a tendência extremista das polarizações feminino-masculino, como a completa anuência de Zeus para a contenção desses fanatismos. Atalanta e Hipólito são polarizações severamente punidas por Afrodite com o consentimento da ordem dominante. Ela mantém, como Afrodite Pandemos, o mínimo equilíbrio necessário para a posição da mulher como geratriz passiva, pois quando tende para o fanatismo, a ordem criada pelo patriarcado degradingola.

Contudo, a existência de Atalanta, mais próxima dos contos de fadas do que dos mitos, e por isso mesmo matriz de muitos contos, evidencia que a energia feminina primordial não se conforma à dominação patriarcal. A Tentativa de reafirmação da independência feminina representada por Atalanta, duplo de Ártemis, é uma prova disso, mas é na insurgência astuciosa de Afrodite que a linguagem do patriarcado é impregnada por um discurso pronto a subsistir e subverter a dominação masculina. Afrodite também tem um duplo. A humana Psiquê, assim como Atalanta ao vestir a pele do Javali/Ártemis, ao incorporar o epíteto de Nova Afrodite reveste-se da sacralidade divina, do mistério feminino que evoca adoração e terror, o que, sob o domínio patriarcal, é resignar-se à esterilidade. Essa beleza venerável e aterradora não pode criar como as divindades primordiais. Para reverter essa estagnação criativa, Afrodite lembra-a da condição humana punindo-a aos olhos dos homens e dos deuses, enquanto dissimuladamente

a eleva à condição de igualdade com o princípio criador masculino primordial, Eros. Em Afrodite, Eros e Psiquê há uma Santíssima Trindade mitológica da qual a psicologia se apropria como arma política ao detectar a criação de alma na união das figuras anímicas representadas por Eros e Psiquê: animus e anima. E eles se firmam como matriz mitológica da importância do equilíbrio da energia feminina e masculina psíquica, espiritual e socialmente. Afrodite, por meio de seu duplo, não intenta tomar o patriarcado de assalto, como Ártemis o faz por meio de Atalanta. Como uma deusa cujas duas versões- a celestial Urânia e a carnal Pandemos- coexistiram e subsistiram, ela revela a astúcia característica de um princípio criativo feminino que Zeus julgara ter assimilado ao devorar Métis e tutelar as outras manifestações da divindade feminina sob o estatuto patriarcal. Diferentemente dos *tricksters* masculinos cujas transformações sociais humanas são decorrentes de suas trapaças realizadas em proveito próprio, a astúcia criadora feminina prima pelo bem comum, a exemplo de Gaia e Réia, cujas estratégias eram encetadas em favor da sobrevivência de sua prole. Por meio dos mitos é possível ver como a astúcia feminina é essencial à manutenção de ciclos naturais de transformação da consciência humana, o que se reflete também nos estratos sociais. Ao tomar o poder, Zeus inaugura uma era que prioriza a razão e isso mantém a consciência humana estagnada. Afrodite oferece a única forma de insurreição possível: a criação de alma e o resgate do equilíbrio psíquico.

Na união de Eros e Psiquê, à primeira vista há apenas uma união amorosa com final feliz nos moldes dos contos de fadas. Entretanto, o exame em paralelo à história de Atalanta revela que a astúcia de Afrodite é perceber a necessidade de escapar da moldura discursiva patriarcal se apropriando do discurso. A equiparação entre feminino e masculino na esfera humana, sob domínio patriarcal, é fadada ao fracasso, como Atalanta e Hipomenes comprovam. Para ela se firmar e perpetuar, precisa reunir o que o patriarcado separou: carne e espírito, feminino e masculino, humano e divino. E de certo modo, ao arrancar de Psiquê o epíteto de Nova Afrodite e puni-la- aos olhos de homens e deuses- com a severidade com que os deuses punem os mortais- Afrodite reitera sua condição de objeto nas engrenagens do patriarcado para que ela possa erguer-se em sua individualidade humana, como um ser inteiro e capaz de comungar em caráter de igualdade com o princípio masculino da criação. É na união do amor-verdadeiro ordenador do caos- com a alma humana, que o equilíbrio se restabelece.

Essa proposição coloca o domínio de Zeus como uma estagnação das forças criativas cósmicas e espirituais, e mesmo da evolução humana. O que cria um paradoxo com a ideia de evolução tecnológica vinculada à ascensão do patriarcado. A astúcia de Afrodite, porém, revela até agora que solucionar esse paradoxo é uma questão de linguagem e não de luta materializada

na guerra dos sexos. Ao invés de um embate corpo a corpo no qual a força masculina é superior em termos biológicos, ela leva a luta para o âmbito das ideias, apropriando-se da linguagem que engendra a cultura ao engendrar a alma humana. A dominação masculina é um desenvolvimento da linguagem relacionado ao surgimento da escrita, e o domínio que começa por compreender a natureza e termina por dominar a natureza dos símbolos que nos guiam e sustentam. Por isso, um dos principais meios de controle do feminino é o controle da voz, não apenas amordaçando o aparelho vocal, mas os direitos humanos e civis. A ênfase, pelas mulheres, na recuperação da voz, é uma forma de se colocar no mundo como sujeito. A estrutura de Hudson vista através dos filmes que a sustentam, reitera que o colocar-se no mundo como sujeito requer a recuperação da voz, e essa recuperação se dá por meio de uma subjetividade resiliente desenvolvida em um *Mundo Secreto*, ainda.

Contudo, o embate entre Atalanta e o patriarcado desvela que, recuperar a voz feminina é só parte de um extenso trabalho de transformação social. Esse trabalho requer considerar o gênero como construção social e o papel tanto do homem quanto da mulher nos mecanismos de dominação. A polarização para a energia masculina esteriliza psiquicamente homens e mulheres. Como diz bell hooks “é preciso lembrar, enquanto pensamos criticamente sobre dominação, que nós todos temos a capacidade de agir de maneiras que oprimem, dominam, machucam (seja esse poder institucionalizado ou não)” (HOOKS, 2019, p.45). Além disso, a dicotomia feminino-masculino entendida como gênero binário não abrange a totalidade humana. Por essa razão, quando Hudson aborda o feminino como energia ou alma não está abordando o feminino como mulher, mas como uma instância da consciência, uma parte da alma humana. Uma proposição que se torna mais clara pelas lentes de Hillman, que vê em Eros e Psiquê a imagem arquetípica da criação de alma, pois a alma é uma totalidade de animus e anima, feminino e masculino, yin e yang. Sem esse equilíbrio de energias não há individuação, não há um ser inteiro que possa se afirmar como tal diante das imposições do mundo e catalisar transformações sociais. Ao abordar o feminino como alma, Hudson faz um processo similar ao de Von Franz ao analisar Eros e Psiquê em *O Asno de Ouro*: Hudson aborda o feminino como alma na psiquê de Vivian, Ennis, Billy Elliot, Erin Brockovich. O que muda não é a essência do feminino e sim como ele se manifesta nas identidades e orientações de gênero dos personagens, todos oprimidos em seus respectivos universos. Se há uma abordagem que evidencia a intersecção gênero, classe e raça no reino dos contos de fadas, é esta do feminino como alma, considerando que o homem também tem a sua face psíquica feminina encoberta por camadas sucessivas de machismo estrutural. O feminino como alma desvela a perspectiva do oprimido e estabelece a individuação, ou a criação de alma, como uma forma de resistência

entrelaçada ao próprio princípio criativo que governa os ciclos da existência humana. A criação de alma é o que possibilita o desenvolvimento da consciência e da transformação social.

O germe de uma psicologia criativa engendra não apenas a criação de alma, mas de uma cultura de resistência, portanto. Tendo o feminino como anima, ou energia, e Eros e Psiquê como avatares de um processo de criação de alma, é possível analisar no cinema como os conceitos destrinchados aqui se relacionam com a estrutura de Hudson

### 3.1 COMO TREINAR SEU DRAGÃO

Na contramão de Campbell, que refuta a relevância dos contos de fadas relegando-os ao reino doméstico “das mulheres”, Von Franz, cerca de 30 anos depois de ele lançar *O Herói de Mil Faces* (1949), em *A interpretação dos Contos de Fadas*, examina o conto *As Três Penas* (VON FRANZ, 1987). E esse conto, bem como suas muitas variantes, na análise junguiana, remete à supressão do feminino na psiquê masculina e no próprio inconsciente coletivo. Dentre tantos contos de jornadas femininas de individuação, Von Franz opta por uma linha que aborda a integração da anima, o aspecto feminino da alma, à psiquê masculina. Nesse conto, surge a figura do tolo, uma das faces do trickster. Sua tolice é compensada pelo acaso. No conto esse acaso é sempre uma ajuda feminina. Como de praxe nos contos desse tema, o rei precisa de um sucessor, que deve cumprir tarefas específicas para receber a coroa, dentre elas se casar. Contudo, ele tem três filhos<sup>31</sup>. Dois são inteligentes e espertos. O tolo é o terceiro, em uma inversão do conto *O Estranho Pássaro*, no qual a terceira irmã é mais inteligente. Grosso modo, para a mulher desenvolver sua interioridade, anima e animus, precisa de curiosidade e coragem de entrar na câmara sangrenta. O tolo precisa de um acaso, uma espécie de fissura na trama do destino pela qual ele cai inadvertidamente, o que permite que entre em contato com o feminino suprimido em sua consciência. Sua tolice o diferencia dos demais e por isso ele também é oprimido. Contudo, quando o acaso abre uma câmara secreta para ele, não há sangue nem

---

<sup>31</sup> Na primeira parte da história de Atalanta, o rei precisa de um sucessor, que precisa casar-se. O feminino escolhido por Meléagro não é aprovado pela rainha. Em algumas versões dois são os tios de Meléagro, irmãos da rainha, completando a tríade. Von Franz salienta que é comum não haver rainha nesse tipo de conto. Há uma ausência de energia feminina nesse reino que é uma metáfora para uma psiquê polarizada. A existência da mãe de Meléagro, no entanto, pode ser inferida como uma energia feminina cooptada pelo patriarcado, como Atena. Ela é uma agente do patriarcado, que renega um feminino que não vise a manutenção do *Status Quo* e sacrifica a própria prole.

corpos repartidos. Há uma ajuda feminina. No caso das *Três Penas*, esse feminino é representado por uma rã. Ele, como a personagem d'*O Estranho Pássaro* tem proteção espiritual. As três penas que definem seu destino nas tarefas que precisa realizar não o tiram do reino, elas o levam para as profundezas por meio de um alçapão onde está escondida a energia feminina.

É uma bela imagem para o quão profundamente o aspecto feminino da psiquê masculina é escondido da superfície. E mais uma vez temos a perspectiva do *underdog*, que não sai do seu reino. Ele não precisa necessariamente derrotar um vilão e sim conquistar a si mesmo, sua integridade. A terceira prova não lhe garante a coroa, mas testa sua disposição de acreditar no aspecto feminino de sua psiquê ao receber a ordem de levar uma rãzinha quando precisa da mais bela jovem como noiva. É um ato de fé que o faz colocar a rã na carruagem e ela se transforma em uma linda noiva. Contudo, seus irmãos também trazem noivas, de modo que a prova final é realizada pelas moças. É o aspecto feminino da psiquê que lhe garante o reino.

Ele é ajudado o tempo inteiro pelo elemento feminino, que resolve todos os problemas para ele, e realiza todas as tarefas exigidas, tais como tecer o tapete, encontrar o anel e pular através da argola. A história termina com um casamento — uma união equilibrada dos princípios feminino e masculino. Em resumo, a estrutura geral da história indica a existência de um problema, que é uma atitude masculina dominante, uma situação que omite o elemento feminino, e toda a trama mostra como esse elemento feminino é trazido à luz e restaurado. (VON FRANZ, 1990, p.61)

Em *How to Train Your Dragon* a ajuda feminina são habilidades geralmente tidas por femininas que o personagem desenvolve ao longo da vida, tentando compensar a diferença entre ele e o costume e também o tamanho corporal do povo ao qual pertence. Como o personagem do conto, ele é alvo de deboche e menosprezo, mas ao mesmo tempo é protegido, pois é filho do regente. Sua jornada define o desenvolvimento de algo que ele já cultivava em si, mas que sem o devido desenvolvimento não contribui para sua reputação e credibilidade. Há uma preocupação ecológica, pois ele se conecta com um aspecto misterioso e ameaçador da natureza. E ele faz isso seguindo à risca o que Von Franz chama de “Esqueleto da psiquê” (VON FRANZ, 1990, p. 33), e Hudson chama de *A promessa da Virgem*: a morfologia dos contos de fadas.

### 3.1.1 Masculinidades Fantásticas e Ecologia

Soluço é um viking franzino que, por ser filho do líder do clã, é tão protegido quanto menosprezado. Ele trabalha como ajudante do ferreiro e para tentar superar sua desvantagem física cria geringonças que o ajudem a caçar dragões, como os outros Vikings. Contudo essas geringonças não funcionam muito bem. Até certa noite, durante um ataque dos dragões, na qual ele tem certeza de que atingiu um fúria da noite **(01- Mundo dependente)**. No entanto, ninguém vê e ninguém acredita nele. É desmoralizado em público pelo pai e líder do clã, Estoico **(2-O preço da conformidade)**. Ele sai para procurar o dragão abatido. Matá-lo fará dele um viking respeitado, mas ele não consegue matar o animal indefeso, completamente imobilizado pelas cordas da sua geringonça **(3- Oportunidade para brilhar)**. Solto, o fúria da noite também o poupa, e tenta ir embora, mas não consegue voar. De volta à vila, Estoico permite que Soluço comece seu treinamento como matador de dragões, algo que ele já sabe que não é, mas não consegue mudar a decisão do pai. Enquanto isso o dragão está preso no Cânion, e fica à mercê da curiosidade de Soluço, que se aproxima e ganha sua confiança. Soluço cria uma prótese para a barbatana destruída do dragão, devolvendo-lhe a aerodinâmica para o voo. Entretanto, eles só conseguem voar juntos, pois Soluço precisa manobrar a barbatana. Então ele cria uma sela para si mesmo e vai aprimorando o sistema de controle da barbatana e de sua estabilidade na sela **(4-Veste o papel)**. Enquanto ele aprende a voar com Banguela-nome que dá ao dragão cujos dentes são retráteis- começam suas aulas de como matar dragões. Ele transita entre os dois mundos, o viking e o secreto, que ele criou com Banguela **(5-O Mundo Secreto)**. Sem o menor jeito para a luta, Soluço se dá bem na arena de treinamento usando os conhecimentos adquiridos na relação com Banguela e, assim, ele vence os dragões sem feri-los. Com isso ganha notoriedade e desperta a curiosidade de Astrid, a garota dos seus sonhos **(6-Não cabe mais no seu mundo)**. Ela o segue e descobre seu segredo **(7- É flagrada brilhando)**. Voando com ela, chegam a um ninho de dragões onde um dragão monstruoso se alimenta da caça dos dragões e eventualmente, dos próprios dragões. Ela quer contar sobre o ninho, mas Soluço recusa, por causa de Banguela. No dia seguinte ele tem por missão matar um dragão. Uma honraria conquistada na arena de treinamento. Contudo, ele decide revelar suas novas habilidades, em vez disso **(8- Liberta-se do que a prendia)**. Estoico não compreende a atitude de Soluço e, tentando protegê-lo, enfurece o dragão, que o ataca. Banguela ouve, consegue escapar do Cânion e irrompe na arena no momento exato em que Soluço seria aniquilado pelo dragão, porém também é atacado pelos vikings. Banguela é dominado e aprisionado. Soluço é

desmoralizado. Para defender o dragão ele acaba falando do ninho. Estoico decide usar Banguela para chegar ao ninho, e renega Solução como filho **(9- O Reino em Caos)**. Solução assiste aos vikings zarpando com Banguela acorrentado e duvida de si mesmo. Ele perdeu tudo **(10-Vaga pelo deserto)**. Astrid surge e o ajuda a reconhecer o valor de sua empatia e coragem. E da sua habilidade de voar com Banguela. Ele resolve montar um dos dragões usados no treinamento e ir atrás de banguela **(11- Escolhe a sua Luz)**. Astrid e seus colegas de treinamento se juntam a ele e chegam à ilha para enfrentar o dragão monstruoso. Solução lidera o ataque como o estrategista e conhecedor de dragões que é. A equipe de Solução ataca o monstro enquanto ele tenta soltar banguela. O navio no qual eles estão é atingido e afunda. Solução desmaia tentando soltar Banguela. O pai tira-o da água e volta para salvar o dragão, que emerge carregando Estoico. Solução monta em Banguela, faz as pazes com o pai, e parte para a luta. Ele e Banguela derrotam o dragão gigante, mas são atingidos em pleno voo. Banguela protege Solução na queda. Solução desperta na própria cama, com Banguela ao seu lado. Em lugar de sua perna esquerda ele agora tem uma prótese **(12-O reino se reorganiza)**. Ele abre a porta de casa e se depara com um novo mundo, no qual humanos e dragões convivem em harmonia. Ele é recebido como herói e um verdadeiro viking, e ainda fica com a garota **(13- O reino é mais brilhante)**.

**Figura 16 – Solução e Banguela**



Fonte: Frame do Filme How to Train Your Dragon, 2010. Dir. Chris Sanders e Dean DeBlois.

Grande sucesso comercial, How to Train Your Dragon teve duas sequências, uma série e uma infinidade de produtos, tornando-se uma marca de sucesso para o estúdio *DreamWorks*. Solução, o protagonista, é referido pela crítica especializada por adjetivos comumente

masculinos, mas nada elogiosos, como *nerd*, magrelo, desajeitado. Não se fala do quanto sua nerdice está imbuída de uma sensibilidade e criatividade tidas por femininas, como a costura, o desenho e a empatia. Como um filme que representa um ritual de passagem da adolescência para a vida adulta, é como se a corporalidade e sensibilidade de Solução estivessem em construção e suas “fraquezas” tendam a ser dirimidas pelo amadurecimento. Essas características não o tornam menos masculino, mas também não estão incluídas no código da virilidade adulta. No filme, elas constituem a humanidade com a qual o espectador se identifica. Há em Solução uma vulnerabilidade e uma vontade de pertencimento e paradoxalmente uma vontade de trilhar o próprio caminho, independentemente das expectativas do mundo, que geram conexão imediata. Por isso mesmo o garoto Solução é uma virgem. Como uma Cinderela ele é um *underdog*, subvalorizado e subestimado. E como Psiquê, ele tem seu próprio dragão para conquistar.

### 3.1.2 A Voz do Trickster

O filme foi lançado em 2010, mesmo ano no qual Kim Hudson lançou *A promessa da Virgem*. Não há notícia de que tenha seguido a cartilha de Hudson. E ainda assim a estrutura dela se manifesta *beat por beat*. E o faz incorporando um dos aspectos mais valiosos de sua proposta, que é abordar o feminino como energia, ou anima, mas Solução não é apenas a representação de um equilíbrio de energias psíquicas. A energia tricksteriana está presente desde o primeiro minuto de Solução em tela e por isso ele tem algo de tolo. O tolo, que pode dizer a verdade ao rei, pois ele já na cena de apresentação, por oito minutos, apresenta-se a si e ao seu contexto em voz *over*, com sagacidade e sobretudo sarcasmo. Dois adjetivos que poderiam ser resumidos na palavra humor. Nessa apresentação fica claro que ele sabe o lugar que ocupa na sociedade de Berk, e ele recebe esse lugar com deboche, sem se deixar abater. Ele tem certeza de que o seu engenho superará suas dificuldades como viking. De certo modo ele já é belo como Psiquê, ou já passou pela câmara sangrenta, e manteve o ovo intacto. Ele agora precisa descobrir como desenvolver os potenciais contidos nesse ovo, para alçar voo, como um pássaro. Ou um dragão.

Kim Hudson afirma que toda virgem começa sua jornada, ou processo, como uma prostituta. Isso porque ela está presa em um *Mundo Dependente*, um mundo cuja ordem será abalada caso ela não siga o *script*. E esse abalo compromete sua própria segurança que pode

ser econômica, física ou emocional. A virgem está enredada no discurso do dominador. Solução se encaixa perfeitamente no papel da virgem porque é dominado pela construção de gênero. Esse é seu *Mundo Dependente*. Para se desprender desse mundo ele precisa só de uma oportunidade para brilhar. E é justamente o que o faz parecer tolo diante de sua gentesensibilidade e empatia- que permite que ele perceba essa oportunidade e a agarre. O que se segue é um ritual de iniciação no qual ele delinea uma nova noção de heroísmo masculino. Tanto é que no final é o que ele se torna: herói e líder. Isso respeitando sua própria individualidade, desenvolvendo seus potenciais à sua maneira, e com isso transformando seu meio.

Hillman afirma que o tempo dos heróis acabou, e que é o momento de novos arquétipos darem asas à nossa imaginação, sendo que Eros e Psiquê se encaixam nessa lacuna, justamente por trazerem humanização e equilíbrio. Kim Hudson afirma que o mundo do herói é um mundo que não carece de mudanças, ele está bom como está, por isso ele precisa ser salvo. Um mundo que não precisa de mudanças e merece ser salvo como está só é possível na ficção. De resto, os mundos precisam de transformação constante. E as transformações são menos dolorosas quando realizadas com amor. O mundo da virgem é um mundo que precisa mudar. A astúcia criadora está presente e atuante quando a disrupção é necessária. Haver um Solução em Berk é um convite à mudança.

Banguela de certo modo é o Eros de Solução. A faísca criativa que lhe dá confiança para alçar voo ao invés de brandir um machado que mal consegue carregar. Os paralelos entre a jornada de Solução e a de Psiquê não terminam na conexão entre o dragão e a Serpente. E Solução e Banguela, como Eros e Psiquê, só podem ascender juntos. Ambos os pares transformam valores e energias em um *Mundo Secreto*. O fazem enquanto desenvolvem a si mesmos, como um embrião na casca do ovo. E quando eclodem, das metades da casca surge um novo mundo, e principalmente uma nova ecologia.

Filmes como esse prenunciam uma nova masculinidade. Um esforço mais sutil e divertido do que Billy Elliot, por exemplo, cuja apreensão é mais pungente. Ambos os filmes, porém, tratam de personagens muito jovens, na puberdade e adolescência. Quando essa nova masculinidade surge em um personagem adulto, as características discordantes da norma vigente de masculinidade são vistas como patologias, assim como o é nas mulheres o esforço de luta e a assertividade. Um exemplo disso é Newt Scamander cuja recepção pela crítica especializada expressa uma apreensão quanto à capacidade do protagonista de engajar o público na trama de *Fantastic Beasts and Where to find Them (2016)*. Sua personalidade empática e introspectiva é vista como falta de personalidade e/ou assertividade; com aparência de um

doente; entediante a ponto de anular o carisma do ator; tão bom de coração e simples, que parece loucura ser a peça central de uma franquia de cinco filmes, etc. A lista de veículos de comunicação de onde Jonathan Macintosh recolheu essas “impressões” começa com o *New York Post*. E mesmo fazendo uma defesa apaixonada do personagem e dessa nova masculinidade, Macintosh termina sua crítica vendo similaridades entre Newt Scamander e portadores de TEA. Só o autismo parece justificar que “seu verdadeiro dom não é a magia, mas a empatia” (MCINTONSH, 2017).

Mesmo assim, a existência da fantástica masculinidade de Newt já é um avanço. Um que assinala um longo caminho pela frente, mas um avanço do espaço liminal da adolescência para o centro da vida adulta e produtiva, capaz de alterar a ordem dominante sem perder sua essência. Um ponto em comum entre Solução e Newt é sua forma de lidar com a natureza misteriosa e desconhecida. Banguela é um fúria da noite, um dragão tão perigoso que nunca foi visto- quem viu não sobreviveu para contar- e do qual pouco se sabe. Solução se conecta com ele através da empatia e aprende não só sobre ele, mas sobre toda uma fauna tratada como o inimigo. Em Newt o intento é preservar essas criaturas aterradoras à beira da extinção. Ele tem até um *Mundo Secreto* para elas que cabe em sua maleta. A forma como ele se conecta com as monstruosidades da natureza, ou como lamenta não salvar um *obscurus*, a manifestação monstruosa de um ser humano cuja magia foi reprimida, é o caminho inverso da conquista da natureza pelo homem na antiguidade.

### 3.2 O CASTELO ANIMADO

Sophie é uma garota introspectiva que trabalha na chapelaria da família. Ao fim do expediente ela é assediada na rua por dois soldados. Este é um mundo em guerra. Uma guerra que envolve tecnologias várias e magos e bruxas. E é justamente um mago andrógino e belo que a salva dos assediadores. **(3-A oportunidade para brilhar)** Sua irmã fica aliviada de não ter sido Howl, um célebre Dom Juan com fama de devorar o coração das moças. Contudo, Sophie responde que não correria perigo, pois Howl faz isso apenas com as belas, o que ela não se considera. E ela também reafirma sua intenção de permanecer trabalhando na chapelaria do pai, como ele desejaria. **(1-O mundo dependente)** De volta à chapelaria, a terrível bruxa das terras abandonadas, que deseja mais que tudo o coração de Howl, lança um feitiço em Sophie,

que a envelhece muitas décadas e ela nem sequer pode falar do feitiço. **(5- O mundo secreto)**. A bruxa ordena que ela dê lembranças ao Bruxo Howl. Nonagenária e silenciada sobre sua condição, Sophie envolve-se em um xale e parte para as terras abandonadas. No caminho, salva um espantalho engastado em uma moita. Ele lhe traz o Castelo de Howl quando ela lhe pede ajuda para conseguir abrigo, tentando apenas se livrar dele. Ela entra no castelo e faz um trato com Calcifer, um demônio do fogo: em troca de abrigo e de quebrar o próprio feitiço, ela deve ajudá-lo a quebrar o feitiço que o mantém preso a Howl. Além de Calcifer, Markl, o aprendiz de Howl, habita o Castelo. A Howl ela se apresenta como a nova faxineira contratada por Calcifer. **(4-Veste o papel)**. Sophie logo se integra à estranha família, ganhando cada vez mais confiança e esperteza. E descobre as múltiplas faces de Howl: extremamente vaidoso da sua aparência e ao mesmo tempo pondo em risco sua humanidade ao se transformar em um grande pássaro que luta com os aviões de guerra, tentando proteger os civis indefesos. Quanto mais tempo ele passa nessa forma, mais difícil é voltar à forma humana. A crescente coragem de Sophie instila coragem em Howl **(6-Não cabe mais no seu mundo)**. Ela decide ajudá-lo a não tomar partido na guerra, quando ele é convocado por Suliman, a bruxa do Rei **(7-Flagrada brilhando)**. E a sua empatia acolhe até mesmo a bruxa das terras abandonadas, quando esta é despojada de seus poderes por Suliman e também envelhece a um nível de senilidade totalmente dependente de amparo. Sophie compreende o desejo de liberdade de Howl, e decide ajudá-lo a se livrar de seu pacto demoníaco e da animalidade que toma conta dele a cada metamorfose. Depois de escapar de Suliman, Howl decide mudar a localização do Castelo e dentre as melhorias que visam garantir o bem-estar dos moradores, uma das portas mágicas do castelo agora dá para a antiga chapelaria de Sophie. É onde sua mãe a encontra a pedido de Suliman. Sophie diz que está feliz onde está **(8-Abre mão do que a prendia)**. Sua mãe deixa um “presente” para Sophie, que a Bruxa das terras abandonadas abre, enfraquecendo Calcifer e possibilitando que Suliman os localize **(9- Reino em caos)**. O castelo é atingido pelo bombardeio que assola a cidade e Howl, em sua forma de pássaro, surge para salvá-los. Howl parte para ajudar os civis no bombardeio e Sophie observa ao longe, segura no castelo, a cidade incendiar e Howl enlouquecer na forma de pássaro. Para salvá-lo ele decide mudar os portais do Castelo, assim Howl não precisa proteger a entrada que agora é pela chapelaria **(10-Escolhe a sua luz)**. Para isso ela tira Calcifer da lareira e o castelo desmorona. Para que Howl saiba que não estão mais vinculados ao castelo, ela precisa fortalecer Calcifer o bastante para reerguer o castelo e movê-lo. E faz isso oferecendo a ele seu cabelo. No processo, a bruxa das terras abandonadas, agora chamada de vovó, entende que Calcifer tem o coração de Howl que ela tanto deseja. Enlouquecida, a vovó pega Calcifer da lareira e incendeia. Para salvar vovó,

Sophie joga água nela, apagando Calcifer. A ligação de Howl e Calcifer indica que ambos estão liquidados **(11-Vaga pelo deserto)**. Contudo, o anel que mostra o caminho até Calcifer, dado a ela por Howl quando fugiram de Suliman, dá sinal de vida. Ela entra em uma das portas ainda de pé nas ruínas do castelo e descobre como Howl e Calcifer se uniram. Antes do anel se desintegrar, ela pede que Howl e Calcifer a encontrem no futuro. De volta ao presente, um Howl monstruoso e catatônico a espera. Ele a leva até Calcifer, diante do qual retorna à forma humana, já sem forças. A vovó segura o que restou de Calcifer, e Sophie pede com delicadeza que o devolva. Ela coloca Calcifer no peito de Howl e ambos revivem, livres do antigo pacto. Calcifer voa para longe e a plataforma ambulante que restara do castelo desmorona de vez. O espantalho cabeça de nabo os salva, recebe um beijo de agradecimento de Sophie e volta a ser um príncipe, em posição de acabar com a guerra. Calcifer retorna de livre e espontânea vontade. Sentiu saudades da família! **(12-O Reino se reorganiza)**. O Castelo de Howl volta aos ares, e Sophie, que rejuvenesceu à medida que recuperava a capacidade de expressão e ganhava coragem, mantém os cabelos prateados. Não há mais guerra, nem maldições **(13- O reino é mais brilhante)**.

Figura 17 – Sophie fazendo um pacto com Calcifer



Fonte: The art of Howl's Moving Castle, Hayao Miyazaki, 2005

O último filme a ser analisado neste estudo, *Howl's Moving Castle* (2004) dirigido por Hayao Miyazaki, aborda o arquétipo de Héstia, a terceira virgem do panteão olímpico. E afirmar isso é uma temeridade, já que se trata de um filme dirigido por um diretor japonês. Contudo, o filme é adaptado de uma obra literária homônima da autora inglesa Diana Wynne Jones. Logo,

a influência da mitologia grega não é assim tão espantosa, mas é no encontro de culturas propiciada por essa parceria que o tratamento das questões de gênero se torna ainda mais enriquecedor para o contexto deste estudo. Se Héstia é o arcabouço mitológico sobre o qual Sophie é criada, ela com isso representa toda a cultura ocidental eurocêntrica imbuída dos valores patriarcais que Jones procura mitigar em sua criação literária. Miyazaki, roteirista e diretor da adaptação cinematográfica, é oriundo de uma cultura muito diferente em sua abordagem da religião e da natureza, e que ainda é extremamente machista, conservando costumes opressores para as mulheres.

Contudo, Miyazaki é de uma sensibilidade equivalente à de Soluço e Newt, ao tratar suas heroínas. E a empatia pela natureza e pela humanidade está sempre presente em sua filmografia. Não há maniqueísmo, e a luz e a escuridão são relativas e complementares em suas obras filmicas. Em *Howl's Moving Castle*, sua adaptação da obra de Jones cria uma busca pelo verdadeiro eu, o desenvolvimento da identidade única e íntegra de cada indivíduo, invertendo, de certo modo a inventividade de Jones, que usa o disfarce para garantir o sucesso de suas personagens. Miyazaki despe os disfarces para revelar o verdadeiro eu. (BOLTON, 2018, p.240). Fazendo isso a história parece magicamente se encaixar no modo de contar histórias dos contos de fadas.

### 3.2.1 Héstia- a Protetora Silenciosa dos Valores Patriarcais

Héstia é a deusa da lareira. A terceira Deusa virgem do panteão olímpico. Era adorada em todos os lares da Grécia, pois representava a estabilidade do lar.

Héstia é a *lareira* em sentido estritamente religioso ou, mais precisamente, é a personificação da *lareira* colocada no centro do altar; depois, sucessivamente, da *lareira* localizada no meio da habitação, da *lareira* da cidade, da *lareira* da Grécia; da *lareira* como fogo central da terra; enfim, da *lareira* do universo. (BRANDÃO, 1986, p. 276)

É ao mesmo tempo a irmã mais velha e a mais nova de Zeus: a primeira a ser engolida por Cronos e última a ser vomitada. No Panteão Olímpico, sua posição como deusa da lareira personificando a estabilidade do lar a relegou a um sedentarismo mítico: ela não toma parte em

embates bélicos ou amorosos. É imune a Afrodite e é comumente lembrada quando se menciona as deusas virgens. Seu culto, de origem pré-helênica, teve uma longa e discreta vida. No panteão olímpico, representar a estabilidade do lar é representar os valores da ordem dominante. Em um sistema em que a mulher é uma *comodity*, Ártemis prepara as meninas para a vida adulta; elas se destinam aos casamentos arranjados, e Héstia garante que a união forjada pelo casamento seja mantida com honra e respeito. Ela representa a solidez desses contratos tácitos. E assim como Ártemis, Héstia pediu a Zeus a virgindade, o que lhe foi concedido.

Sophie é exatamente essa descrição e essa manutenção dos valores patriarcais, além de um total desconhecimento de sua beleza e feminilidade. Ela é a filha mais velha disposta a manter a chapelaria do pai. Não se acha bonita. Quando envelhece, diz que agora sim suas roupas lhe caem bem. Por dentro ela é tão velha quanto a bruxa das terras abandonadas a torna por fora. E Héstia é comumente representada como uma idosa. Ou como uma chama. E Sophie, em busca da quebra do feitiço que a aprisiona no corpo idoso, senta-se ao pé de uma lareira e faz um acordo com um demônio do fogo.

### 3.2.2 Sophie e a Coragem de Erguer a Voz

Apesar de submetida ao Panteão Olímpico, Héstia é uma deusa independente. Sua virgindade lhe garante autonomia. E embora nunca tenha se vinculado amorosamente a nenhum deus, nos lares ela tinha um companheiro: Hermes. Ambos eram deuses importantes na proteção do lar. Hermes à porta mantinha o mal para fora, Héstia no meio, na lareira redonda no centro da casa, mantinha a estabilidade. A energia tricksteriana parece reinar soberana no Castelo de Howl, onde o disfarce e a própria liminalidade do edifício quase vivo que está em todo lugar e em lugar nenhum, é como uma lei tácita obedecida por todos os inquilinos. Pelo menos até a chegada de Sophie.

Quando Sophie foge em busca de Howl, ela começa a experimentar um lado astuto em si mesma que não sabia existir. A idade de fato lhe cai bem. E não se trata das roupas. A idade, que é seu *Mundo Secreto*, lhe garante a liberdade de ser quem ela de fato é. A maldição da bruxa das terras abandonadas é claramente uma punição por ela ter estado com Howl, e ao mesmo tempo uma mensagem para o bruxo. Miyazaki incorpora sempre mais de um sentido em suas cenas. E por isso também a maldição de Sophie é sua libertação. Uma libertação que ela vai conquistar ao pé da lareira redonda do castelo de Howl. Astuta, sabendo tirar proveito das

situações, ela faz um acordo com o demônio da lareira e tudo se revolve no entorno desse fogo. Ela transforma o castelo em um lar. Como é de praxe nos filmes de Miyazaki, ela aceita o trabalho árduo como parte de sua redenção.

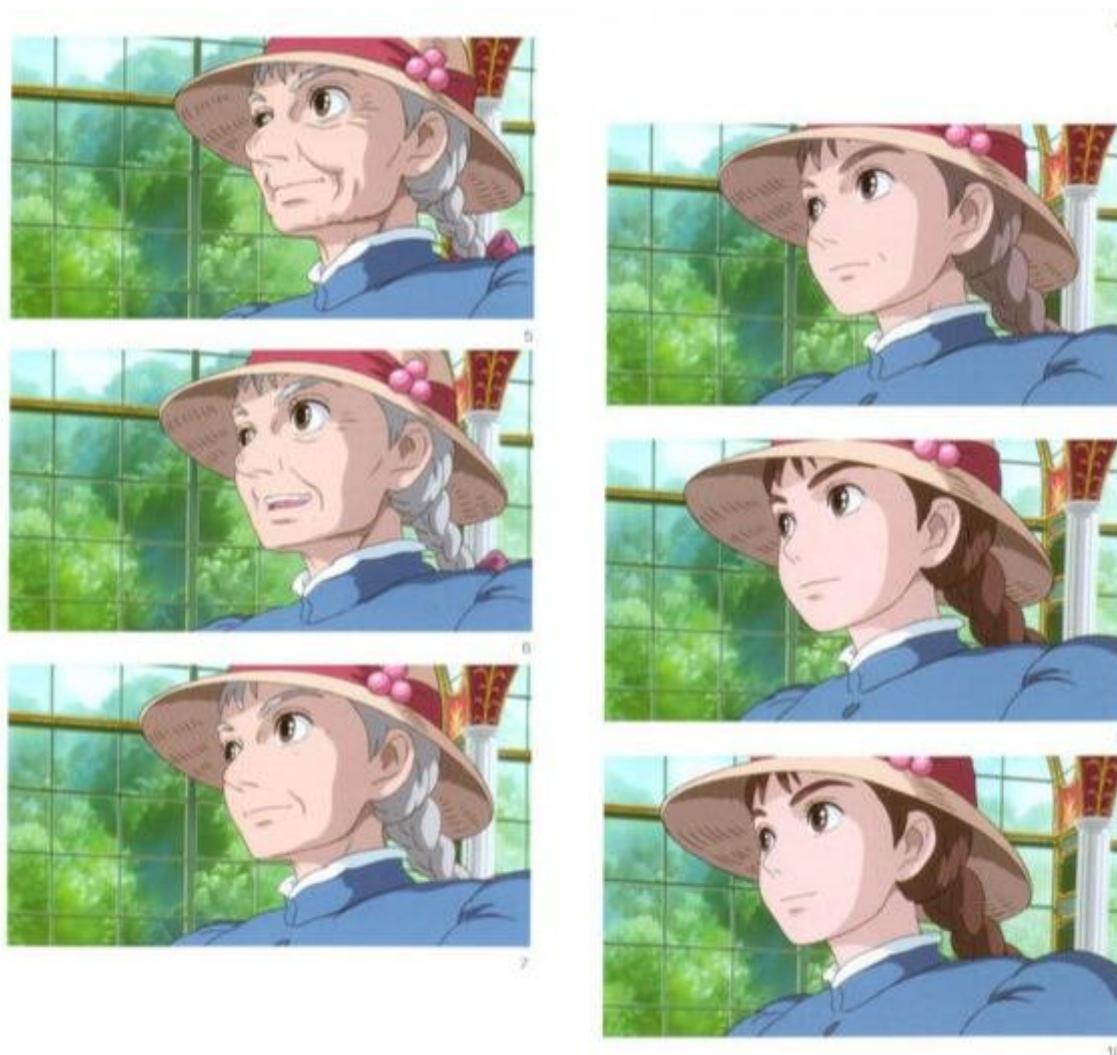
Como uma *trickster*, Sophie está sob disfarce, e ela o veste muito bem, por se sentir livre das expectativas em relação à sua aparência e seu comportamento. No entanto, ela não é a única que usa disfarces. Howl não tem apenas muitos nomes, como diversas faces. A cena em que ela troca suas poções no banheiro e ele muda de aparência, evidencia os recursos cosméticos que ele usa para atingir a aparência desejável. Ele não quer viver se não puder ser belo. E isso revolta Sophie que nunca se sentiu bela, mas que não abandona os vulneráveis ou não belos e salva Howl de si mesmo, até quando, além da vaidade, descobre a forma monstruosa que ele assume. Sophie tem a sabedoria de perceber que os seres não são duais. Howl é covarde por se esconder e não tomar partido na guerra, mas é corajoso o bastante para se transformar no monstro e defender os civis das bombas. O fogo da lareira é um demônio, mas deixou Sophie entrar no castelo, quando vagava pelas terras abandonadas, então há de ser um dos bons. Ela não se ilude pelas aparências, talvez por isso tenha se resignado à ideia de não ser bela e silenciado seus desejos e aspirações, em um mundo contaminado pela vaidade. Sophie encontra paz e voz na pele idosa. E à medida que essa voz ganha corpo, sua pele rejuvenesce. Quebrar a maldição, para Sophie, é recuperar sua voz, sua capacidade de colocar-se e expressar-se no mundo. E essa é sua verdadeira beleza.

### 3.2.3 A Estrutura *Howl's Moving Castle* e a Flexibilização d'A Promessa da Virgem

O desenvolvimento de Sophie possibilita que os *beats* de Hudson não se configurem como uma estrutura estática e ordenada. Os *beats*, todos presentes, não seguem a ordem enumerada de Hudson em seu encadeamento, e às vezes se superpõem. Esse é o caso do beat 7- *Flagrada Brilhando*, quando sua juventude se revela magicamente sempre que ela toma coragem a usa sua voz, assim como o 3-*O preço da conformidade* se revela em momentos que ela claramente se conforma à velhice. Não é um momento fixo, uma cena encadeada na ação. São lampejos ao longo da maior parte da narrativa. Como se alterna sua confiança e expressividade, se alternam esses lampejos. Isso pode ser visto quando Howl reconfigura o castelo com um quarto e roupas novas para ela. Ela evita se entusiasmar e diz que parece ser adequado para uma senhora da idade dela, e subitamente envelhece o que havia rejuvenescido.

Hudson lamentou haver enumerado os *beats* em entrevista concedida para esta dissertação (HUDSON, 2022) temendo que a enumeração sugerisse de fato uma ordem dos eventos e um engessamento de sua estrutura. Contudo, *Howl's Moving Castle* deixa entrever que essa ordem organizacional de Hudson não compromete o processo. *A Promessa da Virgem*, sendo a formulação esquemática do esqueleto da psiquê, apenas organiza os ossos, mas cada uma monta sua besta fantástica como melhor servir à sua fantasia. E é o estofamento cultural e emocional que vai no entorno dessa ossatura que lhe confere identidade.

FIGURA 18 – Sophie rejuvenescendo ao enfrentar Suliman



Fonte: *The Art of Howl's Moving Castle*, Hayao Miyazaki, 2005

A forma como um filme que une a filosofia oriental à ocidental por meio da persona artística de seus criadores acaba por incorrer na estrutura de Hudson é mais um indício da perenidade do que Von Franz chama de esqueleto da psiquê, e que se manifesta na forma do conto de fadas. A fantasia, o mito, as experiências surgidas como estupefações que se

materializam na imagem e preservam a perspectiva do oprimido revelam-se de uma forma similar, como os próprios contos de fadas e suas muitas roupagens do mesmo esqueleto em diversos lugares do mundo. Desde os povos chamados “primitivos” até a civilização mais avançada tecnologicamente do oriente, a psicologia do oprimido se expressa de forma símile e compartilha das mesmas imagens, a mesma matriz do imaginário. Ou inconsciente coletivo.

*Howl's Moving Castle* é um testemunho e uma materialização da importância *d'A Promessa da Virgem* como uma tomada de consciência do poder do repositório cultural e de resistência que é o reino dos contos de fadas, pois ele traz a perspectiva do oprimido para o centro da discussão não apenas como um problema, mas apontando que a resistência conclamada agora sempre existiu e que a revolução é cultural e para ela acontecer, a missão de todos os oprimidos não é (sempre) tomar as armas, mas a palavra. Essa é viva e circulante. Em cada lugar do mundo onde essa estrutura serve de arcabouço para uma história, os tecidos narrativos que a ela aderem estão impregnados de discursos ocultos, vozes inauditas, dissidências e estratégias astuciosas. E esse repertório de subversões tem poderes mágicos de recuperar e reafirmar identidades individuais e culturais.

### 3.2.4 O Mesmo Esqueleto em Outros Tecidos Narrativos

É clara a linguagem de um conto de fadas não só da estrutura da história de *Howl's Moving Castle*, como na temática da união com o monstro. Essa é a relação mais imediata com o mito/conto de Eros e Psiquê. Além disso, Howl é um Dom Juan com fama de roubar e comer o coração das moças. Como Eros (e os *tricksters*) ele é andrógino e alado e tem bastante em comum com o Eros menino velhaco. Devolver-lhe o coração é o equivalente à ascese erótica do Eros velhaco. Howl renasce com seu coração de novo em seu peito. E a humanidade de Psiquê, seu espírito curioso e indomável, de certo modo fazem Eros renascer.

*How to Train Your Dragon*, ao abordar o “casamento com o monstro” da perspectiva masculina e instituir uma noção de uma nova ecologia, representa uma abordagem bastante diferenciada, desconstruindo as noções de gênero que nos governam. É como se Soluço e Banguela fossem seres inteiros em sua fauna, que precisam ascender juntos para expandir os limiares dessa fauna. Em *Howl's Moving Castle*, a criação de alma de Sophie possibilita a transformação de todos ao seu redor, o que coloca a criação de alma como parte essencial da desconstrução das mentalidades que dão origem a agentes do patriarcado. A criação de alma é

que faz com que Sophie possa combater sua própria disposição de trabalhar para a manutenção do sistema que a oprime. Seu “casamento com o monstro” a faz desenvolver suas qualidades como empatia e astúcia, e com isso recuperar sua voz e salvar aqueles que ama.

### 3.3 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A ADAPTAÇÃO E O LUGAR DE FALA

Na constelação fílmica aqui apresentada, os quatro filmes examinados com mais rigor são adaptações de obras literárias. *Hunger Games*, *Howl's Moving Castle* e *How to Train Your Dragon* foram escritos por mulheres. *Os homens que não amavam as mulheres* foi escrito por um homem. Como adaptações, eles não devem primar pela fidelidade. A Literatura e o cinema são mídias distintas com suas peculiaridades, mas como salienta Linda Hutcheon “o cinema é considerado a mais inclusiva e sintética forma de performance (...).” (HUTCHEON, 2011, p.63) de modo que as escolhas são deliberadas. Portanto, a supressão do discurso oculto relacionado ao *mockinjay* é uma escolha que modifica significados atribuídos à narrativa por Susan Collins na versão literária. Contudo, Collins é uma das roteiristas do primeiro filme da franquia, e os demais são adaptações de roteiristas masculinos. E a forma como os filmes contam a história não tem um desfecho diferente do escrito por Collins. Katniss termina do mesmo jeito: heroísmo destruído, psicologicamente abalada, quase que uma pária em um distrito destruído, apesar do perdão pela execução de Alma Coin. Logo, não é possível atribuir ao olhar masculino do homem a total responsabilidade pela forma como o cinema apresenta Katniss. De certo modo, o olhar masculino é também o nosso olhar muitas vezes. O discurso das mulheres também está impregnado do discurso do dominador, assim como os arquétipos que povoam nosso imaginário. Além disso, Collins parece se guiar pela proposta de Maureen Murdock de uma jornada da heroína na qual ela vivencia uma jornada similar à masculina, lutando com as armas e nos termos masculinos, para depois perceber que isso a afasta de sua essência e retornar para si mesma. A obra de Murdock requer um exame mais apurado, mas grosso modo essa é a trajetória de Katniss que, pela análise aqui apresentada torna a jornada da heroína uma matriz profícua para os discursos da dominação masculina. Contudo, o apetite tricksteriano é dado à Katniss por Collins, de modo que nos livros ela tem mais em comum com Lisbeth Salander e seu apetite voraz do que os filmes permitiram visualizar.

*Os Homens Que Não Amavam as Mulheres* é escrito por um homem. Na adolescência, Stieg Larsson presenciou, sem reagir, a um estupro. Lisbeth é sua forma de redenção. O lugar

de fala nesse caso tem um especial destaque, pela forma como ele cria uma heroína feminina imbuída de uma energia masculina e ao mesmo tempo a marginaliza por isso. Há uma consciência do quão incabível é essa ação feminina na ordem dominante, mas ele cria uma Lisbeth muito mais comunicativa do que o cinema faz questão de apresentar em duas oportunidades diferentes. Sua Lisbeth é eficaz. Direta, mas eloquente. A cena em que ela conhece o advogado de Vanger evidencia a escolha deliberada de silenciar Lisbeth no cinema. Na obra literária ela se expressa de forma impecável a ponto de Frode achá-la fascinante e não aterrorizante como a imagem cinematográfica faz questão de ressaltar em duas oportunidades, e em dois continentes diferentes. É pelo relato preciso dela, a Frode, que conhecemos Blomkvist no livro. Certamente que o cinema tem recursos para narrar sem silenciar a protagonista. A voz não mudaria seu desfecho, mas a tornaria mais humana. Nenhuma mulher participa da escrita do roteiro. O mesmo se dá na Versão estadunidense de David Fincher com roteiro de Steven Zaillian. No entanto, o filme “The Girl With the Dragon Tattoo” suscita analogias entre o nome do filme, a natureza de Lisbeth em seu aspecto livre e ao mesmo tempo monstruoso para os padrões da ordem dominante, assim como o surgimento de uma nova ecologia preconizado em *How to Train Your Dragon*.

*How to Train Your Dragon* foi escrito por uma mulher e adaptado para o cinema por três roteiristas do sexo masculino. As habilidades de Solução, comumente atribuídas ao universo feminino, fazem bastante sentido quando se considera a autoria literária. Ele não perder essa essência que Cowell lhe deu, contudo, é um privilégio da liminalidade em que ele se encontra e do fato de ser uma fantasia e animação. Outra idade, outro gênero cinematográfico, e Solução seria um outro tipo de herói como a recepção à Newt Scamander, seis anos depois evidencia.

*Howl's Moving Castle* na versão de Jones é bastante diferente da versão fílmica roteirizada e dirigida por Miyazaki. Cotejando as duas obras é possível ver claramente a perspectiva feminina e masculina e o entrelaçamento do discurso da dominação ao discurso do oprimido. Infelizmente, isso acontece na obra de Jones, de modo que a adaptação de Miyazaki lhe apara as arestas, como é possível ver através da transformação do tema do disfarce em uma busca pela verdadeira identidade ao invés de um fim em si mesmo para obter um lugar na ordem dominante. Jones cria um jogo divertido com temas de contos de fadas, a exemplo de Sophie ser a primeira das três filhas. O verdadeiro sucesso é esperado só da terceira irmã, e de Sophie só se pode esperar o fracasso. É uma subversão que possibilita às três personagens se desenvolverem. Miyazaki foca na jornada de Sophie e seu rompimento com o conformismo, sem dar mais atenção para a formação familiar do que o necessário para a identidade da protagonista. Jones também sustenta uma rivalidade entre a bruxa das terras abandonadas e

Sophie que Miyazaki elimina, reforçando a natureza empática de Sophie ao acolher a bruxa debilitada. Em contrapartida, ele adiciona a guerra, seu próprio calcanhar de Aquiles. Essa guerra, porém, acrescenta camadas a Howl que o tornam mais humano. Jones concorda que Sophie e Howl se tornaram mais gentis na versão de Miyazaki do que na sua (JONES, 2008. p.226). Tanto a obra literária como o filme têm seu valor criativo, contudo é necessário notar que a versão de Jones se apega à rivalidade feminina e vilaniza uma mulher, enquanto sua Sophie salva um homem de caráter duvidoso. Como diz bell hooks, é difícil falar de libertação quando falamos na linguagem do dominador. Jones se aproxima mais das muitas versões simplistas originadas do conto de Eros e Psiquê: o casamento com o monstro. São muitos os contos derivados do tema nos quais parece ser função da mulher pacificar a fera para obter um lugar no mundo da fera em vez de criar um seu. Miyazaki se aproxima mais da matriz desses contos- Eros e Psiquê- criando, dessa forma, a alma, não só para Sophie, como para todos os moradores d'O Castelo Animado

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O *Mundo Secreto*, o lugar da autonomia feminina, está profundamente conectado à insistência feminista na recuperação da voz pela mulher. Ao cotejar o manual de escrita cinematográfica de Hudson, de onde foi extraído o conceito de *Mundo Secreto* por ela atrelado a um processo de desenvolvimento emocional e busca de identidade, aos conceitos da psicologia, sociologia, filosofia, antropologia, literatura e cinema, o próprio gênero literário dos contos de fadas se erige como um *Mundo Secreto*, composto de uma infinidade de discursos ocultos.

Esses contos, em sua conexão com a oralidade, desenvolveram uma estrutura resiliente às muitas adaptações e é esta estrutura lapidada por milênios que Marie Louise Von Franz chama de *esqueleto da psiquê*, Hudson chama de *A Promessa da Virgem* e Zipes chama de *a perspectiva do dominado*. Ao reunir essas proposições temos a oposição de uma cultura de resistência fundada na criação de alma- a criação de uma subjetividade resiliente, uma individualidade criativa e consciente- a uma cultura de dominação fundada pelos mitos quando da ascensão patriarcal.

Saber da existência de uma subcultura-ou uma contracultura- de resistência na qual o feminino preserva voz e agencia em paralelo a ascensão patriarcal e a instituição de uma cultura formada para a manutenção desse poder, é um verdadeiro empoderamento feminino, que alimenta nossa criação de alma e, por conseguinte, a recuperação da voz. Isso é o que comprovam as mulheres escritoras como Emily Brontë, e uma infinidade de filmes produzidos usando a estrutura dos contos de fadas, que se configuram como a perspectiva dos dominados de forma natural e intuitiva.

Mais do que defender *A Promessa da Virgem* como uma ferramenta tão profícua quanto a jornada do herói na escrita cinematográfica, este estudo buscou evidenciar os saberes que ela condensa e que ficam debaixo de uma capa de frivolidade e puerilidade tecida pelo discurso patriarcal. Deste modo *A Promessa da Virgem* de Hudson revela-se também imbuída de discursos ocultos, o que pode ser visto no exame da imagem mitológica que ela usa para evocar a virgem mencionada no título de seu manual de escrita inspirado na morfologia dos contos de fadas. Esse exame evidenciou não apenas os contos de fadas como um *Mundo Secreto*, mas suas origens na mitologia e sua conexão com a energia tricksteriana que governa a subversão dos processos criativos e a disrupção necessária às transformações sociais. O discurso oculto de Afrodite no mito/conto de fadas *Eros e Psiquê*, no qual um princípio criativo

primordial masculino se une à alma humana, constitui uma metáfora para a criação de alma e um arquétipo de transformação apto a suceder a jornada do herói quando o mundo em que vivemos requer mudanças para acolher novas individualidades. O desvelamento do discurso oculto de Afrodite possibilita compreender que o feminino sempre resistiu e que a energia tricksteriana imanente aos contos de fadas está intimamente ligada ao feminino reprimido pela ascensão patriarcal. O feminino é por si mesmo astuto, curioso, disruptivo, e essas características comumente associadas aos *tricksters* como energia masculina sempre estiveram presentes nos princípios criativos femininos que prezaram pela fluência dos ciclos naturais evolutivos represados por Zeus na ascensão patriarcal. Por isso Afrodite figura na capa da obra de Hudson: ela incorpora a astúcia criadora feminina que articula a união de Eros e Psiquê. E o destravamento por ela tramado, à maneira das divindades primordiais Gaia e Réia, dos ciclos evolutivos da consciência, guarda no inconsciente humano ao longo de milênios, o germe da criação de alma.

Os filmes analisados neste estudo evidenciaram que as heroínas do cinema quando inspiradas por mitos femininos, como Ártemis, apreendidos da perspectiva da dominação e não de suas raízes originais, são esterilizadas criativamente e reiteram a supressão do feminino na nossa psiquê e na cultura, mesmo quando disfarçadas de heroínas feministas. Entretanto, quando as histórias se utilizam da morfologia dos contos de fadas a criação de alma prepondera e quebra mesmo os liames de um mito intimamente conectado à manutenção do poder patriarcal, como Héstitia em *Howl's Moving Castle*, comprovando deste modo a assertividade da estratégia de Afrodite. A análise dos filmes também possibilitou compreender o surgimento de uma nova ecologia, a partir da criação de alma que reintegra a alma ativamente à psiquê masculina, pois Hudson não propõe a virgem como uma representação da mulher, mas sim de um aspecto da psiquê, uma energia feminina reprimida na consciência humana como um todo. Por isso muitas virgens aqui analisadas em suas diegeses fílmicas são homens em contato com as instâncias femininas de sua psiquê e condicionados e/ou reprimidos pela supressão do feminino na cultura. Estes personagens contraditam o prognóstico da esterilidade psíquica polarizada para o masculino em nossa sociedade, e da união bestial das figuras anímicas na psiquê (animus e anima) a serviço da dominação, professados pelos mitos de Hipólito e Atalanta.

A energia tricksteriana, imanente aos contos de fadas e, por conseguinte, à estrutura de Hudson, em um primeiro olhar só pode ser rastreada na perspectiva masculina mítica. Contudo, mesmo nos mitos ela está presente nos processos de criação e nas disrupções da relação amorosa que simbolizam mudanças da consciência humana. O fato de os *tricksters* existirem nas

narrativas míticas em sua forma masculina é comumente tomado como um indício do *trickster* ser uma energia predominantemente masculina. O esforço de estudiosas como Tatar, Tannen e Jurich, de delinear uma *trickster fêmea* é justificado pela sua presença na cultura popular com ênfase na literatura e no cinema. É na analogia entre as manifestações tricksterianas nos contos de fadas e nos mitos que os indícios de o feminino em si ser tricksteriano começa a tomar forma. Uma forma inferida também do esforço masculino por destruir os atributos femininos vinculados à astúcia criadora feminina, como a curiosidade e a voz. Ao silenciar as mulheres no âmbito moral, civil e psicológico, a dominação masculina limita o feminino ao reino doméstico, condicionadas à subserviência que prevê os afazeres da casa e a procriação como suas incumbências. Contudo, o esforço contínuo e reiterado de silenciamento e objetificação revela que o feminino é temido, por ser justamente astucioso. O masculino foi e ainda é regido pelo medo do feminino e sua íntima conexão com o caos e a plenitude desornada da vida. De certo modo o feminino ainda é a sacerdotisa do templo das deusas ancestrais em cujos ouvidos as serpentes segredam conhecimentos sobre a plenitude da vida e os ciclos que as estruturas humanas obscurecem e tentam estancar. A mulher, como a portadora evidente desse significado do feminino torna-se também o recipiente dos sistemas de contenção e ordenamento que culminam em silenciamento e objetificação. As profecias, mediadas pelo divino ou imaginadas, quando oriundas de uma voz de mulher, foram associadas à perfídia, ao mal, e à perda do paraíso. A ascensão do patriarcado, no entanto, tem no *trickster* um mínimo equilíbrio para o seu sistema de ordenamento. Tomando a mitologia grega como exemplo, todos os deuses sob o jugo de Zeus têm suas funções muito bem delimitadas e seus poderes muito bem direcionados. Com a figura do *trickster* não é diferente, porém sua androginia e intersexualidade revelam uma conexão com o feminino. Uma relação necessária à sua função disruptiva. O *trickster* personifica a disrupção, a revelação das estruturas sociais e por conseguinte sua revisão e reestruturação contínua, porém dentro dos parâmetros do patriarcado. O *trickster*, enquanto arquétipo masculino, propicia um mínimo de mobilidade entre consciente e inconsciente e um vislumbre da possibilidade de mudança do *status quo*, que mantém o sistema operante, a exemplo de Hermes que ascende ao Olimpo superando sua ilegitimidade, e passa a operar dentro do sistema olímpico. Como manifestação masculina, ele também preserva e frui das vantagens e falhas do sistema. Suas transformações são acidentais, sub-reptícias e egoísticas, pelo menos em seu discurso público. Há muito sobre a natureza dos *tricksters* a ser analisada antes de uma conclusão efetiva sobre suas reais funções sob domínio patriarcal. Entretanto, há uma conexão entre eles e o princípio criativo masculino que conhecemos por Eros. Assim como há uma conexão entre Hermes e as divindades primordiais femininas representadas pelo

caduceu que, segundo Kerényi, não é o cajado de Apolo e sim uma “vara de arauto” recebida quando de sua iniciação nos mistérios femininos. Estes seriam os Mistérios de Elêusis, que celebram o feminino e os ciclos da terra, tendo Perséfone e Deméter como deusas centrais. A partir destes ritos foi modelada a iniciação no culto de Ísis da qual participa Lucio, em o Asno de Ouro. *Tricksters* não são leais a nenhum sistema, até porque são *outsiders*, o que induz a muitas questões sobre suas funções na dominação patriarcal. O que fica da análise dos mitos é que, mesmo silenciadas, as figuras míticas femininas revelam-se astutas, tricksterianas e ao mesmo tempo mais empáticas e humanizadas do que o *trickster*. Quando essa energia tricksteriana se manifesta plenamente nos contos de fadas, que são tidos como a expressão mais pura da psiquê, suas ações modelam uma forma de contar histórias que visa uma busca por identidade própria e transformação de valores. Cabe perguntar se a figura do *trickster* consegue carrear o que significa o feminino. Há necessidade de uma *trickster* quando a astúcia criadora é intrínseca ao princípio criativo feminino? E se a união de Eros e Psiquê já tiver cumprido a missão de reunir o que a dominação masculina separou: o feminino e o masculino em nossa psiquê? Utopicamente, a anima mantém o espírito receptivo à mudança e ao desconhecido, e o animus erige estruturas, que podem abrigar a diversidade.

O percurso até aqui indica que não houve uma lacuna conceitual na concepção *d’A Promessa da Virgem*, e sim que ao evocar a virgem no nome de sua estrutura- seu manual de escrita cinematográfica- Hudson convoca ao debate necessário e indica o reino dos contos de fadas como um lugar onde as vozes das mulheres foram preservadas. E nos convida a ouvi-las com mais atenção, ainda que pelas brechas de nossas preconceções. E, sobretudo, a usar nossas vozes em novas histórias.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Mário de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Brasília: Edições Câmara, 2019.
- APULEIO. Trad. Ruth Guimarães. **O Asno de Ouro**. São Paulo: Cultrix: 1963
- BEARD, Mary. **Mulheres e Poder: um manifesto**. São Paulo: Planeta do Brasil 2018
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BETTELHEIM Bruno. **A Psicanálise Dos Contos De Fadas**. São Paulo: Paz e Terra, 2002
- BOEDEKER, Deborah D. **Aphrodite's Entry into Greek Epic**. Leiden: Brill, 1974.
- BOLEN, Jean Shinoda. **Ártemis: A Personificação Arquetípica Do Espírito Feminino Independente**. Campinas: Cultrix, 2020
- BOLTON. **It's Art, But Is It Anime? Howl's Moving Castle and the novel**, in: *Interpreting Anime*. Minneapolis, Minnesota University press, 2018
- BRANDÃO, Junito. **Mitologia Grega**. Petrópolis: editora Vozes, 1986. Vol. I, II e III.
- BUDIN, Stephanie. **Ártemis**. New York: Routledge: 2015
- CAMPBELL, Joseph. **Deusas: Os Mistérios do Divino Feminino**. São Paulo: Palas Athena, 2015.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces**. São Paulo: Pensamento, 2007
- COELHO, Nelly N. **O Conto De Fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos**. São Paulo: DCL, 2003
- CYRINO, Monica S. **Aphrodite**. New York: Routledge, 2010
- DEACY, Susan. **Athena**. New York: Routledge: 2008
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Venus Rajada**. Madrid: Editorial Losada, 2005
- ESTÉS, C. P. **Mulheres Que Correm Com Os Lobos: Mitos E Histórias Do Arquétipo Da Mulher Selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- EURÍPEDES. **Teatro Completo: vol. I**. Trad.: Jaa Torrano. São Paulo : Iluminuras, 2015.
- FRANZ, M. L. V. **A Interpretação Dos Contos De Fadas**. São Paulo: Edições PAULINAS, 1990.
- FRANZ, M. L. V. **O Asno De Ouro: O Romance de Lúcio Apuleio na Perspectiva da Psicologia Analítica Junguiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- FRANZ, M. L. V. **O Feminino Nos Contos De Fadas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995. 262 p.
- FRANZ, Marie Louise V. **Animus e Anima Nos Contos de Fadas**. Campinas: Cultrix. 2010

FREITAS, Jéssyca A. **A Ascese Erótica De Diotima No Banquete de Platão.** Polimathea Revista de Filosofia. Fortaleza –Volume 10 –Número 17, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistas.uece.br/index.php/revistapolymatheia/article/view/5877/4742>

FRIEDRICH, Paul. **The Meaning of Aphrodite.** Chicago: The University of Chicago Press, 1978. Disponível em: <https://archive.org/details/meaningofaphrodi0000frie/page/n7/mode/2up>

GIMBUTAS, Marija. **The language of the Goddess: unearthing the hidden symbols of western civilization.** Nova York: Harper & Row Publishers, 1989.

GOLLNICK, James. **Love and the Soul: Psychological Interpretations of the Eros and Psyche Myth.** Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1992

GRIMM, Wilhelm Karl; GRIMM, Jacob Ludwig Karl. **Os 77 melhores contos de Grimm: volume 1.** Org. organização Luciana Sandroni. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HESÍODO. **Teogonia: a origem dos deuses.** Estudo e Tradução Jaa Torrano.1995

HILLMAN, James. **Anima: a Psicologia Arquetípica do Lado Feminino da Alma no Homem e sua Interioridade na Mulher.** São Paulo: Editora Pensamento Cultrix, 2020.

HOLLIS, James. **Mitologemas: Encarnações do Mundo Invisível.** São Paulo: Paulus: 2005

HOMERO. **Odisseia.** Tradução Christian Werner. São Paulo: Cosac Naif, 2014

HUDSON, Kim. Entrevista concedida a Iriene Borges. Curitiba, 11 de maio de 2022.

HUDSON, Kim. **The Virgin's Promise: Writing Stories of Feminine Creative, Spiritual and Sexual Awakening.** Studio City: Michael Wiese Productions, 2010. Disponível em: <https://read.amazon.com/?asin=B006H3C4VM&language=pt-BR>. Acessado em 10/08/2022

HYDE, Lewis. **A Astúcia Cria o Mundo: Trickster, Trapaça, Mito e Arte.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017

HYNES, William J.; DOTY, William G. **Mythical Tricksters figures: contours, contexts, and criticisms.** Tuscaloosa, Alabama: The University Of Alabama Press, 1993.

JONES, Diana Wynne. **Howl's Moving Castle.** New York: Harper Collins Publishers. 1986.

JUNG, C.G. **Quatro Arquétipos: Mãe, Renascimento, Espírito, Trickster.** Petrópolis: Vozes, 2021

KERÉNYI, Karl. **Arquétipos da Religião Grega.** Petrópolis : Vozes, 2015.

LEEMING, David. **MedusaIn the Mirror of Time.** London: Reaktion Books Ltd, 2013.

LOURO, Guacyra Lopes. **Cinema e Sexualidade.** In: Educação & realidade. Porto Alegre. Vol. 33, n. 1 (jan./jun. 2008), p. 81-97

LUGONES, Maria. **Colonialidade e Gênero.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 53-83.

LUGONES. **Rumo a um Feminismo Descolonial**. Estudos Feministas. Florianópolis. SetDez.2014.

MULVEY, Laura. **Prazer Visual E Cinema Narrativo**. In: Ismail Xavier. A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1983. p. 355-370

MURDOCK, Maureen. **A Jornada da Heroína**. Rio de Janeiro: Sextante, 2022

NEUMANN, Erich. **Eros e Psiquê: Amor, Alma e Individuação no Desenvolvimento Feminino**. São Paulo: Cultrix, 2021

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Manuel Bocage. Porto Alegre: Concreta, 2016.,

PLATÃO. **O Banquete**; tradução, introdução e notas de Anderson de Paula Borges. – Petrópolis: Vozes, 2017

PLUTARCO. **Como Tirar Proveito de seus Inimigos; seguido de Da maneira de distinguir o Bajulador do Amigo** / Plutarco; prefácio e notas Pierre Maréchaux. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. São Paulo: Forense Universitária, 2001

RADIN, Paul. **The Trickster: A Study in American Indian Mythology**. New York: philosophical Library, 1956.

ROGERS, Guy MacLean. **The mysteries of Artemis of Ephesus: cult, polis, and change in the Graeco-Roman world**. New Haven: Yale University Press, 2012

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: **Como pensam as imagens**. Samain (Org) Campinas, Editora Unicamp, 2012.PDF. São Paulo: Iluminuras, 2007

SCOTT O. **Tattooed Heroine Metes Out Slick, Punitive Violence**. <https://www.nytimes.com/Disponível em: https://www.nytimes.com/2011/12/20/movies/the-girl-with-dragon-tattoo-movie-review.html>. Acesso em: 02/09/2023

SCOTT, James C. **A Dominação e a Arte da Resistência: Discursos Ocultos**. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2013.

SCOTT, Joan. **Gênero: Uma Categoria Útil Para Análise Histórica**. Trad.: Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila. Disponível em : PDF (edisciplinas.usp.br)

SILVEIRA, Nise da. **Jung: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUTO, Mariana. **Constelações Filmicas: Um Método Comparatista no Cinema**. Revista Galáxia (São Paulo). 2020, n.45, pp.153-165.

STEIN, Murray. **Jung: O Mapa da Alma: Uma Introdução**. São Paulo: Cultrix, 2006.

STONE, Merlin. **Quando Deus Era Mulher**. São Paulo, Goya, 2022

TANNEN, Ricki Stefanie. **The Female Trickster: The Mask That Reveals**. New York: Taylor & Francis Inc. 2007

TATAR, Maria. **A Heroína De 1001 Faces**. São Paulo: Cultrix, 2022

VERNANT, Jean Pierre; DÉTIENNE, Marcel. **Métis: As Astúcias da Inteligência**. São Paulo: Odysseus. 2008

VOGLER, Christopher. **A Jornada Do Escritor: Estrutura Mítica Para Escritores**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015. 484 p.

WARNER, Marina. **Fairy Tale: A Very Short Introduction**. New York: Oxford University Press, 2016

ZIPES, Jack. **Breaking The Magic Spell**. Kentucky: The University Press of Kentucky, 1991

ZIPES, Jack. **Fairy Tales And the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and The Process of Civilization**. New York: Routledge, 2006.

ZIPES, Jack. **Spells of Enchantment: The Wondrous Fairy Tales of Western Culture**. New York: Penguin Group, 1991

ZIPES, Jack. **The Enchanted Screen: the unknown history of fairy-tale films**. New York: Routledge, 2011.

ZIPES, Jack. **The Irresistible Fairy Tale: The cultural and social History of a Fairy**. New Jersey: Princeton University Press. 2012.

### FILMOGRAFIA PRINCIPAL

HOW To Train Your Dragon. Direção: Chris Sanders e Dean DeBlois. EUA: DreamWorks Animation, 2010 (98min):

HOWL'S Moving Castle, Direção: Hayao Miyazaki. Japão: Studio Ghibli, 2004, (119min)

OS HOMENS Que Não Amavam as Mulheres. Direção Niels Arden Oplev. Dinamarca: Nordisk Film, 2009 (152 Min)

THE HUNGER Games. Direção: Gary Ross. EUA: Lionsgate, 2012 (142 min.)

THE HUNGER Games: Catching Fire. Direção: Francis Lawrence. EUA: Lionsgate, 2013(146min.)

THE HUNGER Games: Mockinjay-part 1. Direção: Francis Lawrence. EUA: Lionsgate, 2014 (123min.)

THE HUNGER Games: Mockinjay-part 2. Direção: Francis Lawrence. EUA: Lionsgate, 2015 (137min.)

## FILMOGRAFIA COMPLEMENTAR

A MASCULINIDADE Fantástica de Newt Scamander. Dir. Macintosh, Jonathan You Tube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C4kuR1gyOeQ&t=328s>

ALIEN. Dir. Ridley Scott. EUA: Brandywine Productions, 1979 (117 min.)

BILLY Elliot. Dir. Stephen Daldry. Reino Unido e França. 2000 (111 min.).

BROKEBACK MOUNTAIN. Dir. Ang Lee. EUA: Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment, Good Machine, 2005 (134min)

CENDRILLON. Dir. George Méliés. França (6min.)

DIRTY Dancing. Dir. Emile Ardolino. EUA: Great American Films Limited Partnership. 1987 (100 min.)

ELLA Cinders. Dir. Alfred E. Green. EUA: First National Pictures, 1926 (75min.)

ERIN Brockovich. Dir. Steven Soderbergh. EUA: Universal Pictures, Columbia Pictures, Jersey Films, 2000. (130min.)

FANTASTIC Beasts and Where to Find Them. Dir. David Yates. Reino Unido e EUA: Warner Bros. Pictures, Heyday Films, 2016. (133 min.)

I SPIT In Your Grave. Dir. Meir Zarchi. EUA: Cinemagic Pictures, 1978. (102 min)

PIRATES of the Caribbean: The Curse of the Black Pearl. Dir. Gore Verbinski. EUA: Walt Disney Pictures e Jerry Bruckheimer Films, 2003 (143min.)

PRETTY Woman. Dir. Garry Marshall. EUA: Touchstone Pictures, 1990. (119 min.)

RED SHOES. Dir. Michael Powell e Emeric Pressburger. Reino Unido: Janus Films (133min)

ROMANCING The Stone. Dir. Robert Zemeckis. Roteiro: Diane Thomas. EUA: 20th Century Fox. 1984 (106 min.)

THE BIG Bang Theory [Seriado]. Dir. Mark Cendrowski. Criadores: Chuck Lorre e Bill Prady. EUA: Chuck Lorre Productions e Warner Bros. 2007. 12 temporadas. (6.138 horas)

THE GIRL With the Dragon Tattoo. Dir. David Fincher. EUA: Film Rites, Metro-Goldwyn-Mayer, Scott Rudin Productions, Yellow Bird Films, 2011(158min)

TOOTSIE. Dir. Sydney Pollack. EUA: Sony pictures, 1982 (119min)

WHITE Collar. [Seriado] Criador: Jeff Eastin. EUA: Hanley Productions Sider Eye e Fox Television Studios UCP, 2009. (3.402 horas)

## APÊNDICE- Entrevista Transcrita

**ENTREVISTA COM KIM HUDSON, autora de *THE VIRGIN'S PROMISE***

**Tempo de Duração da gravação: 39 min e 51 segundos**

**Realizada em 11 de maio de 2022, às 10h00 da manhã via ZOOM**

**Identificação: por extenso**

Obs.: Duas pequenas partes da entrevista foram excluídas deste apêndice por se tratar de partes não concernentes ao tema da pesquisa. As menções à minha orientadora (advisor, mentor) não se referem à professora Sandra Fischer. O percurso desta pesquisa contou com três orientadores e a professora Sandra a acolheu muito depois da realização da entrevista, quando a pesquisa já tinha outros desdobramentos. A marcação (...) indica os trechos suprimidos.

(...)

**Kim Hudson:** So, you want to analyze the beats, but you want to go deep. So, I think that's brilliant. One of the ways that you could go deep is to start with the fundamental nature of power and the difference between masculine and feminine power, or hero and virgin power.

**Iriene Borges:** Amazing.

**Kim Hudson:** Because I would even pause to know what is power. We don't even have a thought or take an action until we have some conception of what our power is.

What does it mean to have power? So, I'm going to say, I'm actually working on a book right now called *The Bridge*. It's a... Sorry. Working on the title. *The Bridge*, a framework for linear and circular power. And linear is masculine. Circular is feminine.

**Iriene B:** I want to read this already.

**Kim Hudson:** Yeah, it will be out in September, probably. So, during the period of yours... you'll have this as a reference. For now, let's say... So linear power is basically the one that you'll find in the dictionary. And it's to assert your... In some version of... And the one I use is Max Weber. And it's basically to assert your will even against resistance. And that's power.

**Iriene Borges:** Could you repeat that?

**Kim Hudson:** And you'll have to record it. I'll say it one more time. So power is to assert your will even against resistance. So, it's about control. It's about overcoming obstacles. It's about setting goals, and your will. And then... So, what would be feminine power? And I think

masculine power is driven by fear. And feminine power is driven by love. And as a circular power. So clearly, it's not about asserting your will even against resistance. So, the definition after much searching... And what felt right to me- I do a lot by what feels right to me- power means to know yourself, to be yourself. And then to support others in doing the same.

**Iriene Borges:** That's amazing. I remember a movie in which there's a final statement from a character at the end. Coach Carter. I love the end of this movie. This statement is almost what you said. In other words, more words, but it's amazing. I love this. You have to be yourself to empower other people to be themselves.

**Kim Hudson:** Yes. To be themselves is a key part too. You don't know what is 'themselves' all the time. You can intuit it. But really what you're trying to do is create the space for somebody to grow into their best potential. And you partly do that by doing that for yourself. By modeling what it feels like to go inward and try and find out who you are. And that's what the secret world is of the Virgin's journey. It's basically this noticing that I have to find a place where I'm safe. Like I have this cocoon so I can leave this linear fear-based world and the heroic world. And be safe to turn inward. And then let my manifestations of the world start from what pleases me or I'm curious about. But even doing some sorrow. These are all parts of the plot.

**Iriene Borges:** I knew I had to talk to you. My God. I'm amazed. Can I read this for you?

**Kim Hudson:** Sure.

**Iriene Borges:** When I talk about the Virgin's Promise, the word Virgin evokes so much prejudice. I have difficulty to say some words. Please, do you understand what I said?

**Kim Hudson:** Yes, and I know your experience too.

**Iriene Borges:** I think it comes attached to sexual, religious, and esoteric meanings. Do you deal with this prejudice too? That's my question to you.

**Kim Hudson:** Yes, all the time. And this becomes the dilemma. First of all, the original meaning of Virgin was to know you're a value just for being yourself. That's why we say Virgin Forest. We look at it and we're not saying, "Oh, that could be a couch and that could be a house". And that's what makes it beautiful. We say it's beautiful. You know, just untouched. Not for its money potential, right? So, it's not how it could be used, but just being. And that's the difference. The hero is about action and the Virgin is about being. Always growing closer to your authentic way of being in the world. So Virgin, in its original meaning, meant to know you're a value just for being yourself. And then it got co-opted by the patriarchy into meaning a way for a family line to control the genetic makeup. And it's really a vanity. It's to make sure

that you are finding a form of immortality. The male is finding a form of immortality in that he can show that it's his genes that are carrying on, even though he has to accept, ultimately, he will die. So, um, which is part of that masculine sense of finality, you know, done objectively. So, okay. So, the thing is, we don't have a lot of other words for this, this state of being to know that just being yourself, you are a value, which is that really says how linear. And I don't know, maybe you guys do have another word. And if you do, please use it. You know, because we don't have another word in English.

**Iriene Borges:** We don't have your book translated into Portuguese.

**Kim Hudson:** Oh, you don't? Do you know it's in Italian?

**Iriene Borges:** I don't speak Italian.

**Kim Hudson:** I thought Latin-based it might be easier. You do speak English, I don't know.

**Iriene Borges:** I think English is easier for me these days.

**Kim Hudson:** Okay, good. So, is there a word in Portuguese that is basically, that basically means you are intrinsically valuable just when you are being yourself that you are?

**Iriene Borges:** I will search for that word and I let you know, but at the moment don't occur to me.

**Kim Hudson:** so how do we, how do we value this in life and create systems around it If we don't start by having a word for it? You know, like that's, that could be a big point in your project. And that not only, I mean, we have a word for it, but the word has been under attack by patriarchy in that it has been, you know, how in history, if there was say a culture and it was being taken over, what they would do is they would build their church on top of the old sacred ground so that people still naturally want to go there. So just make it yours. It's the same thing, as the word virgin.

**Iriene Borges:** There is a colonization.

**Kim Hudson:** Yeah. Yeah. And so, like meaning that you're, you're sexually untouched that, you know, a virgin for us means you are unique unto yourself, which could, you know, there's a slight variation that says, oh, that means you're untouched by others. Right. So, there is, you know, like a little bit of a connection between those two. And then that second meaning dominated just because it built itself on top of the first meaning and the loss is profound in this, but for men and women, and I'm really, really big on that. The feminine is not female. It is like, obviously, it's easier for us (for us women) to be feminine, but everybody has a masculine and a feminine side.

**Iriene Borges:** That's another point that I have difficulty explaining to people. I'm not talking about gender. I'm talking about energy, feminine energy.

**Kim Hudson:** So, I'm so glad to hear that because that's exactly it. When you run up against something, you've hit an energy point that desperately needs somebody to like get into it and address it. So really pay attention. Like one, the word virgin, make that part of your, of your essay. And what was the second one? You just brought it up.

**Iriene Borges:** Feminine?

**Kim Hudson:** Make that part of it. And one thing I've done is I, I use this term. Well, I often in the beginning, even it's, it's like yin and yang, and people do recognize that yin and yang can be masculine and feminine. It's an aspect of a, of a bigger concept. And I used linear and circular as a way of, of using less. Well, I think linear and circular is the master category, sort of like yin and yang. And then there's lots of different ways to below it, to be either linear or circular and masculine-feminine happens to be in those two, two opposites that, that generate energy, you know, because they are different, they can generate energy. You don't want to ask everybody to be a plus, right? You need a plus and a minus. So energy comes from the difference. And that's actually is a big point in my book too. If you want to have two forms of power, if you want, you know, two legs to walk on, you need to keep them separate. You need to understand their differences and value both of them.

**Iriene Borges:** I want to read this book.

**Kim Hudson:** And you.. and you will, it will be available to you, but I'll give you a little bit more of what's in there. One is that I learned that this: to assert your will, even against resistance, this is, is not inherently bad or good. It's neutral. You can make it bad or good. And there's a qualifier what I call, the Goldilocks test that when you are asserting your will, even against resistance, it's not too much, not too little, just right. You're always looking for that middle zone. If you don't do it enough, you're a coward. If you do it too much, you're the tyrant. You're killing the whole kind of people that don't need to be killed and all that kind of stuff. So that's how you find the positive and the negative aspects of heroic power.

**Iriene Borges:** I wrote... I think you talked about this already, but I will read it for you...I Wrote: the Virgin's promise is a name for what she's expected to be or what she has the potential to be, but most people can see just what she's expected and the marriage in the end when I speak about it, that's difficult... again, I, I'm dealing with this. Do you have all the time this understanding? Do you always have to explain this?

**Kim Hudson:** I'm so glad you're taking it up, but you know, um, marriage in the end, like you may be running into, uh, the idea that this is anti-marriage and it's not. I believe that first, you need to be, to know who you are, and then bring that into a relationship. And that is the next great thing you want to do in life. And, you know, you can do that in whatever, you know, it doesn't have to be like a church, church-sanctioned marriage, but it, you know, this...this ability to join with a person who is not you is, is a wonderful step in life. And when, you know, we hope to go on kind of thing. Uh, but if you're going to sort of have a union with someone who is not you, you have to know who you are and otherwise you just meld into that person or you become everything they want you to be. So, this is the first part on how do I bring my best self into the world so that I can find the right match. So if I was you, I would not challenge people's idea that, um, you're saying you don't want to get married. Cause it did sound a little bit like that. Like, it's like that, that's one of the oppressive forces and all, you know, when other people are choosing for you, it actually can be an oppressive force, but it's not anti-union in any way.

**Iriene Borges:** So, I understand that this is the average understanding of your work, but, uh, for example, the pretty woman, when I brought this list, this three movies for my advisor, she....I love pretty woman. I don't remember everything you wrote about it, but I agree completely, but she (the advisor) brought me the question of the money. "She just (Vivian Ward) looks better because of the money she received from Edward" and "is just about the money" and the couple in the end getting together. Uh, I don't see that way. As I said, I agree with you. And I, I didn't sit with my mentor to talk about this yet. I, I need to do it, but, uh, it's very, very difficult- I'm using this word a lot today. I must find another-, it's very difficult to explain to a person who has this, uh, idea of a princess who is discovered and brought to light in a better dress for someone and put in another life better than she had before. And that's the image people usually have in their minds. And I always, uh, fighting with this image they have.

**Kim Hudson:** Yes. So, I'm going to say, there are two things about that. One is when you're in linear thinking, when you're in this, um, masculine or fear-driven form of thinking, there's, there's rules and that tells you something is good, or something is bad. And, and so, and you're to support the good and kill the bad kind of thing. You can't, you can't align yourself with somebody who's doing something that's against the rules. You know, that if you take money, then you're a prostitute and you're not a good woman. So, all of that goes with the heroic

mindset, but this is actually a feminine story, which is transporting itself into another set of rules or no, another way of being. It's not about a set of rules. It's about feeling. It's about how you feel about things. And so, when you view those same beats in the story from the point of her internal world, how is she feeling? Often a person awakens to their value when they take in the world through the eyes of love, and then they manifest it in some way.

And so, what she's done is she is thinking, I get to be in the world, and when she dresses, she's the type of person that she knows inside that she is. That she's playful, that she's cared for, that she's worthy of nice things. She lights up, she changes as a person because she's starting to connect to a sense that she is valued. And you can see other people who dress up and have the absolute right makeup, and they don't have beauty like she did. And this is the brilliance of her acting. And there's a book, an academic book, that's referenced in the back of *The Virgin's Promise*, and it's called *The Soul of Beauty*. And it talks about how beauty, by definition, is when you give your soul a physical manifestation. And that's essentially what we're watching on the screen, which is what makes it powerful. So that's the way I would address that issue, that you have to move to a different thinking style in order to understand this journey.

And in the, this gets back into my book again, in the linear style of thinking, you're very objective. You think in terms of either or, something's right or it's wrong, it's better or it's worse, that kind of thinking. And you're always pushing back against what you don't want in the linear world. Whereas it's the complete opposite in the feminine world. You're pulling in more of what you love, what you're curious about, what gives you energy, you're pulling in more, you're not even paying attention to what you don't want, you're thinking of what enriches me. Secondly, you are saying yes. And to everything that's coming your way, you're like, oh, I see some interest in that. Oh, I find maybe we could connect. Maybe if we were vulnerable, we'd find some overlap.

You know, like you're always saying this, this world of how do we expand our emotional circles? It's not, and that's the last one. It's, it's more about emotions than physical things. It's not about being externally focused.

It's about being internally focused. It's not about being objective. It's about being subjective. When I feel something, if I put on these brand-new clothes and I feel differently, it's not like, yay, I get this for a bargain. It's "why do I feel good in this?" What is this telling me about myself? And that's, you follow that. And then you wear it again, so you can maintain that good

feeling and then see where that takes you. And it's because it's connecting to something in you.

(...)

**Kim Hudson:** Do you, did you have any more questions for today?

**Iriene Borges:** Yes, I have many. You described your five-year journey to write this book, in a few words. Could you give me more about this process? What could you tell me about this process of finding this archetype of the Virgin? Because I read many books...I think I, wrote this...these screenplays using your beats because I was reading many books from Marie-Louise Von Franz and fairy tales, for three or four years. I did that and then came naturally this way of telling a story. It was amazing, but I never found this archetype so clear (as you did). How do you, how'd you come to this archetype of the Virgin?

**Kim Hudson:** I would say that what I, in retrospect, what I did was I really trusted myself. When I felt something was important, when I even got that feeling of resonance, you know, that tingle that you get, the more you pay attention to it, the better the radar is. And so, every time something gave me a tingle, I would write it down and trust it. And then I just tried to put the pieces together. Something that is not in my book is that the Virgin's promise is nonlinear. So those beats can occur in any order. And I'm so sorry. That's one thing I wish I hadn't done was I shouldn't have numbered them. I should have alphabetized them, put ABC instead of one, two, and three, because alphabet gets all different directions, but numbers are always in sequence. Hero stories are linear, and this is nonlinear. And, that's really important because when I was doing this, I would get a little piece of something and I would like to hold that in my heart. And then I would get another little piece and then they are starting to find ways that they fit together. And those pieces can come to you in any order, but you're getting closer to something that will hang together in the end. And it keeps giving. I could write that whole book again and add quite a bit actually, because talking to people like you has made a big difference, but that's the point. It's never trying to be, here's your, your, your 12 steps. It's trying to say, I want to find something that creates energy. And when I put enough things together, it'll start, it'll have enough to keep generating more energy. So that's the key.

And the thing I'll say is that part of the process is to be uncomfortable and to find people uncomfortable with you. And that's basically *no longer fits her world*.

In other words, you're used to like being in good alignment with the academics around you. And now you're finding yourself that, that you don't have the language and it's frustrating to

explain to them what's growing in, in, in your own understanding of things. And just recognize that that is the process. You're right where you need to be. *That's beat number six.*

**Iriene Borges:** I think it's wonderful to listen to you talking this way. It's amazing. Can I try another question?

**Kim Hudson:** Yes, go for it.

**Iriene Borges:** I understand that the emotional process, the Virgin lives is very similar to any creative process. I am a bachelor in engraving. And I can see the artists living this process every time they initiate another artwork, another creative process. Can you see this? Or am I...am I... (...)

**Kim Hudson:** Okay. I'll tell you another reference and you'll have it in the recording on TED talks. There's a guy named Uri, U R I, and then Alon, A L O N. And he's an Israeli scientific researcher. And he talks about the process, and he has something he calls the cloud and how difficult it is to explain to science people, the value of something that is non-scientific. It's exactly what you're going through, but from, from a science versus creativity kind of point of view, watch that he's really, really good at explaining the difference in the processes. And then my book will help eventually, but yeah. So just remember that this is part of the process and the feminine is about making connections where they don't exist. Like your ability, you're, you're identifying where there needs to be a connection and then going through the discomfort and the exploration and the curiosity that it takes to build a little bit of a path between the two.

**Iriene Borges:** Oh my God. I don't know how much time we have but thank you so much for this. I hope you really want to talk to me again because I know my English isn't the best, but I'm trying.

**Kim Hudson:** No worries. And I hope I can share more things.

**Iriene Borges:** It's so good to talk to you. I thought I wouldn't be able to reach you.

**Kim Hudson:** No worries. I'm glad you reached out. That means a lot to me, especially now, as I try and finish this other book, I, I almost gave it up about two weeks ago.

**Iriene Borges:** Please, don't. I dream of your book in Portuguese, for more people to know you. I think people must know you in Brazil. We have so many creative writers and they are so, limited by every script...I don't know if that's the correct name, but every script course I had is always the hero's journey approached. And my stories didn't fit this journey. And I think there's a lot of writers that are dealing with this and they must know you.

**Kim Hudson:** Right. You know, and that would make an interesting element to your, your thesis in that the dominance of the masculine, that's basically like the Goldilocks principle gone too far, like not too much, not too little. It's that narrative is so dominant that it shuts out things. And Brazil is such a love-based country. Like when I was there, I couldn't believe it, the music and the, you know, the dancing in the parks and people holding hands everywhere. And, you know, like it's, uh, and color and beauty, um, there should be room for another story.

## ANEXO

### O Estranho Pássaro (Fitcher's Bird)

Era uma vez um feiticeiro que, sob forma de mendigo, ia de casa em casa pedir esmolas e raptava as moças bonitas. Ninguém sabia para onde as levava, porque todas desapareciam sem deixar pistas. Um dia, apresentou-se à porta de um homem que tinha três filhas muito bonitas. Tinha o aspecto de um pobrezinho maltrapilho, com um saco às costas, como se fosse para guardar o que recebia. Pediu a caridade de um pouco de comida e, quando a filha mais velha chegou à porta para dar-lhe um pedaço de pão, ele empurrou-a com a mão e ela foi jogada, sem saber como, para dentro do saco. Em seguida, a passos apressados, ele partiu, levando-a consigo para sua casa no coração da floresta. Lá tudo era pomposo e ele presenteou-a com tudo que ela queria, dizendo:

— Meu tesouro, aqui comigo passarás muito bem e poderás ter tudo o que desejares.

Depois de alguns dias, ele disse:

— Tenho de fazer uma viagem e preciso deixar-te sozinha por algum tempo. Aqui tens as chaves da casa, podes percorrê-la inteiramente e ver tudo o que há nela, menos, porém, o quarto que se abre com esta chavinha. Proíbo-te de lá entrares, sob pena de morte. Deu-lhe, também, um ovo, dizendo-lhe:

— Toma muito cuidado com ele. Aconselho-te a trazê-lo sempre contigo para que não se perca, pois perdendo-o acontecerá uma grande desgraça.

Ela pegou as chaves e o ovo, prometendo fazer tudo direito, como lhe pedia. Quando ele partiu, a moça correu a inspecionar a casa de ponta a ponta, examinando tudo. Os aposentos reluziam de ouro e prata, e ela deslumbrada confessava jamais ter visto tanta riqueza. Por fim chegou diante da porta proibida. Quis passar direto, mas a curiosidade era tanta que não resistiu. Olhou para a chave, era uma chave comum, meteu-a na fechadura, fazendo-a girar devagarinho, e a porta escancarou-se. Mas o que ela viu ao entrar lá?

No meio do quarto havia uma grande bacia ensanguentada e, dentro dela, pedaços de cadáveres esquartejados! Ao lado havia uma mesa de madeira, em cima da qual estava um machado reluzente. Ao ver isso sentiu tal pavor que o ovo lhe escapou da mão, indo cair dentro da bacia. Mais que depressa, apanhou-o; tentou limpar o sangue, mas em vão. Por mais que esfregasse e raspasse, o sangue voltava a aparecer, e não conseguiu limpá-lo.

Pouco depois, o feiticeiro regressou da viagem e a primeira coisa que fez foi pedir a chave e o ovo. Ela, tremendo como vara verde, os entregou.

Vendo as manchas vermelhas no ovo, ele percebeu que havia entrado no quarto sangrento. Então disse:

— Entraste lá contra a minha vontade, agora voltarás a entrar contra tua vontade. Tua vida está no fim!

Atirou-a ao chão, arrastou-a até lá pelos cabelos, decapitou-a e esquartejou-a, deixando que o sangue escorresse pelo chão, depois jogou os pedaços dentro da bacia.

— Agora vou buscar a segunda — disse ele.

Transformou-se em mendigo e tornou a apresentar-se diante da porta, pedindo esmola. A segunda filha levou-lhe um pedaço de pão e dela também se apoderou com um simples toque da mão. E esta acabou como a irmã. Deixou-se vencer pela curiosidade, abriu o quarto sangrento para ver o que continha e, à volta do feiticeiro, teve de pagar sua curiosidade com a vida. Ele então foi buscar a terceira, mas esta era prudente e esperta. Assim que o feiticeiro partiu, após ter-lhe entregado as chaves e o ovo, ela antes de mais nada guardou o ovo em lugar seguro e só depois visitou a casa de ponta a ponta, abrindo também a porta proibida.

Ah! O que viu lá dentro! As suas queridas irmãs esquartejadas e os pedaços dentro da bacia. Recolheu cuidadosamente todos os membros, juntando-os um por um, bem direitinho: cabeça, tronco, braços e pernas, os quais, uma vez recompostos, começaram a mover-se e reviver! Em instantes, as duas irmãs abriam os olhos ressuscitadas. Numa alegria imensa abraçaram-se e beijaram-se muito felizes.

Quando o feiticeiro regressou, pediu logo as chaves e o ovo. Não descobrindo nele sinal algum de sangue, disse:

— Você passou na prova, por isso serás minha esposa.

Porém, agora, ele já não tinha mais nenhum poder sobre a terceira irmã e devia fazer tudo o que ela quisesse. A jovem, então, respondeu:

— Está bem, mas antes tens de levar um cesto cheio de ouro a meus pais, mas deves carregá-lo tu mesmo nas costas. Enquanto isso, eu providenciarei tudo para a festa.

Depois correu para um quartinho onde havia escondido as irmãs e disse-lhes:

—Chegou o momento de vocês se salvarem. Aquele malvado as levará para casa, mas, assim que chegarem, mandem-me socorro.

Mandou que entrassem no cesto e cobriu-as bem, espalhando por cima o ouro. Depois chamou o feiticeiro e disse:

— Agora leva o cesto, mas eu ficarei olhando da minha janela para ver se vai parar no caminho para descansar.

O feiticeiro colocou o cesto nas costas e pôs-se a caminho, mas pesava tanto que o suor lhe corria do rosto. Então sentou-se para descansar um pouco, mas uma das moças gritou de dentro do cesto:

— Estou olhando da minha janelinha e vejo que descansas. Vai andando, depressa!

Julgando que fosse a noiva quem assim falava, ele pôs-se a andar depressa. Quis sentar-se uma segunda vez, mas a moça gritou novamente:

— Estou olhando da minha janelinha e vejo que descansas. Vai andando, depressa!

Cada vez que parava, a moça gritava-lhe a mesma coisa e ele foi obrigado a ir adiante até que, gemendo e sem fôlego, conseguiu entregar o cesto com o ouro e com as duas moças na casa de seus pais. Enquanto isso, a noiva preparava a festa de casamento e mandou convidar os amigos do feiticeiro. Depois pegou uma caveira com um riso irônico, enfeitou-a bem, colocou-lhe uma grinalda de flores e encostou-a à janelinha como se estivesse olhando para fora. Quando tudo ficou pronto, cortou um travesseiro e colou as penas no seu próprio corpo com mel, ficando assim parecida com um estranho pássaro que ninguém poderia reconhecer. Saiu de casa e no caminho encontrou alguns convidados, que lhe perguntaram:

— De onde vens, estranho pássaro?

— De um ninho de plumas eu saio.

— Que faz lá a bela noivinha?

— De ponta a ponta varreu a casinha,  
agora espera o noivo na janelinha.

Por fim encontrou o noivo, que voltava lentamente e que, como os outros, também perguntou:

— De onde vens, estranho pássaro?

— De um ninho de plumas eu saio.

— Que faz lá a bela noivinha?

— De ponta a ponta varreu a casinha, agora espera o noivo na janelinha.

O noivo olhou para cima e viu a caveira toda enfeitada. Pensando que fosse a noiva, acenou-lhe amavelmente, mas logo que entrou em casa com os convidados, chegaram os parentes e irmãos da noiva, enviados em seu auxílio. Trancaram todas as portas para que ninguém fugisse e atearam fogo à casa, de modo que o feiticeiro e toda a sua turma acabaram queimados vivos dentro dela.