

A protofiguratividade da Deusa Mãe

FLÁVIA REGINA MARQUETTI

Bolsista de Pós Doutorado (FAPESP)

RESUMO: Este artigo compreende parte da discussão formulada na tese de doutorado *Da Sedução e outros perigos. O Mito da Deusa Mãe*, sobre a protofiguratividade no sistema mítico da Deusa Mãe. A partir das representações visuais e verbais encontradas desde o Paleolítico e o Neolítico até o período Arcaico grego, estabelece-se o contorno figural da Deusa Mãe e, ao mesmo tempo, delinea-se um motivo comum na arte e na existência do homem: vida, enquanto gozo e morte, encarnados na figura feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Deusa Mãe; fertilidade; fecundidade; figuratividade; matriz figural.

À luz do fogo

Entre a luz do fogo e as trevas da noite, o primeiro homem riscou, nas paredes das cavernas, seus desejos e seus medos e no centro de ambos estava representada uma figura feminina. Formas arredondadas, seios e nádegas volumosos, vulva aberta, convidativa ao macho, mas também devoradora. Ao seu lado bisões, cavalos, ursos e um ser híbrido, meio homem, meio gamo. Flechas fálicas rompendo o dorso feminino dos animais: chagas–vulvas sangrantes – era instaurada a representação da primeira *diakosmésis* e/ou da primeira *hierogamia*.

Pode-se perceber nessas representações vindas do Paleolítico e do Neolítico índices importantes para a definição dessa figura feminina como a Deusa Mãe ou a Grande Mãe. Dentre esses índices, a supremacia que ela assume nas representações. A forma feminina apresenta-se como o tema principal de interesse entre os vestígios escultóricos do Paleolítico e do Neolítico. Enquanto as relativamente raras figuras masculinas encontradas entre pinturas de animais são mascaradas ou modificadas de maneira a sugerir seres mitológicos, façanhas mágicas, ou uma simbiose entre o homem e os animais cornudos, as estatuetas femininas, esculpidas em diversos materiais, apresentam duas tendências: uma naturalista, na qual estão nuas e possuem formas esteatopígeas, e outra esquemática, ou estilizada, mas que ainda destaca os quadris largos, o triângulo púbico e os seios fartos. Contrastando com as formas masculinas, elas jamais são mascaradas ou modificadas para sugerir animais¹.

¹ Cf. Campbell, 1997, p. 258; Lévêque, 1985, p. 18-9; Treuil, 1989, p. 146.

Segundo Treuil (1989, p. 146), desde o Paleolítico e o Neolítico Antigo até o Neolítico Recente, as figuras femininas naturalistas predominaram; as figuras esquemáticas são mais raras no Neolítico Antigo e no Neolítico Médio. Mas, a partir do Neolítico Recente, estas também são bem atestadas, em particular nas Cíclades e em Creta: as nádegas e pernas são exageradamente volumosas e elas já apresentam a forma do violão.

As imagens das chamadas Vênus Paleolíticas e Neolíticas foram encontradas em maior número nos nichos arqueológicos do que qualquer outra figura humana, tendo uma posição de destaque, quer pela disposição dos objetos, quer por sua dimensão em relação às demais figuras representadas.

Todos os atributos dados a essa figura feminina indicam que, na origem do pensamento humano, a mulher, a fêmea, era representada a partir de características específicas: os seios, o púbis e o útero, as nádegas². Estas características encontram um paralelo na definição etimológica do lexema *mãe* nas diversas línguas indo-européias.

Em todos os idiomas pesquisados, o lexema *mãe* apresenta, como sentido primeiro, o de mulher ou fêmea que deu à luz um ou mais filhos; mas o termo recobre também os sentidos de *matriz*³ – fonte, origem, *útero e seio* – e o de *nutriz*. Percebe-se, portanto, uma fusão de sentidos nos diversos idiomas, o que permite definir o lexema *mãe* a partir das funções de *gerar* e *nutrir*. Estas duas funções, interligadas no inconsciente humano desde tempos imemoriais, só podem ser percebidas como ações ligadas ao feminino⁴. Em decorrência disso, as noções de fertilidade e fecundidade também estão ligadas ao feminino, uma vez que o corpo da mulher “sempre foi vivenciado em sua própria natureza como uma força

² Pesquisadores como J. P. Duhard e L. Pales aplicaram os conhecimentos da medicina, mais precisamente da anatomia e fisiologia, à arte pré-histórica e propuseram uma distinção entre os caracteres sexuais primários e secundários das figuras representadas nos abrigos, e das estatuetas. Segundo estes autores, os caracteres primários masculinos, órgão reprodutor, são externos e sua presença, ou seu esboço apenas, confirma o sexo de muitas figuras. Ao contrário, os caracteres primários femininos não são visíveis, os ovários são intra-abdominais, mas é possível reconhecer as representações femininas a partir dos caracteres sexuais secundários: *a vulva*, a mais característica, composta pelo monte de Vênus e a fenda vulvular; *os seios* ou mamas, não desenvolvidos nos homens, só nas mulheres, respeitam critérios individuais, sobretudo a idade e o já ter aleitado; *as nádegas* são típicas, devido à localização adiposa mais que anatômica do esqueleto ou muscular. A adiposidade privilegiada, mais flagrante, da região das nádegas sugeriu a atribuição, a um certo número de figuras femininas, do qualificativo de *esteatopígeas* (Delporte, 1993, p. 18). Daí a relevância dessas características para a definição da mulher e da mãe.

³ *Matriz* vem do latim *matrix*. S. f. 1. *lugar onde algo se gera ou cria*. 2. *Órgão das fêmeas dos mamíferos onde se gera o feto; útero*. 3. Manancial, fonte, nascente. Molde para a fundição de qualquer peça. (...) 21. *Reprodutriz*. Adj. (f.) que é fonte ou origem (Ferreira, 1986). Como se percebe, *matriz* abarca o lexema *útero* e, portanto, liga-se a *ventre* e a *sexo*. Ao passo que *nutriz* está ligada a *seio*: *nutriz* (do lat. *nutrix*), S. f. 1. Mulher que amamenta, ama-de-leite. Adj. 2. Que alimenta (*Ibidem*).

⁴ Muito embora, em vários períodos da história, o homem tenha tentado deslocar os princípios geradores do feminino para o masculino, considerando a mulher apenas como receptáculo que acolhe o feto criado pelo homem, não se pôde negar o fato de ser a mulher a responsável pela gestação do embrião, por seu nascimento e aleitamento.

divina, como corporificação do princípio da continuidade da vida, bem como o símbolo da imortalidade da matéria terrena, que é em si, informe, mas que ainda assim veste todas as formas” (Campbell, 1997, p. 258).

A análise das formas assumidas pelas Vênus levou a um conjunto de semas contextuais que possibilitaram o estabelecimento da matriz figural ou do estenograma a partir do qual é engendrada a imagem da Deusa Mãe paleolítica e sua posterior fusão/simbiose com a representação de seu consorte, em especial o touro, levando a caracterização, não mais da Deusa isolada, mas de sua união com o touro, ou seja, da hierogamia. Esta fusão figurativa ocorre sobretudo no Neolítico, quando os semas contextuais do consorte são sobrepostos aos das Vênus, como acontece na Orante.

Pode-se afirmar que o contorno figurativo das Vênus paleolíticas é assim ordenado: semas contextuais depreendidos das formas esteatopígeas apresentadas pelos seios, útero, sexo, nádegas e coxas:

arredondado
curvilíneo
liso
modelado
sólido
formado
continente
humano/não humano
orgânico/mineral
descontínuo

Como se pode perceber, os nove primeiros semas correspondem aos estabelecidos para a base classemática de *Mãe*. O sema *descontínuo* é inferido das formas côncavas e convexas e, principalmente, da demarcação do baixo-ventre por um sulco, ou arco de círculo, presente nas Vênus. Este, além de reforçar o sema curvilíneo e suas conotações, oferece uma segmentação ao torso das Vênus criando uma rima plástica entre os volumes (*modelado*): na parte superior do tronco, os seios volumosos (formas convexas) criam zonas côncavas entre eles; no centro, o umbigo (forma côncava) em superfície convexa (o ventre); e na parte inferior encontram-se o sexo (forma côncava e convexa) e as coxas (formas convexas). Depreende-se dessa alternância e/ou repetição de formas convexas e côncavas uma aproximação entre: coxas ↔ seios e sexo ↔ umbigo⁵.

⁵ A hipertrofia das coxas, terminadas por dois cotos, que formam um triângulo invertido, bem caracterizado na Vênus de Willendorf, amplia o sexo e torna as coxas uma extensão deste. Essa relação entre as coxas e o sexo feminino é atestada por Jacqueline Roumeguère-Eberhardt em seu artigo sobre as bonecas de fertilidade e estatuetas de argila encontradas entre os Venda

A rima plástica perceptível no corpo das Vênus ocorre entre os volumes das coxas e dos seios, marcados pelas formas convexas e pelas formas côncavas presentes no umbigo e no sexo – cavidades simétricas no eixo vertical e que estabelecem com os seios e as coxas pares equivalentes. Essa mesma rima plástica é perceptível entre o colo e o monte de Vênus. Sendo o colo delimitado pela linha circular da garganta (ou pescoço) e o volume dos seios (formas convexas), formando um triângulo invertido, tal qual o monte de Vênus, delimitado pelo sulco do baixo ventre e o volume das coxas. Essa rima plástica foi denominada por Leroi-Gourhan, *ritmo isométrico*, ou seja, as estatuetas analisadas pelo pesquisador apresentam “uma repetição, duas, três vezes ou mais, de blocos de igual valor, freqüentemente verticais, que ordenam as proporções e são para a estatuária figurada o elemento determinante da impressão de harmonia: esses são os intervalos que coincidem freqüentemente com os pontos notáveis do corpo, tal como o queixo e o umbigo” (Delporte, 1993, p. 241-2).

As Vênus apresentam, portanto, três blocos de ritmo isométrico, como define Leroi-Gourhan, ou três seqüências de rimas plásticas que conferem, não só harmonia às estatuetas, mas também reforçam o percurso temático-figurativo presente no conjunto englobante, que é a representação das Vênus; cada bloco sincretiza o percurso temático-figurativo ou motivo apreendido no todo. Assim sendo, do conjunto de semas contextuais apresentados pode-se estabelecer a seguinte base sêmica para o corpo das Vênus: *medial + esferoidal*, tal qual o visto para *Mãe*.

A base sêmica de cabeça é dada pelos semas nucleares: *{extremidade+superatividae}*⁶ que, somados ao sema *esferoidal* apresentam-se como suporte figural. Verifica-se, pois, a ocorrência da sobreposição de semas contextuais e de núcleos sêmicos, oferecendo várias leituras do mesmo lexema. Essa possibilidade de sobreposição foi detectada por Greimas ao tratar das representações na arte e na poesia. Segundo este autor, tem-se aí uma *denominação translativa*, na qual, no lugar de examinar o funcionamento metalingüístico do ponto de vista da transmissão, adota-se o da recepção das mensagens e da análise do texto transmitido, constatando-se que:

1. É no novo contexto, no qual se integra o semema transferido, que se lhe fornece seus novos classemas (C1S);

(1992, p. 13-33). Segundo a autora, essas bonecas eram utilizadas nos ritos de fertilidade e, desde muito cedo, eram dadas às meninas. Essas estatuetas de argila não se parecem com crianças e são compostas por: 1) a cabeça, habitualmente apresentada como falo; 2) o *sulco* na base do pescoço; 3) os seios; 4) o umbigo; 5) as nádegas; 6) os pelos pubianos e 7) as pernas. Somente essas partes compõem as bonecas; não é citada nenhuma outra parte do corpo. Observa-se, nesse conjunto de elementos, que é dado destaque aos caracteres sexuais secundários de forma idêntica aos das Vênus.

⁶ Como A. J. Greimas (1966, p. 62-4) e Assis Silva (1995, p. 239-41) já estabeleceram todos os passos para a definição do núcleo sêmico de cabeça, não é necessário refazê-los aqui. A única alteração apresentada é o uso do termo *esferoidal* no lugar de *elipsoidicidade*, usado por Assis Silva (*ibid.*, p. 240). A escolha de *esferoidal* se deve à sua melhor adequação tanto para a análise do corpo, quanto da cabeça.

2. O semema original, aquele que é chamado a servir de denominador, constitui, com seus semas nucleares e seus classemas, uma nova figura para o novo semema denominativo: $(Ns + Cs) = N1S$.

Dessa forma, o semema denominativo transferido pode ser representado pela seguinte fórmula: $Sm(t) = (Ns + Cs) C1S$ (Greimas, 1966, p. 78).

É devido a essas transposições classemáticas, ou metaclassematizações, que se desencadeiam as transformações sêmicas, possibilitando o surgimento do semi-simbólico.

Observam-se nas Vênus as seguintes transformações classemáticas⁷:

humano \Rightarrow *vegetal* \Rightarrow *mineral* \Leftrightarrow Mãe-Terra

no percurso:

cabeça \Rightarrow fruto \Rightarrow bulbo/semente \Rightarrow pedra/rocha

corpo $\begin{cases} \rightarrow \text{seio} \Rightarrow \text{fruto} \Rightarrow \text{bulbo/semente} \Rightarrow \text{pedra/rocha} \text{ corpo} \\ \rightarrow \text{ventre/útero} \Rightarrow \text{fruto/ bulbo/semente} \Rightarrow \text{gruta/caverna} \end{cases}$

O primeiro segmento apresenta a metaclassematização do *humano* ‘seio’ ao *vegetal* ‘fruto’/ ‘bulbo’/ ‘semente’. Essa transformação sêmica apresenta uma correlação dos semas espaciais referentes aos seios e ao fruto, ambos marcados pelo *medial* acrescido à *verticalidade superativa*, pois tanto os seios quanto o fruto localizam-se na parte superior do tronco, quer seja o humano, quer seja o vegetal. Além do sema *medial*, seio e fruto compartilham os semas relativos ao aspecto: as formas arredondadas e curvilíneas (*esferoidal*); túmidos e plenos de seiva ou leite *continente + sólido* e partilham o motivo da nutrição, existindo uma equivalência entre a redondez fecunda do fruto e o seio volumoso.

Os seios e o fruto de *verticalidade superativa* opõem-se à *inferatividade* do ‘bulbo’, semente subterrânea. A correlação dos seios com o bulbo ou semente segue a desenvolvida para cabeça por A J. Greimas (1973, p. 62-3) e Assis Silva (1995, p. 239-41), alterando-se apenas em relação ao sema *rugoso*⁸, pois, comparativamente, os seios da Vênus são marcados pelo sema *liso*; embora a textura apresentada pela estatueta, esculpida em pedra calcária, seja áspera e porosa, portanto, de aspecto “não liso”, ou não completamente “polido”. A porosidade da pedra calcária é que faz os seios assemelharem-se à superfície das sementes ou bulbos. A ausência de mamilos também facilita a transformação sêmica *vegetal* “bulbo” \Rightarrow *mineral* “rocha”, auxiliada pelo cromatismo, pela forma e pela textura; os seios podem ser tomados por uma forma rochosa qualquer, uma pedra, um monte ou morro.

⁷ Todas as análises e levantamentos feitos de hora em diante seguem os postulados de Assis Silva (1995, p. 239-43), que magistralmente estabeleceu um modelo a ser seguido.

⁸ O sema *rugoso* deve-se tanto aos penteados apresentados pelas esculturas quanto por ranhuras na área da cabeça.

O conjunto seio-fruto-bulbo/semente-pedra revela uma imagem no mínimo quádrupla e, por conseguinte, semi-simbólica, mítica, pois sincretiza os percursos temático-figurativos:

Seio ⇒ fruto: ao modo classemático, uma fusão (sobreposição) do humano ao vegetal – há um compartilhamento da função de nutrição.

Fruto ⇒ bulbo: ainda no âmbito do humano – vegetal; é a regressão (ou a progressão) ao estágio germinativo, com sua latência de vida.

Bulbo ⇒ pedra: classematicamente, passagem do vegetal ao mineral; figurativamente, solidificação – é a rocha – pedra, a terra – nutriz, à qual tudo volta.

A leitura dos seios leva a uma correlação destes com o ventre/útero, ambos marcados pelos semas *esferoidal + medial*, mas acrescidos da verticalidade inferativa, daí sua equivalência no mundo semi-simbólico com a gruta/caverna. Sua disposição quase circular, sua penetração subterrânea, a sinuosidade de seus corredores, evoca as entranhas humanas. Possuindo, ao menos, uma abertura ou fenda que leva a seu interior, as cavernas ligam o mundo da superfície às profundezas da terra, a vida em sua realização plena à substância latente capaz de gerá-la. O útero assim como a caverna esconde em suas profundezas maravilhas e perigos, podendo ser abrigo ou cova/sepultura. Espaço desconhecido e, por isso, temido, porém, ao ser conquistado, ocupado, transforma-se em local seguro, que protege das intempéries e perigos externos.

As cavernas podem apresentar formações surpreendentes em seu interior, como lagos e estalactites, além de abrigar animais selvagens, como ursos e leões. Estes, como os demais animais de caça, são concebidos como saídos, nascidos das grutas e cavernas, daí a utilização desse espaço para rituais e sacrifícios – esse universo ambivalente, marcado pelo prazer e pelo medo, iguala-se, para o homem pré-histórico, ao corpo da mulher: seu útero-caverna do qual surge a vida, e seu sexo-abertura tônico, que recebe o falo, devorando-o, no ato sexual, assemelha-se à terra que se abre para receber o cadáver. Tanto o falo/sêmen quanto o cadáver são sementes plantadas na terra mãe, que permitem a regeneração e o reaparecimento do ser sob uma nova forma.

Campbell, ao tratar do mistério da amamentação e do nascimento, sob a ótica dos homens da pré-história, afirma:

“O mistério da mulher, portanto, não é menor que o mistério da morte. Dar à luz não é menos mistério, tampouco o fluxo do leite materno ou o ciclo menstrual – em sua concordância com a lua. A magia criativa do corpo feminino é um milagre em si mesma [tal qual a magia criativa da terra]. E assim, enquanto os homens em seus ritos se cobrem com fantasias mágicas, a magia mais poderosa do corpo feminino é inerente à própria mulher [sua nudez é tão terrível quanto o desconhecido, a morte, as forças da natureza] – é por isso que há uma ênfase iconográfica sobre o simbolismo de sua própria forma mágica [os caracteres sexuais secundários]” (Campbell, 1977, p. 316).

Por todas essas semelhanças simbólicas e mais o compartilhamento dos semas contextuais é que se evidenciam as transformações classemáticas e sêmicas que levam do <humano> “útero” ao <mineral> “caverna”, que também é <vegetal> “semente”/“bulbo”.

Se a cabeça das Vênus guardava virtualmente a possibilidade germinativa, o útero/ventre é a realização desta. Como a semente, o ventre é invólucro, *continente + sólido + descontínuo + liso/rugoso*, de cromatismo variável, cujo conteúdo é marcado pelo *amorfo*, germe necessário à vida, plasma que vai do *líquido*, ‘sangue menstrual’, ao *sólido*, ‘feto’.

As Vênus compõem-se, portanto, de três blocos recorrentes – cabeça, colo e ventre –, passíveis de serem lidos isoladamente, mas que se harmonizam num todo temático-figurativo: a Deusa Mãe. Mãe porque guarda em sua protofiguratividade o poder de gerar e nutrir, perceptível na mulher/fêmea e na Natureza; Deusa – princípio supremo da criação, a que detém toda a fecundidade e fertilidade do mundo. Dessa inter-relação nasce a Deusa Mãe, sintetizando esse universo mítico-mágico em suas formas opulentas e arredondadas, nos orifícios simétricos que devoram e dão vida e no sulco que delimita cada bloco, sobretudo, o que marca o baixo-ventre – o cinto que protege e incita, o limite a ser transposto, que ressalta o triângulo púbico, ampliado pelas coxas, num convite ao macho, mas que deve ser temido, pois guarda o mistério da vida e da morte.

O consorte das Vênus paleolíticas

Nas representações parietais, os animais mais freqüentes são o bisão e o touro; nestes vê-se uma segmentação em dois blocos: um que toma todo o corpo do animal, privilegiando as regiões de força/virilidade, o dorso e o sacro (características sexuais primárias – órgãos reprodutores); o outro, formado pela cabeça alongada e os chifres, que, como o corpo, têm inscritos os elementos de força – aqui vistos como arma de defesa ou ataque e, portanto, de virilidade. Como ocorria nas Vênus, vê-se a repetição de uma rima plástica que recupera o percurso temático-figurativo presente no consorte da deusa: a força-viril ou a pujança criadora e destruidora. Mas, diferentemente da rima “tríplice” percebida nas Vênus, a dos consortes é dupla – apresentando uma bipolaridade explícita – positiva/vida e negativa/morte –, pois ao contrário da Deusa, que prenunciava a criação e delimitava o desconhecido, o consorte traz inscrito em sua figuratividade essa oposição entre o criar (órgãos sexuais) e o matar (chifres).

A partir das formas vistas depreende-se os seguintes semas contextuais:

Anguloso

Achatado (em oposição ao esculpido, com volume)

Descontínuo

Plano (não profundo ou saliente)

Sólido

Formado

Forma fechada

Liso

Cromático

Animado

A base sêmica comum a cabeça/chifre e a falo (região do osso sacro) – *extremidade + superatividade*⁹ – compõem o seguinte suporte figural: *extremidade + superatividade + cilíndricidade*. Pois tanto o falo quanto os chifres¹⁰ podem ser figurativizados por formas cilíndricas, planas ou não.

Diversamente das Vênus, o bisão ou o touro apresenta uma circularidade nas transformações sêmicas, ou seja, o lexema *chifre*, após as transformações, recai sobre o lexema *falo* e vice-versa. Ambos apresentam o mesmo percurso, só que inversamente, confirmando a leitura antropológica do consorte da Deusa como *veículo fertilizador* por excelência. Dessa forma, o círculo em que este se inscreve é caracterizado por:

Chifre ⇒ bastão/flecha ⇒ falo ⇒ bastão/flecha ⇒ chifre

<animal> “chifre” ⇒ <objeto/arma> “flecha” ⇒ <animal/humano> “falo”

Tanto o cilindróide “chifre” como o cilindróide “bastão”/“flecha” têm em comum o aspecto retilíneo, liso e sólido, ambos caracterizados como objetos de perfuração e utilizados para defesa ou ataque, portanto, arma. Estabelecendo a passagem do “chifre” <animal>, de semas *extremidade + superatividade + cilíndricidade*, à “flecha” <objeto/arma>, de semas *extremidade + superatividade + cilíndricidade*¹¹. Ocorrendo também uma alternância do *natural* ao *cultural*, visto que a flecha é um objeto feito pelo homem, portanto, da esfera do *humano*, e não *natural* como o chifre. Compartilhando dos mesmos núcleos sêmicos e semas contextuais, a flecha e o falo parecem opor-se por ser a primeira um objeto de perfuração, cultural, que gera a morte, ao passo que o segundo termo é um objeto de penetração, natural (humano/animal), que gera a vida. Mas essa oposição é superficial, pois tanto a flecha pode gerar a vida – alimento e proteção do homem – quanto o falo gera a morte – a reprodução humana como fator de destruição/caça de um maior número de animais e coleta de maior número de frutos, portanto, “morte” da natureza. Assim sendo, os termos chifre, flecha e falo assumem uma equivalência¹² nos princípios de gerar e proteger a vida e também no perigo mortal que representam.

⁹ Visto que ambos são marcados pelo sema *extremidade* e pelo sema *verticalidade*, opondo-se apenas quanto a *superatividade + anterioridade* para chifre e *inferatividade + posterioridade* para falo. Oposição que para Greimas (1966, p. 63-4) “constitui tão somente um caso particular de não concomitância” e que pode ser resolvida pelo sema *superatividade*.

¹⁰ Metonimicamente tomar-se-á os chifres por cabeça, pois ambos compartilham do mesmo conjunto de semas contextuais (*anguloso, retilíneo, sólido, formado, etc.*), já que a cabeça representada nas pinturas rupestres é alongada, afunilando-se no focinho, tal qual o chifre: que possui uma base mais larga e vai afunilando em direção à ponta. O chifre, como a cabeça, possuiriam, em geral, uma forma cônica, mas nas representações observadas, o chifre assume um contorno delgado e sem uma variação expressiva na largura da base, por isso a escolha do cilindro. A base sêmica de chifre e de cabeça é idêntica.

¹¹ A flecha, em decorrência de seu movimento de ascensão e descensão, sobrepõe os semas espaciais: *verticalidade superativa e verticalidade inferativa*. Da mesma forma que o chifre e o falo.

¹² Equivalência que será estendida ao raio, do sol ou relâmpago, que, como os anteriores, rompe o ar para aquecer/fecundar a terra, mas é também uma “arma” – conduz a morte. Zeus tem por insígnia o raio e em Creta está associado ao touro.

A equivalência entre flecha/falo é reforçada por outra representação maciça das cavernas paleolíticas – as chagas/vulvas sangrantes sobre o dorso dos animais ou junto de falos; um dos exemplos mais originais é o encontrado na gruta de Fontanet: “num grupo de gravuras que compreendem vários bisões, vê-se, nitidamente gravada, uma estrutura vulvar simples sobre o dorso de um deles” (Delporte, 1993, p. 44). A vulva que abre o flanco do animal é um símile da chaga ou ferida feita pela flecha, do mesmo modo como o falo rompe o corpo feminino, “ferindo-o” e fazendo-o sangrar.

O intercâmbio entre caça e cópula \Rightarrow flecha/chaga \Leftrightarrow falo/vulva se estabelece, segundo Lèvêque (1985, p. 22), por serem essas duas práticas geradoras de vida para a espécie humana e destruição/morte para a espécie animal; a caça mata o animal, enquanto a cópula (humana) põe em cena um aumento da população, gerando a necessidade de maior exploração do meio, criando um círculo de interdependência homem-natureza, que terá de ser equilibrado, organizado por regras rígidas para que o homem não esgote sua fonte de vida, destruindo a si mesmo.

A escolha de animais portadores de chifres fortes e agressivos para consortes da Deusa Mãe decorre dessa equivalência entre o falo e o chifre; esses animais cornudos assumem, na perspectiva paleolítica, uma dupla virilidade, portanto são mais pujantes que os destituídos de cornos e mais competentes para fertilizar a grande-fêmea-terra.

Os adornos presentes nas Vênus

Todas as Vênus analisadas apresentam algum tipo de adorno, de uma cabeleira bem trabalhada a uma simples incisão no punho ou no tornozelo, mas, em todas, é nítida a intenção, a disposição do escultor em ali o fazer representar. Essa predisposição é evidenciada no simples esboço de alguns membros, como braços, pés, etc., em oposição a presença dos adornos. Um exemplo flagrante disso são os *braceletes* ou *pulseiras* representados nas Vênus, como na de Willendorf, na de Lespugue e na “Mulher sob a rena”, que embora tragam no punho essas incisões, têm os membros bem pouco definidos. Essa “vontade de adornar” as representações femininas do Paleolítico, acabou exigindo uma atenção especial para os adornos, seus formatos, locais nos quais são colocados e a frequência com que aparecem nas estatuetas e demais reproduções entalhadas nas paredes das cavernas.

Comum a todas as Vênus, bem como a quase totalidade das estatuetas femininas do Paleolítico apresentadas por Delporte (1993), e a algumas entalhadas nos abrigos rupestres, é o sulco junto ao baixo-ventre, que corta as representações, realçando o triângulo púbico. Este sulco, muito bem pronunciado na Vênus de Vestonice, e perceptível nas demais, marcado pelos semas *medial + esferoidal*, pode ser lido como *cinto*, pois os fragmentos de Pavlov e a plaqueta de La Marche não deixam dúvidas sobre sua correlação. Na plaqueta de La Marche, “a figura feminina é dotada de um *cinto largo*¹³ nitidamente representado por um quadriculado estreito, embora irregular” (1993, p. 90). Já no fragmento de torso de Pavlov, “entre o ventre e as coxas, sensivelmente *na altura do sulco assinalado sobre muitas figuras, existe uma faixa, em relevo... com incisões obliquas*” (*ibid.*, p. 147).

¹³ Grifo nosso.

O sulco dá lugar aqui ao *objeto cinto*, mas ambos guardam os mesmos semas contextuais e espaciais e, principalmente, a mesma função: realçar o triângulo púbico, tornando-o mais visível, atraindo para ele o olhar e despertando o desejo do macho, ou seja, seduzindo-o. Da mesma forma que o cinto pubiano das Vênus paleolíticas revela o sexo e incita o macho à cópula, o cinto de Afrodite, ao ser desprendido, desnuda-lhe a cintura/ventre, indica a união da deusa com Anquises. Desprender o cinto ou desnudar a cintura é o mesmo que ultrapassar o limite, representado pelo sulco/cinto: é revelar o que está interdito ao olhar – o poder gerador/criador do sexo feminino – o limite entre o humano e o bestial. Este será, mais tarde, colocado sob o jugo de Ártemis, a deusa dos limites, ou representado pela face de Medusa, a Górgona monstruosa, que remete à imagem do sexo feminino¹⁴. Ártemis o guarda e Afrodite o franqueia.

Os demais adornos, pulseiras, tornozeleiras, colares e penteados participam desse contexto erótico, pois são definidos pelos mesmos semas que o cinto, adornando regiões que são intercambiáveis com o sexo.

Os colares observados nas imagens da *perseguição amorosa* e os arcos de círculo junto ao pescoço de algumas Vênus destacam a garganta que, numa posição inversamente proporcional, equivale ao ventre, uma vez que tanto a garganta quanto o ventre são franqueados por orifícios simétricos – a boca e o sexo. Assim, os colares junto do pescoço têm a mesma conotação que o cinto.

Os braceletes e tornozeleiras¹⁵ compartilham igualmente os semas e a conotação sexual do cinto. O punho e o tornozelo¹⁶ são regiões caracterizadas por um *acinturamento* dos membros anteriores, seguidos por formas arredondadas, curvilíneas e semelhantes à forma das ancas; basta observar o contorno da mão quando colocada numa posição de repouso – assemelha-se à sinuosidade das Vênus como a entalhada em Rond du Barry. A imagem aí esculpida pode figurativizar qualquer uma das partes citadas: a garganta, os punhos, os tornozelos, o ventre ou toda a deusa. É por isso que tanto as Vênus paleolíticas quanto Afrodite exibem *belos adornos*, numa montagem sinedóquica, que articula uma relação da parte com o todo; e metafórica, já que articula uma relação de citação anafórica imprópria entre dois diferentes segmentos de discurso, que se toma como imagem citante e imagem citada, contextualmente instituída¹⁷. Os adornos equivalem ao sulco, que por sua vez, equivale ao sexo; da mesma forma que garganta, punho e tornozelo são permutáveis com o ventre.

Dentre os adornos, chamam a atenção os braceletes da Vênus de Willendorf e o seu “penteado” em forma de elipse. Os braceletes – compostos por duas séries de incisões em

¹⁴ Cf. Vernant, 1988.

¹⁵ Cf. La Marche; *perseguição amorosa* e as Vênus.

¹⁶ Embora a psicanálise tome o culto fetichista dos pés ou calçados femininos como um símbolo substitutivo do pênis da mulher (Freud, 1969, p. 102); a relação aqui estabelecida entre o tornozelo/pé e as ancas/sexo obedece única e exclusivamente à análise das formas, levantando uma nova possibilidade de leitura para o culto fetichista dos pés femininos.

¹⁷ Os conceitos de montagem sinedóquica e montagem metafórica foram extraídos de Lopes, 1986, p. 66.

zigzague – remetem à forma do raio ou relâmpago, segmentos de reta angulosos, retilíneos, unidos diagonalmente, achatados, planos, cromáticos, descontínuos, de formas fechadas, animados; formando um todo cilíndrico, semelhante ao fuso, embora irregular, marcados por <extremidade> + <superatividade>, ou seja, permutáveis com o chifre, o falo e a flecha. O raio é um signo masculino que fere e fende a terra, poder destruidor e criador, uma vez que está associado à chuva – aspecto benéfico dessa ação transformadora; o raio, ou relâmpago, em sua descarga brutal e abrupta de energia (emissão de esperma) é o símbolo* do macho uraniano penetrando a fêmea – Terra/Natureza.

A justaposição do raio-bracelete ao punho-sexo da Vênus de Willendorf, confirma a hierogamia desta com seu consorte Touro/sol/fogo uraniano, que, no Neolítico e período Cretense, será ainda mais explicitado na representação dos ídolos e deusas.

O raio, como um fuso, “gira” sobre seu próprio eixo – propagando-se – aumentando de tamanho. Desse movimento aparente de “desenrolar-se” e da equivalência de todos os demais semas é que se estabelece a ligação do raio e, portanto, da chuva com a serpente que, como os demais, compartilha da bipolaridade positivo/negativo, pois é dotada de poder destruidor – veneno – mas é também perpetuação da vida; a serpente é uma linha viva, sem começo, nem fim, que se perpetua: no eixo horizontal, é a reta que tende ao infinito; no eixo vertical, a espiral, que manifesta a aparição do movimento circular; saindo do ponto original, mantém e prolonga esse movimento ao infinito, representando portanto, o caráter cíclico da evolução, os ritmos repetidos e contínuos da vida. Daí a associação da serpente com a lua e suas fases, bem como com a concha e com o labirinto: todos apresentam um centro sobre o qual se desenvolve/desenrola um movimento contínuo e cíclico.

A figura da espiral, ou elipse, leva ao “penteado” da Vênus de Willendorf e às várias pulseiras das demais Vênus¹⁸. O penteado, composto por módulos que se enrolam em espiral e se subdividem em muitos tufos (bem definidos junto ao arco de círculo e do orifício/boca, vão perdendo a definição/delimitação progressivamente, até tornarem-se indistintos no topo da cabeça), é uma alusão aos ciclos da natureza, perceptíveis através das fases da lua, como já prenunciavam o chifre, com treze inscrições, na mão da Dama de Laussel, e a alternância da “dupla” Vênus de Lespugue. Os tufos, que seguem em espiral, possuem uma forma arredondada, esferoidal, como a das Vênus, bem delimitados, indicando, talvez, uma alternância entre o fruto – fase produtiva e a sua ausência – a estiagem, a fase não produtiva (o intervalo entre eles).

As pulseiras, arcos de círculo, correspondem à mesma idéia de ciclo, pois formam pequenas “espirais” no punho da Vênus.

O conhecimento evidenciado dos ciclos da natureza e sua associação com a lua e suas fases é figurativizado na Deusa Mãe; ao passo que o sol, o raio e a chuva ligam-se ao seu consorte – o touro. Este, com seus chifres recurvados, é, por vezes, representado trazem-

¹⁸ Assim como as Vênus paleolíticas, Afrodite, nos *Hinos Homéricos*, traz recurvadas espirais, além de colares e outros adornos semelhantes. Cf.: Homero, *Hinos a Afrodite I, II e III.*, além da análise feita para estes no cap. I. em MARQUETTI, Flávia R. *Da Sedução e Outros Perigos: O mito da Deusa-Mãe*. 2000. 290 f. Tese (Doutoramento em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Dr. Júlio de Mesquita Filho. Araraquara.

do a lua entre seus chifres, signo masculino que possui o feminino, é o macho que protege e fecunda a Deusa Mãe. “É por isso que os mitos de renovação anual, embora apareçam no Neolítico, devido à cerealicultura, são uma tradição do Paleolítico. Eles celebram o renascimento da vegetação e sua relação com os ciclos do sol e da lua, sendo grandemente difundidos nas civilizações pastoris” (Lévêque, 1985, p. 53).

Os ídolos cicládicos

Datados do Neolítico recente, os ídolos cicládicos são a expressão de uma comunidade diversa da paleolítica. O homem já está fixado à terra, dedica-se ao cultivo de cereais, à indústria da cerâmica e da tecelagem, e à domesticação de animais, o que desloca sua atenção para a renovação sazonal, muito mais importante agora, pois é a base motor da reaparição da vegetação e dos nascimentos domésticos e selvagens. É por isso que a hierogamia da Deusa com seu consorte sofre uma “alteração” na representação – como já prenunciava a Orante. Do mesmo modo que o macho ganha um certo destaque nas representações, a Deusa, que antes era a Senhora doadora, agora é também a Mãe Terrível, aquela que faz desaparecer a vegetação, a que devora seus filhos, a que se nutre dos cadáveres, alterando gradualmente a sua figurativização. Essa ambigüidade, já pressentida no Paleolítico, na qual a Deusa era fonte de vida e também o desconhecido que se teme, toma corpo no Neolítico com a sedentarização do homem e o culto aos antepassados, atestado no culto de crânios e na prática do sepultamento em tumbas, não mais na zona de habitação ou próximas a ela, como no Neolítico antigo e no Neolítico médio, mas instaladas em grutas ou fora da zona de habitação, agrupadas e simétricas – fenômeno novo nos ritos funerários; muito embora, no Paleolítico, a inumação já fosse praticada, era sem qualquer critério, ou regularidade de orientação, e sem unidade¹⁹.

Comum a todos os ídolos deste período, temos o conjunto formado pela cabeça e por um corpo feminino de traços geométricos, compondo um todo figurativo, embora esquemático. Os seios diminutos e salientes têm uma forma arredondada; os braços cruzam-se sob os seios, como duas faixas paralelas, marcados por linhas retas e planas, os braços são destacados do tronco por incisões profundas, o que lhes conferem um certo volume e marca o intervalo entre um e outro. As mãos estão ausentes. O ombro, de linhas retas, compõe com o tronco uma estrutura retangular. O triângulo pubo-genital é bem definido, em alguns ídolos a vulva é indicada. O dorso é chato e liso, as nádegas são indicadas apenas por uma incisão, não são proeminentes de uma maneira geral. As pernas, joelhos e coxas bem definidas são longas e uma incisão profunda na parte interna delimita-as. Os pés e os tornozelos são definidos. As estatuetas são esbeltas e tendem à estrutura achatada e plana, bem opostas às formas esteatópigeas do Paleolítico.

Retomando as análises feitas do Paleolítico e do Neolítico, percebe-se um conjunto marcado por forte carga erótico-sexual, que prioriza as funções geradoras e de suporte de vida (nutricional) – a princípio ligadas quase exclusivamente à figura feminina e à natureza abrangente, mas que vai, paulatinamente, dando espaço para o macho. As associações entre

¹⁹ Cf. Lévêque, 1982, p. 41-92 e Treuil, 1989, p. 81-163.

a terra, a mulher e as fases da lua, bem como entre o touro, o sol, o raio e a chuva seguem a mesma complexidade e transformação, culminando na união de ambos, mas ainda com o predomínio da terra, mais especificamente, o solo, o mundo ctônico. As transformações figurais e temáticas pelas quais passam as Vênus e seu consorte acompanham as transformações sociais e culturais do homem, tornando-se cada vez mais complexas; elas deixam o universo da natureza-mãe para comporem o da terra-mãe, solo que exige ser semeado/fecundado para gerar. Os machos providos de chifres – defensores da natureza – assumem seu papel de fecundadores, ligados ao céu, às chuvas e ao raio. A morte, antes diluída num conjunto natural, é sentida, agora, como necessidade para o renascimento, fazendo com que a troca homem-natureza, antes casual, se torne prerrogativa, a Deusa exige-a, assim como a hierogamia.

Dois binômios regem a vida do homem pré-histórico: proteção e criação, vida e morte – idéias complementares, tiradas da relação do homem com o mundo que o cerca e do desconhecido aterrador. Esses binômios estão figurativizados nas várias representações e no gesto doador das Vênus, com as mãos sobre os seios ou sob eles, ou a mão sobre o ventre indicando o sexo: se o primeiro designa uma dádiva (a fecundidade), o segundo designa um “alvo” ou “limite” a ser transposto, mas não sem risco. Pode-se mesmo pensar que as Vênus designam duas fontes fechadas, secretas, que escondem, que contêm a nova vida, da mesma forma que a semente, o útero e a terra. Em razão de seu caráter secreto é que essas fontes assumem um caráter sacro, no qual o objeto mediador utilizado para se obter o desejado é o *Dom*, compreendido nesse universo como um *poder – poder fazer querer*, ou seja, poder despertar a vontade (o querer) da Deusa em lhes ser propícia, através de ritos – oferendas que visam seduzi-la; da mesma forma que ela os seduz com as grandes dualidades da vida: sobre um corpo feminino dividido entre a fecundidade e a fertilidade do busto virginal e os abismos irreversíveis do sexo, da terra e da morte.

E por meio das transformações figurais que se traça o caminho percorrido da caverna em direção ao santuário, ou do agrupamento pré-histórico à cidade organizada.

As deusas cretenses

Os semas apresentados pelas Vênus paleolíticas e neolíticas repetem-se nas imagens e esculturas cretenses. O conjunto *esferoidal + medial* é figurativizado na Deusa das serpentes²⁰, pelo nó sagrado sobre o ventre desta, pois a saia de forma cônica, triangular mantém os semas vistos para o triângulo púbico e as coxas das Vênus, os quais levam à seguinte transformação classemática: *humano* ⇒ *vegetal* ⇒ *mineral* ⇔ *Terra-Mãe*; enquanto nas Vênus o último termo do percurso era gruta/caverna, na Deusa do Nó vê-se uma ressemantização, na qual o ventre/gruta/saia é também colmeia/*omphalós*. Equivalendo ao sulco do baixo-ventre das Vênus paleolíticas e neolíticas, o nó realça o ventre e seu poder criador, ligando as doçuras do sexo ao perigo de morte²¹, tão bem atestado nos mitos de

²⁰ Como existem duas Deusas das Serpentes, a deusa com o felino na cabeça será denominada Deusa com Felino, e a outra, Deusa do Nó para facilitar a identificação.

²¹ O selo preso ao pulso da Deusa com a pomba de Cnossos equivale ao nó sagrado, uma vez que os pulsos são intercambiáveis com o sexo (cf. os adornos das deusas), o selo corresponde ao nó,

Glauco, Dioniso e Eros, nos quais a *jarra de mel* (ventre) é fonte de prazer e perigo. Unindo pólos opostos – Céu/touro/serpente à terra/Deusa Mãe – o nó encontra-se no centro (*medial*), a meio caminho entre o alto e o baixo, o gozo e a morte, o divino e o humano; o ventre, o sexo feminino e seu delta, cingidos pelo cinto e protegidos pelo nó são a figurativização da vida, como o cordão umbilical, ligando o feto à mãe. O nó é promessa de abertura e limite a ser respeitado, no caso do nó sagrado de Creta, ele indica a união entre a vida contínua e imortal da Terra Mãe, com seus benefícios, à de seu consorte, o touro/sol, cujo representante é Minos/Teseu.

Semelhante a algumas deusas do Paleolítico e Neolítico, a Deusa do Nó apresenta a gestualidade de doação, o que permite caracterizá-la como *koré* – campo a ser semeado, formando um par complementar com a Deusa com Felino, cuja figuratividade é a da mãe terrível e a do campo já semeado. Essa imagem de campo produtivo, presente na saia da Deusa com Felino, faz retomar a imagem da Deusa do Nó, na qual a saia é marcada por linhas horizontais finas e regulares – semelhantes ao campo preparado para o plantio/semeadura, mas que, ao contrário da Deusa com Felino, ainda não germinou; levando-se a pensar as deusas como dois momentos consecutivos na representação da Terra Mãe: um primeiro, com a Deusa do Nó, no qual a terra está preparada, mas ainda não recebeu a semente, a presença do nó sagrado e da serpente guardando o ventre, além de seu gesto de oferecimento e a placidez no rosto, confirma a leitura desta deusa como a Virgem, a *Koré* não desvelada. E um segundo momento, com a Deusa com Felino, no qual o nó já foi desatado, a cintura desvelada e fecundada, a terra fértil faz o grão germinar e cobrir os campos. Por sobre o ventre, o “avental” com o signo do touro, o U, agora já não traz mais a serpente, mas os alvéolos da colmeia, nascida entre os chifres do animal, ou seja, o mel/colmeia nascido do crânio do touro primaveril sacrificado.

Na cintura vê-se uma faixa estreita, em relevo, que contorna o corpo da Deusa com Felino: é a base do corpete; contornando esta faixa, no sentido vertical e com espaçamento regular, pequenas linhas marrons; logo acima dela, o corpete se abre, deixando os seios nus. Enquanto na Deusa do Nó observavam-se pequenos laços no corpete sob os seios, na Deusa com Felino eles dão lugar a uma forma retangular e vazada, semelhante a uma abertura qualquer – indicando um caminho aberto, franqueado para o seu interior. O corpete da deusa traz nas mangas a mesma alternância de cores e faixas que a identificada na saia. Seus braços não mais se estendem à frente do corpo, mas erguem-se em ângulos retos, assemelhando-se ao chifre do touro estilizado, já visto na Deusa de Gúrnica ou sobre os tubos. Se o gesto na Deusa do Nó era de oferta/entrega, aqui indica sua fusão com o touro, amante e protetor; é por isso que, em cada uma das mãos, a Deusa traz uma serpente e as brande como se as fosse lançar sobre um inimigo, tal qual dardos ou raios; é o Touro urânico ameaçando os que ousam se aproximar de sua Senhora.

O touro, que pode vir sob a forma estilizada dos cornos, visto nos vasos e descansos tubulares de Gúrnica, ou em representações ultra-realistas, constitui o elo da sucessão mítica

pois é um fecho, um limite a ser respeitado. Outro selo famoso na mitologia é o cinturão de Hipólita, que Hércules rouba em um de seus trabalhos. Insígnia de realeza e poder, ele é também o laço inviolável que protege o ventre da rainha das Amazonas: desprendê-lo é possuir Hipólita.

cretense, uma vez que Creta tem sua origem ligada à paixão e ao touro: o rapto de Europa por Zeus e sua sucessão por Astérion. A figura feminina da deusa soma-se a serpente, o touro e o *labrys*²², conjunto que caracteriza o universo labiríntico de Creta, que se desenha múltiplo, embora uno, pois a mãe é substituída pela filha e um touro a outro, em um movimento contínuo e cíclico, como o da espiral.

As sucessões dos consortes da Deusa Mãe ocorrem em intervalos regulares, eles são provados de maneira a demonstrar sua força, coragem e virilidade; se fracassam, são substituídos por um mais jovem e, eventualmente, imolados como tributo a deusa. O novo Senhor se unirá então a uma nova Senhora, revigorada pelo sangue, pronta a receber o sêmen. Ariadne sucede à Pasífae, como esta sucedeu a Europa – todas são a mesma e única Deusa/Mãe/Terra. Assim também Zeus/Minos/Teseu e Dioniso são todos o consorte viril da deusa, que após uma morte ritual, renasce, conjugando o húmido e o ígneo.

Retomando a epifania de Zeus, a morte do *kouros* divino na gruta tem, como a morte/desaparecimento místico do iniciado, seu modelo na morte anual da vegetação, seguida de uma ressurreição primaveril, promovida pela divindade feminina (Triomphe, 1989, p. 181). Teseu, morto/desaparecido no labirinto/gruta, renasce pelas mãos de Ariadne – o novelo é o cordão umbilical, fio mágico, que traz Teseu à vida – como os demais consortes, ele é filho e amante de Ariadne. Seu (re)nascimento é fruto da união do sol/touro com a terra – é o sangue do Minotauro, imolado por Teseu, derramado no labirinto/gruta/útero da Terra que promove a renovação e o surgimento de um novo ciclo, este, agora, mantido por Teseu e Ariadne.

A mulher, o *pithos* e a serpente

Desde o seu surgimento na pré-história até o período arcaico, os vasos e descansos tubulares, bem como as jarras ou *pithos* assumem, na representação mítica, uma correlação com a mulher e a serpente, devido ao seu formato cilíndrico e/ou arredondado e à presença de uma boca, garganta e bojo (ventre). Pandora é comparada a um *pithos* repleto de males; como as Danaides, que recebem como castigo verter água em uma jarra sem fundo pela eternidade estabelecendo uma associação desta ao ventre insaciável que, semelhante a elas, recebe a semente, mas não a guarda (Sissa, 1997, p. 177).

A associação entre a mulher, a cerâmica e a terra aparece em Hesíodo com toda a força, mostrando seu lado benéfico e maléfico. Da mesma forma, nas demais culturas agrárias, a mulher é a responsável pelo feitiço da cerâmica²³, pela sementeira nos campos e pela

²² O *labrys* ou duplo machado e sua relação com o touro é muito clara na iconografia cretense. Ele é um instrumento bipolar, veículo de morte e de fecundidade, duplo do touro, signo masculino e solar, como mostra o grande *Pithos* do Museu de Heráklion, datado de 1.400 a.C. e proveniente do sítio palacial de Cnossos. Neste, o *labrys* e o sol cretense, semelhante a uma flor (rosácea), estão suspensos sobre um campo germinado: ramos que saem de pequenos bulbos junto ao tríplice círculo.

²³ Segundo Sílvia de Carvalho (1982, p. 30-1), a mulher, a cerâmica e a água estão intimamente ligadas. Só a mulher pode fazer as vasilhas de argila para transportar a água, do mesmo modo como ela transporta a vida dentro de si. Essa ligação é comum em quase todas as culturas – as

tecelagem. Atos que, no imaginário primitivo, ligam-se à criação e surgimento da vida. Entre os gregos e os romanos, a mulher/útero é associada à gleba e o trabalho agrícola ao ato sexual, no qual o homem planta a sua semente (Eliade, 1981, p. 256-70).

Deriva, assim, o simbolismo erótico do vaso com o sexo feminino, bem como com o fúnebre. Em Creta, no Minóico médio, os mortos eram enfaixados em posição fetal e colocados num grande *pithos*, do tipo usado para armazenar alimentos (Hood, 1973, p. 171). O vaso tal qual a terra, a mulher e a serpente conjugam e unem os dois extremos: a vida e a morte, o alto e o baixo; são o elo entre o sagrado e os homens. Decorrente dessa interposição, é que, em Creta, a deusa apresenta um parentesco simbólico/figural com a árvore, o pilar, ou coluna. “Em Cnossos, ela é representada na forma de ídolos cilíndricos e tubulares” (Picard, 1948, p. 76).

O vaso, como as frutas: maçã, romã, marmelo e, principalmente, as providas de casca seca, como a avelã, a noz, a amêndoa e outras, insere-se no rol figurativo de “*continente*” – isotopia do *terrestre*, confirmada pelo tema da *fecundidade* – invólucro que guarda a semente, promessa de vida, eles justificam sua ligação com a figura feminina: manifestação semio-discursiva e narrativa da fecundidade/fertilidade. Igualmente, o *Pithos*, ou cofre de Pandora, se insere nesse contexto de justaposição de várias figuras de “*continente*”, posição temático-narrativa que corresponde a uma só e mesma combinação de percursos figurativos, pressupondo a recorrência de uma mesma categoria sêmica subjacente, ou seja, o conjunto formado por: *terrestre* + *segredo* + *fecundidade* + *morte*. Tanto no percurso figurativo das frutas quanto no de Pandora (*Pithos*/serpente) é observada a alternância entre *remeter/receber*, *fechar/abrir* e *inserir/sair*. O conteúdo desses receptáculos apresenta uma protofiguratividade única: *dom escondido*, que embora possa variar de acordo com o contexto, é, em essência, o germe/semente da vida. É assim que Pandora é início da vida, de uma nova geração humana, e também a responsável por todos os males. Sedutora, de belo aspecto, Pandora é, no entanto, o *grande mal*.

Unindo o feminino e o masculino, a serpente surge no universo creto-micênico também como um símile dos descansos tubulares – os quais são ladeados por elas e marcados com os cornos estilizados do touro. De formas cilíndricas, garganta estreita e conjugando o feminino, útero/receptáculo, com o masculino, falo/chifres, os tubos, encontrados em Cnossos, posicionados sobre os altares de três pés, assumem nos ritos a posição de eixo – elo entre o alto e o baixo. A sobreposição das formas masculinas/uranianas do consorte à forma feminina/ctônica da Deusa retoma a idéia de uma representação da hierogamia, da qual resultam os benefícios para a comunidade, mas que exige um sacrifício, uma oferta ou compensação por parte desta. A indicação dessa exigência está nos valores fúnebres inscritos na serpente/Deusa e no touro/*labrys*.

virgens mortas dão lugar a fontes – como mostra a lenda escandinava filmada por Bergman; assim como a vítima sacrificial Inca é a responsável pela construção dos aquedutos. A jovem virgem desposa o jaguar/sol e é morta onde o aqueduto se inicia, por sobre seu túmulo correrá a água e ela será a “deusa” doadora da água e da vida para a comunidade. Igualmente, no mito das Danaides, Amimone é a responsável pelo ressurgimento das águas, passando a designar na Argólida duas nascentes. Amimone recupera as águas ao desposar Posidão (Detienne, 1991, p. 40-1).

De maneira geral, em Creta, a Deusa Mãe assume sua ligação com a terra fértil, podendo ser representada pela árvore/pilar ou vaso/tubo que recebe o semên/sangue/chuva de seu consorte touro/sol, promovendo a fertilidade/fecundidade dos campos e do homem. Ligados ao culto da deusa, encontra-se ainda o *labrys*, arma sacrificial, a serpente, as abelhas, o labirinto e o fio/novelo/teia – que compartilham os semas da espiral/rosácea, mais que simples decoração, a espiral é a epifania da Grande Mãe cretense.

A Deusa Mãe e os *Hinos Homéricos*

Nos *Hinos Homéricos* analisados percebe-se no nível semio-discursivo, a metamorfose da experiência vivenciada desde o Paleolítico e Neolítico pelo homem em figuras de sentido, evento estético, nos quais o ato fundador da linguagem assume seus múltiplos significados.

Os ritos são abrandados, o homem racionaliza o sagrado e relativiza os sacrifícios, o que o leva a uma racionalização do mito e, por conseguinte, a uma dessemantização, que com o correr do tempo vai nublando, obscurecendo o motivo original e fixando-se na figuratividade, que ganha corpo e uma maior definição ou elaboração.

Por meio da análise etimológica e semio-discursiva, vê-se que o sulco junto ao púbis, apresentado pelas Vênus, foi metamorfoseado no cinto de Afrodite, no qual a deusa guarda todos os segredos da sedução. Decorre daí o destaque dado no “Hino Homérico” a Afrodite I, ao cinto que se desata, ele é o limite, a porta/sexo, que leva ao prazer da união com a Deusa/Terra/Mãe e ao perigo da morte/castração, como se observa na fala de Anquises (I,187,190).

Igualmente, os demais adornos usados pela deusa, como colares, braceletes, brincos e o véu, todos em ouro²⁴, são símiles do cinto e, portanto, do sexo. O olhar de Afrodite, oblíquo, curvo, sinuoso e/ou elíptico (II,19) remete não só a seus adornos, também curvos e sinuosos, mas também à serpente e ao mundo ctônico, que, para os antigos, assemelhava-se à espiral. No Hino I, 173-5, Afrodite, após unir-se a Anquises, é descrita como Citeréia coroada e o aedo ao descrever o brilho e a beleza de sua face usa o termo *paréia*, palavra que no jogo sonoro/etimológico aproxima face de serpente²⁵ e é essa deusa de face de serpente que se assemelha à Citeréia. Também marcados pelo sinuoso são os verbos usados para indicar a aproximação da deusa de Anquises e de como sua beleza captura, enreda seu olhar e desejo, atraindo-o para ela.

²⁴ O ouro figurativiza a riqueza, que nos períodos anteriores era vista como a fertilidade e a fecundidade da terra e do homem; assim sendo, o poder fertilizador e fecundante das deusas ganhou um sobre-vestimento, passando do natural, fertilidade/fecundidade, para o cultural, acúmulo de riquezas, jóias, ouro. Da mesma forma, o consorte viril e forte da Deusa Mãe assume, no universo cultural, o *status* de homem rico, poderoso, como Anquises, amante de Afrodite no Hino I, príncipe troiano possuidor de grandes rebanhos, de terras e de poder político e social, além de beleza e força física.

²⁵ O termo usado no mesmo conjunto de versos para indicar a face de Anquises é *prósopa*, face, rosto.

A diacronia mostra que os termos apresentados nos hinos têm como eixo semântico o sinuoso, o curvo, o ondulante, estabelecendo, portanto, que o tema da sedução, do desejo suscitado pela deusa é marcado por uma figuratividade de formas curvas, sinuosas e elipsóides, o que permite depreender o sema curvilíneo como um dos semas da matriz figural da sedução.

Não só nos *Hinos Homéricos* o feminino é figurativizado pelo curvilíneo, também em Aristófanos vê-se a confirmação das jóias e do ouro como símiles do sexo, bem como do véu, do cinto, do fuso e do cesto de linhas, elementos usados por Lisístrata, na peça homônima, para caracterizar o comissário espartano em mulher.

As expressões desnudar a cintura, desprender o cinto, ou desprender a cintura são usadas não só em Homero (“Hino a Afrodite” I, 164-66; *Odisséia* XI, 235-45), mas também em autores como Plutarco²⁶, para designar o casamento ou o ato sexual, sobretudo quando se referem à primeira noite de uma jovem. A associação do cinto/cintura com o sema curvilíneo é evidente, da mesma forma que exprime a idéia de cadeia e laço que prende, oculta/vela algo que não deve, ou não pode ser revelado/visto. Dessa forma, cinto e véu (hímen) formam um duplo, pois ambos protegem a jovem ninfa dos olhares alheios.

Ninfa é a palavra usada para designar a jovem recém-casada ou em idade de se casar, além de divindade menor, ligada às águas e às florestas. A palavra tem sentidos derivados que designam o buraco sob o lábio, o côncavo de um nicho, a larva da abelha e o clitóris²⁷. Além de poder estar na origem de *lymphá*, de etimologia obscura, mas associada pelos latinos à *aqua*, designando todas as criaturas divinas das águas. A proximidade do verbo grego *nubere*, casar-se, e as variações com *nuptus*, *nuptiae*, *Neptunus*, leva a englobar na mesma raiz todo o domínio “nupcial” da água: a celeste, a terrestre e a marinha. Do mesmo modo, os latinos aproximam de *nubo* o sentido de “jovem casada”, “casar-se”, falando-se da mulher, e atribuem a *nubes* o sentido de “velar-se”, “cobrir-se com véu”²⁸.

A evidência etimológica da relação do cinto ou ventre com o sexo revelado pela ninfa ao levantar o véu está na própria imbricação feita entre a denominação da jovem recém-casada com o clitóris e, por extensão, com a vulva e com o véu/hímen.

Ao cantar o desnudar/desvelar da deusa, o acedo imprime ao canto toda a força erótica contida na transformação estética. O cinto da deusa, elo que prende e guarda o véu, é desatado, o véu retirado, deixando assim franqueado o acesso ao ventre da ninfa/deusa. A ninfa fechada é então feita para ser desvelada, como o hímen para ser rompido. Esse romper aparenta-se à

²⁶ Segundo o autor, o ritual de casamento entre os espartanos se daria como um anti-gamos. Para um guerreiro laconiano, o dia do casamento é igual aos outros, nada muda em sua rotina. À noite, o prometido vai ao encontro da noiva (ninfa) em segredo, sem cerimônia alguma e “na obscuridade total, ele lhe *desprende a cintura*, passa com ela um tempo curto, após o que ele retorna para junto de seus camaradas” (Plutarco, *Licurgo*, XV,5-9).

²⁷ Todos os elementos citados guardam o sema curvilíneo inscrito em sua figuratividade. No tocante à larva da abelha, Triomphe (1989, p. 213) informa que as ursas, como as abelhas, são símbolos de virgindade e estão ligadas a iniciação das jovens. A ninfa é a abelha que sai do alvéolo e ganha nova vida: assim é a jovem que sai da reclusão do gineceu e se transforma em mulher – manifestando sua plenitude.

²⁸ Chantraine. Op. cit.; Triomphe, 1989, p. 241

eclosão da flor na primavera. Etimologicamente Hésychios assinala que também se chamam ninfas os cálices das rosas no momento em que eles se abrem, a imagem da rosa, do cálice da flor e da membrana ou involúcro está presente em κάλυξ (cálice, colar ou rosinhas) que evoca καλύπτω (cobrir, envolver, fechar) e sugere por si mesmo – como o casamento: as ἀνακαλυπθήρια – “a iminência de uma abertura, de uma defloração”. De outra parte, no *Pervigilium Veneris*, a virgem e a rosa portam o mesmo véu cor de chama, *flammeum*. (Triomphe, 1987, p. 234-4).

Na descrição de um alabastro datado de 470 a.C., François Lisserrague (1990, p. 182-4) explicita a relação existente entre a jovem recém-casada, o perfume, as coroas de flores, os ornamentos e demais elementos que concorrem, no cortejo nupcial, para embelezar a noiva. A cena oferecida pelo vaso de alabastro é a de uma jovem sentada, usando uma coroa; atrás dela, uma pequena jovem avança entregando-lhe um alabastro, vaso de perfume idêntico ao vaso suporte, flores e perfume, imagem clássica da toalette. Diante dela, um homem imberbe, apoiado sobre um bastão, caracteriza o cidadão. Ele tem na mão direita um cinto da jovem noiva. Cena de conversação e de troca de presentes/dons entre dois personagens que são nomeados: Timóteos, o belo, e a bela noiva.

A dissimetria das inscrições – ele é chamado pelo seu nome, ela é nomeada de maneira genérica – faz dessa imagem um tipo de paradigma: a noiva em sua toalette recebe uma cinta, cuja função é essencial no casamento. A mulher, sentada, se coloca sob o olhar do homem, em pé; e a pintura reproduz, sobre o vaso de perfume, essa relação visual, que faz da mulher uma noiva bela ao olhar.

Lisserrague não conclui seu pensamento sobre a função importante que o cinto da noiva assume nos ritos nupciais, apenas a indica, mas como vem sendo mostrado pelos hinos, a troca de presentes, que se estabelece nessa cena, é o do perfume/alabastro ofertado à jovem pelo marido que, em retribuição, oferece seu cinto, ou seja, dá a ele o direito de desvelá-la – deflorá-la, conotação mais do que explícita das trocas estabelecidas no matrimônio.

O véu, como o cinto, é um símile do hímen, o que permite a confirmação da leitura de que em Chipre, famosa por sua prostituição sagrada, todos os himens ou virgens eram consagradas, “sacrificadas”, a Afrodite; a indicação de que as vulvas/véus são um apanágio de Afrodite é confirmada no segundo verso do hino II: “ela que se tornou senhora de todos os adornos/véus de Chipre”.

Mas, Afrodite não é a única deusa a apresentar a dupla face da Grande Mãe ou da Senhora dos Animais. Esta é refletida também na imagem de Ártemis, da Mãe dos Deuses, de Perséfone, de Deméter entre outras. Todas essas deusas se comprazem com as florestas, vales, bosques umbrosos. O úmido, a sombra, as fontes e as árvores, constantes em seus hinos, são locais que conjugam a ambivalência do benéfico e do terrível: benéfico, pois a umidade, a sombra protege a terra do dessecamento, mantendo-a fértil, assim como aqueles que as habitam; terrível, pois são espaços limítrofes entre o civilizado e o natural, limite entre o cultural e a selvageria.

Ártemis está associada também a um poder fertilizador; nada mais natural, uma vez que, como Senhora dos Animais, ela é unida ao leão e ao touro, possuindo não só a face terrível, manifesta na virgem arqueira, que fere de longe suas vítimas levando-as à morte,

mas também o lado fértil – presidindo os partos, os nascimentos, a juventude, ela é a deusa courótrofa, que ajuda os jovens de ambos os sexos a chegarem à maturidade.

A dupla face de Ártemis é explicitada quando se volta a atenção para a estátua da deusa encontrada em Éfeso, que desde o século VII a.C. tem seu culto mantido, passando pelo período Helenístico e romano. A imagem apresentada aos fiéis não é a da jovem caçadora, mas sim a de uma deusa semelhante às asiáticas, ligada à fecundidade e com afinidades cretenses. Essa face fecunda é atestada pelo grande número de seios/testículos²⁹ que a deusa traz no peito, bem como pelas cabeças de touro que revestem a parte inferior de suas vestes, e pelas abelhas que ladeiam sua coroa em forma de torre, assim como o corpo da deusa³⁰.

A Ártemis, representada nessa estátua de Éfeso, conjuga o lado negro – cor apresentada em seu rosto, mãos e pés – e que a associa ao ctônico, à terra, ao desconhecido e perigoso mundo dos mortos e das sombras – ao lado brilhante: o ouro que reveste seu corpo e adornos, é a fecundidade/fertilidade pela qual ela é responsável.

Um de seus principais epítetos aclara ainda mais sua dupla face: κρυσελάκατα, de flechas de ouro. Κρύσος, ouro, tem uma conotação sexual, como foi visto; ἐλάκατα, correntemente traduzido por flechas, é na verdade, um termo que designa a roca de fiar e o fuso, possibilitando a tradução do epíteto por “a de roca de ouro”. Assim como a serpente possui uma bipolaridade sexual, a roca/fuso também a possui. A polaridade feminina está na circularidade da roca. Corroborando essa leitura, o tecer/fiar mostra-se como elo importantíssimo entre a virgem (Ártemis) e a sexualidade (Afrodite). O ato de tecer está intimamente ligado ao da reprodução, segundo Kérenyi (1952, p. 247-53). Em diversas culturas primitivas, as jovens são instruídas sobre as atividades sexuais, ao mesmo tempo que aprendem a tecer. Essa iniciação, restrita às mulheres, realiza-se nas chamadas “casas das mulheres”, nas quais o tecer é acompanhado por cantos obscenos, sob a supervisão de mulheres mais velhas (Eliade, 1964, p. 159).

²⁹ Pesquisadores como Triomphe (1989, cap. V), Seiterli (1979, p. 3-16), Fleischer (LIMC, p. 762-3) entre outros, aventam mais de uma possibilidade para os elementos representados no peito da Ártemis de Éfeso. Dentre eles encontram-se: seios; testículos de touros sacrificados à deusa em seus ritos de mistério para a renovação da natureza, como relata Calímaco, bem como ovos de avestruz. Nas três hipóteses, o simbolismo da fecundidade permanece inalterado, pois os seios estão ligados ao aleitamento/nutrição, os testículos à pujança viril da reprodução e os ovos ao germe da vida.

³⁰ As abelhas presentes no corpo da Efésia estão voltadas para os seios/testículos plenos de mel. Estabelecendo um paralelo entre o leite, o esperma e o mel, observa-se que os três possuem um suco vital e estão acondicionados em “invólucros” de formas circulares, arredondadas. Semelhantes a pequenos sacos cheios de seiva (testículos, seios, alvéolos de abelhas), eles possuem uma forma e um conteúdo concretos permutáveis na imaginação antiga, eminentemente dialética e dinâmica: o segredo da vida está na turgidez e na maturação do fruto; mas entre o avolumar da seiva e a maturação, a fecundação e o aleitamento, há um limite a transpor. O mel como o casamento, é preparado por uma virgem que se serve do agulhão como Ártemis do arco (Triomphe, 1989, p. 320).

Os gregos não se excluem dessa iniciação feminina: uma das versões sobre o nascimento de Dioniso informa que Perséfone, sua mãe, foi seduzida por Zeus, sob a forma de uma serpente, enquanto tecia numa gruta, aos cuidados de Atena. Embora Atena seja a deusa que patrocina os artífices e a tecelagem em especial, como aponta o Hino a Afrodite I, 14-15, é ela que ensina às jovens virgens, em seu santuário, o esplêndido trabalho, pondo o gosto na alma de cada uma³¹; Ártemis também está correlacionada à tecelagem. Louise Zaidman (Op. cit., p. 393) revela que em Brauron, no coração do santuário de Ártemis, foram encontrados inventários reportando um grande número de oferendas têxteis, na maioria vestimentas femininas, ofertadas a Ártemis. No final de *Ifigênia em Táurida*, de Eurípides, também há menção de que Ifigênia será sacerdotisa de Ártemis e, a ela, deverão ser consagrados os suntuosos tecidos deixados pelas mulheres no parto. Essa continuidade assumida pelo santuário na sua vocação feminina, da iniciação das jovens filhas até o termo de seu estatuto de esposa e mãe, põe em destaque, por meio das transformações sucessivas que constroem o destino feminino, a alta figura de Ártemis. Ela não só leva a jovem urso a se integrar na sociedade, mas também a acompanha até o nascimento de seus filhos, os quais ela tomará a seus cuidados durante a infância e a puberdade.

Como faces de uma mesma moeda, Ártemis, Perséfone e Atena guardam em sua virgindade toda potência fecundante/fertilizante das mães, assim como o fio traz em si o tecido. E por isso que elas estão ligadas, como Afrodite, aos campos e bosques luxuriantes e não cultivados, ao grito agudo dos animais, ao tambor e à flauta.

Ártemis, embora sendo uma virgem respeitável, não dispensa as belas vestes e os sedutores ornamentos. No hino II, após alegrar-se com a caça, ela deixa o arco, veste-se sedutoramente, rumo a Delfos, para dirigir os coros de doce canto. Como Afrodite, ela vem para o coro ornada e sedutora; seu canto, ao contrário dos gritos agudos e terríveis dos animais, é doce como ambrosia. Tão sedutora quanto a deusa do amor é a selvagem Ártemis, tão desejável com suas doces palavras e belas jóias quanto Afrodite diante de Anquises. E, se ela é a arqueira de flechas de ouro, é também a sedutora tecelã de roca de ouro. Se com as flechas ela mata os animais e as mulheres, com a roca ela fia a vida do jovem sob sua tutela, protegendo-o da barbárie e da selvageria do mundo natural.

Um outro mito une o fiar e a vida de maneira exemplar, é o mito das Moiras, Átropos, Cloto e Láquesis, as fiandeiras do destino. Hesíodo (*Teogonia*, 900-905) diz que elas são filhas de Zeus e de Têmis e a elas Zeus concedeu uma grande honra, pois são elas que atribuem aos homens mortais os haveres de bem e de mal. É delas que depende o nascimento, a vida e a morte de cada ser mortal e nenhum deus, nem mesmo Zeus, pode intervir para mudar sua decisão. Assim, Cloto fia o fio da vida de cada homem, Láquesis fixa as partes reservadas a cada um e a inflexível Átropos corta o fio e traz a morte. Da mesma forma que as deusas vistas anteriormente, as Moiras têm seu aspecto benéfico – vida/bens – e seu aspecto maléfico – morte/sofrimento – e a distribuição desses dons vem do fio tecido para cada um dos mortais. Divindades irmãs das Horas, as Moiras regem a vida do homem, assim como as Horas regem a Natureza. O ciclo de vida e morte é metaforizado no fio da

³¹ Observar a semelhança entre os ritos femininos das sociedades primitivas e a informação do hino: as jovens sob a tutela de Atena, em seu santuário, aprendem o gosto pela tecelagem.

vida, no novelo – motivo que se faz presente em quase todas as culturas e que ganha destaque no mito de Ariadne e Teseu, aliando-se ao touro e ao labirinto.

Dessa forma, os laços, os véus e os adornos, que enfeitam o corpo das deusas, enredam o macho e o prendem ao desejo. Brilhantes e sedutores, delicados e transparentes eles capturam o olhar, arrastando sua presa para o centro de uma teia. Atados a essa imagem fascinante, os consortes deixam-se morrer no gozo do prazer. A “femme fatale”, Deusa Mãe, Afrodite, instalada no centro de sua teia, move-se entre o brilho e a sombra – seu corpo é o centro, está sempre no centro, ocupando o mundo que o engloba – a experiência de transformações inesperadas e maravilhosas (nesse corpo feminino) deixa no homem uma impressão intensa, êxtase perigoso, fronteira da sedução, que se dá no encontro da representação do véu/cinto com a representação da carne.

A Deusa nasce nua e onipotente, representante da Natureza absoluta; com o passar do tempo, assume um valor ctônico, é o solo do qual o homem extrai o alimento, mas que deve ser fecundado, e, para tanto, é necessário que o macho se faça presente – Senhor dos animais, o Touro ou o Leão é entronizado a seu lado. Com o refinamento cultural, surgem os ritos e a Natureza/Terra divinizada ganha seu relato mítico – a Terra se faz jovem mulher, bela e desejável; a Senhora é agora cantada pelo poeta em suas várias faces: Ártemis, Afrodite, Deméter, sedutoras e vingativas, elas enredam seus companheiros e tecem um novo mundo, pleno de detalhes, recobertos de signos e símbolos que disfarçam, camuflam seu centro, abismo, sexo primevo de onde a vida surgiu. Transformações figurais que guardam, em sua essência, o jogo perigoso da existência: vida e morte, desejo e gozo.

A sedução jamais se dá na natureza, mas sim no artifício, na tensividade desse movimento alternativo e complementar entre o distante e o próximo; na instigante relação atração-repulsão, fascínio-terror. A sedução é ritual e, como tal, vem mediada pelo corpo, não um corpo nu e exposto, mas vestido de transparências, perfumado e adornado – é o brilho da jóia que revela o colo de Afrodite, assim como o véu, a sua nudez. Entre o olhar desejanse e o seu objeto interpõe-se uma barreira, fratura estética, intersecção entre o prazer e a morte, a luz e a sombra: o cinto de Afrodite é um tempo e um espaço – dentro dos quais se encena um drama de energias.

Referências Bibliográficas

- ASSIS SILVA, Ignácio. *Figurativização e metamorfose. O mito de Narciso*. São Paulo: EDUNESP, 1995.
- CAMPBELL, Josef. *As máscaras de Deus. Mitologia primitiva*. Tradução de Carmem Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1997.
- CARVALHO, Sílvia Maria Schmuziger. Contribution à une théorie anthropologique de la production de la pensée religieuse. *Dialogues d'histoire ancienne* 7. Paris: Les Belles Lettres, 1982, p. 7-39.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire Étymologique de Langue Grecque. Histoire des mots*. Paris: Éditions Klincksieck, 1980.

- DETIENNE, Marcel. *A escrita de Orfeu*. Tradução de Mario da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- DELPORTE, Henri. *L'image de la femme dans l'art préhistorique*. Paris: Picard, 1993
- DUBY, Georges & PERROT, Michelle (Dir.). *Histoire des femmes. L'antiquité*. Paris: Plon, 1991.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1964.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones: Morfologia y dinámica de lo sagrado*. Madrid: Cristyandad, 1981.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1969.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique Structurale. Recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- HESÍODO. *Teogonia. A origem dos deuses*. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOMÈRE. *Hymnes*. Tradução de Jean Humbert. Paris: Les Belles Lettres, 1967.
- HOMÈRE. *L'Odyssée*. Tradução de P. Mazon. Paris: Les Belles Lettres, 1967. Tome I-III.
- HOOD, Sinclair. *Os minóicos*. Lisboa: Ed. Verbo, 1973.
- KERENY, Charles. *La mythologie des grecs. Histoire des dieux et de l'humanité*. Paris: Payot, 1952.
- LEVÊQUE, Pierre. *Bêtes, Dieux et Homme. L'imaginaire des premières religions*. Paris: Messidor / Temps Actuels, 1985.
- _____. *La Pensée des Chasseurs Archaiques. Dialogues d' Histoire Ancienne*. n. 7. Paris: Les Belles Lettres, 1982. p.41.52.
- LISSERRAGUE, François. *Femmes au Figuré*. IN: DUBY, Georges & PERROT, Michelle (dirs.). *Histoire des femmes en occident. L'Antiquité*. Paris: Plon, 1991.
- LOPES, Edward. *Metáfora. Da retórica à semiótica*. São Paulo: Atual, 1986.
- MARQUETTI, Flávia R. *Da Sedução e Outros Perigos: O mito da Deusa-Mãe*. 2000. 290 f. Tese (Doutoramento em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista Dr. Júlio de Mesquita Filho. Araraquara.
- PERROT, Michelle (dirs.). *Histoire des femmes en occident. L'Antiquité*. Paris: Plon, 1991.
- PICARD, Charles. *Les religions pré-helléniques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1948.
- PLUTARCO. *Vidas paralelas*. Tradução de Gilson Cardoso. São Paulo: Paumape, 1991. V.I.
- ROUMEGUÈRE-EBERHARDT, Jacqueline. *Bonecas de fertilidade e estatuetas de argila: suas leis iniciáticas*. *Terra Indígena*, ano IX – nº 64, Julho-Set., p. 13-33, 1992.
- SISSA, Giulia. *Le corps virginal*. Paris: Vrin, 1987.
- TREUIL, René et al. *Les civilisations égéennes du Néolithique et de l' age du Bronze*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

- TRIOMPHE, Robert. *Le lion, la vierge et le miel*. Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos. Figuração do outro na Grécia Antiga. Ártemis e Gorgó*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- ZAIDMAN, Louise Bruit. *Les Filles de Pandore e Antiquité*. DUBY, Georges & PERROT, Michelle (dirs.). *Histoire des femmes en Occident. L'Antiquité*. Paris: Plon, 1991.

MARQUETTI, Flávia R. The proto-figurativity of the mother goddess. *Classica*, São Paulo, 15/16, p. 17-40, 2002-2003.

ABSTRACT: This article consists of part of the discussion formulated in the doctorate thesis, *About Seduction And Other Perils. The God Mother's myth* about protofigurativization in the God Mother's mythical system. Her figural outline is settled down from her visual and verbal representations, both types found since the Paleolithic and Neolithic until the Greek Archaic period, and at the same time, a common reason emerges in Art and man's existence: the life itself, understood as joy and death, and represented by the feminine figure.

KEYWORDS: mother goddess; fertility; fecundity; figurativization; figurative matrix.
