



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Gabriela Souza Farias de Azevedo

Da horta à colheita do poder: Circe de Homero a Madeline Miller

Rio de Janeiro

2024

Gabriela Souza Farias de Azevedo

Da horta à colheita do poder: Circe de Homero a Madeline Miller



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A994

Azevedo, Gabriela Souza Farias de.

Da horta à colheita do poder: Circe de Homero a Madeline Miller /
Gabriela Souza Farias de Azevedo. – 2024.
117 f.: il.

Orientadora: Carlinda Fragale Pate Nuñez.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Homero. Odisseia – Teses. 2. Miller, Madeline, 1978-. Circe - Teses.
3. Circe (Personagem fictício) – Teses. 4. Mulheres na literatura – Teses. 5.
Literatura comparada - Americana e grega – Teses. 6. Literatura comparada
– Grega e americana – Teses. I. Nuñez, Carlinda Fragale Pate, 1955-. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU [875:820(73)]-055.2

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Gabriela Souza Farias de Azevedo

Da horta à colheita do poder: Circe de Homero a Madeline Miller

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de outubro de 2024.

Banca examinadora:

Prof^ª. Dra. Carlinda Fragate Pate Nuñez (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Dulcileide Virginio do Nascimento
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Maria Fernanda Gárbero de Aragão
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Para Jorge, o herói da minha *Odisseia*. Nenhum episódio fantástico me fará esquecer de voltar para você, a minha Ítaca. Te amo para sempre, pai.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos deuses por ter sido presenteada por pais que sempre me apoiaram a seguir os meus sonhos. À minha mãe, que, assim como Atlas, precisou carregar nas costas o peso do mundo para não me deixar sucumbir à perda do meu pai. Só ela sabe o quanto foi dolorido chegar até aqui. Agradeço-a eternamente pelo seu amor incondicional e por sua fé em mim. Você é a minha Musa a qual sempre peço para me inspirar. Ao meu pai, cuja jornada da vida terminou em 2023, agradeço do fundo do meu coração por estar presente no meu sangue, na minha memória. Tenho certeza de que ficaria orgulhoso em ver a “filhinha do papai” ser a primeira mestre da família.

Ao Bruno, companheiro de todas as horas que, nos altos e nos baixos, não soltou minha mão, mesmo quando eu estava no fundo do poço. Sua parceria simboliza o mais belo ato de amor. Agradeço pela sua presença nesses dois anos de parceria.

À minha família – Rozeli, Christiane, Roselane, Ronaldo, Kaio e Samuel – que, como sempre, estão comigo em qualquer etapa da minha vida. Meu amor por cada um é eterno.

Às minhas filhinhas de quatro patas, Cindy e Circe, por me proporcionarem momentos de calma com o amor puro que só um bichinho pode proporcionar. Eu e Cindy, há dezesseis anos, carregamos uma imensa história juntas, desde o final do meu quinto ano do Ensino Fundamental até à minha formação como Mestre na Pós-Graduação. Já Circe, minha felina de dois anos, chegou inesperadamente na minha vida e nunca mais se separou de mim. Amo-as intensamente.

Aos meus amigos da vida, Joelyne, Tamiris, Luiza e Jonathan, o meu eterno agradecimento. Gostaria que soubessem o papel que possuem na minha vida e o como sou grata pela sua companhia. Estamos sempre unidos, não importa a etapa da vida.

À Isa, minha grande amiga ruralina, que sempre me socorre a cada surto acadêmico que tenho. Sua amizade significa muito para mim e fico feliz por ter uma pessoa tão maravilhosa (e paciente) do meu lado.

Às professoras Gárbero e Dulcileide, que aceitaram participar da banca e que contribuíram imensamente para a produção desta pesquisa. À Gárbero, agradeço-a por ter feito parte da minha trajetória na graduação na UFRRJ; por ter sido a pessoa que me apresentou aos Estudos Clássicos; e por ter me orientado no meu TCC. Fico feliz por tê-la na banca e por acompanhar a pesquisa que me ajudou a construir. À Dulcileide, agradeço-a por ter me ajudado nesta pesquisa com sua impecável tese de Doutorado. Como comentei na banca de qualificação, seu texto foi a base para esta dissertação. É uma honra tê-la na banca.

Por fim, agradeço profundamente à professora Carlinda, cuja orientação foi determinante para a execução desta pesquisa. Sua renomada figura me trouxe certeza de que estou no caminho certo e me inspirou a seguir os mesmos passos. Agradeço por me proporcionar uma orientação tão atenciosa e enriquecedora. É uma imensa honra contar com primorosa contribuição de uma das grandes referências nos Estudos Clássicos.

Então aprendi que podia curvar o mundo à minha vontade, como um arco é curvado para uma seta. Eu teria praticado toda aquela labuta mil vezes para manter esse poder em minhas mãos. Eu pensei: *é assim que Zeus se sentiu quando empunhou seu raio pela primeira vez.*

Madeline Miller

RESUMO

AZEVEDO, Gabriela Souza Farias de. *Da horta à colheita do poder: Circe de Homero a Madeline Miller*. 2024. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação desenvolve um estudo comparativo da personagem Circe, na *Odisseia* de Homero (séc. VIII-VII a.C.) e no romance contemporâneo *Circe* (2018) da autora estadunidense Madeline Miller. A versão contemporânea reconstrói a personagem homérica, atribuindo-lhe uma complexidade que vai além do arquétipo da deusa perversa, conhecida por transformar homens em animais. Em vez disso, Miller enaltece Circe como uma deusa-maga detentora dos *phármaka* (φάρμακα, drogas, remédios) e narradora/autora de sua própria história. A pesquisa amplia o processo descrito pela pesquisadora Stéphanie Madureira (2017), que mostra como o mito de Circe foi reinterpretado desde a *Odisseia*, tornando-se um ícone da subversão feminina. O presente estudo demonstra que a representação de Circe, na versão de Miller, mantém o uso tradicional de sua voz e de sua *tékhne* (τέχνη, habilidade manual, destreza), mas o que prevalece não é o artifício, senão a afirmação feminina. Essas nuances são capitalizadas por Miller, para reformular a personagem como uma mulher que narra sua própria história, tem o controle de seu corpo e se protege da figura masculina.

Palavras-chave: Circe; Madeline Miller; Homero; *Tékhne* mágica; *Pharmakéia*; revisitação de mito.

ABSTRACT

AZEVEDO, Gabriela Souza Farias de. *From the herb garden to the harvest of power: Circe from Homer to Madeline Miller*. 2024. 117 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation presents a comparative study of the character of Circe in Homer's *Odyssey* (8th–7th century BCE) and the contemporary novel *Circe* (2018) by American author Madeline Miller. The modern reinterpretation of Circe reimagines the Homeric figure, giving her a complexity that goes beyond the traditional archetype of the wicked goddess, known for turning men into animals. Instead, Miller portrays Circe as a goddess-sorceress who manipulates *phármaka* (φάρμακα, drugs, medicines) and serves as the narrator and author of her own story. This research draws on the discursive process described by scholar Stéphanie Madureira, who shows how the myth of Circe has been reinterpreted since the *Odyssey*, transforming her into an icon of female subversion. This study demonstrates that Circe's portrayal in Miller's version preserves her traditional aspects, such as her voice and *tékhne* (τέχνη, manual skill, craft), but what prevails is not artifice, but rather feminine assertion. These nuances are capitalized on by Miller to reframe the character as a woman who tells her own story, controls her own body, and defends herself from male figures.

Keywords: Circe; Madeline Miller; Homer; Magical *tékhne*; *Pharmakéia*; revisiting myths.

SUMÁRIO

PREPARANDO A TERRA.....	10
1 PLANTANDO A ERVA.....	16
1.1 Uma travessia de Circe pelas páginas da literatura.....	17
1.2 Entre a perversão e a dignidade: Circe na literatura canonizada e na literatura não-canonizada.....	39
2 DESTILANDO A POÇÃO.....	47
2.1 Magia e técnica: desvendando o poder de Circe.....	47
2.2 As Metamorfoses de Circe: o papel contemporâneo e pós-moderno da maga.....	81
3 LANÇANDO A MAGIA.....	94
3.1 A voz de Ulisses: a narração na <i>Odisseia</i>	96
3.2 A voz da maga: a narração em <i>Circe</i>	100
CONQUISTANDO O PODER.....	108
REFERÊNCIAS.....	111
ANEXO A - Lexikon der griechischen und römischen Mythologie.....	116

PREPARANDO A TERRA

Vem de longe o interesse em pesquisar as figuras femininas da mitologia grega e direcionar a abordagem para a ressonância de seus mitos na sociedade ocidental contemporânea. É, todavia, intrigante o fato de que, no imaginário popular, há muito mais heróis gregos e romanos do que heroínas, embora, nas páginas de obras clássicas, como a *Odisseia* de Homero e as *Metamorfoses* de Ovídio (43 a.C.–17 d.C.) fosse fácil identificar a presença de mulheres notáveis. Todavia uma contradição também se fazia perceptível, a de que mesmo nas leituras clássicas, muitas personagens femininas eram apresentadas de maneira simplista e dual, oscilando entre a submissão e a subversão.

Tal imagem esteve constante no decorrer do tempo e muitas vezes trouxe protagonismo às personagens masculinas, cujas características heroicas sempre foram exaltadas, deixando em segundo plano as personagens femininas. Dessa maneira, a estranheza sobre a imagem superficial da mulher mitológica não passa despercebida por inúmeras pesquisadoras e desbravadoras do mundo clássico na atualidade, como a professoras classicistas¹ Mary Beard (1955), Helen Morales (1970) e Emily Wilson (1971)²; e as escritoras Natalie Haynes (1974) e Madeline Miller (1978), todas estadunidenses. Essas estudiosas classicistas não se resignaram em apenas afirmar que a Antiguidade era um contexto misógino e que, por esse motivo, a imagem das mulheres era reproduzida com tamanha discrepância com relação aos homens (Beard, 2017, p. 8). Na verdade, as pesquisadoras reconhecem que houve um longo caminho nos mais de dois mil anos que nos separam dos antigos e, apesar de termos perdido fragmentos de seus escritos, muito de seu legado permaneceu, exercendo influência na formação da sociedade ocidental (Lourenço, 2011, p. 95).

Por esse motivo, encontramos, hoje, uma tentativa de resgate de mulheres mitológicas que sempre ousaram falar e serem ouvidas, tentando ultrapassar a barreira do que era considerado inviável para o gênero. A professora classicista Mary Beard cita, em seu manifesto *Mulheres e poder* (traduzido do texto de partida em inglês *Women & Power*, 2017), o silêncio forçado das mulheres no Antiguidade Clássica e, como, desde a *Odisseia* de Homero - grande

¹ Vale mencionar a formação de um grupo, MULHERES QUE TRADUZEM CLÁSSICOS, professoras de diversas universidades brasileiras especializadas nas literaturas grego e latina, a citar: Tereza Virgínio Barbosa Ribeiro (UFMG); Renata Cazarini (UFF); Greice Drummond (UFF); Maria Fernanda Gárbero de Aragão (UFRRJ). O grupo mantém contato com as tradutoras Elina Miranda Cancela (Cuba); Fátima da Silva (Portugal).

² Primeira mulher a traduzir do grego para o inglês a *Iliada* (2023) e a *Odisseia* (2018). A relevância do trabalho de Wilson é fundamental para que os textos homéricos sejam reinterpretados à luz de uma tradução feita por uma mulher (Wilson, 2018, p. 86-87).

marco da literatura ocidental - encontramos uma tradição de homens ocupando a esfera pública (Beard, 2017, p. 4) e detendo o saber científico, ofuscando mulheres poderosas. Nessa perspectiva, esta pesquisa propõe fazer jus ao protagonismo de uma figura homérica que, desde seu primeiro registro, na *Odisseia*, é capaz de fazer o inconcebível: com sua voz, silencia homens e, com seu saber mágico ligado à ciência, subjuga-os e transforma-os em animais. Essa figura é a maga Circe.

Apresentada por Ulisses³ no texto homérico como “Circe de belas tranças, terrível deusa de fala humana” (Homero, *Od.*, X, 136, 2011), é atribuída à personagem a habilidade de manipulação de ervas, a *pharmakeia* (Madureira, 2020, p. 282), capaz de realizar inúmeras magias, inclusive a de “transmutação/metamorfose, ao poder da ilusão e à arte obscura da necromancia” (Madureira, 2020, p. 283). É a partir de tal capacidade e de sua recepção desde a obra homérica até a contemporaneidade que elaboramos este estudo, na tentativa de demonstrar que o *status* de maga caracteriza Circe em uma nova categoria de divindade, que a coloca num patamar distinto de outras deidades.

De acordo com o poeta Hesíodo, na *Teogonia*, Circe é filha do deus Hélio com a ninfa Perseis - filha de Oceano - e irmã de Eetes (Hesíodo, *Teo.*, 956-962, 1995)⁴, rei de Cólquida e pai de Medeia. Dessa forma, observamos um laço sanguíneo entre Circe e Medeia, tia e sobrinha, duas mulheres habilidosas na manipulação de *phármaka* (drogas), compondo, assim, o que a pesquisadora Evelien Bracke (2009a, p. 32) classifica como “figuras arquetípicas de magas da literatura greco-romana”⁵.

Todavia, como mencionamos, essas mulheres não eram representadas de maneira benevolente na literatura, pois ficaram reféns da perspectiva de seus autores. Tal processo está de acordo com o que o estudioso francês Jean-Pierre Vernant (2000, p. 14-15) explica acerca da forma como funciona o mito: “E, no próprio modo de contar a versão escolhida, o narrador intervém pessoalmente e se faz intérprete justamente porque não existe um modelo definitivo do roteiro mítico que ele expõe”. Portanto, como na maior parte das vezes eram homens que escreviam, não lhes era interessante descrevê-las como mulheres poderosas e benéficas em um contexto remoto, mas ainda conservado, onde a misoginia predominava. Por esta perspectiva,

³ Nesta dissertação, será adotado “Ulisses”, tradução latina do nome grego (Ὀδυσσεύς, Odisseu), que corresponde à tradução de Frederico Lourenço (2011) utilizada neste estudo.

⁴ “Do Sol incansável a ínclita Oceanina/ Perseida gerou Circe e o rei Eetes./ Eetes, filho do Sol ilumina-mortais,/ desposou a virgem do Oceano rio circular/ Sábia de belas faces, por desígnios dos Deuses. Ela pariu Medéia de belos tornozelos,/ subjugada em amor graças à áurea Afrodite.” (Hesíodo, *Teo.*, 956-962, 1995).

⁵ No texto de partida: “Circe and Medea have been passed down to modern times as the two archetypal witches of Graeco-Roman literature” (Bracke, 2009a, p. 32).

a pesquisadora brasileira Stéphanie Madureira (2020, p. 298) assinala que o mito de Circe - e de Medeia – foi submetido a um processo discursivo para relacionarem tais magas à perversão.

Nesse sentido, o enfoque deste estudo na personagem Circe foi motivado primeiramente pela escassez de materiais em português que apresentem a fortuna crítica a seu respeito, e mesmo dissertações sobre seu mito de maneira solo, sem necessariamente dividir o palco com Medeia. A sobrinha de Circe ficou mais conhecida na academia – e no imaginário coletivo – por conta da peça homônima e emblemática de Eurípides (484 a.C. - 406 a.C.). Assim, pelo fato de Circe ser a primeira maga registrada na literatura ocidental, protagonista, nos Cantos X-XII da *Odisseia* de Homero, pretendemos desvendar os mistérios que envolvem a personagem e suas aptidões. É intrigante saber tão pouco da maga cujo arquétipo⁶ ficou atrelado à transformação dos homens em animais; consideramos pertinente, portanto, investigar a mítica a seu respeito, a sua magia e a sua voz.

Nesta pesquisa, portanto, buscamos estabelecer um estudo comparativo entre alguns aspectos que envolvem a maga homérica e a releitura contemporânea no romance *Circe* (2018), da estadunidense Madeline Miller (1978). Após ter papel antagônico nas histórias de heróis, Miller, com seu posicionamento feminista, reverte esse paradigma e, em sua narrativa, atribui a Circe protagonismo, permitindo-lhe que se tornasse a heroína de sua história. Esse movimento de releitura dialoga com a versatilidade do mito defendida por Vernant (2000, p. 14-15) e também por Bracke ao afirmar que

Como estas adaptações modernas revelam, as histórias antigas sobre Circe e Medeia estão abertas a constantes modificações, a fim de integrar as duas figuras e refletir sobre a mudança de contexto sociocultural em que elas são inseridas. (Bracke, 2009a, p. 33)⁷

Na narrativa de Miller, ocorre a reelaboração da personagem Circe por meio de diferentes fontes clássicas que remetem a seu mito, tais como: a *Odisseia* de Homero⁸ (entre

⁶ De acordo com Junito de Souza Brandão (2015, v. I, p. 39), arquétipo, “do grego *arkhétupos*, etimologicamente, significa modelo primitivo, ideias inatas”. O estudioso se baseia nas ideias de Carl Gustav Jung para relacionar o conceito de arquétipo ao mito. Este remonta “a uma tradição, cuja idade é impossível determinar” (Brandão, 2015, v. I, p. 39) e – unido ao conceito etimológico de arquétipo – estabelece padrões para o “*inconsciente coletivo*” (Brandão, 2015, v. I, p. 39, grifo do autor), “herança das vivências das gerações anteriores. Desse modo, o inconsciente coletivo expressaria a identidade de todos os homens, seja qual for a época e o lugar onde tenham vivido.” (Brandão, 2015, v. I, p. 39).

⁷ No texto de partida: “As these modern adaptations reveal, the ancient stories about Circe and Medea are open to constant modification in order to make the two figures fit into and reflect the altering socio-cultural context in which they are placed”. (Bracke, 2009a, p. 33).

⁸ Nada se sabe sobre Homero. É atribuído este nome ao provável autor único das duas epopeias gregas da Antiguidade. Seu nome pode ter sido atribuído pela analogia com *heméra*, que significa “amanhecer”, “dia”, para inferir que o lendário compositor e cantor cego representaria “a aurora” da fecunda literatura grega. Esta foi a honraria ao provável poeta único das duas epopeias fundacionais da literatura ocidental. Como dado concreto a

sécs. IX e VIII a.C.); a *Teogonia* de Hesíodo; o épico perdido *Telogonia*, de Êugamon de Cirene (séc VI a.C.)⁹; as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes (295-215 a.C.); as *Metamorfoses*, de Ovídio (43 a.C.–17 d.C.). Logo, a autora, ao fazer uso dessas histórias e personagens clássicas, cria uma nova narrativa (Calvino, 2007, p. 21) e uma nova maga, a qual não é a terrível deusa de fala humana de quem Ulisses tanto fala, mas sim a protagonista da história épica que é a sua trajetória de deusa-maga.

A partir do romance contemporâneo, encontramos mais informações sobre Circe que nos fizeram refletir sobre a complexidade da personagem e sobre a necessidade de retirá-la do arquétipo atrelado à perversão. Por esse motivo, nesta pesquisa, dedicamo-nos a essa maga extremamente poderosa, que, entretanto, teve seu poderio reduzido a cinzas, quando relacionado apenas à metamorfose de homens em animais a seu bel-prazer. Ousamos, então, metamorfosear Circe em fênix, para fazê-la renascer das cinzas do seu próprio arquétipo e colocá-la em seu real local de destaque: a deusa-maga detentora de *phármaka* (φάρμακα, drogas, remédios) e de sua própria história. Como se trata de uma personagem digna de um épico, evocamos, nós também, as Musas¹⁰:

Canta, ó Musa, a magia de Circe; auxilie-nos, Musa, a reviver essa fênix das cinzas de seu esquecimento; ajude-nos a apresentar sua trajetória literária; a desvendar sua magia e a ouvir sua voz.

Nosso estudo é dividido em três capítulos, com duas seções cada. Para nomeá-los, inspiramo-nos na ideia do fazer mágico, da técnica que capacita a magia, a manipulação de *phármaka*, responsáveis, consequentemente, por tornar Circe tão poderosa. Para isso, utilizamos como base a descrição deste trabalho presente em *Circe*:

Deixe-me dizer o que a magia não é: não é o poder divino, que vem com um pensamento e um piscar de olhos. Deve ser feita e trabalhada, planejada e procurada, desenterrada, secada, fatiada e moída, cozida, encantada e cantada. Mesmo depois de tudo isso, pode falhar, ao contrário dos deuses. Se minhas ervas não estiverem frescas o suficiente, se minha atenção vacilar, se minha vontade for fraca, as poções se tornam chocas e rançosas em minhas mãos.¹¹ (Miller, 2019, p. 78)

respeito do aedo tem-se que Pisístrato (então tirano de Atenas) baixou, em 566 a.C., a lei que fixou o texto de ambas as epopeias e a proibição punível de se acrescentar qualquer elemento àqueles originais.

⁹ Brandão, 2014, p. 583.

¹⁰ Jacyntho Lins Brandão (2015, p. 32-33) atribui às Musas – filhas de Zeus e da Memória – um papel relevante para os poemas de Homero e Hesíodo. Na abertura de cada um dos textos como *Iliada* e *Odisseia*, ocorre uma “invocação às Musas” (id., *ibid.* p. 31), em que o poeta ordena às deusas que cantem a temática do épico. O nome que se dá a este trecho é próêmio, em que, por meio dessa invocação, resume-se “a situação de todo o poema” (id., *ibid.*, p. 32).

¹¹ No texto de partida: “Let me say what sorcery is not: it is not divine power, which comes with a thought and a blink. It must be made and worked, planned and searched out, dug up, dried, chopped and ground, cooked, spoken

Nomeamos, então, a introdução de *Preparando a terra* para indicar onde a magia se inicia, visto que é na terra que floresce o insumo principal para o fazer mágico. Em seguida, o primeiro capítulo, *Plantando a erva*, recebe esse título para representar o próximo passo desse processo: o início do ciclo da vida. Nesse momento, abordaremos a vida mitológica de Circe e sua trajetória pela literatura ocidental, a citar: a *Odisseia* de Homero; a *Teogonia* de Hesíodo; as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes; *Eneida*, de Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.); e as *Metamorfoses* de Ovídio. Daremos maior ênfase à Circe homérica, por ser o primeiro e mais emblemático episódio que retrata a personagem e também por ter sido reelaborado pela autora contemporânea Madeline Miller. Além disso, neste capítulo, estabeleceremos um paralelo entre a representação da maga na literatura canonizada e na literatura não-canonizada, com o objetivo de averiguar se esta, de alguma forma, influencia ou altera a composição de personagens fixados no imaginário social por aquela. Utilizaremos como fundamentação teórica, a Teoria dos Polissistemas de Itamar Even-Zohar (1978), e os Estudos Descritivos da Tradução, de Gideon Toury (1995) e de André Lefevere (1992).

No segundo capítulo, *Destilando a poção*, em alusão aos momentos de colher a erva, preparar a poção, de examiná-la, trabalhá-la e aperfeiçoá-la, faremos um estudo sobre a magia de Circe como técnica. Desse modo, o processo descrito por Miller e que classifica Circe como maga será apresentado, principalmente, sob o aporte teórico da tese de Doutorado da professora Dulcileide Virginio do Nascimento, intitulada *A téchne mágica de Medéia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes* (2007). Junto a isso, também discorreremos acerca da representação contemporânea e pós-moderna da maga, a fim de averiguar o papel que seu mito assume na literatura ocidental. Para tal objetivo, utilizaremos os postulados feministas da escritora estadunidense Virginia Woolf (1882-1941), em *Um teto todo seu* (1929), e da filósofa italiana Silvia Federici (1942), em *Calibã e a Bruxa* (2004).

Por fim, no terceiro capítulo, *Lançando a magia*, fase em que a magia se concretiza por meio da conjuração, faremos um estudo sobre a representação da voz que profere tais encantamentos. Sob esse viés, compararemos as narrativas realizadas por Ulisses nos Cantos IX-XII da *Odisseia* de Homero e dos episódios recontados pela protagonista Circe, no romance homônimo de Madeline Miller. Nosso intuito é identificar a ocorrência ou não de mudanças dos eventos e dos personagens quanto à alteração de quem os narra. Logo, a fundamentação

over, and sung. Even after all that, it can fail, as gods do not. If my herbs are not fresh enough, if my attention falters, if my will is weak, the draughts go stale and rancid in my hands". (Miller, 2020, p. 83).

teórica para este capítulo reside nos estudos do francês Gérard Genette (1930-2018), em *Discurso da Narrativa* (1979), e do alemão Friedrich Hegel (1770-1831), em *Cursos de estética* (1835).

Variantes de nomes próprios são muito comuns nas traduções dos textos clássicos. Um exemplo é o nome Perseis (Περσηίς, *Perseis*), filha de Oceano e Tétis. Há um Perses (Πέρσης, *Perses*), um Titã, filho de Crio e Euríbia, que herdará seu nome. Apenas por este comentário já se percebe o quanto a onomástica mitológica e poética traz dúvidas. Nesta dissertação, adotou-se um critério para a menção dos nomes das personagens gregas: nome em grego seguido da transliteração (em itálica). Esses nomes serão mencionados conforme registrados no Dicionários mítico-etimológico (1997) de Junito Brandão.

1 PLANTANDO A ERVA

Comumente associada ao perfil arquetípico da feiticeira capaz de metamorfosear homens em animais a seu bel-prazer, Circe é mais um exemplo mitológico de personagem feminina poderosa, que enriquece a “série de mulheres inesquecíveis: Medeia, Clitemnestra e Antígona” (Beard, 2023, p. 66)¹². No entanto, para Mary Beard (2023, p.66), essas mulheres mitológicas não são representadas na literatura como “modelos de comportamento”, e, sim, como responsáveis, muitas vezes, por causar o caos e destruir a estabilidade do poder do homem (Beard, 2023, p. 66-67)¹³. O *status quo* feminino só é restaurado quando a mulher é derrotada ou posta em seu devido lugar, de submissão.

No caso específico de Circe, embora seja uma deusa, é uma mulher que mora sozinha em uma ilha e ousa desafiar a supremacia masculina ao não admitir que esses homens se apropriem desse espaço e de sua independência. Para defender-se e ostentar seus dotes superiores, transforma-os em animais e torna-se, nessa perspectiva, uma vilã.

No entanto, as palavras de Ulisses para descrevê-la a caracterizam como uma “terrível deusa” (Homero, *Od.*, X, 136, 2011), do grego “δεινὴ θεὸς” – *deinè theòs*¹⁴ – (Homero, *Od.*, X, 136, 2022). Em um primeiro momento, o sintagma poderia transmitir um significado pejorativo por conta do adjetivo “terrível”, todavia, no grego, δεινὴ (*deiné*) denota uma qualidade de quem

¹² “Há à primeira vista, uma impressionante variedade de personagens femininas poderosas no repertório dos mitos e das narrativas gregas. Na vida real, as mulheres antigas não tinham direitos políticos formais e gozavam de pouquíssima independência econômica ou social; em algumas cidades, como Atenas, mulheres casadas e ‘respeitáveis’ da elite raramente eram vistas fora de casa. Mas o drama ateniense em particular e o imaginário grego de modo mais geral ofereceram à *nostra* imaginação uma série de mulheres inesquecíveis: Medeia, Clitemnestra e Antígona, entre tantas outras” (Beard, 2023, p. 66).

No texto de partida: “There is at first sight an impressive array of powerful female characters in the repertoire of Greek myth and storytelling. In real life, ancient women had no formal political rights, and precious little economic or social independence; in some cities, such as Athens, ‘respectable’, elite married women were rarely seen outside the home. But Athenian drama in particular, and the Greek imagination a series of unforgettable women: Medea, Clytemnestra and Antigone among many others” (id., 2017, p. 58-59).

¹³ “Elas não são, no entanto, modelos de comportamento - longe disso. Na maioria das vezes, são retratadas mais como agressoras que como detentoras de poder. Elas o tomam sem legitimidade, de formas que levam o caos, à ruptura do Estado, à morte e à destruição. São monstros híbridos que de modo algum são mulheres, no sentido grego. E a lógica inabalável dessas histórias é que devem ser desautorizadas e postas de volta em seus lugares. De fato, são as inquestionáveis trapalhadas feitas pelas mulheres com o poder no mito grego que justificam a exclusão delas desse âmbito na vida real e justificam o papel do homem.” (*op. cit.*, p. 66-67).

No texto de partida: “They are not, however, role models – far from it. For the most part, they are portrayed as abusers rather than users of power. They take it illegitimately, in a way that leads to chaos, to the fracture of the state, to death and destruction. They are monstrous hybrids, who are not, in the Greek sense, women at all. And the unflinching logic of their stories is that they must be disempowered and put back in their place. In fact, it is the unquestionable mess that women make of power in Greek myth that justifies their exclusion from it in real life, and justifies the rule of men.” (*op. cit.*, p. 59).

¹⁴ Nesta dissertação, não serão inseridas as citações da *Odisseia* no texto de partida em grego.

é extraordinário, extremamente grandioso. Talvez, por conta da imagem negativa que temos da maga, associemos o termo “terrível” a uma conotação pejorativa e não o relacionamos à possibilidade de significar uma qualidade positiva.

De todo modo, mesmo que Circe seja descrita por Ulisses como uma deusa grandiosa, a narrativa oferece indícios de que deveria ser temida, por causa da metamorfose dos companheiros de herói em animais. Tal cenário perdura até o rei de Ítaca subjugar a maga com o auxílio de Hermes e, assim, ser obrigada a ceder e a se submeter, deixando de ser uma ameaça aos homens. Talvez o perigo da metamorfose pelas mãos de Circe constitua o aspecto mais emblemático da maga nas artes desde Homero.

Por esse motivo, é válido voltarmos nossas atenções à trajetória literária de Circe, a fim de ilustrar o percurso da personagem e corroborar sua relevância no imaginário social ao longo de eras. Além disso, sua imagem, aliada à de Medeia, auxiliou na construção da figura literária e fantástica do que hoje compreendemos culturalmente como maga, feiticeira e bruxa¹⁵. Neste capítulo, portanto, abordaremos o ciclo de vida do mito da poderosa deusa, cuja raiz encontra-se em Homero. Apresentaremos a etimologia do nome de Circe, sua genealogia e algumas das diversas fontes literárias que constituem sua tradição mítica, partindo dos registros mais notáveis da personagem em textos da Antiguidade Clássica – a *Odisseia* de Homero, a *Teogonia* de Hesíodo, as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, a *Telogonia* de Êugamon de Cirene, a *Eneida* de Virgílio e as *Metamorfoses* de Ovídio – até as publicações mais recentes.

1.1 Uma travessia de Circe pelas páginas da literatura

De acordo com o professor e classicista brasileiro Junito de Souza Brandão (2014, p. 136), no *Dicionário Mítico-etimológico* (1991), Circe (Κίρκη, *Kirkē*) deriva κίρκος (*kirkos*), um tipo de “falcão”. O ilustre pesquisador destaca que o animal “é um símbolo solar e do conhecimento esotérico, da saída das trevas para a luz” (Brandão, 2014, p. 136), isto é, “Circe é a maga que ‘descobre a luz’, como fez com Ulisses, predizendo-lhe as dificuldades e perigos que o aguardavam em seu ainda longo itinerário até Ítaca” (Brandão, 2014, p. 136). O nome da maga, nesse sentido, está associado ao seu papel na *Odisseia*, de auxiliar no tão almejado retorno de Ulisses. Essa etimologia também se interliga à paternidade da personagem, ao deus

¹⁵ Nesse momento, utilizamos esses termos sem apontar as particularidades da nomenclatura.

Hélio, personificação do sol. Portanto, a deusa é uma representante do sol na terra, iluminando caminhos porventura obscuros.

Na narrativa contemporânea de Madeline Miller, a personagem é assim denominada por apresentar olhos amarelados e radiantes, e também uma voz estridente, características típicas de um falcão (Miller, 2020, p. 6)¹⁶. Pode-se observar que a autora, ao mencionar tal brilho, também se inspirou nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, mais especificamente no detalhe que fez Circe, no Livro IV, identificar Medeia como descendente de Hélio:

Porque toda a raça de Hélio era facilmente reconhecível,
já que, à distância, com o fulgor dos olhos,
emanavam um brilho certo semelhante ao ouro.
(Apolônio, *Arg.*, IV, 727-730, 2021)

Alia-se tal aspecto a uma qualidade fisiológica do falcão, a visão acurada, capaz de avistar uma presa a distâncias consideráveis. No caso de Circe, observa-se a habilidade de capturar e transformar homens em animais. Tem-se, desse modo, já na origem do nome da maga, a afinidade intrínseca com animais.

Em relação à genealogia da deusa, constam inúmeras variações. As versões mais tradicionais são aquelas presentes na *Odisseia* de Homero e na *Teogonia* de Hesíodo, em que Circe foi gerada por Hélio e Perseis, filha de Tétis e Oceano:

Aportamos à ilha de Eeia, onde vivia
Circe de belas tranças, terrível deusa de fala humana,
irmã de Eetes de pernicioso pensamento.
Ambos foram gerados pelo Sol, que dá luz aos mortais,
tendo por mãe Perse, filha do Oceano.
(Homero, *Od.*, X, 135-139, 2011)

Do Sol incansável a ínclita Oceanina
Perseida gerou Circe e o rei Eetes.
Eetes, filho do Sol ilumina-mortais,
desposou a virgem do Oceano rio circular
Sábia de belas faces, por desígnios dos Deuses.
Ela pariu Medéia de belos tornozelos,
subjugada em amor graças à áurea Afrodite.
(Hesíodo, *Teo.*, 956-962, 1995)

Nas duas fontes, Circe é apresentada como irmã de Eetes, rei da Cólquida, guardião do Velocino de Ouro (Brandão, 2014, p. 136) e pai de Medeia. Em outras tradições, a maga também é irmã de Pasífae, esposa do Rei Minos e mãe de Minotauro; e de Perses, “que

¹⁶ Diz a protagonista a respeito de si: “[...] *Hawk*, Circe, for my yellow eyes, and the strange, thin sound of my crying.” (Miller, 2020, p. 6) / “*Hawk*, Circe, pelos meus olhos amarelados, e o estranho, agudo som de meu choro”.

destronou a Eetes, mas foi morto por Medeia” (Brandão, 2014, p. 136). Um exemplo de uma das versões do mito de Circe se encontra nas *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, em que o poeta se utiliza da tradição quanto aos genitores da maga (Apolônio, *Arg.*, IV, 590-591, 2021)¹⁷ e quanto ao seu irmão Eetes (*Arg.*, IV, 682-684, 2021)¹⁸, entretanto, acrescenta a ninfa Pasífae à genealogia (*Arg.*, III, 999, 2021)¹⁹, o que denota a convergência de variantes na mítica²⁰ circiana.

Há tradições posteriores em que Circe e Medeia são irmãs, filhas de Hécate (Ἑκάτη, *Hekátē*) (Nascimento, 2007, p. 26), cuja etimologia significa “a que fere à vontade, a seu bel-prazer” (Brandão, 2014, p. 285). Essa descrição da deusa, aliada à sua característica de inventora da magia (Brandão, 2014, p. 286), ratifica uma possível ligação entre Circe e Medeia com Hécate, já que a visão arquetípica atribuída às duas magas envolve o uso da magia para obter benefício próprio, em vez de um bem coletivo (Madureira, 2020, p. 297). Nesse sentido, Brandão, em seu *Dicionário Mítico-etimológico*, apresenta esta relação intrínseca entre as duas magas e Hécate, entretanto, fazendo menção apenas à maternidade de Circe. O dicionarista descreve àquela como uma deusa que faz

prosperar o rebanho ou o aniquilar, a seu bel-prazer. [...] Deusa ctônia, passou a ser considerada como divindade que preside à magia e aos encantamentos. Ligada ao mundo das Sombras, aparece aos feiticeiros e às bruxas com uma tocha em cada mão ou ainda em forma de diferentes animais, como égua, loba, cadela. Tida e havida como a inventora da magia, o mito acabou por fazê-la penetrar na família da bruxaria por excelência: Eetes, Circe e Medeia são projeções suas. É assim que tradições tardias fizeram-na mãe de Circe e, por conseguinte, tia de Medeia. [...]

Hécate é a deusa dos mortos, não como Perséfone, mas como divindade que preside às aparições de fantasmas e senhora dos malefícios. Empunhando duas tochas e seguida de éguas, lobas e cadelas é a deusa todo-poderosa invocada pelas bruxas. Seu poder terrível manifesta-se particularmente à noite, à luz bruxuleante da Lua, com a qual se identifica. Deusa lunar e ctônia, está ligada aos ritos da fertilidade. [...] Mágica por excelência, é a senhora da bruxaria.

A grande mágica das manifestações noturnas simboliza ainda o inconsciente, onde se agitam monstros, espectros e fantasmas. De um lado, o inferno vivo do psiquismo, do outro uma imensa reserva de energias que se devem ordenar, como o caos se ordenou em cosmo pela força do espírito.

(Brandão, 2014, p. 285-286).

Brandão, todavia, no verbete em que explicita o mito e a etimologia de Medeia, menciona a versão do historiador Diodoro (séc. I a.C.) de que a maga e Circe teriam sido

¹⁷ “[...] onde/ encontrariam Circe, a filha de Perse e de Hélio.” (*Arg.*, IV, 590-591, 2021).

¹⁸ “De imediato,/ assim que fitaram o aspecto e os olhos de Circe,/ todos afirmaram com franca certeza ser a irmã de Eeta.” (*Arg.*, IV, 682-684, 2021).

¹⁹ “Pasífae, oriunda da mesma estirpe de meu pai.” (Apolônio, *Arg.*, III, 999, 2021).

²⁰ Károly Kerényi (1897-1973), filólogo clássico e um dos estudiosos mais influentes dos estudos contemporâneos de mitologia, cunhou o termo “(a) mítica”, significando o conjunto de aspectos, variantes, interpretações, simbologia e demais aspectos de um mito específico.

geradas por Hécate e Eetes (Brandão, 2014, p. 400)²¹. De todo modo, a deusa Hécate, remete à noite e aos animais; às práticas interligadas à magia, contrastando diretamente com o deus Hélios, representante da luz. Portanto, tal dualidade “mantém uma estreita relação com o mundo próprio das trevas e da magia, fato que corrobora a ideia de que a sabedoria mágica de Medeia está vinculada a um povo de estirpe solar” (Eliade, 1970, p. 129-130, *apud* Nascimento, 2007, p. 27), assim como a de Circe.

Aliada a essa visão, a pesquisadora Olga Rinne (2017, p. 44) aponta que a tríade Hécate-Circe-Medeia remonta a um período em que havia a supremacia das sociedades matriarcais e cultuava-se a Grande Deusa no Oriente Próximo²².

Neste ponto de nossa abordagem, é imperioso referirmos as explicações trazidas por Junito Brandão (2015, v. II, p. 242) no que diz respeito ao matriarcado, cuja fonte imprescindível é o suíço Johann Jakob Bachofen (1815-1887). Essas sociedades matriarcais eram pautadas na *ginocracia*, “o poder, o governo da mulher” (Brandão, 2015, v. II, p. 242), cuja supremacia era político-social e religiosa. Bachofen (Brandão, 2015, v. II, p. 242) defende que a linhagem era feita por meio da mãe – matrilinearidade –, visto que “resulta da maternidade tomada como um princípio, cujas consequências, amor, fraternidade, igualdade e liberdade, teriam determinado em tempos antigos” a vida desses povos ginocráticos. Portanto, a religião cultivada era composta por figuras maternas e ctônias, visto que representavam a Terra-Mãe (ou a Grande Deusa), isto é, a terra cultivada, a agricultura (Brandão, 2015, v. II, p. 242).

Para que houvesse a constituição ginocrática, Bachofen supõe um processo histórico (Brandão, 2015, v. II, p. 242) com três fases: “*heterismo*, de *ἑταιρισμός* (*hetairismós*), ‘vida ou condição de companheira, de cortesã’” em que “a mulher era mulher de todos” (Brandão, 2015, v. II, p. 242), já que não havia casamento. Assim, não era possível identificar a paternidade, mas a maternidade. A segunda etapa era o *amazonismo*, de *ἄμαζός* (*amadzón*, amazona): “estágio agressivo da mulher, uma espécie de imperialismo feminino” (Brandão, 2015, v. II, p. 242), com mulheres guerreiras. Ela só “concebiam relações sexuais com adventícios: os filhos homens eram emasculados e empregados, quando não eliminados em serviços inferiores” (Brandão, 2015, v. II, p. 242). Por último, a terceira fase, *demetrismo*, de *Δημήτηρ* (*Deméter*), “a Terra-Mãe, a terra cultivada”; marcado pela agricultura e pelo casamento. Este era realizado por “livre escolha da mulher, uma vez que o prestígio social, a família e a religião continuavam sob sua égide” (Brandão, 2015, v. II, p. 242).

²¹ “Diodoro, todavia, dá-lhe por mãe a protetora e inspiradora de todas as magas, Hécate [...], que seria no caso a esposa de Eetes e mãe não apenas de Medeia, mas igualmente da bruxa Circe [...]” (Brandão, 2014, p. 400).

²² “[...] sumérios, [...] Pérsia antiga, [...] velho Egito e [...] Creta” (Rinne, 2017, p. 43)

Retomando no ponto de onde paramos, no culto à Grande Deusa, a imagem da deusa,

em analogia com as fases da Lua, assumiu a forma de uma tríade. Ela surgia como uma jovem primaveril, uma mulher madura e fecunda, como o verão, e uma velha outonal, hibernal. Dentro do cosmo – idealizado como algo composto de três partes, a deusa-jovem reinava sobre o ar e o céu; a deusa madura do amor, sobre a terra e o mar; e a deusa anciã, sobre o inferno e o reino dos mortos. Cada aspecto da tríade podia, por seu turno, aparecer na Santíssima Trindade, porém, procurava-se sempre lembrar que, em todos os seus aspectos e formas aparentes, a deusa era sempre a Una, a imutavelmente Grande Deusa da terra e do céu. (Rinne, 2017, p. 47)

Portanto, nessa representação, a deusa-jovem seria Medeia; a deusa madura do amor ou “ninfá orgiástica” (Rinne, 2017, p. 48), Circe; enquanto Hécate seria a deusa anciã, senhora “da morte e do inferno” (Rinne, 2017, p. 48).

Quanto à filiação de Circe, Hesíodo menciona que, na união com o herói Ulisses, nasceram três:

Circe, filha de Sol Hiperionida,
amada por Odisseu de sofrida prudência, gerou
Ágrio, Latino irrepreensível e poderoso,
e pariu Telégono, graças à áurea Afrodite.
Bem longe, no interior de ilhas sagradas,
E eles reinam sobre ínclitos tirrenos.
(Hesíodo, *Teo.*, 1011-1016)

Brandão (2014, p.136) aponta que desses amores, de acordo com a tradição, “nasceram Telégono e Nausítoos. Variantes posteriores aumentaram o número desses filhos para seis: além dos dois citados, o casal de amantes tivera ainda Latino, epônimo dos latinos; Romo, Âncias e Árdeas”. Dentre esses, aquele que mais apresentou um certo destaque foi Telégono (Τηλέγονος, Telégonos), cuja etimologia significa “o que nasceu ao longe” (Brandão, 2014, p.583). O filho de Ulisses e de Circe protagoniza uma epopeia perdida de Êugamon de Cirene (séc. VI a.C.), *Telogonia*, pertencente aos *Poemas Cíclicos*, “poemas épicos antigos que, as mais das vezes, dão continuidade à *Ilíada* e à *Odisseia* ou a gestas nelas esboçadas” (Brandão, 2014, 2014, p.136). Nesta narrativa, Telégono, criado por Circe na ilha de Eeia, descobre quem é seu pai e deseja conhecê-lo; entretanto, quando desembarca em Ítaca, mata o rebanho e também o pastor idoso que encontrou. Telégono descobriu posteriormente que o homem que matara era Ulisses, abatido pela passagem do tempo, e, junto de Penélope e Telêmaco, levou o corpo do herói para a ilha de Circe, para ser devidamente enterrado. No local, Telégono desposou Penélope; e Circe, a Telêmaco (Brandão, 2014, p.583). O historiador francês Pierre Grimal, em seu *Dicionário da mitologia grega e romana* (1951), apresenta o mito de Telégono com algumas distinções:

Telégono foi criado na ilha de sua mãe, Circe, depois da partida de Ulisses. Mas, quando atingiu a idade adulta, teve conhecimento de quem era o seu pai. Dirigiu-se, então, a Ítaca para se dar a conhecer, mas, aí, começou por se apoderar de uma parte do gado que pertencia ao rei. Ulisses quis defender os seus bens e, na batalha, foi ferido pelo filho, cuja lança estava guarnecida com espinhas de raias (peixe que, segundo se acreditava, causava feridas mortais). A ferida foi fatal e Ulisses morreu. Levou o cadáver de Ulisses, que Penélope quis acompanhar, para a ilha de Circe. Aí, desposou Penélope e Circe enviou os dois às Ilhas Afortunadas. (Grimal, 2005, p. 433)

No romance *Circe* de Madeline Miller, segue-se a tradição quanto aos pais da deusa, o deus Hélios e a ninfa Perseis (Miller, 2019, p. 7); quanto aos irmãos de Circe, Miller manteve a tradição de serem Eetes (Miller, 2020, p. 27) e Pasífae, mas insere Perses na família (Miller, 2020, p. 8-9). Com relação aos filhos da maga com Ulisses, a narrativa mantém apenas Telégono. Este é um semideus, e por isso, é retratado com “olhos escuros como os do pai, mas pontos amarelos brilhavam neles” (Miller, 2019, p. 242).

Miller também recria a epopeia de *Telegonia* de Êugamon de Cirene, ou seja, Telégono exibe uma necessidade de encontrar seu pai e parte para Ítaca a sua procura. Em *Circe*, a jornada desse personagem para tal ilha teve auxílio do deus Hermes²³, que o protegeria durante o caminho e o desviaria dos monstros (Miller, 2019, p. 245). Na narrativa contemporânea, Ulisses encosta numa lança que o neto de Hélios carregava, repleta de veneno da cauda do monstro Tifão, gerado por Gaia e Tártaro (Grimal, 2005, p. 448). Essa cauda envenenada foi pessoalmente retirada por Circe, como forma de proteger Telégono dos perigos que poderia enfrentar no caminho até Ítaca (Miller, 2019, p. 256-260). Portanto, diferentemente do que se esperava, não houve conflito entre pai e filho; a morte de Ulisses foi fruto de uma falha na comunicação:

– Eu sabia. Até daquela distância. Ele era mais baixo do que eu tinha imaginado. Seus ombros eram largos como os de um urso. Seu cabelo era todo grisalho. Ele poderia ser qualquer marinheiro. Não sei como eu sabia. Era como se... como se, todo esse tempo, meus olhos estivessem esperando exatamente aquela forma.

[...]

– Eu gritei seu nome, mas ele já estava se movendo em minha direção. Eu me ajoelhei.

[...]

– Achei que ele tivesse me reconhecido também. Mas estava gritando. Disse que eu não podia roubar dele nem saquear suas terras. Queria me ensinar uma lição.

[...]

– Ele me mandou abaixar a lança. Eu disse que não podia, mas ele só ficava gritando que eu deveria abaixá-la, sem parar. Então, me agarrou.

[...]

²³ “Ele disse que podia me ajudar, e ajudou. Disse que devia ser de repente. ‘Se é preciso tirar a casca de uma ferida’, ele disse, ‘o melhor jeito é fazer depressa.’” (Miller, 2019, p. 245).

– Ele agarrou a lança e me puxou para trás. A bainha do couro saiu voando. Eu tive medo de soltar. Tive medo que...

[...]

– Eu gritei que ele deveria tomar cuidado. Eu disse a ele, mãe. Eu disse “Não a deixe tocá-lo”. Mas ele a puxou de mim. Mal foi um arranhão. A ponta contra a bochecha dele.

A cauda de Trigon. A morte que eu pusera em suas mãos.

– O rosto dele só... parou. Ele caiu. Eu tentei esfregar o veneno, mas não havia nenhum ferimento. “Eu vou levá-lo à minha mãe”, eu disse, “e ela vai ajudar”. Os lábios dele estavam brancos. Eu o segurei. “Sou seu filho, Telégono, nascido da deusa Circe”. Ele ouviu. Acho que ouviu. Olhou para mim antes de... partir.” (Miller, 2019, p.265-267)

Desse modo, ao analisar a genealogia de Circe, verifica-se a versatilidade do mito, isto é, o relato mítico não apresenta uma forma definitiva (Vernant, 2000, p. 13) e sempre “comporta variantes, versões múltiplas que o narrador tem à sua disposição, e que escolhe em função das circunstâncias, de seu público ou de suas preferências, podendo cortar, acrescentar e modificar o que lhe parecer conveniente” (Vernant, 2000, p. 13). Cabe, assim, listar algumas dessas variantes do mito da maga presentes na literatura em diferentes períodos: da Antiguidade Clássica até a contemporaneidade.

O registro literário mais relevante da maga encontra-se na *Odisseia* de Homero, visto que é o primeiro, corroborando a declaração da pesquisadora Stéphanie Madureira (2020, p. 294) de que Circe é a primeira maga representada na literatura ocidental com habilidades na manipulação dos *phármaka*. Nessa perspectiva, a personagem se insere nos Cantos X-XII da narrativa homérica, como um dos episódios mais importantes do relato de Ulisses sobre suas andanças, direcionado à corte de Alcino, no palácio dos feácios. O herói conta que, após ter cegado o ciclope Polifemo²⁴, provocou a ira do deus Poseidon²⁵, pai da criatura ferida, e, como consequência, teve um longo e turbulento retorno à Ítaca com duração de dez anos, enfrentando os mais diversos desafios e seres fantásticos, um dos quais, Circe. O episódio com a maga se desenrola quando Ulisses e seus companheiros aportam na ilha de Eeia e, sob ordem do filho de Laertes, vinte e três homens, liderados por Euríloco, buscam auxílio.

Quando encontraram o palácio de Circe, viram que estava rodeado de “lobos da montanha e leões,/ que ela enfeitiçara com drogas malévolas./ Porém, os animais não atacaram os homens, mas puseram-se/ de pé, dando as boas-vindas, as longas caudas abanando” (*Od.*, X,

²⁴ “Dei-lhe então esta réplica, enfurecido no meu coração:/ ‘Ó Ciclope, se algum homem mortal te perguntar/ quem foi que vergonhosamente te cegou o olho,/ diz que foi Ulisses, saqueador de cidades, filho de Laertes, que em Ítaca tem seu palácio’” (*Od.*, IX, 501-505, 2011).

²⁵ “‘Ouve-me, Posêidon de cabelos azuis, Sacudidor de Terra!/Se na verdade sou teu filho, e se declaras ser meu pai,/ concede-me que nunca chegue a sua casa Ulisses,/saqueador de cidades, filho de Laertes, que em Ítaca habita./Mas se for seu destino rever a família e regressar/ao bem construído palácio e à terra pátria, que chegue tarde/e em apuros, tendo perdido todos os companheiros,/na nau de outrem, e que em casa encontre muitas desgraças.’” (*Od.*, IX, 526-535, 2011).

210-215, 2011). Não fica claro, no texto, se tais feras foram domesticadas por meio das drogas de Circe ou se são homens metamorfoseados por ela. De todo modo, embora os guerreiros tenham se espantado com a docilidade dos animais, seguiram ao palácio da maga, viram-na tear e ouviram-na cantar com uma “voz melodiosa” (*Od.*, X, 221, 2011); essas duas habilidades descrevem “uma mulher dedicada à vida doméstica” (Madureira, 2020, p. 283). São recebidos pela deusa e lhes são oferecidas comidas e bebidas, em que, no entanto, estavam misturadas com “drogas terríveis, para que se esquecessem da pátria” (*Od.*, X, 236, 2011).

Cabe ressaltar que a questão do esquecimento é o tema principal nos Cantos IX-XII da *Odisseia*. Tendo em vista que o objetivo do herói da épica é o retorno à Ítaca, essa missão é constantemente colocada à prova. Ítalo Calvino (2007, p. 18) tão bem expressa isso quando comenta que o “retorno deve ser identificado, pensado e lembrado: o perigo é que possa ser esquecido antes que ocorra”. Durante seu périplo nas terras de seres fantásticos, a memória de Ulisses sobre o seu retorno é testada, isto é, “a perda da memória é uma ameaça que nos Cantos IX-XII se repropõe várias vezes: primeiro com o convite dos lotófagos, depois com os elixires de Circe e mais tarde com o canto das sereias” (Calvino, 2007, p. 18). Desse modo, o perigo é Ulisses esquecer de sua pátria, de seu papel como pai, marido e rei.

Tão logo provadas pelos homens de Ulisses, Circe conjurou uma magia com sua vara, transformando-os em porcos. Vale ressaltar que a metamorfose dos homens realizada pela maga é parcial, isto é, eles “tinham cabeças, voz, cerdas e aspecto de porcos,/ mas o seu espírito não mudou: permaneceu como era” (*Od.*, X, 239-240, 2011); a todo momento mantiveram-se conscientes da situação em que estavam.

Dentre os vinte e três homens enviados para o palácio de Circe, somente Euríloco, por desconfiar da situação, não entrou no local, viu o que ocorreu e relatou a Ulisses. O herói parte para recuperar seus homens, mesmo não sabendo quais artifícios utilizar; nesse instante, o deus Hermes vai a seu encontro e lhe dá instruções sobre como prosseguir, entregando-lhe móli, uma droga que o tornaria imune à magia de Circe (*Od.*, X, 287-292, 2011). A deusa, por sua vez, se surpreende ao perceber que Ulisses não se transformou em animal e, depois de fazer um juramento com protagonista de não o ferir, reverte a magia da transfiguração em animais e os homens de Ulisses retomam à sua forma original, porém “mais novos que antes,/ muito mais belos e mais altos de se ver” (*Od.*, X, 395-396, 2011). Esse ato de conciliação entre a deusa e o herói é interpretado pela pesquisadora Greta Hawes (2017, p. 131) como uma maneira de criar um aliado, não de neutralizar um inimigo.

Assim, a tripulação dos guerreiros de Ulisses permaneceu por um ano na ilha de Eeia e, no momento em que desejam partir, Circe dá ao herói informações e conselhos preciosos:

instrui-o acerca da necessidade da descida ao Hades, mundo dos mortos, para pedir direcionamento ao profeta cego Tirésias em seu retorno; alerta-o acerca da ameaça representada pelas Sereias e aconselha-o a tampar os ouvidos dos seus companheiros com cera, mas caso ele quiser ouvir o canto desses seres de forma a não padecer, que ele seja amarrado ao mastro; orienta-o acerca do risco de perda da tripulação durante a passagem marítima entre Cila e Caríbdis; adverte-o acerca dos perigos de se alimentar do gado do seu pai Hélio, na ilha de Trinácia. Portanto, na *Odisseia*, o papel de Circe na trama transcende à capacidade mágica de transformação; a personagem homérica tem personalidade e poderes ambivalentes: “mantém um zoológico de homens metamorfoseados em leões e lobos, enquanto usa seu conhecimento divino para dar assistência a seus hóspedes” (Hawes, 2017, p. 132), além de apresentar um ambiente que, apesar de sua estranheza, é civilizado (Hawes, 2017, p. 132). Tais “aspectos se perderam na tradição grega e essa deusa ambivalente tomou lugar a uma figura cada vez mais estereotipada e a ser combatida” (Hawes, 2017, p. 132)²⁶.

Nesse sentido, o registro de Circe na *Odisseia* representa uma primeira figura mágica. Ela é a primeira mulher na literatura ocidental que executa magia por meio da manipulação dos *phármaka* e que, com sua voz, instrui Ulisses em sua jornada rumo ao mundo de Hades e o auxilia em seu retorno à Ítaca, prevenindo-o dos perigos que serão enfrentados. Se Ulisses não tivesse encontrado a maga, não teria descido ao Hades para obter informações de seu retorno com Tirésias e, conseqüentemente, não teria encontrado o retorno à sua pátria. Por isso, a presença de Circe é essencial para a trajetória do herói homérico. Toda postura assumida pela deusa nessa narrativa vai contra o paradigma do século V a.C. acerca do comportamento ideal das esposas modelo atenienses²⁷; reiterado por Tucídides (c. 460 – c. 400 a.C.) na *Oração fúnebre de Péricles*, que afirma:

Se tenho de falar também das virtudes femininas, [...], resumirei tudo num breve conselho: será grande a vossa glória se vos mantiverdes fiéis à vossa própria natureza,

²⁶ “Homer’s Circe is a characterful creation. Her strange powers have a numinous ambivalence: she keeps a strange menagerie of men transformed into fawning lions and wolves, yet, equally, uses her divine knowledge to aid her guests. Her kingdom, for all its strangeness, is decorously civilized [...]. But this nuanced vision soon drops out of the Greek tradition, and the ambivalent Homeric goddess becomes an increasingly pigeonholed, entirely combatant figure.” (Hawes, 2017, p. 132)

²⁷ O pesquisador Fábio de Souza Lessa realiza um estudo minucioso acerca do modelo *mélissa* na sociedade ateniense do século V a.C. em seu livro *Mulheres de Atenas: Mélissa – do Gineceu à Agorá* (2010). Para Lessa (2010, p. 27, grifo do autor), “O conceito de esposa **bem-nascida** atribuído às mulheres legítimas dos cidadãos que pertencem ao segmento social dos **kalói kagathói** [...]. Acreditamos que esse modelo foi sistematizado pelos atenienses no decorrer do Período Clássico a partir de informações - escritas em menor quantidade que as orais - dos Períodos Homérico e Arcaico, visto que Penélope, personagem idealizada por Homero, é, juntamente com a personagem Alceste, de Eurípides, o modelo feminino de virtude do Período Clássico. Elas são os arquétipos de boas mulheres, por terem vivido e suportado todas as dificuldades ao lado dos seus respectivos maridos - Ulisses e Admeto.”

e grande também será a glória daquelas de quem menos se falar, seja pelas virtudes, seja pelos defeitos. (Tucídides, II, 45, 2001)

Para Tucídides, a maior honra de uma mulher é que ela não fale. Isso representa a ausência de voz política das mulheres atenienses; elas eram consideradas “psicologicamente não-autônomas, não-livres e incapazes de se controlarem a si próprias” (Lessa, 2010, p. 69). Por conseguinte, o “mundo masculino reserva às esposas o silêncio como uma das virtudes fundamentais” (Lessa, 2010, p. 69). Circe, por sua vez, simboliza a quebra desse silêncio e caracteriza um desvio a esse modelo ideal, pois rompe “com a submissão, a inferioridade e o silêncio femininos” (Lessa, 2010, p. 70) e isso, no fim, beneficia o herói da épica.

Já no Livro IV das *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes, há uma nova faceta da maga. Após Jasão conquistar o Velocino de Ouro com o auxílio direto de Medeia e de suas habilidades com os *phármaka*, ambos, seguidos na nau com os argonautas, fogem de Cólquida; e, para despistarem a fúria de Eetes, Medeia planeja o assassinato de seu irmão Apsirto²⁸. Jasão executa a trama fratricida. Em consequência, Medeia desperta a ira das Erínias²⁹ – deusas “punidoras dos crimes cometidos por pessoas contra seus consanguíneos” (Brandão, 2014, p. 210) – assim como a de Zeus, que “determinou que, antes de regressarem, deveriam se purificar/ do funesto sangue mediante as instruções de Circe de Eea” (Apolônio, *Arg.*, IV, 559-560, 2021). A nau Argo e sua tripulação seguiram o trajeto até a ilha da maga, que estava se purificando na água do mar, por conta de um sonho premonitório (Apolônio, *Arg.*, IV, 662-671). Logo que viu Jasão e Medeia prostrando-se perante a si, Circe compreendeu a urgência de um ritual de expiação de um assassinato, o que executou em seguida; ao concluí-lo, informou à sobrinha que, por conta do laço sanguíneo compartilhado entre elas, não lhe desejaria nenhum mal (Apolônio, *Arg.*, IV, 742-743), porém, não tinha o interesse de saber quem Jasão era, nem aprovaria as decisões e a vergonha encarnadas por Medeia (Apolônio, *Arg.*, IV, 747-748); encerrando, dessa forma, sua participação na epopeia. A respeito da magia empregada por Circe para se metamorfosear, Apolônio apenas menciona que, em volta da maga, havia animais híbridos, homens-feras³⁰.

²⁸ “Presta atenção. Em vista dos meus feitos vergonhosos,/ é necessário também planejar isso, já que desde o começo/ cometi uma falta e compri os vis desígnios de uma divindade./ Tu, na refrega, protege-te das lanças dos colcos,/ enquanto eu induzirei Apsirto para vir até as tuas mãos. Acolhe-o tu com esplêndidos presentes,/ na esperança de que eu persuada os arautos que até ele se dirigirem/ para vir sozinho entrar num acordo comigo. Então, se este feito te agradar – e eu não me oponho – mata-o e inicia uma batalha contra os colcos.” (Apolônio, *Arg.*, IV, 411-420).

²⁹ “Mas logo a impiedosa Erínia, a total subjugadora, viu/ com olhos oblíquos o feito pernicioso que haviam cometido.” (id., *ibid.*, IV, 475-476).

³⁰ “Algumas feras, dessemelhantes a feras crudívoras,/ bem como dessemelhantes a homens em aparência coesa,/ mas com uma mescla dos membros de ambos, avançavam juntas,/ como um rebanho de ovelhas sai dos estábulos seguindo o pastor” (id., *ibid.*, IV, 672-675).

Nas páginas da literatura romana, a ilha de Eeia é brevemente relatada no Livro VII da *Eneida*, de Virgílio (70 a.C. – 19 a.C.), no momento em que a tripulação de Eneias se aproxima do lugar. Entretanto, os troianos estavam protegidos por Poseidon, por isso foram afastados dos sortilégios de Circe, encarados, neste contexto, como maléficos. Tal comportamento do deus contrasta com o da *Odisseia*, porque, no caso de Ulisses, Poseidon estava irado com ele e não mediu esforços para que o herói enfrentasse todos os tipos de provações, incluindo a passagem pela ilha da deusa. De todo modo, na *Eneida*, Circe é vislumbrada cantando com uma bela voz e boa vontade, em seu tear (Virgílio, *En.*, VII, 11-14, 2021)³¹, juntamente com leões, javalis, ursos e lobos, homens metamorfoseados em feras pela maga por meio de “ervas potentes” (Virgílio, *En.*, VII, 15-19)³² e, de acordo com Hawes (2017, p. 132), “essa breve aparição na *Eneida* ilustra imensa marginalização” da personagem, pois, “enquanto Homero descreve os animais de Circe como cachorros dóceis, na *Eneida*, são monstros (*monstra*) violentos e enfurecidos por estarem aprisionados” (Hawes, 2017, p. 132) naquela ilha; a maga é, portanto, “uma ameaça ao sucesso da viagem de Eneias” (Hawes, 2017, p.132)³³.

Nas *Metamorfoses* de Ovídio, a deusa é retratada nos Livros XIII e XIV, mais especificamente, como uma mulher ciumenta, capaz de transformar a ninfa Cila em um monstro para não se casar com o seu amado Glauco. Esse monstro é citado por Homero na *Odisseia*, mas não há menção de qual seria seu passado e nem sobre a relação de Circe com Cila, apenas há, então, uma descrição de seu aspecto físico e de tamanho perigo que representava a quem navegava pelo mar o qual se instalava (*Od.*, XII, 87-100, 2011). Nesse sentido, Ovídio retoma essa personagem e narra o seu passado de quando era uma jovem e bela ninfa – “filha da deusa Crateis e do deus marinho Fórcis” (Brandão, 2014, p. 132) – cortejada por vários pretendentes (Ovídio, *Met.*, XIII, 732-737, 2017), dentre eles, Glauco, um mortal recém transformado em deus por uma erva que encontrou ao acaso (Ovídio, *Met.*, XIII, 924-946). Cila foge após ter sido cortejada por Glauco, e o deus, furioso pela rejeição, recorre à Circe, pedindo-lhe uma

³¹ “Em pouco tempo costeiam-se as notas paragens de Circe,/ onde essa filha opulenta do Sol, com seus cantos maviosos,/ os densos bosques anima e nos paços belíssimos queima/ cedro oloroso, que luz agradável no escuro lhe enseja,/ no seu labor de passar a sutil laçadeira na tela.” (Virgílio, *En.*, VII, 11-14, 2021).

³² “Ouvem-se de perto, a desoras no escuro, leões a rugirem,/ no esforço inútil de os ferros romper de possantes cadeias,/ ursos cerdosos fremir, arrepiados javardos nas jaulas,/ e o apavorante ulular de umas sombras de lobos ao longe,/ homens outrora, que a forma primeira, com ervas potentes,/ Circe mudara nessa outra, aparências terríveis de feras.” (Virgílio, *En.*, VII, 15-19, 2021).

³³ “Circe’s brief appearance in the *Aeneid* illustrates the extent of her marginalization [...]. Where Homer described Circe’s animals fawning like dogs, in the *Aeneid*, these monsters (*monstra*) violently and noisily protest their imprisonment. Circe herself is a threat to the very success of Aeneas’ voyage [...].” (Hawes, 2017, p. 132).

poção do amor para que a ninfa se apaixonasse por ele (Ovídio, *Met.*, XIV, 20-25)³⁴. No entanto, a maga o orienta a se apaixonar reciprocamente por alguém que o valorize e expressa seu amor ao deus (Ovídio, *Met.*, XIV, 28-36), o qual imediatamente o recusa, causando a ira de Circe. Assim, a maga, com inveja de Cila por ter o coração do seu amado, vai até o rochedo onde a ninfa gostava de se refugiar e impregna a água do local de venenos, encantando-o com “esconjuro mágico” (Ovídio, *Met.*, XIV, 58). Quando a amada de Glauco chega ao local e entra na água, metade do seu corpo se metamorfoseia em cães, ou “monstros latrantes” (Ovídio, *Met.*, XIV, 60), se assusta com tamanha ferocidade desses animais e se detém naquele local. Ovídio (Ovídio, *Met.*, XIV, 70-71) ainda acrescenta que Cila “arrebata/ a Ulisses os seus companheiros por causa do ódio a Circe”.

Ainda sobre a presença da maga nas *Metamorfoses*, Ovídio menciona, a princípio brevemente, que, na ilha de Circe, há “átrios repletos de animais selvagens/ de formas enganadoras” (Ovídio, *Met.*, XIV, 10, 2017), formando uma espécie de “exército de feras” (Ovídio, *Met.*, XIV, 45-46); todavia, não há alusão neste trecho de que esses animais são homens metamorfoseados. É mais adiante no Livro XIV que Ovídio realiza a releitura do episódio homérico sobre os companheiros de Ulisses sendo transformados em porcos por Circe. A estratégia adotada pelo poeta é atribuir a narrativa desse momento à perspectiva de Macareu, um tripulante sobrevivente da nau de Ulisses. O personagem utiliza sua experiência na ilha da deusa com o intuito de advertir o seu colega Arquemênides a não passar pelos mesmos perigos, portanto, inicia seu relato com um “aconselho-te, fuge das praias/de Circe!” (Ovídio, *Met.*, XIV, 247). Macareu expõe que, quando foram explorar o local a comando de Euríloco, se depararam com figuras de mil lobos, ursos e leoas, e, embora fossem assustadoras, eram dóceis (Ovídio, *Met.*, XIV, 254-259)³⁵.

Diferentemente da *Odisseia*, assim que avistam a maga, ela não aparece tecendo e nem cantando, mas está sentada em um trono, transparecendo uma ideia de superioridade ao dar ordens e supervisionar o trabalho de suas servas, nereidas e outras ninfas, com as ervas; atitudes que rompem o comportamento de uma mulher dedicada ao lar (Madureira, 2020, p. 283). Após recepcionar os homens de Ulisses em seu palácio, oferece-lhes alimento e bebida, aos quais Macareu relata que foram acrescentadas “furtivamente seivas que se disfarçam naquela doçura”

³⁴ Mas tu, se algum poder há nas encantações, com tua sagrada boca/ formula uma; ou, se a erva tiver maiores possibilidades,/ usa o poder já provado de uma erva eficaz. Não te peço/que me cures, que me sares esta ferida. Não é de todo/necessário pôr-lhe fim. Que Cila carregue parte desta paixão.” (Ovídio, *Met.*, XIV, 20-25, 2017).

³⁵ “Logo que as atingimos e nos detivemos às portas do palácio,/ encheu-nos de pavor o encontro com mil lobos,/ com ursos e com leoas, misturados entre si. Mas não havia/ que temer nenhum deles e nenhum havia de provocar qualquer/ ferida em nossos corpos, pelo contrário, agitavam amistosamente/ no ar as suas caudas e acompanhava-nos, fazendo as festas [...]” (Ovídio, *Met.*, XIV, 254-259, 2017)

(Ovídio, *Met.*, XIV, 275-276, 2017); tão logo tomaram a bebida, Circe – representada como “a cruel deusa” (Ovídio, *Met.*, XIV, 278) – executa, com sua vara, a transmutação daqueles homens. O diferencial deste relato é a descrição, na visão de Macareu, do processo de transformação e de como esse momento de vulnerabilidade o deixou com vergonha de relembrar e contar o acontecido:

Logo que, dominados pela sede e de boca ressequida, os esvaziamos e, com sua vara, a cruel deusa aflorou nossos cabelos (tenho vergonha, mas vou contá-lo) comecei a ficar com o corpo eriçado de cerdas, a já não poder falar e a emitir, em vez de palavras, um grunhido cavo e a inclinar completamente a face para a terra. Senti que a minha boca começava a endurecer em arredondado focinho, que o pescoço se me entumecia de músculos e, com aquela parte com que acabava de pegar no copo, com ela caminhava agora. E, na companhia daqueles que comigo sofreram o mesmo (tal é o poder das mezinhas), sou encerrado numa pocilga. Vimos que o único que não tinha figura de porco era Euríloco, o único que evitou o copo que lhe era estendido. (Ovídio, *Met.*, XIV, 277-289, 2017)

Nessa narração de Macareu, há também o relato de uma serva de Circe acerca do rei Pico, muito semelhante ao episódio de Glauco e Cila. Pico, com sua extrema beleza, atraía várias mulheres e divindades, porém, seu coração pertencia apenas a uma ninfa chamada Canente (Ovídio, *Met.*, XIV, 326-338, 2017). A maga, ao encontrá-lo caçando javali em um bosque onde colhia suas ervas – lugar denominado circeu³⁶ –, se apaixona pelo homem e tenta conquistar seu amor; por isso, executa uma magia a fim de emular um javali indo em direção à mata fechada e atrai Pico para si (Ovídio, *Met.*, XIV, 358-364) e declara o seu amor. Entretanto, o rei a dispensa, afirmando o sentimento que nutre por Canente; Circe, por sua vez, não se conforma e, ultrajada, não só o metamorfoseia em pássaro como também transforma seus companheiros em animais para evitar ser descoberta (Ovídio, *Met.*, XIV, 412-415).

Podemos identificar que a personagem Circe sofre com desamores, seja em relação à não permanência de Ulisses na ilha de Eeia, seja em relação à não correspondência do amor de Glauco e de Pico, visto que estavam enamorados por outrem. Para compreender isso, Dulcileide Nascimento (2007, p. 41) afirma: “temos de levar em conta a influência de Eros e, principalmente, a de Afrodite em toda a descendência do Sol, por haver descoberto e delatado o adultério de Afrodite com Ares”³⁷. Segundo Nascimento,

³⁶ “Também a filha do Sol se dirigia àqueles bosques para colher,/ naquelas férteis colinas, novas plantas, tendo deixado/ os campos designados circeus em razão do seu nome” (Ovídio, *Met.*, XIV, 346-348, 2017).

³⁷ O episódio da traição de Afrodite com Ares, a delação de Hélio e a respectiva vingança de Hefesto é narrado pelo cantor Demódoco na *Odisseia* (VIII, 266-366, 2011).

Após a denúncia de Hélios, Hefesto, marido de Afrodite, prepara uma armadilha para os amantes, e convoca todos os deuses como testemunhas do adultério da esposa. Essa atitude despertou a cólera da deusa do amor, que amaldiçoou os herdeiros do Sol a que, a partir daquele momento, passassem a sofrer continuamente as dores causadas pelo amor (cf. os mitos de Pasífae, Ariadne, Fedra, Circe, Medéia, etc.). (Nascimento, 2007, p. 41).

Portanto, as dores e as consequências dos seus desamores são perceptíveis nos mitos de mulheres como Circe e Medeia, ambas descendentes de Hélios. Infelizmente, a imagem que transparece delas não é o sofrimento, mas a perversão por seus atos movidos pelo amor, ou melhor, pela sua não correspondência. Essas personagens se convertem, desse modo, em “exemplos negativos do comportamento feminino” (Madureira, 2020, p. 294).

Para além desses registros literários antigos, existem diversas outras referências ao mito de Circe, como destaca o ensaio *Circean Enchantments and the Transformations of Allegory* (2017), da pesquisadora Greta Hawes. Esse texto apresenta um rico repertório de fontes antigas e estabelece uma análise comparativa de como Circe foi interpretada por estudiosos dos mitos e também por autores da antiguidade. Muitas dessas leituras tinham um perfil alegórico, isto é, apresentavam um caráter moralizante, visto que ultrapassavam as barreiras do mitológico e interpretavam os episódios narrados nos épicos homéricos como “uma observação abstrata acerca da ética e do comportamento humanos” (Hawes, 2017, p. 125). Hawes aponta que os responsáveis por realizarem esse tipo de leitura alegórica não levavam em consideração os significados mais óbvios presentes na camada mais superficial do texto; na verdade, iam em favor da simbologia na camada mais profunda do texto. Logo, no exemplo do episódio entre Circe e Ulisses, para esses alegóricos, a princípio poderia parecer que Homero estivesse retratando o encontro de um herói com uma deusa, mas, simbolicamente, esse encontro representaria uma lição acerca da capacidade (até mesmo da sabedoria) de superar a tentação (Hawes, 2017, p. 125).

Circe, na perspectiva alegórica e de outros autores, poderia ser uma “*whore-mistress*” (Horácio, *Epístolas*, 1.2, 23-26 *apud* Hawes, 2017, p. 129)³⁸, ou seja, aquela que oscila entre ser prostituta e ser amante, a que “controla homens com sua luxúria” (Hawes, 2017, p. 129). Aqui, Hawes relaciona essa visão com a forma como Petrônio representou a Circe no *Satíricon*, e como Heráclito, segundo Hawes, Palaephatus (um escritor que não deixou rastro³⁹), segundo

³⁸ “You are familiar with [...] Circe’s cups;/ if he had drunk from them, foolishly and greedily like his companions,/ he would have ended up shamed and mindless under his whore-mistress,/ he would have lived the life of a filthy dog or a pig who loves the mud.” (Horácio, *Epístolas*, 1.2, 23-26 *apud* Hawes, 2017, p. 129).

³⁹ Jacob Stern, professor da prestigiosa Columbia University, de Nova York, traduziu um texto grego antigo, de cuja procedência nada se sabe, porém é atribuído a Palaephatus, um contemporâneo de Aristóteles. O autor é

Stern, mencionam a maga da *Odisseia*, no texto *Sobre contos inacreditáveis (Peri Apiston)*. Em ambos, a personagem emascula os homens com quem se deita, tirando vantagem com sua sedução, com a falta de sabedoria dos homens e a sua incapacidade de se controlar perante a tentação; como consequência, os torna cativos e animais por conta de seu desejo (Heráclito/Palaphatus, 16 *apud* Hawes, 2017, p. 129). Nas leituras de Horácio, Petrônio e Heráclito, então, Circe cristaliza o significado da fala de Hermes para Ulisses:

“Mas ordena-lhe que jure o grande juramento dos deuses:
que não preparará para ti qualquer outro sofrimento,
não vá ela tirar-te coragem e virilidade quando estiveres nu”
(Homero, *Od*, X, 299-301, 2011)

Posteriormente, houve outros autores que mencionaram o mito de Circe e o realizaram as mais diferentes interpretações. Hawes (2017, p. 134) cita a perspectiva do poeta francês Jean Dorat (1508-1588), de que Circe “deveria ser vista como uma figura da filosofia natural ou da ciência” (Hawes, 2017, p. 134)⁴⁰, por conta de sua habilidade com as ervas. Essa interpretação de Jean Dorat denota como não só o mito de Circe, mas o mito, de maneira geral, pode ser versátil e facilmente relacionado a diversas áreas do conhecimento. No exemplo da maga, podemos identificar uma relação estreita entre a área da Filosofia e a da Ciência, mais especificamente as Ciências Humanas, como a Psicologia, conforme menciona o verbete sobre a deusa no *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (1974)⁴¹, do pesquisador austríaco Herbert Hunger. O estudioso também aborda o interesse por esse mito nas artes, seja em pinturas, obras dramáticas, esculturas e óperas.

Além disso, por meio dos incansáveis estudos contemporâneos ligados à mulher na literatura⁴², regatou-se a figura de uma autora medieval italiana denominada Christine de Pizan (1364-1430), que faz referência ao mito de Circe na sua obra *A Cidade das Damas* (1405). Vale ressaltar que o senso comum considera a Idade Média – contexto vivido por Pizan – a Idade

desconhecido, da mesma forma que não se sabe exatamente se existiu Homero. Em todo caso, o texto existe: *Peri Apiston (Sobre o inacreditável)*, em tradução livre), um conjunto de 40 contos traduzidos do grego para o alemão, publicado pela Teubner, em 1902. Em 1996 foi republicado pela primeira vez em inglês, com introdução, exame da obra e da história do engimático Palaphatus, do séc. III a.C..

⁴⁰ “Jean Dorat (1508-1588), in his expository lecture on the Odyssey, argued that, because she showed to Odysseus the secrets of the Underworld and the healing properties of herbs, Circe should be seen as a figure of natural philosophy or science, thus radically revising the significance of her traditional materiality [...]” (Hawes, 2017, p. 134).

⁴¹ Verificar verbete no Anexo A. Tradução nossa.

⁴² Os atuais trabalhos voltados para essa temática são um “instrumento indispensável à recuperação da memória das mulheres. Durante muito tempo esquecida por uma tendência androcêntrica, os escritos de autoria feminina representam para as críticas literárias do século XX uma via importante de reconhecimento da mulher enquanto produtora e não apenas como objeto da literatura de autoria masculina” (Deplagne, 2012, p. 37).

das Trevas, ou seja, quase sem produção cultural e intelectual. Foi igualmente retratado pela escritora inglesa Virginia Woolf como um período com pouquíssima produção literária feminina⁴³. Nesse sentido, a recuperação da escritora Pizan certamente rompe tal paradigma, da mesma forma que causaria grande admiração em Woolf (2014, p. 12), pois Pizan tinha “dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio” para escrever sua ficção, que ia contra a tradição literária misógina dominante (Brown-Grant, 1999, p. 24)⁴⁴. De todo modo, a autora medieval possui a obra *A Cidade das Damas* (1405), que retrata a fundação de uma cidade composta por mulheres emblemáticas, “exemplos femininos de conduta e atuação, desde a Antiguidade clássica, destacando as virtudes das Amazonas, das Deusas e da Mitologia grega, até a sua contemporaneidade” (Deplagne, 2012, p. 26). Esse espaço serviria para proteger tais figuras da misoginia do mundo medieval. A autora utiliza personagens provenientes de “obras canônicas da Antiguidade e da Idade Média que, [...], apresentam uma imagem feminina deformada e preconceituosa” (Deplagne, 2012, p. 27), pois foram retratadas sob lente literária presa à perspectiva masculina. Dentre tais personagens, há Circe, surpreendentemente representada de uma maneira distinta dos registros até então especificados; a maga, nessa obra, mantém sua habilidade na manipulação das ervas e seu poder de metamorfose:

Essa mulher conhecia tanto a arte da magia que podia conseguir tudo que queria pela força de seus sortilégios. Ela conhecia uma bebida que tinha a virtude de transformar os homens em animais selvagens e em pássaros (Pizan, 2012, p. 134).

Junto a isso, Pizan, inspirando-se no registro da maga no texto homérico, insere Circe como uma rainha que metamorfoseia os homens em animais a fim de proteger-se dos perigos que eles poderiam lhe representar. A personagem reinava em sua ilha e fazia o uso da magia para blindar-se dos riscos externos, ou seja, mesmo sendo rainha, ainda era mulher e estava suscetível a sofrer ataques dos homens. Dessa forma, sua posição de realeza não a tornava imune aos perigos da misoginia. N’*A Cidade das Damas*, a menção ao mito de Circe é de apenas um parágrafo, mas, por ser um conteúdo de autoria feminina medieval, o registro se torna extremamente relevante.

[...] Circe também era uma rainha. Sua ilha era vizinha à Itália. Essa mulher conhecia tanto a arte da magia que podia conseguir tudo que queria pela força de seus

⁴³ “For the Middle Ages in particular, a period which Woolf dismissed as being one of the least productive female writers, an authoritative body of evidence now exists which suggests that women *could* frequently overcome the obstacles which, to Woolf, appeared to be insurmountable” (Brown-Grant, 1999, p. 24, grifo da autora).

⁴⁴ “She was also the first woman in the Middle Ages to confront head-on the tradition of literary misogyny or anti-feminism that pervaded her culture” (Brown-Grant, 1999, p. 24).

sortilégios. Ela conhecia uma bebida que tinha a virtude de transformar os homens em animais selvagens e em pássaros. Temos a prova na história de Ulisses. Ele voltava, depois da destruição de Troia, pensando estar se dirigindo ao seu país, a Grécia, quando ventos e fortuna carregaram seus navios de um lado para o outro na tempestade, até chegar, por fim, ao ponto da cidade da rainha de Circe. Mas, como o sábio Ulisses não quis desembarcar sem a permissão e o consentimento da rainha do lugar, enviou seus cavaleiros até a rainha para saber se lhe agradaria que eles descessem à terra. Mas, aquela dama, suspeitando que fossem inimigos, ofereceu-lhes um pouco de sua bebida, transformando-os, imediatamente em porcos. Mas Ulisses não tardou a ir a ela e, tanto fez, que a persuadiu a restituir o aspecto original deles (Pizan, 2012, p. 134).

Já na contemporaneidade, muitas mulheres – em sua maioria, escritoras e pesquisadoras – têm se preocupado em produzir novas leituras de Circe. Greta Hawes (2017, p. 134) cita dois versos de um poema não publicado do neozelandês James K. Baxter (1926-1972): “Circe was not to blame/ Ulysses’ brain changed her”, retirando da deusa a culpa por sua perversão. “Essa atitude revolucionária de destacar os preconceitos que moldaram a tradição do mito de Circe reacendeu a sua percepção na segunda metade do século XX” (Hawes, 2017, p. 134)⁴⁵. Hawes aponta o estudo da pesquisadora Judith Yarnall, que enumera alguns outros trabalhos de mulheres reescrevendo a história da maga.

Judith Yarnall traçou a mudança conceitual que essas novas interpretações alcançaram: Katherine Anne Porter reatribui a Circe seu papel como guia e facilitadora - *A Defense of Circe* (1955); Eudora Welty nos apresenta uma Circe de uma complexidade emocional sem precedentes - Circe em *The Bride of the Innisfallen* (1955); Margaret Atwood remodela a história como um estudo de hierarquias de gênero e políticas sexuais – *Circe! Mud poems* em *You are happy* (1974) (Yarnall, 1994, p. 182-193 *apud* Hawes, 2017, p. 134)⁴⁶.

Portanto, o fato de os estudos de gênero terem emergido e questionado o papel da mulher na literatura, seja como autora, seja como personagem, proporcionou o desenvolvimento de narrativas revisionistas (Hawes, 2017, p. 134) de figuras femininas representadas negativamente durante tanto tempo na perspectiva masculina. Com isso, no século XXI, Circe retorna protagonizando dois romances escritos por mulheres de diferentes nacionalidades: a

⁴⁵ “A simple phrase in one of Baxter’s unpublished poems prefigures a new way of thinking: “Circe was not to blame/Ulysses’ brain changed her” (“Me also”). This revolutionary step of highlighting the prejudices of perception that shaped Circe’s tradition re-animated the myth in the second half of the twentieth century” (Hawes, 2017, p. 134).

⁴⁶ “Judith Yarnall has charted the conceptual sea-change these new readings achieved: Katherine Anne Porter reassigns to Circe her role as guide and facilitator (“A defense of Circe” [1955]); Eudora Welty gives us a Circe of unprecedented emotional complexity (“Circe” in *The bride of the Innisfallen* [1955]); Margaret Atwood recasts the story as a study of gendered hierarchies and sexual politics (“Circe! Mud poems” in *You are happy* [1974])” (Yarnall, 1994, p. 182-193 *apud* Hawes, 2017, p. 134).

estadunidense Madeline Miller (1978), com *Circe* (2018), e a galega Begoña Caamaño (1964-2014), com *Circe ou o prazer do azul* (2009).

O romance de Caamaño é uma narrativa epistolar baseada em uma crescente relação de amizade entre Circe e Penélope, esposa de Ulisses; constitui uma releitura feminista na perspectiva de duas mulheres que compartilham a experiência de terem dividido o leito com o herói da *Odisseia*. O texto se situa um ano após a Guerra de Troia, durante a estadia de Ulisses na ilha de Eeia, configurando, dessa forma, uma releitura do Canto X da *Odisseia*. Circe envia uma carta a Penélope para anunciar que Ulisses e seus companheiros encontram-se em Eeia descansando, após sofrerem inúmeros dissabores no mar; a maga também lhe informa o caso amoroso entre ela e o herói, ressaltando a extrema paixão que sentia pelo homem. A partir disso, inicia-se uma intensa correspondência entre Circe e Penélope, que culmina na forte amizade e união entre elas. Além disso, as duas protagonistas dividem a característica de romperem os paradigmas de gênero e exercerem um certo poder em seus respectivos lares: Circe é tratada com grande reverência e sororidade entre as mulheres que habitam na ilha de Eeia⁴⁷, considerada um local sagrado e proibido para os homens⁴⁸; enquanto Penélope é a rainha respeitada que ocupa o trono de Ítaca enquanto seu marido Ulisses não retorna, assim, a filha de Icário persiste em exercer e manter sua posição, não por amor a seu marido, mas, como afirma: “pelo profundo dever contraído com os meus vassalos e com a família do grande Ulisses. Sou prisioneira das minhas obrigações, caso contrário já faria tempo que eu também teria partido” (Caamaño, 2015, p. 17). Nessa narrativa, Penélope representa as mulheres que precisam administrar as posses do homem quando este parte para a guerra (Caamaño, 2015, p. 67). Diferente de Circe, Penélope não nutre amor pelo esposo; na verdade, apresenta críticas sobre seu comportamento: “No pouco tempo que convivera (com o marido – observação nossa), Penélope tinha alimentado a certeza de que Ulisses era um ser ególatra, a quem os sentimentos eram secundários e tão somente adquiriam importância quando deles dependia a sua fama ou a sua fortuna” (Caamaño, 2015, p.62).⁴⁹

⁴⁷ “A ilha de Eeia sempre foi um refúgio para várias mulheres: amazonas viúvas que procuravam consolo na companhia de outras mulheres, algumas jovens que se atreviam a fugir de matrimônios não desejados... Todos achavam sob a proteção de Circe a intimidade e a serenidade que procuravam. [...] Mas a maioria, ainda, preferia ficar sob o amparo da soberana feiticeira, a qual veneravam como a uma mãe e a amavam como uma irmã.” (Caamaño, 2015, p.38).

⁴⁸ “Ela era a divina feiticeira que, confrontando deuses e homens, tinha conseguido fazer de Eeia um lugar de paz, de liberdade e de aprendizado para as mulheres; uma ilha da qual os homens preferiam se distanciar, temerosos dos grandes poderes que se atribuíam à soberana e repelidos pelas numerosas lendas que falavam, quase sempre, de horrorosos castigos para os homens que ousassem profanar aquele domínio feminino.” (id., *ibid.*, p.38-39).

⁴⁹ O texto de Caamaño explora várias nuances pertinentes a essa temática. Daremos continuidade, em futuras pesquisas, às proposições inscritas em *Circe ou o prazer do azul*.

Vale ressaltar a semelhança da Penélope de Caamaño com aquela reproduzida pela canadense Margaret Atwood (1939) n’*A odisseia de Penélope* (2005). Esta autora estabelece a mesma lógica feminista de Caamaño e Miller na recriação da narrativa homérica, conferindo protagonismo à esposa de Ulisses e oferecendo aos leitores uma perspectiva feminina sobre os acontecimentos da *Odisseia*. É um romance emblemático, visto que apresenta um Coro – em analogia à tragédia grega – composto pelas doze escravas brutalmente assassinadas por Ulisses e Telêmaco no Canto XXII⁵⁰; proporciona uma desmistificação da figura heroica de Ulisses; e desvincula Penélope do arquétipo da fidelidade conjugal. A heroína dessa história, para Atwood, é digna de ir além de tal estereótipo. A autora justifica essa escolha de narrativa:

Optei por entregar a narrativa a Penélope e às doze escravas enforcadas. As escravas formam o Coro, que canta e declama, concentrando-se nas duas questões que se destacam numa leitura atenta da *Odisseia*: o motivo do enforcamento das escravas e o real propósito de Penélope. A maneira como é contada a história na *Odisseia* não convence, há muitas incoerências. Sempre vivi assombrada pelas escravas enforcadas; na *Odisseia de Penélope*, o mesmo ocorre com Penélope. (Atwood, 2020, p. 12).

Atwood, além disso, debocha da figura de Ulisses, chamando-o de “trapaceiro e ladrão” (Atwood, 2020, p. 32), e coloca Penélope para revelar uma *Odisseia* menos gloriosa e mais realista. Um trecho pertinente para esta análise é o momento em que a protagonista relativiza as aventuras fantásticas narradas pelo herói no texto homérico e as menciona como fruto dos mais diversos rumores que se espalhavam sobre Ulisses.

Rumores chegaram, trazidos por outras naus. [...] Odisseu enfrentara um gigante ciclope de um olho só, segundo alguns; nada disso, foi só um taberneiro caolho, disse outro, com quem brigou por causa da conta. [...]. Odisseu residia numa ilha encantada como hóspede de uma deusa, diziam alguns; ela transformara seus marinheiros em porcos – nenhuma proeza nisso, em minha opinião – e os transformara novamente em homens depois de se apaixonar por Odisseu e alimentá-lo com iguarias extravagantes preparadas por suas próprias mãos divinas, e os dois deliravam ao fazer amor todas as noites; que nada, diziam outros, era só um puteiro chique e ele tomava dinheiro de cafetina. (Atwood, 2020, p. 60).

A passagem, portanto, diminui o efeito grandioso dos momentos em que Ulisses ao levantar uma possibilidade de que Ciclope poderia ser apenas um “taberneiro caolho” e Circe, uma prostituta que se apaixonou pelo esposo de Penélope. A personagem, dessa maneira, se

⁵⁰ “‘Começai agora a levar os cadáveres para fora com a ajuda das servas. / [...] / E depois de terdes posto tudo em ordem, / em toda a casa, conduzi cá para fora as servas; / e entre o edifício redondo e a cercadura do belo pátio / deveis abater as servas com as longas espadas, até que a vida / as abandone e se esqueçam dos prazeres de Afrodite, / que provaram, deitadas em segredo com os pretendentes.’” (Homero, *Od.*, XXII, 437-445, 2011). O episódio completo do massacre das escravas se desenrola nos versos 391 a 473 do Canto XXII da *Odisseia*.

torna a verdadeira heroína da história, já que precisou suportar ser silenciada, humilhada e zombada para sobreviver em um mundo que a reduziu à fidelidade a um marido que, quando finalmente retorna à casa, não aguenta viver na rotina doméstica⁵¹.

Já em *Circe*, Madeline Miller propõe um romance de formação (um *Bildungsroman* às avessas), que parte do nascimento da maga até a sua maturidade. Aqui a formação é, todavia, autodirigida, minimizando a intervenção de agentes e/ou agenciadores, orientadores dos processos instrucionais e comportamentais. Trata-se de uma obra que objetiva recriar um mito e recontá-lo na perspectiva da própria personagem, a única com propriedade para narrar os desafios de ter sido uma mulher com poderes mágicos na Antiguidade. Nessa perspectiva, a autora, inspirada pelo seu posicionamento feminista, segue a tendência descrita por Hawes (2017, p. 134) e reapresenta Circe com características que ultrapassam os limites dos estereótipos – sua perversão e seu ódio contra os homens – e encarnam aspectos múltiplos da personagem por muito tempo negligenciados. O mais interessante é Miller reunir alguns dos principais registros literários de Circe – como a *Odisseia* de Homero, a *Teogonia* de Hesíodo, as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes, a *Telogonia* de Êugamon de Cirene e as *Metamorfoses* de Ovídio – e organizá-los linearmente, a fim de compor a vida e o amadurecimento da maga, que narra em 1ª pessoa sua história.

Junto a isso, a narrativa deixa nítido que a identidade de Circe será um dos principais focos do enredo, pois a personagem declara, logo na primeira sentença: “Quando nasci, o nome para o que eu era não existia” (Miller, 2019, p. 7)⁵². Nesse sentido, a falta de uma nomeação para os seres com habilidades de manipulação de *phármaka* reforça a ideia de que Circe foi uma das primeiras figuras com o traço da insurgência feminina na literatura ocidental (Madureira, 2020, p. 294). Consequentemente, sem uma palavra para definir isso, a maga não se identifica como digna de estar entre os imortais, e demora para compreender seu lugar no mundo – “O que eu era, realmente? No fim não suportava saber.” (*op. cit.*, p. 63)⁵³ –, configurando sua história, assim, como uma jornada pelo autoconhecimento.

Toda a trajetória de Circe pelas páginas da literatura contribuiu para que Madeline Miller reunisse material suficiente e construísse uma jornada da maga rumo à sua própria identidade. Nessa perspectiva, a história de Circe se desenvolve a partir de uma convivência

⁵¹ “Nada disso retém Odisseu. Ele passa um tempo por aqui, faz de conta que gosta de mim, diz que a vida doméstica a meu lado é a única coisa que deseja, por mais que se deite com mulheres lindíssimas e viva aventuras emocionantes. [...] e depois, quando começo a relaxar, quando sinto que posso perdoar tudo que ele me fez passar e aceita-lo com todos os seus defeitos, quando acredito que desta vez ele fala a sério, lá vai ele de novo correndo para o rio Lete para renascer mais uma vez” (Atwood, 2020, p. 118)

⁵² “When I was born, the name for what I was did not exist” (Miller, 2020, p. 3).

⁵³ “What was I truly? In the end, I could not bear to know.” (id., *ibid.*, p. 65).

familiar em que a personagem não se encaixava e não era devidamente levada a sério (Miller, 2020, 63), pelo fato de apresentar um aspecto físico distinto de outras imortais, como, por exemplo, a sua voz (Miller, 2020, p.93-94). Embora a protagonista de Miller seja retratada como a mais velha do casal Hélios e Perse⁵⁴, foi a última dos irmãos a se descobrir maga e, após transformar o mortal Glauco em um deus e à ninfa Cila em um monstro⁵⁵, foi punida com o exílio eterno em uma ilha deserta de nome Eeia⁵⁶. Tal espaço, por sua vez, proporcionou sua liberdade (Miller, 2020, p. 81-82) e o aprimoramento de suas habilidades mágicas (Miller, 2020, p. 83-84), garantindo-lhe raro e precioso empoderamento:

Então aprendi que podia curvar o mundo à minha vontade, como um arco é curvado para uma seta. Eu teria praticado toda aquela labuta mil vezes para manter esse poder em minhas mãos. Eu pensei: *é assim que Zeus se sentiu quando empunhou seu raio pela primeira vez.* (Miller, 2019, p. 79, grifo da autora)⁵⁷.

Todavia, por mais que a ilha lhe oferecesse oportunidades de privacidade e de exploração da sua magia, Circe ainda nutria uma certa compaixão pelos mortais – concedia-lhes um espaço em seu palácio e lhes provia comida para se recuperarem dos perigos enfrentados no mar. Como a deusa apresentava uma similaridade física com as mulheres mortais, os homens, tão logo saciados da fome e do cansaço, começavam a notar a quantidade de objetos valiosos e percebiam a ausência de uma figura masculina no local (Miller, 2020, p. 186), porque, afinal, não temiam a companhia da maga⁵⁸.

O episódio que se sucedeu a isso foi um estupro, infelizmente, muito recorrente na mitologia grega, conforme ressaltado na própria narrativa: “*sou apenas uma ninfa, afinal de contas, e nada é mais comum entre nós do que isso*” (Miller, 2019, p. 173, grifo da autora)⁵⁹. Como represália a este ato, Circe transforma esses homens e os outros, que posteriormente

⁵⁴ Em Miller, Circe é irmã de Pasífae, Perses (id., *ibid.*, p. 8-9) e Eetes (id., *ibid.*, p. 27).

⁵⁵ “‘I used wicked *pharmaka* to make Glaucos a god, and then I changed Scylla. I was jealous of his love for her and wanted to make her ugly. I did it selfishly, in bitter heart, and I would bear the consequence.’” (id., *ibid.*, p. 62).

⁵⁶ “‘She defied my commands and contradicted my authority. She has turned her poisons against her own kind and committed other treacheries as well. [...] She is a disgrace to our name. An ingrate to the care we have shown her. It is agreed with Zeus that for this she must be punished. She is exiled to a desert island where she can do no more harm.’” (id., *ibid.*, p. 74).

⁵⁷ “‘Then I learned that I could bend the world to my will, as a bow is bent for an arrow. I would have done that toil a thousand times to keep such power in my hands. I thought: this is how Zeus felt when he first lifted the thunderbolt.’” (Miller, 2020, p. 84).

⁵⁸ “‘They had called me goddess before, and so I believed they thought me. But they showed no awe or religious deference, I realized. The title had been only a flattering courtesy for a woman alone. I remembered what Hermes had told me long ago. *You sound like a mortal. They won’t fear you as they fear the rest of us.*’” (id., *ibid.*, p. 185, grifo da autora).

⁵⁹ “‘I am only a nymph after all, for nothing is more common among us than this’” (id., *ibid.*, p. 188).

aportaram em sua ilha, em porcos, pois todos queriam tirar proveito do fato de ela viver sozinha, insulada⁶⁰. Em razão de tais vivências, a deusa nutriu ódio aos homens, e tal metamorfose foi uma forma de punir àqueles que a viam “como seu jantar” (Miller, 2019, p. 177). Tal sentimento a fez entender que seus poderes mágicos lhe proporcionavam controle sobre si e também força o suficiente para se proteger dos perigos da misoginia. Além disso, antes de transmutar homens em suínos, escolhia com quem iria dormir⁶¹.

Portanto, em Madeline Miller, encontramos uma narrativa aplicada à reconstrução do mito de uma deusa que por muito tempo foi reproduzido como metáfora da perversão e do perigo de haver mulheres vivendo sem a presença masculina. A pesquisadora Stéphanie Madureira menciona que tanto Circe, quanto Medeia

são figuras femininas que não possuem um guardião masculino (*kýrios*), o que por si só já é um desvio da situação que se espera de uma esposa legítima. [...]. Uma mulher sem *kýrios* era uma mulher que se desviava da norma social, pois sua sexualidade era incontrolável: não havia quem se certificasse de que suas companhias no interior do *oikos* fossem essencialmente femininas e, portanto, garantissem a preservação de sua virgindade” (Madureira, 2020, p. 296)

Fábio de Souza Lessa (2010, p. 70-71) comenta a impressão de que o homem vivia num constante estado de receio de que a mulher, nesse caso, a figura da esposa, cometeria uma *hybris* (desmedida). Sem a presença masculina, na perspectiva dos homens, as mulheres não eram capazes “de agir com medida. Nesse sentido, a presença do homem junto à esposa representava o equilíbrio, sendo este equilíbrio conseguido pela inibição e anulação do feminino” (Lessa, 2010, p. 71). Havia um temor de que, caso “fosse feita alguma concessão às mulheres, elas poderiam sublevar-se contra eles e, em algum sentido, destruí-los” (Lessa, 2010, p. 71).

Nesse sentido, as representações anteriores de Circe— em sua maioria, realizadas pela perspectiva masculina⁶² —, serviram como exemplo negativo do comportamento feminino e como maneira de evitar possíveis transgressões de outras mulheres. O mito dessa personagem, então, passou por um processo discursivo, no qual os “discursos são mais uma alternativa e

⁶⁰ “I was alone and a woman, that was all that mattered” (id., *ibid.*, p. 193).

⁶¹ “[...] and if there was a handsome one among them I might take him to my bed. It was not desire, not even its barest scrapings. It was a sort of rage, a knife I used upon myself. I did it to prove my skin was still my own” (id., *ibid.*, p. 193).

⁶² Para o pesquisador Fábio Lessa (2010, p. 67), quando se refere às mulheres, as documentações remanescentes são de autoria masculina. Consequentemente, “conhecemos apenas o que os homens diziam sobre as mulheres e como as representavam” (Lessa, 2010, p. 67), sem que haja uma “voz autêntica das mulheres falando de si mesmas” (Lessa, 2010, p. 67). No entanto, não devemos entender essa ausência como uma aprovação das mulheres de sua condição, mas simplesmente uma impossibilidade de delas em denunciá-la (Lessa, 2010, p. 67).

tentativa de educação feminina, visando moldá-la às noções masculinas do que era apropriado” (Madureira, 2020, p. 297).

Por isso, com a história de Circe voltada para o público do século XXI, Madeline Miller objetiva denunciar sua insatisfação por ver a deusa reduzida à “personificação da ansiedade masculina sob o poder feminino”, e que, por isso, “deveria ser dominada”⁶³; além disso, era também negligenciada ou tida como sinônimo de mulher sedutora e vingativa (Miller, 2018)⁶⁴. Na obra em foco, esse posicionamento fica comprovado em diversos trechos, dentre os quais destacamos:

Eu não fiquei surpresa com o retrato que a canção pintava de mim: a bruxa orgulhosa desfeita diante da espada do herói, ajoelhando-se e pedindo misericórdia. Humilhar mulheres parece ser um dos passatempos preferidos dos poetas. Como se não pudesse haver uma história se não rastejarmos e choramingarmos. (Miller, 2019, p. 189)⁶⁵

A Circe de Miller é humanizada ao ser retratada como consciente de sua posição de deusa semelhante a uma mulher comum e, por conseguinte, suscetível a sofrer violência de gênero, pauta muito debatida na contemporaneidade. A pesquisadora Helen Morales, em *Presença de Antígona* (2020), comenta a relevância das releituras dos mitos na contemporaneidade e afirma que tais “adaptações modificam não só as tramas dos contos antigos, mas também o que eles têm a dizer sobre as mulheres, raça e relações humanas” (Morales, 2021, p. 155). Vai além: “os artistas, então, “subvertem os mitos, no sentido de falsas ideias e crenças, também” (Morales, 2021, p. 155).

1.2 Entre a perversão e a dignidade: Circe na literatura canonizada e na literatura não-canonizada

A pesquisadora e escritora estadunidense Natalie Haynes, em seu livro *O jarro de Pandora* (2020), realiza uma leitura de determinados mitos gregos sob a ótica de mulheres

⁶³ “‘Circe as a character is the embodiment of male anxiety about female power,’ [...]. ‘Of course she has to be vanquished’” (Miller, 2018)

⁶⁴ “‘Circe’ — a feminist reboot starring a goddess who has often been overlooked, or miscast as a vindictive seductress [...]” (id., *ibid.*)

⁶⁵ I was not surprised by the portrait of myself: the proud witch undone before the hero’s sword, kneeling and begging for mercy. Humbling women seems to me a chief pastime of poets. As if there can be no story unless we crawl and weep. (id., 2020, p. 206)

emblemáticas, como Pandora, Medeia e Penélope. Ao final do texto, a autora levanta o seguinte questionamento:

Quando surge a pergunta “Por que recontar mitos gregos tendo no centro as mulheres?”, ela vem carregada de uma estranha suposição: a de que as mulheres estão e sempre estiveram à margem dessas histórias. Que mitos sempre se concentraram nos homens e que as mulheres sempre foram apenas figurantes. (Haynes, 2023, p. 322)

A suposição que Haynes destaca tem a ver com o fato de que a *Ilíada*, por exemplo, envolver a temática da guerra, contexto restrito aos homens (Knox, 2011, p. 71). Como consequência, as “poucas mulheres que se fazem presentes – Briseida, Criseida, Andrômaca, Hécuba, Helena – são figuras secundárias, que não desempenham papel significativo na ação principal” (Knox, 2011, p. 71-72). No entanto, a *Odisseia* já apresenta um mundo de paz e “quase por toda parte nesse mundo pacífico, as mulheres, humanas e divinas, têm papéis importantes” (Knox, 2011, p. 72); essas personagens femininas permaneceram no imaginário social, seja por auxiliarem, seduzirem ou atrasarem Ulisses em seu retorno a Ítaca (Knox, 2011, p. 72). É possível mensurar a participação feminina na *Odisseia* por meio de uma listagem dessas figuras feita pelo pesquisador inglês Bernard Knox. O trecho é longo, mas merece ser aqui incluído:

Calipso oferece-lhe [*a Ulisses*] a imortalidade e o retém por sete anos, mas produz um vento favorável quando ele parte; Circe tenta conservá-lo para sempre em sua pocilga, o mantém por um ano como amante, mas por fim o ajuda no caminho [*a ser tomado*]; as Sereias representam sua mais perigosa tentação, mas a ninfa marinha Ino o ajuda a desembarcar em Esquéria, onde Areta e Nausica facilitam-lhe a trajetória. Há presenças femininas mesmo entre os monstros que Ulisses tem de enfrentar: Cila, Caríbdis e a mulher gigantesca [...] do rei lestrígone canibal. Na ilha egípcia de Faros, Menelau é salvo por Idoteia, uma deusa menor, filha do Velho do Mar, e em Esparta, Helena tem uma atuação deslumbrante. Em Ítaca, Penélope, até o fim enigmática, é objeto do desejo dos pretendentes e das desconfianças de seu filho, e é ela quem precipita a crise final ao oferecer-se para desposar o pretendente que conseguisse esticar o arco de Ulisses e atirar uma flecha através dos machados. Tampouco Euricleia, em momento algum, deixa de estar no centro das atenções, e obtém total evidência ao lavar os pés de seu senhor e reconhecer a cicatriz que este carrega na coxa. Enquanto isso, a deusa Atena encoraja e apoia Telêmaco em sua jornada e, de Esquéria em diante, ajuda Ulisses e torna-se cúmplice em seus truques, e sua aliada na batalha. Além das protagonistas, há um rico elenco de figurantes do sexo feminino: a siciliana que cuida do velho Laertes; a ama-seca fenícia que sequestra o jovem príncipe Eumeu para vendê-lo como escravo; Eurínome, a governanta de Penélope; Melântia, a empregada desleal, amante de Antuno; Ifítima, irmã de Penélope, que lhe aparece em sonhos, e a longa lista de mulheres ilustres que Ulisses vislumbra entre os mortos – Tiro, Antíope, Alcmena, Jocasta, Clóris, Leda, Ifimedeia, Fedra, Prócris, Erífile.” (Knox, 2011, p.72-73)

Portanto, na *Odisseia*, foi consentido um espaço para que todas essas personalidades, principais ou secundárias, não fossem silenciadas. Entretanto, ao nos atentarmos à diversidade

de personagens mulheres que essa obra abarca, encontramos como parte do elenco principal Penélope, o símbolo da fidelidade conjugal, ao mesmo tempo em que observamos mulheres insubmissas, que agem a seu bel-prazer e apresentam características consideradas inadequadas a uma mulher⁶⁶. Elas são representadas como monstros, feiticeiras; outras divindades que pensam em seu próprio benefício, como Circe e Calipso. Esta serviu como pontapé inicial para posteriores representações negativas dessas mulheres.

Tais leituras das mulheres míticas ficaram impregnadas no imaginário social como representações legítimas, ainda que, numa generalização tão injusta quanto perniciosa, ignore o “fato de que não existe uma versão ‘real’ ou ‘verdadeira’ de qualquer que seja o mito, pois todos os mitos surgem de autores diversos em locais diversos no decorrer de um longo período” (Haynes, 2023, p. 322). Embora existam representações benéficas de muitas personagens mitológicas femininas, como é o caso da leitura de Circe feita por Christine de Pizan n’ *A Cidade das Damas* (1405), as visões que prevalecem (e conquistam mercado) são as pejorativas. Conforme reforça Helen Morales

O problema é que mitos misóginos estão mais firmemente arraigados na cultura de hoje do que os mitos que subvertem a misoginia. A crença em que as mulheres, principalmente mulheres estrangeiras, têm que ser controladas, conquistadas e até mortas, que algumas merecem ser estupradas e desacreditadas se contarem a verdade sobre a violência sexual, é uma crença blindada em nossa cultura. [...]. Os paradigmas da Antiguidade que desafiam essas histórias, crenças e práticas não são bem estabelecidos nem amplamente implantados. (Morales, 2021, p. 155-156)

E, assim, muitas autoras contemporâneas, como Madeline Miller, têm levantado essas pautas com o intuito de propor novas formas de interpretar histórias épicas como *Iliada* e *Odisseia*, talvez a mais iminente, na perspectiva das mulheres.

Em uma entrevista concedida ao *The New York Times* (2018), Miller aponta que, desde quando leu *Odisseia* pela primeira vez, aos treze anos, a incomodava o fato de a figura feminina mais poderosa do épico ter precisado se ajoelhar e se diminuir perante Ulisses e levá-lo à cama

⁶⁶ “As esposas que usam de sua inteligência, astúcia e honra de forma a ajudar seus maridos são *representações sociais* da boa esposa, o modelo *mélissa* em ação: Penélope resiste às investidas de seus pretendentes, mantém-se fiel a Odisseu e articula maneiras de atrasar a iminente escolha por um novo casamento. [...] Ao passo que Circe e Medeia mesmo possibilitando identificações pontuais, personificam também qualidades indesejadas e repulsivas, da atividade feminina usada a seu bel-prazer: *representações sociais* de feiticeiras.” (Madureira, 2020, p. 298). Vale ressaltar que o pesquisador Fábio de Souza Lessa (2010, p. 81), em seu extenso trabalho sobre o modelo *mélissa*, observou, por meio de documentos historiográficos e imagéticos, a participação feminina em “posição de protagonista na esfera pública, quando o homem se encontra ausente.” (Lessa, 2010, p. 81). Um exemplo disso é a atuação feminina – durante períodos críticos da *pólis*, como em guerras – em alguns setores da sociedade, como na construção de obras públicas de emergência (id., *ibid.*, p. 79). Portanto, o modelo *mélissa* da boa esposa não era um status engessado da mulher ateniense; havia possibilidade de flexibilização do papel feminino na sociedade de acordo com as demandas do local.

como um gesto conciliatório⁶⁷; para “o herói ter sucesso, a mulher precisa ser colocada em seu lugar, o que sempre foi algo decepcionante”⁶⁸, segundo a escritora. Dessa maneira, na versão questionadora e revisionista da *Circe* estadunidense, verificamos a reconstrução de uma das personagens femininas mais famosas não apenas da *Odisseia*, mas da literatura antiga e da *World Literature*⁶⁹. A reinvenção do mito de Circe por Miller encontra o seu lugar não às sombras de um homem-herói, mas através de si, uma mulher-heroína⁷⁰ de sua própria história. Todavia, a obra de Miller se utiliza do mesmo mito e do poder de transformação da maga, porém o ressignifica, de acordo com sua perspectiva feminista e a de seu tempo. Segundo a própria autora, os épicos têm sido “tradicionalmente masculinos”, revelando “histórias compostas por homens, protagonizadas por homens”, enquanto ela “realmente queria uma perspectiva feminina”⁷¹. Por conseguinte, a escritora norte-americana trouxe ao texto características épicas e que apresenta a visão feminina, com o intuito de se apropriar de uma narrativa ainda exclusiva aos homens, ainda apenas consentida para as mulheres.

É relevante, portanto, para o desenvolvimento desta pesquisa, averiguar se a representação de Circe na obra contemporânea consegue exercer algum impacto na concepção da maga nas literaturas consideradas canônicas.

Para realizar essa análise, é necessário recorrer aos Estudos da Tradução. O pesquisador dessa área, André Lefevere (1992, p. 2), comenta que a força motora para a evolução da literatura é por meio de sua reescrita. Esta permite que os mais diferentes textos alcancem leitores não-profissionais⁷², assim como as reescritas podem ser consideradas responsáveis pela recepção e pela sobrevivência da literatura na cultura mundial (Lefevere, 1992, p. 1). Para o autor, a reescrita é um processo que resulta na aceitação ou rejeição, na canonização ou não-canonização de um texto literário (Lefevere, 1992, p. 2) e pode estar presente em diferentes

⁶⁷ “That scene infuriated Ms. Miller when she read the *Odyssey* on her own, at 13. It bothered her that one of the most powerful female figures in the epic was left kneeling and cowering before Odysseus, and then takes him to bed as a conciliatory gesture.” (Miller, 2018)

⁶⁸ “‘For the hero to succeed, the woman has to be put in her place, and that was always so disappointing,’ she said.” (id., *ibid.*)

⁶⁹ Abordagem literária pela perspectiva das obras consagradas, que constituem descendências através dos séculos e atravessam fronteiras, baseando-se em modelos que fundam uma genealogia inventiva e questionadora para a literatura. Os principais representantes são David Damrosch (EUA), Zhang Longxi (China), Pascale Casanova (França), Eduardo Coutinho (Brasil) entre outros.

⁷⁰ “‘Circe,’ a bold and subversive retelling of the goddess’s story that manages to be both epic and intimate in its scope, recasting the most infamous female figure from the *Odyssey* as a hero in her own right”. (id., *ibid.*)

⁷¹ “‘Epic has been so traditionally male,’ she said. ‘All these stories are composed by men, largely starring men, and I really wanted a female perspective.’” (id., *ibid.*)

⁷² Lefevere (1992, p. 1) categoriza os leitores não-profissionais (do original *non-professional readers*) como aqueles que não estudam profissionalmente a literatura e que constituem a maior parte dos leitores na cultura global.

formatos, tais como: tradução, edição, antologização de textos, biografias e resenhas de livros (Lefevere, 1992, p. 4).

Ao partir desse pressuposto, observa-se que obras canonizadas são alvos de constantes reescritas. Para compreender essa terminologia, o estudioso da Teoria dos Polissistemas, Itamar Even-Zohar (2013, p. 7), recorre às ideias de Shklovskij para delimitar a literatura que pertence ao estrato canonizado e ao não-canonizado. No primeiro, encaixam-se obras literárias tidas como “legítimas” pelos grupos dominantes de uma cultura, portanto, são muitas vezes preservadas e consideradas “parte da herança histórica”. Já no segundo caso, ocorre o oposto: são obras, a princípio, rejeitadas por esses mesmos grupos, entendidas como “ilegítimas” para fazerem parte da comunidade e que, por conta disso, não são dignas de serem mantidas na memória social. Assim, nas culturas ocidentais, obras pertencentes à Antiguidade Clássica, como a *Iliada* e a *Odisseia*, de Homero, são as que mais representam esse lugar de prestígio, por conta da grande valorização desse passado que a contemporaneidade ocidental as atribui (Lourenço, 2011, p. 95). Por isso, vê-se constantes tentativas de reproduzir esses modelos clássicos, de propor modificações a partir deles (Even-Zohar, 2013, p. 9). Além disso, é constante também a presença de textos que propõem resgatar a história homérica e os mitos narrados por ela, a fim de trazer uma nova leitura de acordo com os mais diversos contextos histórico-culturais (Vernant, 2000, p. 14-15). Esta, portanto, pode ser uma forma de reescrita, porque torna o contato com histórias provenientes do cânone mais acessível aos leitores não-profissionais, reforçando a ideia de Lefevere sobre esses grupos não acessarem obras literárias diretamente de seus autores, mas por intermédio de suas reescritas (Lefevere, 1992, p. 4)⁷³.

Muitos leitores não-profissionais não têm acesso aos “originais” das obras homéricas e muito menos possuem uma garantia de que esses textos são da autoria de Homero. Esses apontamentos se referem a um tópico muito debatido nos Estudos Clássicos, denominado “Questão Homérica” (Knox, 2011, p. 13). É importante ressaltar que não é o foco desta dissertação abordar todos os pormenores desse debate, pelo fato de ser um conteúdo complexo que dificilmente os próprios estudiosos da área chegam a um consenso. Sobre esse assunto, vale enfatizar que existem poucos registros sobre a origem de Homero e que, tais pesquisas giram em torno de “pura especulação [...] assim como todas as outras tentativas de explicar a origem do texto que chegou até nós” (Knox, 2011, p. 34). Nesse sentido, torna-se significativo apenas compreendermos a forma como os textos homéricos ficaram conhecidos na sociedade atual e

⁷³ “The non-professional reader increasingly does not read literature as written by its writers, but as rewritten by its rewriters”. (Lefevere, 1992, p. 4)

nela permaneceram. Essas obras chegaram até nós por meio de inúmeras traduções, adaptações e edições, feitas constantemente desde a Antiguidade até a contemporaneidade (Knox, 2011, p. 8-9). Mesmo assim, hoje ainda é muito difícil que leitores não-profissionais tenham o interesse ou sintam facilidade em entrar em contato com os épicos homéricos e isso os distancia desse grande marco da literatura. Para diminuir esse vão, existem narrativas contemporâneas que propõem estabelecer uma releitura desses mesmos mitos, a fim de aproximar as histórias homéricas com as da realidade na qual se encontram os seus respectivos autores. Assim, obras como as da escritora estadunidense Madeline Miller representam uma espécie de ponte para interligar várias dicotomias, como: narrativas canonizadas e não-canonizadas; literatura clássica e literatura contemporânea.

Nos seus estudos acerca da Teoria dos Polissistemas, Even-Zohar (2013, p. 7) afirma que não há juízo de valor quanto ao conceito de canonicidade. Entretanto, quando se propõe uma reflexão na academia sobre as constantes contribuições da literatura não-canonizada na canonizada, observa-se, aparentemente, um ato contraditório entre os leitores profissionais, que, em sua maioria, não levam isso em consideração, mas priorizam o movimento oposto. Nessa perspectiva, quando um leitor não-profissional afirma conhecer a maga homérica Circe, ele a identifica pela sua imagem arquetípica: a de uma deusa que transforma homens em porcos a seu bel-prazer. Isso acontece porque, quando há uma reescrita, essa é feita a partir de critérios ideológicos (Levefere, 1992, p. 5) e, no caso da figura de Circe, desde seu primeiro registro na *Odisseia* de Homero, já havia uma certa vinculação pejorativa da personagem. A pesquisadora Stéphanie Madureira (2020, p. 294-297) afirma que houve uma tentativa de vilanizar a deusa com o objetivo de torná-la um exemplo a não ser seguido na sociedade daquele contexto, visto que a maga, por morar sozinha em sua ilha, poderia inspirar mulheres a viverem sem a presença masculina. Portanto, a imagem de Circe estabelecida no imaginário social foi a proveniente das inúmeras reescritas às quais foi submetida.

Em contrapartida, a autora Madeline Miller teve como objetivo, em seu livro, estabelecer um movimento oposto e pouco valorizado entre os leitores profissionais: propor uma reescrita do mito de Circe sob a ideologia feminista, para que, dessa forma, a personagem finalmente pudesse ganhar um protagonismo e uma identidade desatrelada da perversão. Esse ato enfatiza a presença de narrativas contemporâneas que buscam: questionar o *status* daquilo que se encontra canonizado; propor uma nova visão modificadora das histórias; e subverter os mitos no intuito de se adequarem às atuais demandas de grupos minoritários e resistentes ao controle patriarcal (Morales, 2021, p. 16).

Por esse motivo, é primordial normalizar a existência de tensões entre a cultura e, mais especificamente a literatura canonizada e a não-canonizada, pois é essa característica que garante que o sistema⁷⁴ literário seja dinâmico, tal qual a sociedade (Even-Zohar, 2013, p. 8). Essa dinamicidade permite que haja a manutenção do sistema e, consequentemente, sua evolução (Even-Zohar, 2013, p. 8). Dessa forma, as literaturas de diferentes categorias estão em constante oposição para evitar que o estrato canonizado ocupe este espaço por muito tempo. Para Even-Zohar (2012, p. 6), as “dinâmicas dentro do polissistema criam pontos de virada, ou seja, momentos históricos onde os modelos estabelecidos já não são mais viáveis para uma geração mais jovem”. Neste caso, a maneira como se concebe a Circe nas narrativas clássicas não é mais aceitável para grupos contemporâneos que reivindicam uma revisão das narrativas muito influentes na sociedade ocidental. Assim, como notamos as histórias homéricas sempre integrando o imaginário social (Lourenço, 2011, p. 5), identificamos uma busca para renovar a maneira de enxergá-las, atualizando, portanto, o que é chamado de “canonizado”. Sem esse movimento de atualização, o cânone perde o sentido dentro da sociedade, pois não corresponde mais a ela (Even-Zohar, 2013, p. 9).

Quando se leva em conta a posição que a obra *Circe*, de Madeline Miller, ocupa no polissistema, mesmo que seja caracterizada, a princípio, como uma literatura não-canonizada, devem-se levar em conta alguns fatores importantes. Esse romance apresenta um novo modelo de épico ao propor uma narradora feminina para o gênero (Miller, 2018)⁷⁵ e desatrela a Circe de seu arquétipo, portanto, não faria parte do estrato canonizado. Todavia, é necessário enfatizar que essa história teve uma grande visibilidade entre os leitores não-profissionais por ser proveniente dos Estados Unidos.

As literaturas de língua inglesa, principalmente as narrativas contemporâneas estadunidenses, apresentam maior grau de hierarquia dentro do polissistema (Even-Zohar, 2012, p. 5), o que garante maior aceitabilidade e acesso de suas obras entre o público não-profissional. Pode-se considerar, dessa forma, a obra de Miller como detentora de um certo privilégio por sua posição mais elevada dentro do polissistema. Como resultado, maior é a quantidade de leitores não-profissionais que desconstroem a imagem pejorativa de Circe, ao mesmo tempo em que também é maior a adesão de um público interessado em entrar em contato

⁷⁴ Even-Zohar entende como “sistema” um “conjunto de relações fechado, no qual os membros recebem seu valor de suas respectivas oposições, como a ideia de uma estrutura aberta que consiste em várias redes de relações desse tipo que concorrem.” (Even-Zohar, 2013, p.4)

⁷⁵ “Epic has been so traditionally male,” she said. ‘All these stories are composed by men, largely starring men, and I really wanted a female perspective.’ (Miller, 2018).

com obras clássicas, como a *Odisseia*. Por isso, podemos entender o livro de Madeline Miller como “supostamente inovador” (Even-Zohar, 2012, p. 4), pois inclui “novos modelos de realidade para substituir uma realidade anterior e estabelecida que já não é efetiva” (Even-Zohar, 2012, p. 4).

Como mencionado, a cultura de chegada na qual o mito de Circe se encontra é a estadunidense, que apresenta uma grande influência com a cultura ocidental contemporânea. Ela expressa um modo de pensar que dialoga com as demandas feministas atuais, transferindo o foco cultural que, na Antiguidade, foi o grego, para o modo de pensar estadunidense e, especificamente feminista.

Os textos da Grécia Antiga foram constantemente traduzidos, revisitados e utilizados como base para constituir inúmeras culturas ocidentais contemporâneas, produzindo diversas releituras e outras formas de pensar os mais diversos mitos que compunham essa sociedade (Tourey, 2012, p. 21). Com isso, a obra de Miller realiza a transposição do mito de Circe para o mundo contemporâneo atual, ao mesmo tempo em que a posição privilegiada da literatura estadunidense no polissistema (Even-Zohar, 2012, p. 5) faz com que sua obra seja constantemente reproduzida em outros lugares. Este é o ciclo que mantém funcionando a dinamicidade do sistema literário (Even-Zohar, 2013, p. 8).

Na contemporaneidade, há uma carência de exemplos mitológicos que possam remeter à cultura clássica e que configurem um protagonismo feminino sem que esteja atrelado à submissão ou à subversão à figura masculina. Tomemos como exemplo a esposa de Ulisses, Penélope, que configura o arquétipo da esposa fiel (Madureira, 2020, p. 298). Nesse sentido, via-se uma tendência a exaltar essas mulheres mitológicas que agem de maneira benfeitoria com os homens e a rejeitar aquelas que agiam por benefício próprio, como Circe (Madureira, 2020, p. 298).

Para suprir essa ausência, termo que o pesquisador Gideon Tourey (2012, p. 22) denomina *something missing*, Miller e outras autoras contemporâneas têm se direcionado à cultura tida como prestigiosa, a do período da Antiguidade Clássica, e se apropriam dessas personagens mal vistas com o intuito de adequá-las e apresentá-las de maneira inédita na cultura de chegada (Tourey, 2012, p. 22): na cultura ocidental contemporânea. Dessa forma, independentemente do quão conhecida é a personagem Circe e de quantas vezes o texto homérico foi traduzido e reproduzido, a obra de Miller os reconstrói e os transforma em inéditos e inovadores, como apontam, respectivamente Tourey (2012, p. 22) Even-Zohar (2012, p. 4).

2 DESTILANDO A POÇÃO

Este capítulo objetiva-se desvendar a magia de Circe, relacionando-a ao conceito de técnica. A personagem homérica, nas mais diversas representações literárias, teve suas características de manipulação dos *phármaka* reproduzidas e foi considerada o arquétipo da mulher mágica (Bracke, 2009a, p. 32). Por esse motivo, faz-se crucial realizar uma análise sobre esse elemento que se qualifica como parte da identidade da maga, a fim de compreendê-lo, destacar suas particularidades e demonstrar a contribuição do romance de Madeline Miller em esclarecer a especificidade da magia da Circe homérica e contemporânea. Junto a isso, também é relevante identificar o papel que Circe apresenta na pós-modernidade, levando em conta a adaptação realizada por Miller.

2.1 Magia e técnica: desvendando o poder de Circe

Ao abordar personagens ou figuras que fazem o uso de magia na Antiguidade Clássica, muitas vezes são utilizados, indiferentemente, os termos “bruxa”, “feiticeira” e “maga”. Há determinadas abordagens teóricas que reconhecem as especificidades de tais palavras, mas utilizam-se desses termos sem distinção por motivos didáticos⁷⁶. Embora seja compreensível que essa escolha facilite o leitor - principalmente não acadêmico - no entendimento de conceitos mágicos relativos à Antiguidade, o uso indistinto da classificação daqueles que realizam magia pode gerar algumas inadequações semânticas e certos anacronismos⁷⁷. Esta pesquisa, por sua vez, emprega o termo “maga” ao se referir à mágica homérica Circe. No entanto, observa-se que as demais nomenclaturas – “bruxa” e “feiticeira” – poderão aparecer em eventuais citações, visto que derivam de textos traduzidos e da escolha de determinados pesquisadores.

⁷⁶ Exemplo disso é a fala do pesquisador Georg Luck na introdução de seu artigo *Bruxos, bruxas e feiticeiros na literatura clássica* (2004): “Tentaremos resumir esses testemunhos em termos modernos” (Luck, 2004, p. 103).

⁷⁷ Para Silvia Federici (2017, p. 295), em *Calibã e a Bruxa*, “o próprio conceito de ‘bruxaria’ não tomou forma até a Baixa Idade Média”. Portanto, a utilização de “bruxa” como nomenclatura para mulheres mágicas da Antiguidade Clássica se configura um anacronismo.

Para estudar a magia de Circe, é essencial que se relacionem alguns conceitos. Para isso, esta pesquisa utiliza como base a tese de Dulcileide Nascimento (2007), que analisa a magia de Medeia, similar à de Circe, e também os textos de Georg Luck acerca da percepção de magia na Antiguidade Clássica. A princípio, vale relembrar que a tia de Medeia é considerada a primeira representação de uma maga na literatura ocidental (Bracke, 2009a, p. 32), por conta de seu registro inaugural na *Odisseia*. No texto homérico, as passagens que marcam a presença da personagem são os Cantos X-XII, justamente aqueles em que são retratados episódios com figuras sobre-humanas, proporcionando um extenso legado à literatura fantástica contemporânea. Assim, nos momentos em que Circe se insere, embora não seja possível identificar, na narrativa, o passo a passo de seu fazer mágico, há elementos que indicam como a magia era concebida naquele contexto, por exemplo, o processo de transformação dos homens em porcos por meio de uma poção mágica; o uso da varinha pela maga para executar o encantamento; a planta *móli* oferecida a Ulisses por Hermes; e o ritual de descida ao Hades, processo realizado pelo herói homérico por meio da instrução de Circe.

O professor e pesquisador da área dos Estudos Clássicos, Derek Collins, em *Magia no Mundo Grego Antigo* – traduzido do texto de partida em inglês *Magic in the ancient Greek world* (2008) –, propõe-se a contextualizar a magia grega em um recorte temporal que data os séculos IV e V a.C. (Collins, 2009, p. 51). Desse modo, comenta que o termo utilizado pelos gregos para se referir à magia (μαγεία, *mageía*) surgiu “apenas na última metade do século V a.C.” (Collins, 2009, p. 51). No entanto, o autor menciona a presença de elementos mágicos nos Cantos X-XII, da *Odisseia*, e afirma que o texto homérico é uma prova de que “os indícios de práticas e substâncias que eram entendidas como mágicas, assim como os indivíduos vistos como magos, existiam antes de o termo passar a ser usado” (Collins, 2009, p. 51).

Com isso, fica claro que Circe, no contexto de Homero, não poderia receber o epíteto de “maga” (μαγεία, *mageía*), mesmo que séculos depois seria classificada como tal. Análogo a isso, faz-se interessante observar como essa noção se encontra presente em Madeline Miller – uma pesquisadora dos Estudos Clássicos – logo na primeira sentença do romance *Circe*: “Quando nasci, o nome para o que eu era não existia” (Miller, 2019, p.7)⁷⁸. Dessa forma, a obra transmite aos leitores não-profissionais do século XXI a ausência de um termo para definir a maga.

Nessa perspectiva, em vez de ser classificada, na *Odisseia*, como maga, Circe apresenta o epíteto πολυφάρμακος – *polyphármakos*, “hábil em muitas drogas/remédios” (Collins, 2009,

⁷⁸ “When I was born, the name for what I was did not exist.” (Miller, 2020, p. 3).

p. 52), visto que sua habilidade mágica se desenvolve por meio da manipulação de ervas (φάρμακα, *phármaka*). Tal epíteto encontra-se presente no Canto X: “Κίρκης ἴζεσθαι πολυφαρμάκου” (Homero, *Od.*, X, 276, 2022), traduzido por Frederico Lourenço como “Circe das muitas poções mágicas” (Homero, *Od.*, X, 276, 2011).

Portanto, a ausência de termos para magia não interferiu na presença de componentes mágicos na narrativa homérica. Nesse sentido, segundo Collins (2009, p. 54), a magia de Circe, baseada na *pharmakeía* (φαρμακεία), é anterior ao termo *mageía* (μαγεία) e representa um legado daquilo que o pesquisador Richard Gordon comenta como evidência de “magia antes da magia” (Gordon, 2004, p. 163)⁷⁹, ou seja, o registro inaugural de Circe na literatura, assim como o de sua sobrinha Medeia, faz com que as figuras pareçam “pertencer a uma cultura não-grega ou pré-grega” (Luck, 2004, p. 104), que influenciou “fortemente o pensamento grego” (Luck, 2004, p. 104). Essas culturas anteriores remontam às “crenças, práticas religiosas e às mágicas de sumérios, hititas, persas e judeus” (Luck, 2004, p. 104), ou seja, ao Oriente Próximo, e se fazem necessárias na compreensão do conceito de magia (μαγεία, *mageía*) grega.

Além disso, Luck (2004, p. 113) aponta que a relação dessas práticas anteriores com o que os gregos chamam de magia talvez fossem resquícios de “uma religião muito antiga, o culto da Mãe-Terra, que era adorada na Antiguidade sob uma variedade de nomes: Gê ou Gaia, Deméter, Ceres, *Terra Mater*, *Bona Dea*, Cibele, etc”. A Mãe-Terra, ou Grande Deusa⁸⁰ (Rinne, 2017, p. 44) representava a natureza, mais especificamente a terra, e sua capacidade de ser uma espécie de “mãe doadora de bênçãos e alimentos” (Rinne, 2017, p. 45). As mulheres, por sua vez, se assemelhavam a essa divindade por conta de sua capacidade de “produzirem vida, tal como a terra” (Rinne, 2017, p. 45), o que “proporcionou ao aspecto feminino a primazia na ordem religiosa e social da comunidade” (Rinne, 2017, p. 45). Portanto, Circe é herdeira de uma sociedade matriarcal, com práticas e crenças que valorizavam a vitalidade feminina; talvez seja por isso que, na *Odisseia*, a personagem se incomoda com a presença masculina em seu espaço.

De todo modo, é pertinente definir magia (μαγεία, *mageia*) na perspectiva grega e relacioná-la à noção de técnica (τέχνη, *tékhnē*) e sortilégio (φαρμακεία, *pharmakeía*)⁸¹, pois,

⁷⁹ “[...] nesse sentido, a magia existia bem antes de qualquer palavra conhecida que a defina. [...] No mundo grego, há muita evidência – em Homero, em outras fontes de literatura arcaica e em documentações – de ‘magia antes da magia’ [...]” (Gordon, 2004, p. 163).

⁸⁰ A pesquisadora Olga Rinne (2017, p. 44) explica que o “culto à Grande Deusa, que durante milênios, impregnou o Oriente Próximo e de todo o mundo mediterrâneo europeu, surgiu juntamente com o desenvolvimento da agricultura.”

⁸¹ O vocábulo φαρμακεία (*pharmakeía*) apresenta os seguintes significados para Malhadas, Dezotti e Neves (2008, vol. 5, p. 198): medicamento; medicamento purgante; envenenamento; sortilégio, feitiçaria e magia.

mesmo que os dois primeiros conceitos sejam posteriores à trajetória de Circe até Homero, estão diretamente ligados ao fazer mágico da personagem.

Assim, para Dulcileide Nascimento (2007, p. 58), “τέχνη é, antes de tudo, o conhecimento prático de processos necessários para executar este ou aquele ato”; é o “termo normalmente utilizado para expressar a habilidade em uma profissão e, de modo geral, a maneira de fazer, o meio, um conjunto de regras, sistema ou método de fazer” (Nascimento, 2007, p. 57-58). Por isso, no caso de Circe, apresentar uma técnica mágica é importante, visto que manipular o *phármakon* (φάρμακον) exige um conhecimento prévio sobre as ervas e seus respectivos efeitos (Nascimento, 2007, p. 59). É possível encontrar uma prova concreta disso na obra de Miller, no momento em que a maga começa a testar diferentes usos para as plantas e reflete como o seu ofício difere do que os deuses fazem.

Deixe-me dizer o que a magia não é: não é poder divino, que vem com um pensamento e um piscar de olhos. Deve ser feita e trabalhada, planejada e procurada, desenterrada, secada, fatiada e moída, cozinhada, encantada e cantada. Mesmo depois de tudo isso, pode falhar, ao contrário dos deuses. Se minhas ervas não estiverem frescas o suficiente, se minha atenção vacilar, se minha vontade for fraca, as poções se tornam chocas e rançosas em minhas mãos.

Por direito, eu nunca devia ter chegado à bruxaria. Os deuses odeiam qualquer trabalho, é a sua natureza. O mais próximo que chegamos é tecer ou forjar, mas essas coisas são habilidades, e não há labuta, pois todas as partes que podem ser desagradáveis são realizadas com poder. A lã é tingida não com tonéis fedorentos e colheres de pau, mas com um estalar de dedos. Não há mineração tediosa; os metais pulam de bom grado da montanha. Nenhum dedo jamais é esfolado, nenhum músculo forçado.

E bruxaria nada mais é que justamente essas labutas enfadonhas. Cada erva deve ser encontrada em sua toca, colhida na hora certa, cavada da terra, selecionada e limpa, lavada e preparada. Deve ser manuseada deste e deste jeito, então daquele, para descobrir onde está o seu poder. Dia após dia, com paciência, a pessoa deve jogar fora os erros e começar de novo. (Miller, 2019, p.78-79).⁸²

Evidencia-se, com isso, a proximidade de Circe em relação com os mortais, visto que estes precisam viver do trabalho, enquanto os deuses vivem do ócio. A magia de Circe a faz

Para dirimir qualquer dúvida, empregamos a tradução de *φαρμακεία* (*pharmakéia*) como consta no *Dicionário Grego-Português* (op. cit., vol. 5, p. 198).

⁸² No texto de partida: “Let me say what sorcery is not: it is not divine power, which comes with a thought and a blink. It must be made and worked, planned and searched out, dug up, dried, chopped and ground, cooked, spoken over, and sung. Even after all that, it can fail, as gods do not. If my herbs are not fresh enough, if my attention falters, if my will is weak, the draughts go stale and rancid in my hands.

By rights, I should never have come to witchcraft. Gods hate all toil, it is their nature. The closest we come is weaving or smithing, but these things are skills, and there is no drudgery to them since all the parts that might be unpleasant are taken away with power. The wool is dyed not with stinking vats and stirring spoons, but with a snap. There is no tedious mining, the ores leap willing from the mountain. No fingers are ever chafed, no muscles strained.

Witchcraft is nothing but such drudgery. Each herb must be found in its den, harvested at its time, grubbed up from the dirt, culled and stripped, washed and prepared. It must be handled this way, then that, to find out where its power lies. Day upon patient day, you must throw out your errors and begin again.” (Miller, 2020, p. 83-84).

buscar uma técnica que a leve a resultados mais aprimorados e, para isso, ela precisa sujar as mãos (Miller, 2019, p. 203) e se sujeitar a determinados trabalhos e esforços a que os deuses não precisam se submeter⁸³. Isso acontece porque os poderes dos deuses são inatos e, ao mesmo tempo, parâmetros para a perfeição⁸⁴. Eles são imortais, portanto, belos, não sentem dor, cansaço nem fome.

O contraste entre o estilo de vida dos mortais com os deuses é derivado do mito de Prometeu e Pandora, narrado em Hesíodo n' *Os trabalhos e os dias*. Antes da criação da primeira mulher mortal, Pandora, os homens vivam do ócio e em harmonia com os deuses, durante o período que Hesíodo denominou Idade de Ouro:

Eram do tempo de Cronos, quando no céu este reinava;
como deuses viviam, tendo despreocupado coração,
apartados, longe de penas e misérias; nem temível
velhice lhes pesava, sempre iguais nos pés e nas mãos,
alegravam-se em festins, os males todos afastados,
morriam como por sono tomados;
todos os bens eram para eles: espontânea a terra nutriz fruto
trazia abundante é generoso e eles, contentes,
tranquilos nutriam-se de seus pródigos bens.
(Hesíodo, *Trab.*, 111-119 1996).

Nesse sentido, os mortais não adoeciam, não plantavam, nem colhiam, mas se sentavam junto aos deuses para se alimentarem (Vernant, 2000, p. 57), visto que tinham à “disposição todos os alimentos, todos os bens” (Vernant, 2000, p. 57). Os homens não conheciam “nenhum dos males que hoje fustigam a raça dos mortais” (Vernant, 2000, p. 57), não envelheciam e não precisavam trabalhar; para Vernant (2000, p. 57), eles conheciam a felicidade.

⁸³ “Havia um espelho de bronze no meu quarto, alto como o teto. Quando passava por ele, eu mal me reconhecia. Meu olhar parecia mais vivo, meu rosto mais afiado [...]. Podia imaginar o que meus primos diriam se me vissem: os pés sujos de trabalhar no jardim, a saia amarrada em torno dos joelhos, cantando na altura máxima da minha voz frágil.” (Miller, 2019, p. 83).

No texto de partida: “There was a bronze mirror in my bedroom, tall as the ceiling. When I passed it, I scarcely knew myself. My gaze seemed brighter, my face sharper [...] . I could imagine what my cousins would say if they saw me: my feet dirty from working in the garden, my skirts knotted up around my knees, singing at the height of my frail voice.” (id., 2020, p. 88).

⁸⁴ Madeline Miller destaca a perfeição dos deuses quando Apolo aparece diante de Circe para lhe mostrar uma profecia sobre a missão de descida ao Hades a ser realizada por Ulisses: “Cada linha do seu corpo era bela, graciosa e perfeita. Seu cabelo escuro e solto era cingido por louros. De seu ombro pendia um arco brilhante de prata, entalhado de madeira de oliveira.” (id., 2019, p. 209).

No texto de partida: “Every line of his body was beautiful, perfect with grace. His dark, loose hair was crowned with a wreath. From his shoulder hung a shining, silver-tipped bow carved from olive wood.” (id., 2020, p. 228-229).

Entretanto, após Zeus roubar o fogo dos mortais e Prometeu⁸⁵ – filho do titã Jápeto com a Oceanina Clímene (Hesíodo, *Teo.*, 507-510, 1995) – recuperá-lo, a dinâmica da vida dos humanos é alterada. Juntamente com o roubo do fogo, rouba-se a vida e o alimento⁸⁶ (Vernant, 2000, p. 66). Como o fogo ficava sempre disponível, o alimento crescia sozinho, sem a necessidade de cultivá-lo. Consequentemente, os homens não precisavam trabalhar na terra para colhê-lo e, por isso, não se esforçavam, nem se exauriam (Vernant, 2000, p. 66). Em contrapartida, sem o fogo, era necessário que o alimento fosse plantado, dessa maneira, surge a agricultura, que envolve o semear, o cultivar, o colher, o reservar e o reiniciar do ciclo.

Agora os homens são obrigados a viver trabalhando. Redescobrem o fogo, mas esse fogo, assim como o trigo, já não é o de antes. O fogo que Zeus escondeu é o fogo celeste, esse que ele tem permanentemente na mão, é um fogo que nunca enfraquece, que nunca se apaga: um fogo imortal. O fogo de que os homens dispõem, a partir dessa semente de fogo, é um fogo que ‘nasceu’, pois saiu de uma semente, e por conseguinte é um fogo que morre. Será preciso conservá-lo, vigiá-lo. (Vernant, 2000, p. 67).

Mesmo que Prometeu tenha auxiliado os humanos a se desenvolverem por meio do uso do fogo, Zeus ainda pretendia realizar mais um castigo para os mortais: com a ajuda de deuses como Hefesto, Afrodite, Atena e Hermes, criou-se Pandora (Hesíodo, *Trab.*, 54-68, 1996)⁸⁷, a primeira uma mulher mortal. Vernant (2000, p. 69) define Pandora como o arquétipo da mulher, visto que não existia nenhuma além das deusas. De todo modo, ela foi oferecida como presente dos deuses a Epimeteu⁸⁸, irmão de Prometeu; todavia, aquele “esquecera da recomendação de [...] Prometeu [...] de jamais receber um presente de Zeus, se desejasse livrar os homens de uma desgraça. Epimeteu, porém, aceitou-a e, só quando o infortúnio o atingiu, foi que ele compreendeu” (Brandão, 2014, p. 485). Assim, Pandora – moldada pelos deuses para ser não só bela, mas curiosa e imprudente, graças ao toque especial de Hermes (Brandão, 2014, p. 485) – com sua curiosidade, abriu a jarra que trouxera do Olimpo, liberando, aos homens, as

⁸⁵ Brandão (2014, p. 538) aponta Prometeu como um grande aliado da humanidade e enganou Zeus mais de uma vez em prol dos mortais. Logo, o olimpiano e outros deuses desconfiavam dos homens por conta dessa proteção de Prometeu, filho de um Titã – raça rival dos deuses (id., 2014, p. 538).

⁸⁶ “os cereais, o trigo, a cevada” (Vernant, 2000, p. 66).

⁸⁷ “Filho de Jápeto, sobre todos hábil em tuas tramas,/ apraz-se te furtar o fogo fraudando-me as entranhas;/ grande praga para ti e para os homens vindouros!/ Para esses em lugar do fogo eu darei um mal e/ todos se alegrarão no ânimo, mimando muito este mal’./ Disse assim e gargalhou o pai dos homens e dos deuses;/ ordenou então ao ínclito Hefesto muito velozmente/ terra à água misturar e aí pôr humana voz e/ força, e assemelhar de rosto às deusas imortais/ esta bela e deleitável forma de virgem; e a Atena/ ensinar os trabalhos, o polidedáleo tecido tecer;/ e a áurea Afrodite à volta da cabeça verter graça,/ terrível desejo e preocupações devoradoras de membros./ Aí pôr espírito de cão e dissimulada conduta/ determinou ele a Hermes Mensageiro Argifonte.” (Hesíodo, *Trab.*, 54-68, 1996).

⁸⁸ O significado dos nomes dos irmãos é oposto, o que justifica a ação de cada um: “Epimeteu, o que aprende e vê depois. [...] Prometeu, o que vê antes” (Brandão, 2014, p. 485, grifo do autor).

desgraças as quais são submetidos até hoje, a citar: a fadiga e as doenças (Brandão, 2014, p. 485).

Esse traço humano de Circe é muito bem evidenciado na narrativa de Miller, porque a maga vivia anos rodeada de imortais no palácio de Hélios, repleto do ócio, do tédio e do supérfluo (Miller, 2019, p.21-22), e se compadecia quando encontrava mortais como Glauco (Miller, 2019, p. 32)⁸⁹. Além disso, foi com este homem que Circe despertou sua magia e também compreendeu os sofrimentos contínuos ocasionados pela constante luta pela sobrevivência entre os mortais. A personagem se compadeceu por tal realidade, assim como Prometeu – o titã, no romance, é julgado pelos seus iguais como “desvirtuado por seu amor tolo pelos mortais” (Miller, 2019, p. 19) –, e, apaixonada, decidiu auxiliar Glauco a sanar esse sofrimento e torná-lo imortal.

Se Glauco permanecesse mortal, então ficaria velho, e se ficasse velho, iria morrer, e haveria um dia em que eu iria para aquela praia e ele não estaria lá. Prometeu tinha me dito, mas eu não havia entendido. Como havia sido tola. (Miller, 2019, p. 44).⁹⁰

Nesse momento, Circe lembrou do que seu irmão Eetes lhe comentara sobre o poder mágico dos *phármaka* ser derivado do derramamento de sangue dos deuses em solo fértil (Miller, 2019, p. 28). Com isso, a maga decidiu transformar Glauco em uma divindade por meio dessas ervas. É interessante observar que a primeira execução mágica de Circe não teve muita técnica, já que a personagem não sabia como manipular a planta.

Eu balancei as flores para que encostassem nele. *Agora*, pensei. *Agora*.
Ele continuou dormindo como eu o vira dormir uma centena de vezes. Nas minhas fantasias sobre aquele momento, as flores o haviam transformado ao primeiro toque.
[...]
Eu balancei as flores de novo. Colhi algumas e as joguei sobre o peito dele. Assoprei para que a fragrância e o pólen flutuassem sobre ele.
[...]
Agarrei um punhado e as arranquei pela raiz. Rasguei as pétalas. Quebrei os caules. Os pedaços úmidos grudaram em minhas mãos e a seiva sangrou em minha pele. O aroma se ergueu puro e selvagem, acético como vinho antigo. Arranquei outro

⁸⁹ “Eu bebia cada história como um redemoinho suga ondas, embora mal conseguisse entender metade do que significava toda aquela pobreza e trabalho e terror humanos. A única coisa clara era o rosto de Glauco, seu cenho bonito e olhos sinceros, um pouco úmidos devido a suas atribulações, mas sempre sorridentes quando ele olhava para mim.” (Miller, 2019, p. 32)

No texto de partida: “I drank down every story like a whirlpool sucks down waves, though I could hardly understand half of what they meant, poverty and toil and human terror. The only thing that was clear was Glaucos’ face, his handsome brow and earnest eyes, wet a little from his griefs but smiling always when he looked at me.” (id., 2020, p. 39).

⁹⁰ No texto de partida: “If Glaucos remained a mortal, then he would grow old, and if he grew old he would die, and there would be a day upon that shore when I would come and he would not. Prometheus had told me, yet I had not understood. What a fool I had been. What a stupid fool.” (id., *ibid.*, p. 44).

punhado, minhas mãos pegajosas e quentes. Em meus ouvidos havia um zumbido escuro como uma colmeia.
(Miller, 2019, p. 46-47, grifo da autora).⁹¹

No trecho destacado, percebem-se as tentativas falhas de Circe em fazer a mágica se concretizar, até, enfim, ouvir o zumbido da seiva, espalhada pelas suas mãos. A partir desse ponto, a maga começou a agir por instinto, como se tivesse despertado um conhecimento das profundezas de seu sangue (Miller, 2019, p. 47), e sentiu que “a força daquelas flores estava na sua seiva, que podia transformar qualquer criatura em seu eu mais verdadeiro” (Miller, 2019, p. 47). Assim, entendeu que era necessário que a seiva gotejasse na boca do homem para fazer efeito (Miller, 2019, p. 48) e, desse modo, a magia se concretizou. Esse desabrochar do poder de Circe veio, então, do amor a Glauco (Miller, 2019, p. 144).

Sob essa lógica, a passagem de Miller levanta alguns questionamentos sobre o fazer mágico e a qualidade de quem o pratica. Para respondê-los, é preciso compreender a origem do termo magia e o papel do mago na Antiguidade. Primeiramente, é válido abordar a definição de magia por Georg Luck (2006, p. 33): “técnica baseada na crença nos poderes localizados na alma humana e no universo, isto é, uma técnica que objetiva a imposição do homem sobre a natureza ou sobre os próprios seres humanos por meio de poderes sobrenaturais”⁹². Logo, para fazer o uso de mágica, subentende-se a necessidade de uma técnica, de um conhecimento prévio, construído por meio do estudo ou da experiência.

Todavia, Luck (2004, p. 103) afirma que existe uma dificuldade em identificar um padrão de quem poderia compor a figura do praticante de magia na perspectiva grega, visto que não há uma “imagem única ou coletiva dos *magos* na Antiguidade” (Luck, 2004, p. 103). Como mencionado, o conceito de *μαγεία* (*mageía*) começou a ser utilizado pelos gregos na segunda metade do século V a. C. (Collins, 2009, p. 51) e, para Luck (2004, p. 103), seu uso é resultado do constante contato da Grécia Antiga com os povos do Oriente Próximo. Nesses contextos, a “magia provavelmente afirmava ter todas as respostas que mais tarde seriam fornecidas pela

⁹¹ No texto de partida: “I stirred the flowers so they lay against him. Now, I thought. *Now*.

He slept on as I had seen him sleep a hundred times. In my fantasies of this moment, the flowers had changed him at a touch.

[...]

I stirred the flowers again. I plucked some and dropped them on his chest. I blew out my breath, so the scent and pollen would drift over him.

[...]

I seized a handful and ripped it up by the roots. I tore the petals. I broke the stems to pieces. The damp shreds stuck to my hands, and the sap bled across my skin. The scent rose raw and wild, acetic as old wine. I tore up another handful, my hands sticky and hot. In my ears was a dark humming, like a hive.” (Miller, 2020, p. 48).

⁹² Tradução livre do texto de partida em inglês: “I would define magic as a technique grounded in a belief in powers located in the human soul and in the universe outside ourselves, a technique that aims at imposing the human will on nature or on human beings by using supersensual powers.” (Luck, 2006, p. 33).

ciência, a tecnologia e a filosofia: ela era tudo para todos” (Luck, 2004, p. 105), já que oferecia aos praticantes uma forma de compreender o mundo (Luck, 2004, p. 105).

A palavra grega *mageia*, de acordo com Luck (2004, p. 109), é um “termo mais geral” para designar magia e, dela, deriva-se o mago (*magos*). A princípio, a figura dos *magos* (*magoi*) remete aos persas e “poderia ser um sacerdote, ou rei, ou ambos” (Luck, 2004, p. 103). Isso significa que os *magoi* estavam ligados à religião e eram “os responsáveis pelas cerimônias religiosas, os sacrifícios, os ritos sagrados, a adivinhação e a interpretação dos sonhos. Por isso tudo, eram funcionários importantes do império” (Luck, 2004, p. 112).

O papel religioso dessas figuras é um ponto pertinente a ser levantado, porque os *magoi* tinham uma participação fundamental na sociedade persa, diretamente relacionada à crença do povo. No entanto, essa cultura, quando vista sob uma perspectiva não-persa, o que era considerado religião passa a ser percebido pejorativamente como mágica ritualística (Luck, 2004, p. 105)⁹³. Para o pesquisador Richard Gordon (2004, p. 161), o termo *magos* começou a ser empregado em uma “conjuntura específica na história grega, por volta das guerras persas, no início do período clássico”; era, desse modo, aplicado pelos gregos como ofensa àqueles que praticavam a religião persa. Portanto, analisar conceitos envolvendo religião, magia e filosofia, por exemplo, precisam necessariamente de um recorte de tempo e de cultura, para evitar possíveis juízos de valores inadequados para determinado povo (Luck, 2004, p. 107).

Por conta dessa imagem negativa dos *magoi* persas, os “mais antigos testemunhos gregos diferenciam a ‘Bruxaria’ como uma atividade suspeita e talvez ilegal, algo que não podia ser confundido com religião porque (por exemplo) era realizado à noite e não tinha ligação com santuários ou religiões estabelecidas” (Luck, 2004, p. 107). Na perspectiva grega, a partir do “advento da filosofia” (Nascimento, 2007, p. 79), o termo *magos* carregava uma conotação pejorativa (Luck, 2004, p. 113). Aplicava-se o termo para “estigmatizar opiniões e comportamentos considerados socialmente desviados a julgar por Heráclito [...] que associa *magoi* aos ‘vagabundos da noite, bacantes, ménades e aos mistos’ e acredita serem esses homens merecedores de morte, posto que praticam ações ímpias” (Nascimento, 2007, p. 80).

Abordar a magia, para os gregos, geralmente significava contrapô-la com religião. Entretanto, no que “compete à religião grega arcaica e clássica, a distinção entre magia e religião é muito difícil, como demonstra a existência de certas práticas nas quais não era

⁹³ “A história dos termos *magos*, *mageia*, sugere um antigo mal-entendido: o que para os persas era sua religião nacional, os gregos viam como mágica ritual, esse é um fenômeno que podemos observar por todo o curso da história. Do ponto de vista de quem está fora, uma religião estrangeira pode parecer nada mais do que um monte de truques de magia.” (Luck, 2004, p. 105).

possível dissociar o caráter religioso do mágico” (Madureira, 2017, p.56). Isso acontece porque uma das características básicas da magia grega é “tomar emprestado nomes, conceitos e rituais das religiões” (Luck, 2004, p. 114). Consequentemente, mesmo que, para muitos, fossem consideradas uma atividade desviante, as práticas mágicas ainda tinham força na sociedade grega, porque havia crença em sua efetividade (Nascimento, 2007, p. 79).

A professora Dulcileide Nascimento (2007, p. 79), em sua tese envolvendo a *tékhnē* mágica de Medeia, destaca três termos para se referir às artes mágicas dessa figura: μάγος (*magós*), γοής (*goés*) e φαρμακεύς (*pharmakeús*). Esses conceitos também são aplicados à Circe, por isso, são relevantes para esta análise.

O primeiro desses é o μάγός (*magós*), termo cuja origem remonta à visão pejorativa dos gregos sobre os sacerdotes persas. O *magos* possuía uma característica relevante, que seria a de interseção entre o mundo sobrenatural e o humano

o mago seria aquele com capacidade de se comunicar com a comunidade invisível que divide o mundo consigo, e essa definição, para ele, reflete o pensamento helênico da época: ‘a magia tem sua fundação na possibilidade de contato entre humanos e seres super-humanos, e seu principal veículo é o discurso, a poderosa palavra - e não o ritual, o poderoso ato.’” (Graf, 2002, p. 94 *apud* Madureira, 2017, p. 58).

Além disso, a magia era considerada, assim como a poesia e a música, “uma dádiva dos deuses” (Luck, 2004, p. 116). Divindades como Hermes e Hécate estavam diretamente associados à invenção da magia (Brandão, 2014, p. 285, 325) e eram invocados nas cerimônias mágicas (Brandão, 2014, p. 324). Hermes era considerado um deus que lutava contra as forças ctônias (Brandão, 2014, p. 324), porque as conhecia. No entanto, ainda assim possuía relação com o mundo subterrâneo (Candido, 2004, p. 79), visto que era o responsável por levar a “alma do morto para o barqueiro Caronte em direção ao mundo do Hades” (Candido, 2004, p. 79). Também era responsável por proteger “áreas situadas nas margens e cruzamentos” (Candido, 2004, p. 79). Por fim, o filho de Zeus era chamado de “inventor de todas as artes” (Chevalier, 1998, p. 488, *apud* Nascimento, 2007, p. 67) e de transmissor de toda “ciência. Todo aquele que recebeu deste deus o conhecimento das fórmulas mágicas tornou-se invulnerável a toda e qualquer obscuridade, assim como ocorreu com Ulisses” (Nascimento, 2007, p. 67), quando recebeu o *phármakon móli* para evitar ser transformado em animal por Circe.

Hécate, por sua vez, era uma deusa ctônia, e representava o oposto de Hermes, porque estava associada às “sombras, ao mundo dos mortos” (Candido, 2004, p. 80); ela é uma divindade que “preside à magia e aos encantamentos” (Brandão, 2014, p. 285). Portanto, era invocada pelos magos, especialmente mulheres, em “encruzilhadas, local sagrado aos

sortilégos” (Brandão, 2014, p. 285) e, de acordo com Junito Brandão (2014, p. 286), a divindade era a deusa dos mortos, presidia as “aparições dos fantasmas e senhora dos malefícios”. Como representante da antiga Grande Deusa, era a deusa anciã (Rinne, 2017, p. 48) e a ela se relacionam os saberes mágicos de Circe e Medeia (Candido, 2004, p. 80).

Em relação a essas duas figuras, faz-se relevante destacar um traço que as diferencia como magas. Medeia (Μήδεια) cujo nome “relaciona-se linguisticamente com a deusa da sabedoria e da prudência, Métis” (Nascimento, 2007, p. 21), é uma figura constantemente relacionada ao seu amplo conhecimento na manipulação dos *phármaka* (Nascimento, 2007, p. 21). Para Brandão (2014, p. 400), esse nome advém do verbo μήδεσθαι (*mēdesthai*)⁹⁴, que significa “arquitetar um projeto, ter em mente uma ideia, planejar”. Medeia é filha da Oceânida Idíia e de Eetes, rei da Cólquida (Brandão, 2014, p. 400), o que a faz ser neta de Hélio e sobrinha de Circe. Na terra de Eetes, havia um culto pré-olímpico, que, a princípio era voltado a Urano e Geia, mas que foi substituído pelo “par titânico Hélio e Hécate” (Nascimento, 2007, p. 26), ou seja, cultuavam-se o Sol e a Lua. E, de acordo com Nascimento (2007, p. 28) nas *Argonáuticas*, de Apolônio de Rhodes, Medeia atuava como sacerdotisa de Hécate, portanto, é dessa atividade que as habilidades da maga foram desenvolvidas e aprimoradas⁹⁵. Por esse motivo, Medeia somente faz jus à etimologia de seu nome e de sua *tékhnē* mágica de manipular os *phármaka* por ter sido instruída por Hécate (Nascimento, 2007, p. 36)⁹⁶. A maga necessita do auxílio da deusa ctônica para exercer sua magia.

Diferentemente da neta de Hélio, Circe, além de ser maga, é deusa. Conforme mencionado, o mago é a ponte entre o sobre-humano e o humano (Graf, 2002, p. 94 *apud* Madureira, 2017, p. 58) e precisa da evocação de um deus relacionado à magia para colocá-la em prática. Circe, por sua vez, é a personificação do sobrenatural, visto que é uma divindade, logo, não necessita de uma figura para instruí-la nas artes mágicas e nem de executá-las. Entretanto, cabe ressaltar que a habilidade mágica de Circe não está atrelada ao seu caráter divino; a personagem, “mesmo sendo uma deusa, pratica o tipo de magia a que estamos-nos

⁹⁴ O tradutor e pesquisador Trajano Vieira (2010, p. 164) comenta que, na tragédia *Medeia*, de Eurípides (480 a.C. – 406 a.C.) ocorre o uso de outros termos que se relacionam à etimologia do nome da maga: “βουλευούσα” (*bouleíousa*, planejando), “τεχνωμένη” (*texnoméne*, maquinando), μήδομαι (*médomai*, imaginar, tramar, preparar), μῆδος (*mēdos*, desígnio, pensamento). Todos reiteram a *métis* da neta de Hélio, tanto no conhecimento envolvendo os *phármaka*, quanto no planejamento de sua vingança direcionada a Jasão – o filicídio.

⁹⁵ “[...] se ocupava, durante todo o dia, do templo/ de Hécate, já que ela própria era a sacerdotisa da deusa.” (Apolônio, *Arg.*, III, 251-252, 2021).

⁹⁶ “Dessa forma, convém assinalar que a Medéia de Apolônio não nasceu astuta, nem hábil em dar conselhos, ela desenvolveu essas características durante o tempo em que estava sendo instruída por Hécate, aliás, características inerentes à própria divindade que imputa a Medéia esse atributo” (Nascimento, 2007, p. 36).

referindo, pois não utiliza em suas tarefas toda a sua força divina, mas os procedimentos próprios de uma herbolária.” (Nascimento, 2007, p. 69).

Na narrativa de Miller, é possível reforçar essa ideia. Em *Circe*, o poder da maga e de seus irmãos – Eetes, Perses e Pasífae –, é desconhecido pelos imortais, principalmente pelos olímpicos. A explicação disso reside no fato de a magia não estar sujeita às leis dos deuses, conforme Eetes comenta com Circe quando fez uma mágica para ela: “Esse é o menor dos meus poderes. Eles são extraídos da própria terra, e, portanto, não estão sujeitos às leis normais da divindade” (Miller, 2019, p. 64). Nesse sentido, a origem da força desses magos não reside na sua imortalidade, mas na manipulação dos *phármaka* e na sua *tékhne* mágica. Por conta disso, tal status provocava certo temor nos deuses – titãs ou olímpicos –, por ser um “poder maior que o deles” (Miller, 2019, p. 45). Assim, quando Circe metamorfoseou Cila em monstro, foi uma prova de sua posição de superioridade com relação aos deuses olímpicos e, por conta da tensão existente entre os titãs e os olímpicos (Miller, 2019, p. 17-18), ficou acordado que a maga deveria ser exilada na ilha de Eeia. É relevante pontuar que, em Miller, Circe, dentre os irmãos, foi a única a ser exilada, porque era a única que poderia provocar algum risco iminente à supremacia olimpiana, por causa da transformação de Cila, enquanto seus irmãos estavam em terras estrangeiras ou sob vigilância de Zeus. Pode-se verificar essa questão no discurso de Hélio na condenação de Circe ao exílio.

— Concordamos também que esses poderes não apresentam nenhum perigo imediato. Perses vive além de nossas fronteiras e não é uma ameaça. O marido de Pasífae é um filho de Zeus e se certificará de que ela seja mantida em seu devido lugar. Aietes manterá seu reino, contanto que concorde em ser vigiado.

[...]

— Cada um deles jurou, além disso, que seus poderes surgiram espontaneamente e sem que os procurassem, não decorrendo de malícia ou uma tentativa de revolta. Eles tropeçaram na magia das ervas por acidente.

[...]

— Cada um deles, exceto Circe. Todos vocês estavam aqui quando ela confessou que procurou seus poderes explicitamente. Tinha sido avisada para manter distância, porém desobedeceu.

— Ela desafiou meus comandos e contradisse minha autoridade. Usou seus venenos contra seu próprio povo e cometeu outras traições também. — O brilho escaldante do seu olhar pousou em mim. — Ela é uma desgraça ao nosso nome. Uma ingrata aos cuidados que lhe prestamos. Está concordado com Zeus que por isso ela deverá ser punida. Será exilada em uma ilha deserta, onde não poderá mais prejudicar ninguém. Ela parte amanhã. (Miller, 2019, p. 70).⁹⁷

⁹⁷ No texto de partida: “We have agreed as well that these powers present no immediate danger. Perses lives beyond our boundaries and is no threat. Pasiphaë’s husband is a son of Zeus, and he will be sure she is held to her proper place. Aeëtes will keep his kingdom, as long as he agrees to be watched.”

[...]

“Each of them has sworn besides that their powers came unbidden and unlooked for, from no malice, or attempted revolt. They stumbled upon the magic of herbs by accident.”

[...]

Mais uma vez, a obra da autora contemporânea esclarece-nos a especificidade da maga Circe e serve-nos para explicar, com mais detalhes, o que não ficou esclarecido desde a *Odisseia*. Portanto, o poder de Circe não depende de sua imortalidade, mas a complementa e é isso que a diferencia de Medeia, visto que a filha de Hélios não necessita da interseção de um deus para praticar sua magia; ela é sua própria intercessora. Além disso, como destacado, o despertar de seu poder foi intuitivo e sua *tékhnē*, desenvolvida sem intermédio de ninguém além de si. Circe é, de fato, uma deusa-maga.

De todo modo, Circe, Medeia e outros *magos* detinham uma sabedoria muito antiga. Sabiam “as palavras que eram códigos necessários para a comunicação com os deuses, os demônios e os mortos” (Luck, 2004, p. 117); eram capazes de “contatar, regular e manipular as energias invisíveis” (Luck, 2004, p. 117). Eles também resolviam problemas e tinham “remédios para milhares de probleminhas corriqueiras que perturbavam a humanidade: tudo desde a enxaqueca e coriza até ácaros e corridas de cavalos, e, é claro, todos os problemas relacionados ao amor e ao dinheiro” (Luck, 2004, p. 117).

Em suma, era nesse tipo de mundo que o mago servia como especialista em poder e comunicações, controlador de crises, curandeiro milagroso e causador de danos, um terapeuta para todos os fins e um agente das almas preocupadas, perturbadas ou perturbadoras. (Luck, 2004, p. 117).

O segundo termo mágico selecionado por Nascimento (2007, p. 79) é γοής (*goés*). De acordo com a pesquisadora, essa palavra, cognata do verbo γοάω (*goáo*), significa “gemer, lamentar-se, [...] inicialmente, designava um cantor que proferia um lamento ritual pelos mortos” (Nascimento, 2007, p. 80). Nessa perspectiva, a figura do *goés* “combina o êxtase com um lamento ritual e a cura ritual com a adivinhação” (Graf, 1994, p. 35 *apud* Nascimento, 2007, p. 80), além de “manter uma relação estreita com o mundo dos mortos” (Nascimento, 2007, p. 80). Junto a isso, acrescentam-se duas palavras formadas pela mesma raiz de γοής (*góes*): γοητεία (*goetéia*) e γοήτευμα (*goéteuma*), em que esta significa procedimento mágico e aquela, magia (Nascimento, 2007, p. 81). Essa categoria mágica também denotava “formas inferiores

“Each of them, except for Circe. You were all here when she confessed that she sought her powers openly. She had been warned to stay away, yet she disobeyed.”

[...]

“She defied my commands and contradicted my authority. She has turned her poisons against her own kind and committed other treacheries as well.” The white sear of his gaze landed on me. “She is a disgrace to our name. An ingrate to the care we have shown her. It is agreed with Zeus that for this she must be punished. She is exiled to a deserted island where she can do no more harm. She leaves tomorrow.” (Miller, 2020, p. 73-74).

de magia” (Luck, 2004, p. 109), podendo trazer um sentido de fraude e engodo (Luck, 2004, p. 109).

O conceito de *goés* geralmente vem associado a *epoidós* (ἐπωδός), “cantor, aquele que canta palavras mágicas para curar” (Nascimento, 2007, p. 81). Luck (2004, p. 108) define *epoidós* como encanto ou encantamento, visto que “eram frequentemente cantados ou entoados” e, por conta disso, “achava-se que a música – em si um tipo de música, *thelxis* – colaborava para o poder das palavras e dos atos” (Luck, 2004, p. 108). Esse praticante de magia, desse modo, fazia o uso da voz para executar sua mágica, elemento que se faz bastante presente no caso de Circe.

Desde a *Odisseia*, a questão da dupla conotação da prática da *γοητεία* (*goetéia*) – ora magia, ora engodo (Luck, 2004, p. 109) – é posta em voga, quando o aspecto melodioso do canto de Circe é percebido pelos companheiros de Ulisses – “e ouviram de dentro Circe a cantar com voz melodiosa” (Homero, *Od.*, X, 221, 2011). Essa característica é reforçada na cena seguinte, em que esses homens se sentem atraídos pela voz e resolvem pedir ajuda à deusa:

‘Amigos, alguém lá dentro trabalha num grande tear:
canta melodiosamente e todo o chão ressoa:
é deusa ou mulher. Chamemos depressa por ela.’
(Homero, *Od.*, 226-228, 2011).

Quase todos os companheiros de Ulisses são seduzidos pela melodia de Circe, exceto Euríloco, que logo suspeita de uma possibilidade de engodo (Homero, *Od.*, X, 232, 2011)⁹⁸. De fato, houve uma emboscada por parte da maga, que, após servir-lhes uma maravilhosa refeição, transformou aqueles atraídos pelo seu canto em porcos.

Circe sentou-os em assentos e cadeiras
e serviu-lhes queijo, cevada e pálido mel
com vinho de Pramno; mas misturou na comida
drogas terríveis, para que se esquecessem da pátria.

Depois que lhes deu a poção e eles a beberam,
bateu-lhes com a vara, para logo os encurralar nas pocilgas.
Eles tinham cabeças, voz, cerdas e aspecto de porcos,
mas o seu espírito não mudou: permaneceu como era.
(Homero, *Od.*, X, 233-240, 2011).

⁹⁸ “Só Euríloco ficou para trás, desconfiando de algum logro.” (Homero, *Od.*, X, 232, 2011).

Da mesma forma, Circe tentou repetir esse procedimento com Ulisses, porém, este estava munido da planta *móli*, graças à ajuda de Hermes. Por isso, a magia da deusa não surtiu efeito quando Circe ordena o herói a se juntar com seus companheiros.

Ali, de pé, chamei por ela; e a deusa ouviu minha voz.
Saiu logo, abrindo as portas resplandcentes,
e convidou-me a entrar; acompanhei-a, preocupado.
Levou-me para dentro e trouxe-me um trono incrustado
de prata, bem trabalhado; pôs-me um banco para os pés.
Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,
mas misturou-lhe uma droga com espírito malévolo.
Porém depois que me deu, e eu a bebi, não me enfeitiçou.
Então batendo-me com a vara, proferiu as seguintes palavras:
‘Vai para a pocilga e deita-te com os outros companheiros!’
(Homero, *Od.*, X, 311-320, 2011).

O encantamento por meio de palavras também é visto quando o herói da *Odisseia* se encontra na ilha de Ogígia com Calipso (Καλυψώ, *Kalypsó*)⁹⁹. A ninfa, filha do titã Atlas e da Oceanina Plêione (Brandão, 2014, p. 113)¹⁰⁰, com suas palavras tentadoras, envolve Ulisses em sua trama para fazê-lo esquecer do retorno à Ítaca e prendê-lo em Ogígia. Nascimento (2007, p. 67) esclarece que essa qualidade mágica de Calipso é indicada de maneira discreta por uma expressão utilizada no poema homérico: “o emprego do verbo θέλγειν (*thélgein*), que significa encantar, enfeitiçar, e que explica a ação exercida sobre Ulisses pelas palavras doces e insinuantes da deusa, a fim de fazê-lo esquecer-se de Ítaca e de sua esposa Penélope”.

Mas arde-me o espírito pelo fogoso Ulisses,
esse desgraçado, que longe dos amigos se atormenta
numa ilha rodeada de ondas no umbigo do mar.
É uma ilha frondosa, onde tem sua morada a deusa
filha de Atlas de pernicioso pensamento – esse que do mar
conhece todas as profundezas e segura ele mesmo
as colunas potentes, que céu e terra separados mantêm
Sua filha retém aquele homem desgraçado,
e sempre com palavras implorante e suaves
o **encanta**¹⁰¹, para que Ítaca olvide [...] (Homero, *Od.*, I, 48-57, 2011, grifo nosso).

Assim também o fazem as Sereias (Σειρήν, *Seirén*), seres antropófagos “com a cabeça e o tronco de mulher, mas em forma de pássaro e também de peixe da cintura para baixo” (Brandão, 2014, p. 563). Elas atraem homens, principalmente, no mar (Brandão, 2014, p. 563)

⁹⁹ Nome cuja etimologia é “a oculta” ou “a que esconde” (Brandão, 2014, p. 113). Pode-se relacionar esse significado à atitude da ninfa em reter Ulisses durante sete anos em sua ilha, na *Odisseia* (id., *ibid.*, p. 113).

¹⁰⁰ Brandão (2014, p. 113) menciona que existem tradições em que Calipso é filha de Hélios e Perseis, ou seja, irmã de Circe. Essa tradição talvez justificaria algumas semelhanças entre as duas divindades.

¹⁰¹ Tradução do verbo θέλγειν (*thélgein*) por Frederico Lourenço.

mas, “não podendo usufruí-los, *atraíam e prendiam os homens para devorá-los*” (Brandão, 2014, p. 563, grifo do autor). Esses seres persuadiam os homens a se aproximarem por meio do seu encantamento, ou seja, de suas “vozes maravilhosas” (Brandão, 2014, p. 564) comparáveis aos cantos harmoniosos de Circe e Calipso. Nesse sentido, as Sereias apresentam a mesma característica de sedução por meio das palavras, do encantamento, o que configura em uma execução mágica, conforme descreve Circe a Ulisses na *Odisseia*:

Às Sereias chegarás em primeiro lugar, que todos
os homens **enfeitiçam**, que delas se aproximam.
Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o **enfeitiçam**¹⁰² com seu límpido canto,
sentadas num prado, e à sua volta estão amontoadas
ossadas de homens decompostos e suas peles marcescentes.
Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros
cera doce, para que nenhum deles as ouça.
Mas se tu próprio quiseses ouvir o canto,
deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés
enquanto estás de pé contra o mastro; e que as cordas sejam
atadas ao mastro, para que te possas deleitar com a voz
das duas Sereias. E se a eles ordenarem que te libertem,
então que te amarrem com mais cordas ainda.
(Homero, *Od.*, XII, 39-54, 2011, grifo nosso).

No trecho da fala de Circe, percebe-se como as palavras encantadas das Sereias persuadem os homens a ir até elas, concretizando sua desgraça. Portanto, a arte mágica desses seres – descrita no poema homérico como *θέλγειν* (*thélgein*), assim como no caso da ninfa Calipso – gera não só a sedução dos homens para ir ao encontro dessas mulheres, como também é um engodo, uma armadilha, que os leva até sua morte. O mais instigante no trecho destacado é que Circe, por meio de suas palavras, também encanta, ou, mais especificamente, tenta Ulisses a executar o feito inédito de ouvir o canto das Sereias sem ser afetado por elas. Desse modo, o que o herói ouve desses seres é realmente tentador, porém insuportável de se ouvir, porque as Sereias oferecem-lhe respostas as quais Ulisses ansiava escutar e as quais se relacionavam com a preocupação em construir uma fama durante a vida e uma memória de suas façanhas após a morte (Brandão, 2014, p. 564). O canto das Sereias é este:

‘Vem até nós, famoso Ulisses, glória maior dos Aqueus!
Para a nau, para que nos possas ouvir! Pois nunca
por nós passou nenhum homem na sua escura nau
que não ouvisse primeiro o doce canto das nossas bocas;
depois de se deleitar, prossegue caminho, já mais sabedor.

¹⁰² Ambas as palavras destacadas são traduções do verbo *θέλγειν* (*thélgein*).

Pois nós sabemos todas as coisas que na ampla Troia
Argivos e Troianos sofreram pela vontade dos deuses;
e sabemos todas as coisas que acontecerão na terra fértil.⁹
(Homero, *Od.*, XII, 184-191, 2011).

As Sereias, na tentativa de aliciar Ulisses a se aproximar delas, tentam o herói a tomar “conhecimento de sua própria reputação última antes de morrer, projetando-lhe as gestas em Troia [...], ávido de conhecer o que se comentava acerca de seus feitos passados” (Brandão, 2014, p. 564). Dessa forma, o poder persuasivo do canto das Sereias faz o seu alvo ser atraído para uma armadilha ao lhe dizer aquilo que mais deseja em seu íntimo. Essa magia, portanto, é tentadora e não é à toa que a imagem das Sereias ainda é utilizada com frequência em produções culturais contemporâneas.

Ainda analisando o encantamento mágico, é possível visualizar que isso também compõe a habilidade mágica de Circe em Madeline Miller. Desde a sua primeira experiência com magia, com a transformação de Glauco em imortal, a personagem se utiliza do encantamento para garantir o efeito desejado. Assim que goteja, na boca de Glauco, a seiva das flores colhidas, profere as seguintes palavras para o homem: “*Seu eu mais verdadeiro [...]. Que seja feito assim*” (Miller, 2019, p. 48, grifo da autora)¹⁰³. Mais adiante, quando Circe comenta sua suspeita com Eetes de que, na verdade, as responsáveis pela transformação de Glauco e de Cila foram apenas as flores¹⁰⁴, o mago responde, questionando-a: “Você não acha conveniente que as formas verdadeiras delas coincidam com os seus desejos?” (Miller, 2019, p. 67). Isso comprova que a magia de Circe funciona a partir da junção de suas habilidades técnicas com os *phármaka*; com os seus encantamentos que externam qual o propósito da magia a ser executada; e com a sua imortalidade sendo utilizada como interseção com o mundo dos mortais.

Nessa perspectiva, faz-se relevante analisar o terceiro termo mágico destacado por Nascimento (2007, p. 79): *φαρμακεύς* (*pharmakeús*) ou *φαρμακός* (*pharmakós*). A pesquisadora define o termo como “um preparador de drogas, [...], ou por ser cognato de *φαρμακεύω*, significa, simplesmente, aquele que dá um remédio ou veneno a alguém, ou aquele que realiza uma operação mágica” (Nascimento, 2007, p. 81). Enquanto *pharmakeús* ou *pharmakós* designam homens que realizam essa prática mágica, ou seja, magos; *pharmakís* (*φαρμακίς*) se refere às mulheres mágicas, às magas (Nascimento, 2007, p. 81). Portanto, pode-se afirmar que Circe pertence a essa classificação e, assim como Medeia, é uma *pharmakís* (Nascimento, 2007, p. 82). A partir da definição desse termo, percebe-se a figura desse

¹⁰³ No texto de partida: “Your truest self [...]. Let it be” (Miller, 2020, p. 49).

¹⁰⁴ “– Foram apenas as flores – eu disse. – Elas concedem às criaturas suas formas mais verdadeiras.” (id., 2019, p. 67).

praticante mágico é ambígua, visto que o objeto de sua magia, o φάρμακον (*phármakon*, droga), pode ser ora remédio, ora veneno; desse modo, o famaceuta possui a capacidade de curar ou de envenenar. Além disso, no século V a.C., essa duplicidade do *phármakon* ficava mais nítida porque “podiam ser usados tanto por aqueles que praticavam medicina quanto por praticantes de magia, que os vendiam como produtos especializados” (Collins, 2009, p. 55).

Assim, Circe – e igualmente Medeia – é uma *pharmakis* que possui um conhecimento vasto com as drogas, fazendo jus a seu epíteto na *Odisseia*: *polyphármakos* (πολυφάρμακος)¹⁰⁵. “Dessa forma, o seu poder não é um elemento meramente subjetivo, mas nele residem certos conhecimentos das propriedades das plantas, que em sua época se converteram em magia.” (Nascimento, 2007, p. 82). Nascimento (2007, p. 82) ainda acrescenta uma explicação dessa característica da maga, de que o adjetivo *polyphármakos* especifica uma técnica que se baseia no conhecimento e no domínio de muitos *phármaka*.

No século V a. C e posteriormente, a habilidade técnica de Circe com os *phármaka* eram considerados magia (Collins, 2009, p. 54), já que, nesse contexto, era uma prática mágica constante. Por esse motivo, Circe se torna um sinônimo da magia (Collins, 2009, p. 54), pois seu epíteto *polyphármakos* deixa claro que essa técnica mágica existia muito antes do termo *mageía*, por isso, “os gregos posteriores estavam tão dispostos em reconhecer magia neles” (Collins, 2009, p. 54).

Tal habilidade mágica é explicada na narrativa de Miller, por Eetes quando explica o conceito de *pharmakeia* (φαρμακεία, magia)¹⁰⁶:

Pharmakeia, tais artes são chamadas, pois lidam com *pharmaka*, aquelas ervas com o poder de efetuar mudanças no mundo, tanto as nascidas do sangue de deuses como as que brotam naturalmente da terra. É um dom ser capaz de extrair seus poderes, e não sou o único a possuí-lo. Em Creta, Pasifae governa com seus venenos, e, na Babilônia, Perseis conjura almas em corpos novamente. Circe é a última e nos dá a prova. (Miller, 2019, p. 64)¹⁰⁷

No contexto da narrativa, o irmão de Circe procura convencer a irmã e o pai do tamanho poder dos magos, principalmente dos quatro filhos de Hélios e Perseis. Para isso, faz uma

¹⁰⁵ “Κίρκης ἵζεσθαι πολυφαρμάκου” (Homero, *Od.*, X, 276, 2022), traduzido por Frederico Lourenço como “Circe das muitas poções mágicas” (Homero, *Od.*, X, 276, 2011).

¹⁰⁶ O significado do vocábulo foi retirado do *Dicionário Grego-Português* (2008, vol. 5, p. 198).

¹⁰⁷ No texto de partida: “*Pharmakeia*, such arts are called, for they deal in *pharmaka*, those herbs with the power to work changes upon the world, both those sprung from the blood of gods, as well as those which grow common upon the earth. It is a gift to be able to draw out their powers, and I am not alone in possessing it. In Crete, Pasiphaë rules with her poisons, and in Babylon Perses conjures souls into flesh again. Circe is the last and makes the proof.” (Miller, 2020, p. 67).

demonstração que elucida o funcionamento de sua magia, por meio das ervas e também do encantamento, e conclui que essa força advém da terra e não corresponde às leis divinas.

— Devo fazer uma demonstração? — Meu irmão extraiu das vestes um pequeno pote com um lacre de cera. Ele quebrou o lacre e tocou o líquido no interior. Senti o aroma de algo pungente e verde, com um toque salobro.

Ele pressionou o dedão em meu rosto e falou uma palavra, baixa demais para que eu ouvisse. Minha pele começou a formigar, e então, como uma vela apagada, a dor sumiu. Quando levei a mão ao rosto, senti apenas pele lisa e uma leve camada, como se estivesse besuntada de óleo.

— Um bom truque, não é? — Aietes perguntou.

Meu pai não respondeu. Ele estava sentado, estranhamente paralisado. Eu me sentia paralisada também. O poder de curar a pele alheia pertencia apenas aos deuses maiores, não àqueles como nós.

Meu irmão sorriu, como se pudesse ouvir meus pensamentos.

— E esse é o menor dos meus poderes. Eles são extraídos da própria terra, e, portanto, não estão sujeitos às leis normais da divindade. (Miller, 2019, p. 64).¹⁰⁸

É interessante destacar o uso da palavra “truque” por Eetes para se referir à magia, porque, como mencionado, essa habilidade era vista de modo pejorativo e, quando não entendida, era resumida a truque ou a armação (Luck, 2004, p. 109). Isso significa que, além da ficção, na Grécia Antiga, da mesma forma que os termos *magós* e *goés*, *pharmakós* também foi concebido pejorativamente. Nascimento (2007, p. 83-84) afirma que parece “que a magia, independentemente de sua função na sociedade, e da forma sob a qual se manifeste, sempre foi interpretada como uma prática primitiva e oriunda de povos estrangeiros, portanto, detestável”. A magia sempre apresentou o status de uma prática desviante, marginalizada e digna de ser repreendida, algo que pode ser claramente percebido ao verificarmos a representação literária de Circe, o arquétipo das magas. Por esse motivo, Miller retrata a jornada da sua protagonista como um processo solitário, visto que é uma mulher com poderes superiores aos de muitas divindades. Isso é devidamente exposto na narrativa contemporânea quando a personagem, enfim, se identifica como *pharmakís*.

Era uma palavra que eu não conhecia. Era uma palavra que ninguém conhecia, ainda.

¹⁰⁸ No texto de partida: “Shall I give you a demonstration?” My brother drew out from his robes a small pot with a wax seal. He broke the seal and touched his finger to the liquid inside. I smelled something sharp and green, with a brackish edge.

He pressed his thumb to my face and spoke a word, too low for me to hear. My skin began to itch, and then, like a taper snuffed out, the pain was gone. When I put my hand to my cheek I felt only smoothness, and a faint sheen as if from oil.

“A good trick, is it not?” Aeëtes said.

My father did not answer. He sat strangely dumb. I felt struck dumb myself. The power of healing another’s flesh belonged only to the greatest gods, not to such as us.

My brother smiled, as if he could hear my thoughts. “And that is the least of my powers. They are drawn from the earth itself, and so are not bound by the normal laws of divinity.” (Miller, 2020, p. 67).

— *Pharmakis*— eu disse.
Bruxa.

As notícias fluíram como rios na primavera. No jantar, os filhos de Oceano sussurravam quando me viam e saíam do meu caminho. Se nossos braços roçavam, eles ficavam pálidos, e quando passei um cálice a um deus dos rios, seus olhos se desviaram. *Ah, não, obrigado, não estou com sede.*

Aietes riu.

— Você vai se acostumar. Nós estamos sozinhos agora.

Ele não parecia sozinho. Toda noite, sentava-se no tablado de meu avô com meu pai e nossos tios. Eu o via bebendo néctar, rindo, mostrando os dentes. Sua expressão variava como cardumes de peixe na água, em um momento clara, em outro sombria. (Miller, 2019, p. 65, grifo da autora)¹⁰⁹.

A solidão de Circe torna-se compreensível para ela quando recebe o nome de *pharmakis*, terminologia desconhecida entre os imortais. Como era um poder com potencial de superar os deuses, era algo que deveria ser temido e, portanto, segregado; assim, a Circe de Miller é tratada com distanciamento e desprezo e, posteriormente, é exilada para a ilha de Eeia. Somente dessa forma seus poderes seriam mantidos sob controle e a ameaça que representava sobre os demais deuses, mitigada (Miller, 2019, p. 70). Novamente, nota-se uma proximidade entre Circe e sua sobrinha Medeia, pois ambas são farmaceutas e mulheres míticas, “detentoras de um conhecimento específico que as colocavam à margem da sociedade dos homens” (Candido, 2001, p. 257). Elas vivem em “extremos opostos da Terra, uma não longe da borda do Oceano, onde Odisseu pode criar uma passagem para Hades, a outra em Cólquida, a misteriosa terra no extremo oriente e cujos habitantes são enegrecidos pela proximidade do sol” (Gordon, 2004, p. 175). Desse modo, ambas vivem afastadas da “cultura políade, longe do processo de formação da pólis e eram mulheres consideradas perigosas, ardilosas por serem de natureza distinta e deterem um saber desconhecido dos homens” (Candido, 2001, p. 257-258).

Já Eetes não recebeu o mesmo tratamento direcionado à Circe, talvez por ser um deus que reina sobre o mundo dos mortais, em Cólquida, distante do olhar grego. Na verdade, o que o torna passível de uma recepção mais agradável entre os deuses é o fato de ele ser homem em uma sociedade em que essa figura é a central. Todavia, Circe – e também Medeia – são resquícios de uma religião matriarcal ultrapassada, que teve que ser dominada e suprimida pela

¹⁰⁹ No texto de partida: It was not a word I knew. It was not a word anyone knew, then.

“*Pharmakis*,” I said.

Witch.

News ran like spring rivers. At dinner, the children of Oceanos whispered when they saw me and skittered out of my path. If our arms brushed they paled, and when I passed a goblet to a river-god, his eyes dodged away. *Oh no, thank you, I am not thirsty.*

Aeëtes laughed. “You will get used to it. We are ourselves alone now.”

He did not seem alone. Every night he sat on my grandfather’s dais with my father and our uncles. I watched him, drinking nectar, laughing, showing his teeth. His expressions darted like schools of fish in the water, now light, now dark. (id., *ibid.*, p. 68, grifo da autora).

figura masculina para demarcar sua supremacia¹¹⁰. Eetes, em sua solidão, apreciava-a, dominava o mundo a seu bel-prazer e se satisfazia em explicar isso para sua irmã:

— No meu reino da Cólquida, eu fiz tais coisas e mais, muito mais. Extraí leite da terra, enfeitei os sentidos dos homens, formei guerreiros a partir de poeira. Convoquei dragões para puxar minha biga. Disse encantos que velam o céu de negro, e preparei poções que levantam os mortos. (Miller, 2019, p. 64).¹¹¹

Enquanto Eetes se aprazia de tamanho poder e se mantém impune, Circe foi punida por apenas um ato irrefletido, provocado por ciúmes de seu amado Glauco¹¹². Isso levanta o questionamento de que tipo de ameaça Circe representava, comparada a seu irmão Eetes. No entanto, os deuses, assim como os homens, gostavam de colecionar vitórias e ostentar poder, para se afirmar para o mundo, por isso, não era um problema Eetes fazer seus experimentos. Ele tinha o velocino de ouro¹¹³, que posteriormente, foi objeto conquistado por Jasão – com auxílio de Medeia – e parte de sua jornada para se tornar um herói¹¹⁴; ao passo que Circe transformou Cila em monstro. Pouco importava aos deuses transformar a ninfa à sua forma original, porque era mais vantajoso para os deuses ter mais um monstro para desafiar os humanos e receberem, assim, mais preces e sacrifícios dos mortais.

— Ninguém pode impedi-la?
— Zeus poderia, ou seu pai, se quisessem. Mas por que fariam isso? Monstros são um trunfo para os deuses. Imagine só as preces. (Miller, 2019, p. 91).¹¹⁵

Esses são os efeitos de uma sociedade patriarcal que faz os homens expressarem seus grandes feitos por meio da misoginia. Portanto, o poder das *pharmakides* na Grécia Antiga

¹¹⁰ Brandão (2015, p. 171) comenta que os mitos narrados por Homero e por Hesíodo marcam uma vitória da patrilinearidade sobre a matrilinearidade, isto é, a figura central dessas histórias passa a ser o homem e não mais a mulher. O pesquisador ainda cita Bachofen ao afirmar que a *Teogonia* de Hesíodo marca a “substituição de um tipo de religião por outro, em que o Caos é suplantado por Zeus, [...]; os deuses ctônios pelos olímpicos; a matrilinearidade pela patrilinearidade [...]” (id., *ibid.*, p. 170).

¹¹¹ “In my kingdom of Colchis, I have done such things and more, much more. Called milk out of the earth, bewitched men’s senses, shaped warriors from dust. I have summoned dragons to draw my chariot. I have said charms that veil the sky with black, and brewed potions that raise the dead.” (Miller, 2020, p. 66-67)

¹¹² Não importava. Tudo que eu sabia era que a odiava. Pois eu era como qualquer besta enfadonha que já amou alguém que amava outra pessoa. Eu pensei: *se ela sumisse, tudo seria diferente*.” (Miller, 2019, p. 54, grifo da autora).

¹¹³ “Mas eu tenho um velocino gigante feito de ouro, e meia dúzia de dragões.” (id., *ibid.*, p. 66).

¹¹⁴ “— Meu nome é Jasão. Sou herdeiro por direito do reino de Iolcos. Meu pai foi um rei virtuoso, mas de coração mole, e quando eu era criança, meu tio tomou seu trono. Ele disse que o devolveria a mim quando eu crescesse, se eu lhe apresentasse uma prova do meu valor: um velocino dourado, mantido por um feiticeiro em sua terra da Cólquida.” (id., *ibid.*, p. 152).

¹¹⁵ No texto de partida: “Can no one stop her?”

“Zeus could, or your father, if they wished to. But why would they? Monsters are a boon to gods. Imagine all the prayers.” (id., 2020, p. 98).

conferiu uma espécie de resgate ao passado matriarcal (Candido, 2001, p. 257). Além disso, essa τέχνη (*tékhnē*) não se limitava apenas às “mulheres míticas, mas às cidadãs atenienses ou estrangeiras que aprenderam a utilizar as plantas e ervas com fins terapêuticos” (Nascimento, 2007, p. 74-75). A ausência “do conhecimento específico do funcionamento da natureza feminina fomentou a necessidade do domínio das ervas pelas mulheres visando atender aos seus problemas de saúde” (Candido, 2001, p. 258). O saber técnico sobre os *phármaka* se fazia presente nas mulheres das mais distintas camadas sociais: casadas, prostitutas e *hetairas*¹¹⁶, que necessitavam

saber que o efeito de folhas da família das mentas era muito útil para os problemas menstruais, que plantas como a *belladonna* podiam ser usadas como calmante, mas que em porções concentradas tornavam-se abortivas e as ervas da família do *ópium* eram eficazes como analgésicos para as mulheres em *trabalho de parto* (Grmek, 1991, *apud* Candido, 2001, p. 258).

Sob essa ótica, a presença de mulheres que faziam o uso do *phármakon* – isto é, “detentoras do conhecimento e da habilidade no manejo das ervas, folhas, raízes para fazer infusões e filtros mágicos” (Candido, 2001, p. 257) – foi atestada por meio de documentação textual (Candido, 2001, p. 257). E, na ficção, Circe foi a primeira mulher na literatura ocidental a utilizar as ervas tanto como veneno, quanto como remédio (Candido, 2001, p. 257), assim como Calipso, que, com ervas e filtros, executava magia por meio de encantamento (Homero, *Od.*, I, 48-57, 2011).

O exercício da magia por meio do *phármakon* reforça a vinculação dessa prática aos ritos ctônicos de culto a terra (Nascimento, 2007, p. 29). Esses cultos, “que foram paulatinamente reprimidos no mundo grego patriarcal pela instituição do panteão dos deuses olímpicos, sobrevivendo, entretanto, em uma série de procedimentos religiosos e mágicos” (Nascimento, 2007, p. 29) demarcam uma dualidade de que terra significa ora a vida, ora a morte. As mulheres, por sua vez, apresentam uma similaridade à terra por serem receptoras de sementes e geradoras de novas vidas (Nascimento, 2007, p. 29). No caso de Circe, sua relação com os rituais ctônicos é concretizada desde a *Odisseia*, a partir de alguns elementos mágicos, como: a vara mágica, a planta *móli* e a descida ao Hades. Por isso, faz-se necessária uma análise da *pharmakéia* da maga de Homero e sua relação com o plano ctônico, para estabelecer-se uma conexão da maneira como essa técnica foi representada na maga de Miller.

¹¹⁶ Lessa (2010, p. 17) classifica as *hetairas* como cortesãs.

Na narrativa homérica, quando Ulisses e seus companheiros desembarcam na ilha de Eeia, um grupo com vinte e dois homens, liderado por Euríloco, parte para explorar o local a fim de buscar auxílio (Homero, *Od.*, X, 205-209, 2011). Mais adiante, os homens encontram uma clareira, repleta de “lobos da montanha e leões” (Homero, *Od.*, X, 212, 2011), aos quais apontam que foram “enfeitiçados por drogas malévolas” (Homero, *Od.*, X, 213, 2011), isto é, por algum *phármakon* venenoso. É interessante observar que o comportamento dessas feras é incomum, já que “puseram-se/ de pé, dando as boas-vindas, as longas caudas abanando” (Homero, *Od.*, X, 214-215, 2011), denotando uma especificidade da magia de Circe na domesticação de animais selvagens. Logo em seguida, mesmo aterrorizados por terem visto tais feras (Homero, *Od.*, X, 219, 2011), o grupo liderado por Euríloco chega no palácio de Circe e se sente seduzido pela voz melodiosa da maga (Homero, *Od.*, X, 221, 2011), que os convida a entrar. Com exceção do líder do grupo, que desconfiava de “algum logro” (Homero, *Od.*, X, 232, 2011), todos os vinte e dois homens entram na morada de Circe e se assentam. A farmaceuta

serviu-lhes queijo, cevada e pálido mel
com vinho de Pramno; mas misturou na comida
drogas terríveis, para que se esquecessem da pátria.
Depois que lhes deu a poção e eles a beberam,
bateu-lhes com a vara, para logo os encurralar nas pocilgas.
Eles tinham cabeças, voz, cerdas e aspecto de porcos,
mas o seu espírito não mudou: permaneceu como era.
(Homero, *Od.*, X, 233-240, 2011).

De maneira rápida, os companheiros de Ulisses são metamorfoseados em porcos por meio de uma poção proveniente da pela mistura de ervas venenosas à comida e à bebida. Transformados em figuras semelhantes a porcos, os homens não podem retornar à pátria e muito menos solicitar ajuda de Ulisses. No entanto, nessa magia de Circe, por mais que a aparência dos guerreiros passou a ser animalesca, seu “espírito não mudou” (Homero, *Od.*, X, 240, 2011), ou seja, mantiveram o “*noûs*, o pensamento” (Vernant, 2000, p. 111). Em uma das várias interpretações acerca dessa magia de Circe, Vernant (2000, p. 111) aponta que a maga tinha a capacidade de ter matado tais homens, mas não o fez, porque a temática dos episódios fantásticos narrados por Ulisses é a capacidade de lembrar do retorno¹¹⁷, por isso, a morte não seria o suficiente, visto que “os mortos estão inteiramente envoltos na noite, não têm mais *noûs*”

¹¹⁷ É válido ressaltar que os Cantos IX-XII, em que Ulisses narra os episódios fantásticos envolvendo figuras como Ciclopes, magas e monstros, a temática principal é a memória do retorno à pátria. “Durante o longo périplo que vai se seguir, a cada instante o esquecimento e a supressão da lembrança da pátria e do desejo de retornar atuarão como pano de fundo de todas as aventuras de Ulisses e seus companheiros, e representarão sempre o perigo e o mal” (Vernant, 2000, p. 101). Circe, portanto, representa esse perigo do esquecimento de retorno.

(Vernant, 2000, p.111). Ainda seguindo a interpretação de Vernant (2000, p. 110), o pesquisador levanta um motivo pelo qual a maga metamorfosear os homens em porcos:

Porque é uma solitária e tenta se cercar de seres vivos que não possam ir embora. Diz com toda a clareza que, transformando esses viajantes em porcos ou em outros bichos, o que deseja é que eles se esqueçam do regresso e do passado, é que se esqueçam de que são homens. (Vernant, 2000, p. 110-111).

Na interpretação de Candido (2001, p. 259), Circe pertence a um espaço oposto àquele ocupado pelo homem, o interior da residência, “na qual desenvolve as atividades de fiar, cozer, cuidar das atividades domésticas e é o espaço onde transforma os alimentos como raízes, folhas e polpas em algo comestível e de fácil ingestão”. Nesse sentido, a maga ocupa o οἶκος (*oîkos*), o ambiente doméstico, e o fato de viver isolada significa que Circe está distante das leis humanas e age de acordo com suas vontades (Candido, 2001, p. 259). A pesquisadora também traz sua interpretação acerca da transformação em animais, que seria

uma crítica à violência de Ulisses e seus companheiros que, ao chegarem em regiões de cultura distinta ao do grego, procuram impor a sua maneira de agir e, em caso de resistência, decidem por eliminar toda a comunidade através do uso da violência. Circe pode estar anunciando que os homens agem como animais enfurecidos e os animais muitas vezes agem de forma mais pacífica do que os homens. (Candido, 2001, p. 259).

Junito Brandão (2015, v. III, p. 322) interpreta que a metamorfose que tornara companheiros de Ulisses “semelhantes a porcos [...], significa que os nautas aqueus estavam dominados pela gula, pela voracidade e pela luxúria exacerbada”. A figura do porco, dessa maneira, é uma metáfora às tendências obscuras do egoísmo, da luxúria, da ignorância e da imundície (Brandão, 2015, v. III, p. 322) desses homens.

Essa perspectiva se assemelha à leitura que Madeline Miller realiza em seu romance. Como mencionado, nessa obra, Circe é condenada a viver em exílio por conta da ameaça que representa à supremacia dos deuses olímpicos, assim, a maga é distanciada de uma interação social. Para suprir esse vazio, aprendeu a domar os animais selvagens (Miller, 2019, p. 82) e conjurou uma leoa para lhe fazer companhia

Preparei uma poção com croco e jasmim amarelo, íris e raiz de cipreste colhida no ápice da lua. Então a borrifei, cantando. *Eu a convoco*. (Miller, 2019, p. 82, grifo da autora).¹¹⁸

¹¹⁸ “I brewed a potion with crocus and yellow jasmine, iris and cypress root dug at the moon’s full height. I sprinkled it, singing. *I summon you*. (Miller, 2020, p. 88, grifo da autora).

Contudo, a mágica de transformação em porcos teve início em decorrência de um abuso sexual que a maga sofreu. Após oferecer alimento e auxílio aos homens que aportaram em sua ilha, Circe – por ser uma figura feminina que vivia isolada em sua morada – e suas pratas passaram a ser cobiçadas pelos mortais (Miller, 2019, p. 171)¹¹⁹. A deusa se assemelhava a uma mulher mortal, conseqüentemente, não causava temor aos homens. Por isso, ao se certificarem que não havia nenhuma presença masculina na ilha (Miller, 2019, p. 172), esses mortais se aproveitaram disso para estuprar a maga.

O homem me jogou contra a parede. Minha cabeça bateu na pedra irregular e o cômodo explodiu em estrelas. Abri a boca para gritar o feitiço, mas ele forçou o braço contra minha traqueia e o som ficou engasgado. Eu não podia falar. Não podia respirar. Lutei contra ele, mas ele era mais forte do que eu pensava, ou talvez eu fosse mais fraca. Seu peso súbito me chocou, o empurrão oleoso de sua pele contra a minha. Minha mente ainda estava atordoada, descrente. Com a mão direita, ele rasgou minhas roupas, um gesto habitual. Com a mão esquerda, ele manteve o peso contra minha garganta. Eu tinha dito que não havia ninguém na ilha, mas ele aprendera a não arriscar. Ou talvez só não gostasse de gritaria. (Miller, 2019, p. 173).¹²⁰

Enquanto era violentada, Circe ouviu porcos grunhindo e se inspirou nisso para realizar a mágica que tornaria seu arquétipo. É relevante destacar que um momento antes desse episódio acontecer, a maga tentou se precaver, inserindo ervas no vinho e acrescentando mel e leite para encobrir o gosto (Miller, 2019, p. 172) que, quando encantadas, faria os homens dormirem, todavia, a protagonista não conseguiu proferir o encantamento. Somente após o acontecido que Circe se recordou desses *phármaka* e lançou a magia não de fazer aqueles mortais adormecerem, mas de transformá-los em porcos.

O feitiço de sono que pretendia dizer tinha sumido, secado, eu não seria capaz de lançá-lo mesmo se quisesse. Mas eu não queria. Meus olhos se ergueram e encontraram o rosto sulcado dele. Aquelas ervas tinham outro uso e eu sabia qual era. Inspirei fundo e falei minha palavra. [...].

Ele não terminou a frase. Sua caixa torácica quebrou e começou a se expandir. Ouvi o som úmido de pele rasgando, o estalar de ossos quebrando. Seu nariz inchou

¹¹⁹ “O apetite dos homens estava diminuindo, e as cabeças se ergueram dos pratos. Eu os vi começarem a olhar ao redor, para a prata das bacias, os cálices de ouro, as tapeçarias.” (id., 2019, p. 171).

No texto de partida: The men’s appetites were slowing, and their heads lifted from their plates. I saw them begin to look around, at the silver on the bowls, the golden goblets, the tapestries.” (id., 2020, p. 186)

¹²⁰ No texto de partida: “The man threw me back against the wall. My head hit the uneven stone and the room sparked. I opened my mouth to cry out the spell, but he jammed his arm against my windpipe and the sound as choked off. I could not speak. I could not breathe. I fought him, but he was stronger than I had thought he would be, or maybe I was weaker. The sudden weight of him shocked me, the greasy push of his skin on mine. My mind was still scrambled, disbelieving. With his right hand, he tore my clothes, a practiced gesture. With his left, he kept his weight against my throat. I had said there was no one on the island, but he had learned not to take chances. Or perhaps he just didn’t like screaming.” (Miller, 2020, p. 188).

no rosto e suas pernas se encolheram como uma mosca sugada por uma aranha. Ele caiu de quatro. Gritou, e seus homens gritaram com ele. Isso durou um longo tempo. (Miller, 2019, p. 174).¹²¹

Portanto, com essa passagem, fica clara a analogia realizada por Brandão (2015, v. III, p. 322) acerca da figura do porco refletir as tendências obscuras do egoísmo, da luxúria, da ignorância e da imundície. Esses homens que se aproveitaram de Circe foram egoístas ao infringirem o código da hospitalidade¹²² e agredirem sua anfitriã; cometeram luxúria ao objetificarem o corpo da maga e abusarem dela; e foram ignorantes ao não terem a ciência de que a maga era uma divindade digna de devoção.

Além disso, da mesma forma que o poder da *pharmakéia* de Circe em Homero ser de uma transformação corporal e não mental; esse poder da maga em Miller funciona equivalentemente. A personagem, no processo de adquirir sua técnica mágica, identifica qual habilidade possui maior aptidão: a transformação. Ao mesmo tempo, percebe que tal habilidade apresenta uma limitação, que seria a mudança do corpo, mas a manutenção da mente, conforme a seguir:

[...] meu maior dom era a transformação, e era para lá que meus pensamentos sempre retornavam. Eu ficava diante de uma rosa e ela se tornava uma íris. Uma poção entornada nas raízes de um freixo transformava-o numa azinheira. Transformei toda a minha lenha em cedro para que seu aroma enchesse meus salões a cada noite. Peguei uma abelha e a transformei num sapo, e um escorpião num rato.

Foi quando descobri enfim os limites do meu poder. Por mais potente que fosse a mistura, por mais bem tecido o feitiço, o sapo continuava tentando voar e o rato tentava picar. A transformação tocava apenas os corpos, não as mentes. (Miller, 2019, p. 81).

Dando prosseguimento à análise da *tékhnē* mágica de Circe na *Odisseia*, após a maga transformar os homens de Ulisses em animais, Euríloco, que não foi atraído pelo canto da deusa, foi até o herói homérico para informá-lo do ocorrido (Homero, *Od.*, X, 251-260, 2011). Nesse sentido, Ulisses resolve resgatar seus companheiros e ir até o palácio de Circe. No caminho, o filho de Laertes se depara com o deus Hermes, que lhe oferece a planta *móli* e lhe instrui a usá-

¹²¹ No texto de partida: “The sleep-spell I had been going to say was gone, dried up, I could not have cast it even if I wanted to. But I did not want to. My eyes lifted to his ruffled face. Those herbs had another use, and I knew what it was. I drew breath, and spoke my word. [...]”

He did not finish. His rib cage cracked and began to bulge. I heard the sound of flesh rupturing wetly, the pops of breaking bone. His nose ballooned from his face, and his legs shriveled like a fly sucked by a spider. He fell to all fours. He screamed, and his men screamed with him. It went on for a long time.” (Miller, 2020, p. 189).

¹²² Bernard Knox (2011, p. 44) explica que, em um mundo repleto de piratas, ataques ao gado, invasões bárbaras e guerras entre famílias, “um homem que sai de casa depende da bondade de estranhos. Sem um código de hospitalidade universalmente reconhecido, ninguém se atreveria a viajar para o estrangeiro”. Assim, um hóspede deve ser estimado e respeitado e o anfitrião, também.

la como um “contraveneno” (Vernant, 2000, p. 110) para não ser afetado pela poção de Circe. Junto a isso, o deus, cujo um dos epítetos é “Hermes da vara dourada” (Homero, *Od.*, X, 277, 2011), orienta Ulisses a compartilhar a cama com a deusa, contanto que seja feito um juramento de que ambos não irão se ferir, visto que, segundo o filho de Zeus, Circe é capaz de tirar-lhe a virilidade quando um homem estiver nu¹²³. Para esta análise, faz-se pertinente apresentar todo o trecho em que Hermes se pronuncia a Ulisses.

‘Aonde, ó infeliz, vais só por estes montes, sem conheceres
o lugar? Os teus companheiros estão encurralados
como porcos em casa de Circe, em pocilgas escondidas.
Será que vieste para soltá-los? Digo-te que não regressarás,
mas ficarás também tu, onde estão os outros.
Mas eu te libertarei das desgraças. Salvar-te-ei.
Leva esta droga potente para o palácio de Circe:
afastará da tua cabeça o dia da desgraça.
Vou contar-te agora todos os dolos mortíferos de Circe.
Irá preparar para ti uma poção e porá drogas na comida:
mas não será capaz de te enfeitiçar, pois a droga
que te darei não o permitirá. E dir-te-ei mais:
quando Circe tentar conduzir-te com a sua vara comprida,
desembainha a espada de junto da tua coxa e lança-te
contra Circe, como se a quisesses matar.
Ela ficará cheia de medo e oferecer-te-á a sua cama.
Da tua parte, não recuses a cama da deusa,
Para que ela te solte os companheiros e trate bem de ti.
Mas ordena-lhe que jure o grande juramento dos deuses:
que não preparará para ti qualquer outro sofrimento,
não vá ela tirar-te coragem e virilidade quando estiveres nu.’

Assim falando, o Matador de Argos deu-me a erva,
arrancando-a da terra, e explicou-me a sua natureza.
A raiz era negra, mas a flor era como leite.
Os deuses chamam-lhe móli e desenterrá-la é difícil
para homens mortais; porque aos deuses tudo é possível.
(Homero, *Od.*, X, 281-306, 2011)

Como visto, Hermes é um deus ligado ao mundo ctônico, responsável por encaminhar a alma do morto ao barqueiro Caronte em direção ao Hades (Candido, 2004, p. 79), e está diretamente ligado às artes mágicas. Todavia, é ele quem luta contra as demais forças ctônicas (Brandão, 2014, p. 324), pois oferece contravenenos, isto é, fórmulas mágicas, capazes de tornar invulneráveis a quaisquer obscuridades aqueles que dele os recebem (Nascimento, 2007, p. 67). Por isso, o seu papel é central na cena descrita, visto que Ulisses, sem a intervenção de Hermes,

¹²³ Candido (2001, p. 58) aborda a preocupação do poeta com relação ao uso do *phármakon* por mulheres para a questão sexual. Para a pesquisadora, havia ervas utilizadas em formas de banho e unguentos, com o objetivo de seduzir e dominar homens; todavia, havia a possibilidade de essas ervas causarem a “impotência masculina e, no caso das porções/*kukeon* e filtros mágicos, ao ser ingerido pelo amado”, poderia causar “como resultado a sua morte” (id., *ibid.*, p. 58).

seria mais um a ser transformado em animal por Circe, a sucumbir ao esquecimento de sua pátria.

Desse modo, Hermes dá a Ulisses um *phármakon* denominado *móli*, que seria, de acordo com o texto homérico, uma planta de raiz negra com flor branca (Homero, *Od.*, X, 304, 2011). A etimologia da palavra *móli*, do grego μῶλυ (*môly*), segundo Brandão (2014, p. 433), é “um empréstimo de origem desconhecida, tanto quanto a planta mágica que possui este nome”. O pesquisador menciona que a etimologia popular do termo se aproxima do verbo μωλύειν (*mōlýein*), que significa enfraquecer, portanto, “*móli* é o antídoto que torna ineficazes os venenos” (Brandão, 2014, p. 433). Embora, na *Odisseia*, haja uma descrição da erva, Brandão (2014, p. 433) afirma que não é possível precisar que tipo de planta seria, já que “não expressa nome de planta alguma concreta”, por isso, trata-se de

expressão poética e geral para designar um contraveneno, um φάρμακον ἐσθλόν (*phármakon esthlón*), um antídoto eficaz contra magas e bruxas. Mais precisamente: *móli* faz parte da botânica mítica e poética de Homero. A força atribuída a esse antídoto eficaz encontra-se no relato homérico, [...], em que Ulisses, usando os efeitos terapêuticos da planta, venceu a magia de Circe, que transformara alguns de seus nautas em “animais semelhantes a porcos”. (Brandão, 2014, p. 433)

Sendo assim, Hermes representa a força mágica que anula quaisquer outras magias que podem ser executadas e, na *Odisseia*, imuniza Ulisses a sofrer o mesmo processo de metamorfose dos seus companheiros. Nessa perspectiva, na narrativa contemporânea de Miller, a planta *móli* se faz presente, mas de maneira inovadora, a autora oferece ao leitor a origem da erva. Quando condenada ao exílio, Circe parte para Eeia sem muito saber sobre a ilha, por isso, a protagonista, ao receber uma visita de Hermes, o questiona acerca do local (Miller, 2019, p. 88). A maga descobre o nome da ilha recorda que era o lugar onde Hélio “uniu suas forças às de Zeus e provou sua lealdade” (Miller, 2019, p. 88) e acrescenta que ali seu pai derrotou um titã, “encharcando a terra de sangue” (Miller, 2019, p. 88). E, como Eetes havia comentado à irmã que o poder mágico dos *phármaka* era derivado do derramamento de sangue dos deuses em solo fértil (Miller, 2019, p. 28), Circe encontrou, em Eeia, *móli*, planta ainda desconhecida entre os deuses.

[...] uma florzinha do tamanho de uma unha, branca como leite. O sangue daquele gigante que meu pai derramara no céu. Arranquei um caule do emaranhado. As raízes se agarraram com força por um momento antes de ceder. Eram pretas e grossas, e cheiravam a metal e sal. A flor não tinha nenhum nome que eu conhecesse, então a chamei de *móli* – raiz, na antiga linguagem dos deuses.

Oh, pai, você sabia do presente que me deu? Pois aquela flor, tão delicada que podia dissolver sob uma pisada, carregava em si o poder inexorável de *apotrope*, o

banimento do mal. Quebradora de maldições. Proteção e baluarte contra a ruína, venerada como um deus, pois era pura. (Miller, 2019, p. 93).¹²⁴

Esse *phármakon* possuía a mesma propriedade da planta *móli* mencionada na *Odisseia*. A inovação de Miller, por sua vez, foi colocar Circe como a pioneira em seu uso e Hermes como aquele que se aproveitou da descoberta da maga para beneficiar Ulisses. Isso fica explícito na cena da releitura homérica do primeiro contato do herói com a maga. Circe, depois de ter transformado os homens de Ulisses em porcos, recebe a visita do filho de Laertes e lhe oferece alimento e vinho envenenado, pois, para a maga, o homem era só mais um que invade o seu recinto a fim de matar a fome, mas que depois de satisfeito, deseja tirar proveito de estar em um lugar luxuoso sem a presença masculina. Todavia, Ulisses, orientado por Hermes, não come da comida e nem bebe do vinho, revelando, assim, a Circe, que se tratava do herói de Troia.

— Diga-me — eu pedi —, o que há nessa bolsa que mantém presa à cintura?

— Uma erva que encontrei.

— Raízes pretas — eu disse. — Flores brancas.

— Exatamente.

— Mortais não podem colher móli.

— Não — ele disse simplesmente. — Não podem.

— Quem foi? Não, deixe para lá, eu sei. — Pensei em todas as vezes que Hermes me observara colher e me fizera perguntas sobre meus feitiços. — Se tinha a móli, por que não bebeu? Ele deve ter dito a você que nenhum feitiço poderia tocá-lo.

— Ele me disse — ele admitiu. — Mas eu tenho um hábito de prudência que é difícil de quebrar. O Senhor dos Truques, por mais que eu lhe seja grato, não é conhecido por sua confiabilidade. Ajudar a senhora a me transformar em um porco seria exatamente o tipo de gracejo que lhe agradaria.

[...]

— Acho que você é Odisseu — eu disse. — Nascido do sangue daquele mesmo deus enganador. (Miller, 2019, p. 186).¹²⁵

¹²⁴ “a flower small as a fingernail, white as milk. The blood of that giant which my father had spilled in the sky. I plucked a stem out of the tangle. The roots clung hard a moment before yielding. They were black and thick, and smelled of metal and salt. The flower had no name that I knew, so I called it moly, *root*, from the antique language of the gods.

Oh, Father, did you know the gift you gave me? For that flower, so delicate it could dissolve beneath your stepping foot, carried within it the unyielding power of *apotrope*, the turning aside of evil. Curse-breaker. Ward and bulwark against ruin, worshipped like a god, for it was pure.” (Miller, 2020, p. 99-100).

¹²⁵ No texto de partida: “Tell me,” I said, “what is in that bag you keep so close at your waist?”

“An herb I found.”

“Black roots,” I said. “White flowers.”

“Just so.”

“Mortals cannot pick moly.”

“No,” he said simply. “They cannot.”

“Who was it? No, never mind, I know.” I thought of all the times Hermes had watched me harvest, pressed me about my spells. “If you had the moly, why did you not drink? He must have told you that no spell I cast could touch you.”

“He did tell me,” he said. “But I have a quirk of prudence in me that’s hard to break. The Trickster Lord, for all I am grateful to him, is not known for his reliability. Helping you turn me into a swine would be just his sort of jest.”

“Are you always so suspicious?”

Em Miller, portanto, a cena se torna mais rica quando se fornece a origem do *phármakon móli* e como Hermes o obteve na própria ilha de Eeia. Além disso, a planta, por ser derivada do sangue derramado de divindades, não é acessível para os mortais, assim, há uma necessidade de um deus retirá-la do solo e entregá-la a Ulisses, conforme apontam os textos de Homero (*Od.*, X, 205-306, 2011) e de Miller (Miller, 2019, p. 186).

Outro aspecto da *Odisseia* que é pertinente mencionar é a utilização da varinha por Circe. A maga homérica, além de produzir poções e realizar encantamentos, executa magia com o auxílio de sua varinha, conforme registrado em três momentos no épico. O primeiro desses momentos é quando Circe faz o uso da varinha para transformar os companheiros de Ulisses em animais:

Depois que lhes deu a poção e eles a beberam,
bateu-lhes com a vara, para logo os encurralar nas pocilgas.
(Homero, *Od.*, X, 237-238, 2011)

O segundo episódio em que se utiliza esse instrumento é quando a deusa tenta realizar a mesma magia de metamorfose em animal em Ulisses, mas falha, pelo fato de o personagem estar munido de *móli*. Conforme instruído por Hermes, o herói desembainha a sua espada e ameaça atacar Circe:

Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,
mas misturou-lhe uma droga com espírito malévolo.
Porém depois que me deu, e eu a bebi, não me enfeitiçou.
Então batendo-me com a vara, proferiu as seguintes palavras:
‘Vai para a pocilga e deita-te com os outros companheiros!’

Assim falou; mas eu, desembainhando a espada afiada de junto
da coxa, lancei-me contra Circe, como se a quisesse matar.
Ela, com um grito, desviou-se e abraçou-me os joelhos
(Homero, *Od.*, X, 316-324, 2011)

O terceiro e último momento em que é citado o uso da varinha é quando a maga traz de volta os companheiros de Ulisses às suas formas humanas:

[...] e Circe saiu do palácio segurando a vara na mão,
abriu as portas da pocilga e conduziu-os para fora,
na forma de porcos com nove anos de idade.

“What can I say?” He held out his palms. “The world is an ugly place. We must live in it.”

“I think you are Odysseus,” I said. “Born from that same Trickster’s blood.” (Miller, 2020, p. 202-203)

Eles ficaram parados à sua frente; ela caminhou
entre eles, ungindo cada um com outra droga.
Dos seus membros caíram as cerdas, que antes
o feitiço detestável de Circe fizera crescer.
Transformaram-se de novo em homens, mais novos que antes,
muito mais belos e mais altos de se ver.
(Homero, *Od.*, X, 388-396, 2011)

Nascimento (2007, p. 70-71) comenta que, embora, no texto homérico, não haja especificação do material da “varinha de Circe, a tradição aponta para feiticeiras operando por meio de uma varinha de ébano”. Junto a isso, há a menção do uso de uma varinha por Hermes, segundo o seu epíteto “Hermes da vara dourada” (Homero, *Od.*, X, 277, 2011). Nesse sentido, Circe usa sua varinha como “instrumento de poder” (Candido, 2004, p. 91), já que a partir do seu toque que a magia faz efeito. Candido (2004, p. 91) faz uma análise pertinente acerca desse instrumento, ao equipará-lo à espada de Ulisses na cena em que a desembainha para ameaçar Circe (Homero, *Od.*, X, 316-324, 2011).

Em grego, o instrumento de poder de Circe denomina-se de *ῥάβδος* [*rháboi*] que traz tradução de vara, bastão, cetro, algo semelhante ao órgão genital masculino, galho, caniço de pesca, ramo. Em defesa ao toque da vara mágica, Odisseu tinha que sacar rapidamente o *ζῆφος οὐδ' ἐρυσσάμενος* [*dzíphos odzý eryssámenos*], ou seja, ele deveria proteger-se com o punhal ou espada e o termo *ζῆφος* [*dzíphos*] apresenta os dois significados” (Candido, 2004, p.91).

Desse modo, a “vara” e a “espada” apresentam equivalência de sentido, embora se encontrem em polos opostos; enquanto a primeira sob a posse de uma maga, a segunda, está a serviço de um herói vencedor da Guerra de Troia. Esses objetos “tornam-se artefatos equivalentes semelhantes ao gládio que representa a igualdade de poder e a sua posse coloca os seus detentores em igualdade de condições para o diálogo” (Candido, 2001, p. 259). Por um lado, tem-se Ulisses, representando a lei dos homens e a busca de justiça (Candido, 2001, p. 259) com sua espada, que simboliza o poder masculino (Candido, 2001, p. 259); por outro, Circe, a “senhora das emoções, que combate com a força da natureza, do encanto, da magia e da sedução (Candido, 2004, p. 92), com sua vara, “artefato de madeira, ligado à vegetação e define-se como símbolo feminino que invoca os poderes mágicos da terra” (id, 2001, p.259). Portanto, a força de ambos se complementa e, a partir desse embate simbólico, foi possível florescer um período de tranquilidade para o herói da *Odisseia* e seus companheiros.

Em Miller, a presença da varinha é menos explorada. O objeto – denominado “staff”, na língua de partida¹²⁶ e traduzido para o português como “cajado”¹²⁷ – é mencionado em poucos momentos da narrativa, incluindo a cena de metamorfose dos homens de Ulisses em porcos.

Seus rostos tinham rugas como avôs. Seus olhos eram injetados e mortos. Eles se encolhiam diante de meus animais.

— Deixem-me adivinhar — eu disse. — Estão perdidos? Estão famintos e cansados e tristes?

Eles comeram bem. Beberam mais. Seus corpos eram cheios aqui e ali com gordura, embora os músculos por baixo fossem duros como árvores. Suas cicatrizes eram longas, estriadas e finas. Eles tiveram uma boa temporada, mas depois provavelmente encontraram alguém que não apreciou seus roubos. Eram saqueadores, disso eu não tinha dúvida. Seus olhos nunca pararam de contar meus tesouros e eles sorriram com a soma a que chegaram.

Eu não esperava mais que eles se levantassem e viessem até mim. Ergui meu cajado e falei a palavra. Eles foram chorando para o chiqueiro como o resto. (Miller, 2019, p. 181-182).¹²⁸

Nesse trecho, a maga identifica o mesmo padrão de comportamento dos primeiros homens que aportaram em sua ilha e, após saciados, não só cobiçavam suas pratarias, mas também a própria Circe. Por esse motivo, não mais hesitava em transformar qualquer mortal que chegava em seu palácio em animal, e assim que os alimentava com comida misturada com uma poção contendo ervas, executava seu encantamento, erguendo sua vara.

Por fim, o último elemento mágico que merece destaque é a descida de Ulisses ao Hades com o auxílio de Circe. Esse tipo de magia remete a uma prática ateniense dos séculos V e IV a.C., evidenciada por artefatos arqueológicos dos *katádesmoi*, finas lâminas de chumbo fixadas embaixo da terra com o intuito de “ligar solidamente alguém no mundo subterrâneo” (Candido, 2004, p. 16). Os tabletes de imprecção denominados de *katádesmoi* (κατόδεσμοι) podem ser usados no sentido de “*amarrar, prender, imobilizar, atar* alguém embaixo da terra” (Faraone, 1991, p. 11 *apud* Candido, 2004, p. 15, grifo da autora). O termo, por sua vez, tem significado similar a *katadúo* (καταδύω), que denota “*afundar, enterrar, ocultar* alguém junto ao mundo

¹²⁶ No texto de partida: “I raised my staff of ash wood [...]”. (Miller, 2020, p. 195).

¹²⁷ No texto de partida: “Eu erguia meu cajado de madeira de freixo [...]”. (id., 2019, p. 179).

¹²⁸ No texto de partida: “Their faces had lines like grandfathers. Their eyes were bloodshot and dead. They flinched from my animals.

“Let me guess,” I said. “You are lost? You are hungry and tired and sad?”

They ate well. They drank more. Their bodies were lumpish here and there with fat, though the muscles beneath were hard as trees. Their scars were long, ridged and slashing. They had had a good season, then met someone who did not like their thieving. They were plunderers, of that I had no doubt. Their eyes never stopped counting up my treasures, and they grinned at the tally they came to.

I did not wait anymore for them to stand and come at me. I raised my staff, I spoke the word. They went crying to their pen like all the rest.” (id., 2020, p. 197-198).

subterrâneo” (Candido, 2004, p. 15, grifo da autora). A expressão *katádo* (κατάδω) “integra o repertório das maldições e encantamentos pelo fato de ser identificado com o ato de *cantar alto visando conjurar alguém, enfeitiçar através de encantamentos*” (Candido, 2004, p. 15-16, grifo da autora). Por conseguinte, essa prática visava estabelecer uma conexão entre os vivos e os mortos.

Na *Odisseia*, a descida até o mundo dos mortos se faz necessária para que Ulisses possa consultar o vidente Tirésias sobre seu retorno à Ítaca, conforme explica Circe.

‘Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis,
contra vossa vontade não fiqueis em minha casa!
Mas tendes primeiro que cumprir outra viagem
e descer à morada de Hades e da temível Perséfone,
para consultardes a alma do tebano Tirésias,
o cego adivinho, cuja mente se mantém firme.
Só a ele, na morte, concedeu Perséfone o entendimento,
embora os outros lá esvoacem como sombras.’
(Homero, *Od.* X, 490-495, 2011).

No trecho destacado, Circe foi avisada da urgência do retorno de Ulisses, após seus companheiros lhe terem recordado a profecia. A maga não os deteve, mas os avisou da necessidade da descida ao Hades para que Ulisses se consultasse com Tirésias, o cego adivinho que manteve a consciência e o dom profético mesmo depois de morto (Homero, *Od.* X, 493-495, 2011). No texto homérico, não fica claro como Circe soube dessa etapa da jornada do herói e, para preencher essa lacuna, a narrativa de Miller fornece essa informação. Após Ulisses e seus homens terem completado um ano de estadia na ilha de Eeia, a maga recebe uma visita de Apolo, que lhe apresenta uma profecia para o filho de Laertes (Miller, 2019, p. 209). Nela, Circe identifica o submundo de Hades, o local onde o guerreiro de Troia precisava ir, para se consultar com e um “velho com olhos que não viam” (Miller, 2019, p. 210), Tirésias.

A clareira da ilha foi varrida. Odisseu estava em uma praia com penhascos se erguendo ao redor. A distância, havia cabras e olivais. Vi uma casa com salões amplos, seus pátios pavimentados com pedras, suas paredes reluzindo com armas ancestrais. Ítaca.

No momento seguinte, Odisseu estava em uma praia diferente. Areia escura e um céu que nunca viu a luz de meu pai. Álamos sombreados assomavam e salgueiros roçavam suas folhas em água negra. Nenhum pássaro cantava, nenhum animal se movia. Eu reconheci o lugar imediatamente, embora nunca tivesse estado lá. Uma grande caverna se abria, e em sua boca havia um velho com olhos que não viam. Ouvi seu nome em minha mente: *Tirésias*. (Miller, 2019, p. 210).¹²⁹

¹²⁹ “The island clearing was swept away. Odysseus stood on a shore with cliffs rising around him. In the distance were goats and olive groves. I saw a wide-halled house, its courtyard set with stones, its walls gleaming with ancestral weapons. *Ithaca*.”

Circe sinaliza que Ulisses, de fato, conseguirá chegar em Ítaca, mas, para isso, seria necessário encarar um local que nem a luz de seu pai Hélios alcança, a fim de colher orientações junto a Tirésias. A cena também comprova que a maga apresenta o dom da adivinhação, conforme comenta Apolo: “Meus hospedeiros devem ter profecia no sangue” (Miller, 2019, p. 210). Isso está de acordo com a etimologia do nome da protagonista, visto que Circe (Κίρκη, *Kirkē*) significa “falcão”, animal responsável por trazer luz às trevas. A personagem, portanto, é aquela que “descobre a luz”, como fez com Ulisses, predizendo-lhe as dificuldades e perigos que o aguardavam em seu ainda longo itinerário até Ítaca” (Brandão, 2014, p. 136).

Desse modo, Circe orienta Ulisses a descer o mundo dos mortos; menciona onde fica a entrada para o local e explica que, para evocar a alma dos mortos, é necessário realizar alguns procedimentos ritualísticos. O herói precisa cavar uma vala e inserir leite, mel, vinho doce, água e cevada; após isso, deve fazer preces para a alma dos mortos, a fim de que esses se aproximem dele (Homero, *Od.*, X, 516-540, 2011). O ritual permite que seja possível estabelecer uma comunicação com aqueles que partiram. Nessa perspectiva, o protagonista da *Odisseia* se comunica, além de Tirésias, com “os espíritos dos heróis falecidos, de suas mulheres e de suas mães” (Madureira, 2017, p. 60). Assim, as instruções detalhadas de Circe contribuíram para que Ulisses tornasse legítimo o ritual de evocação dos mortos (Luck, 2006, p. 22).

Para Derek Collins (2009, p. 52), no século IV a.C., aqueles que clamavam ser capazes de se comunicar com os mortos eram vistos como “magos que lidavam com necromancia”. Todavia, na descrição de Ulisses, “nenhuma palavra para magia ou necromancia é utilizada” (Collins, 2009, p. 52). O termo grego para referenciar essa “evocação dos mortos”, Ψυχαγωγία (*psychagogia*), “é pós-homérico e ocorre pela primeira vez no primeiro quarto do século V a.C.” (Collins, 2009, p. 52). Por conta disso, após esse período, o ritual de Ulisses era interpretado como relativo à necromancia e à magia (Collins, 2009, p. 52).

Por conseguinte, a magia de Circe é desvendada quando se compreende que a personagem é, desde a *Odisseia*, uma maga por completo, pois se utiliza da *mageia*, da *goeteia*, da *pharmakeia*, além de representar uma deusa ctônica para estabelecer ligações com o mundo subterrâneo. Durante todo o seu percurso literário, Circe foi relegada a um papel simplório de metamorfose em animais, todavia, seu potencial mágico foi desvendado em seus pormenores

Then Odysseus stood upon a different shore. Dark sand and a sky that never saw my father's light. Shadowed poplars loomed and willows trailed their leaves in black water. No birds sang, no beast moved. I knew the place at once, though I had never been there. A great cave gaped, and in its mouth stood an old man with unseeing eyes. I heard his name in my mind: *Teiresias*.” (Miller, 2020, p. 229).

quando Miller se propõe a reler o seu mito na contemporaneidade, contribuindo para que se deixe de lado a duplicidade da figura do mago: ora necessário, ora temido (Luck, 2004, p. 115), e se ressalte a relevância desse praticante na concepção de magia grega.

2.2 As Metamorfoses de Circe: o papel contemporâneo e pós-moderno da maga

A construção da imagem arquetípica de Circe – uma maga que age de maneira pejorativa a seu bel-prazer – é produto de um processo discursivo (Madureira, 2020, p. 298), em que as histórias foram construídas no intuito de a representarem como um modelo oposto ao *mélissa* – do grego, “abelha”, “mel”, “doçura” – (Madureira, 2020, p. 298). Essa contraposição entre a maga e o modelo ideal de mulher ocorreu não só na Atenas Clássica, como também em outros períodos históricos. Prova disso é, no início da Era Moderna, o mito de Circe ser utilizado como metáfora para a ansiedade masculina (Federici, 2019, p. 69), pois era uma mulher poderosa que vivia sem a presença de um homem para controlá-la.

Na aurora da modernidade, mulheres como Circe representavam uma possibilidade de “cópula com o diabo”, acentuando o “medo de que [...] enfeitiçariam os homens com sua ‘magia’, submetendo-os a seu poder e inspirando neles tanto desejo a ponto de levá-los a esquecer todas as distâncias e as obrigações sociais” (Federici, 2019, p. 69). Por analogia, o mito de Circe simbolizava essas atitudes: na *Odisseia*, quando os companheiros de Ulisses vão ao palácio da maga, por se sentirem atraídos pela voz melodiosa, são transformados em animais, tornando impossível o retorno à Ítaca e às suas obrigações civis. Contrastam, desde aí, a sensibilidade masculina ao belcanto e o primitivismo, a brutalidade, o caráter feminino malévolo: a voz *versus* o canibalismo; o acústico (elevado, etéreo, sublime) *versus* o carnívoro (vil, mortífero, sórdido).

Nessa perspectiva, a lenda de Circe se insere na tentativa de vinculá-la a histórias de mulheres perigosas, como exemplos a não serem seguidos (Madureira, 2020, p.294). Assim, foi estabelecido, na Atenas Clássica, o modelo *mélissa* (μέλισσα¹³⁰) – “sistematizado pelos atenienses no decorrer do Período Clássico” (Lessa, 2010, p. 27), pautado no arquétipo de mulher submissa e da boa esposa (Lessa, 2010, p. 27). No início da Era Moderna, com o começo

¹³⁰ Cf. BAILLY, “abelhas selvagens”; fig.: 1 poetisa ou poeta, Arist. *Av.* 750, *et alii*. | Sacerdotisa de Delfos; alma pura dos iniciados. I mel, Sóf. *Éd. C.* 481.(...).

do capitalismo, também foi idealizado um modelo de mulher. Federici (2019, p. 70-71) o explicita: a mulher precisava ser “assexuada, obediente, submissa, resignada à subordinação ao mundo masculino, aceitando como natural o confinamento a uma esfera de atividades que foram completamente depreciadas no capitalismo”. Portanto, a sexualidade feminina foi reprimida e associada a algo “perigoso para os homens e humilhante para as mulheres, de modo a reprimir seu desejo de usar o próprio corpo para atraí-los” (Federici, 2019, p. 70).

Esse padrão de comportamento feminino – implacavelmente “silenciador” e despótico – foi desenvolvido a fim de forçar as mulheres a serem aceitas, no processo de adesão da sociedade aos moldes capitalistas (Federici, 2019, p. 70). Por outro lado, as mulheres que se desviavam do paradigma de domesticação e apagamento femininos eram caçadas como bruxas, a citar: “curandeiras, médicas tradicionais, herboristas, parteiras, criadoras de poções de amor” (Federici, 2019, p. 65). Federici (2019, p. 64-65) explica que essas figuras passaram a compor alvo de perseguição porque, para o capitalismo e o modelo de produção industrial se consolidarem, era preciso “forjar um novo indivíduo e uma nova disciplina social que impulsionasse a capacidade produtiva do trabalho”. Isso resultou em uma “destruição mágica de corpo vigente na Idade Média” (Federici, 2019, p. 65) e alteração da relação dos indivíduos com o mundo natural, com as pessoas e com os próprios corpos. Em outras palavras, as práticas mágicas medievais, herdeiras da era pré-cristã¹³¹, acabaram sendo extintas e demonizadas (Federici, 2019, p. 174).

Conforme analisado na seção 2.1, Circe simboliza o legado de uma sociedade matriarcal, em que a Grande Deusa representava a natureza e as mulheres eram associadas à terra por, igualmente, produzirem vida (Rinne, 2017, p. 45). Consequentemente, as práticas mágicas da deusa e de muitas mulheres atenienses (Nascimento, 2007, p. 74-75), como a manipulação do *phármakon*, atendiam às necessidades da saúde feminina (Candido, 2001, p. 258), seja para servir como métodos contraceptivos, seja para auxiliar nas dores do parto, por exemplo. Essas habilidades se aprimoraram e se mantiveram em períodos posteriores, oferecendo às mulheres um certo controle sobre seus corpos no que concerne à sua função reprodutiva (Federici, 2017, p. 84).

No entanto, Federici (2017, p. 84) aponta que houve alteração nesse paradigma com uma crise demográfica devido à Peste Bubônica, em meados do século XIV, em que boa parte da população europeia foi perdida. Nesse sentido, o controle das mulheres sobre a reprodução

¹³¹ Federici (2019, p. 65) refere essas práticas aos “poderes xamânicos que as sociedades agrícolas pré-capitalistas atribuíam a todos, ou a indivíduos específicos, e que, na Europa, sobreviveram apesar de séculos de cristianização – muitas vezes, inclusive, sendo assimilados aos rituais e às crenças do cristianismo.”

foi visto como uma “ameaça à estabilidade econômica e social” (Federici, 2017, p. 85), visto que havia uma necessidade de reestabelecer essa lacuna. Assim, para restaurar a população, Federici (2017, p. 174) menciona que foi preciso “lançar uma verdadeira guerra contra as mulheres, claramente orientada a quebrar o controle que elas haviam exercido sobre seus corpos e sua reprodução”. Tal guerra entrou em voga por meio da “caça às bruxas, que literalmente demonizou qualquer forma de controle de natalidade e de sexualidade não procriativa, ao mesmo tempo em que acusava as mulheres de sacrificar crianças para o demônio” (Federici, 2017, p. 174). Portanto, as mulheres que antes exerciam funções médicas, como as parteiras e curandeiras, não podiam mais exercer suas atividades, sob o risco de serem condenadas por bruxaria. Por outro lado, a medicina passou a ser uma área predominantemente masculina (Federici, 2017, p. 177)¹³². Portanto, o útero passou a ser propriedade do homem e do Estado, e a procriação, a cumprir único objetivo: a expansão da força de trabalho (Federici, 2017, p. 178).

Esse panorama se estendeu por muitos anos e relegou à figura de Circe e de sua *pharmakeia* a herança de um passado que não era mais permitido às mulheres. A deusa, por sua vez, representava uma liberdade que as mulheres não poderiam ter e, para que o estilo de vida da maga não fosse almejado, sua imagem foi associada à perversão. Por esse motivo, conforme apontado na seção 1.1, a trajetória literária de Circe, pode ter influenciado na construção do arquétipo da maga como aquela que, por meio de sua magia e de seu encantamento, transforma homens em porcos a seu bel-prazer, visto que as narrativas constantemente a reduziam a tal. No entanto, apenas no final do século XIX e no início do século XX, houve uma mudança no imaginário moderno, pois o contexto favorecia o prestígio da figura feminina.

Umas das grandes viradas no imaginário de Circe foram as pinturas de John William Waterhouse (1849-1917), que trouxeram uma nova perspectiva sobre a maga, com destaque à tela *Circe oferece a taça a Odisseu* (Fig. 1) - tradução livre de *Circe offering the Cup to Odysseus* (1891). O pintor apresenta estilo Pré-Rafaelita¹³³, estética cuja proposta era ir contra os modelos rígidos acadêmicos do século XIX (Pauka, 2023, p. 10) e privilegiava “uma perspectiva natural, real e espontânea” (Pauka, 2023, p. 10). Pauka (2023, p. 11) afirma que o modelo pré-rafaelita procurava resgatar valores estéticos anteriores à arte de Rafael (1483-1520), sendo possível encontrar traços que envolviam “pormenores realistas, descrições

¹³² A vida e as necessidades femininas passaram a ter um valor inferior para esses profissionais, que “em caso de emergência, priorizavam a vida do feto em detrimento da vida da mãe. Isso contrastava com o processo de nascimento habitual que as mulheres haviam controlado.” (Federici, 2017, p. 171).

¹³³ Grupo artístico fundado na Inglaterra em 1848, nos moldes de uma confraria medieval, dedicado à recuperação da arte acadêmica inglesa.

saturadas do cotidiano, cores luminosas e vibrantes em oposição ao modelo clássico: tons suaves e técnicas de sombreamento, profundidade e perspectiva bem definidas” (Pauka, 2023, p. 11). Junto a isso, retratavam-se, nas telas, temas bíblicos, mitológicos e literários (Pauka, 2023, p. 11).

Em Waterhouse, essas características estão presentes e marcam o seu interesse pela temática da *femme fatale* (mulher fatal) – termo francês que “indica uma mulher perigosa que utiliza seu charme sexual como arma” (Whiteneir, 2013, p. 865)¹³⁴ – e pelos seres sobrenaturais que representam conceitos rejeitados pela ciência no período do Iluminismo (Whiteneir, 2013, p. 865).

Figura 1 – *Circe oferece uma taça a Odisseu*, por John William Waterhouse (1891)



Fonte: Museu Gallery Oldham. Disponibilizada em: <https://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/circe-offering-cup-ulysses-1891>. Acesso em: 29 set. 2024.

¹³⁴ No texto de patida: “In his work, he often employed allegorical archetypes such as the femme fatale, a French-derived term indicating a dangerous woman who uses her sexual appeal as a weapon, and coupled them with the Romantics' fascination for supernatural creatures that represent abstract concepts that enlightenment and science of the period stifled”. (Whiteneir, 2013, p. 865).

Na pintura, é possível perceber a beleza como fator de sedução. A deusa apresenta uma postura de autoridade, deixando visível que é ela quem comanda a situação e não Ulisses. Torna-se nítida, nesse caso, a releitura de Waterhouse sobre o contato entre os dois personagens, ocorrido no Canto X da *Odisseia*. O pintor revisita, mais especificamente, a seguinte cena descrita por Ulisses no texto homérico:

Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,
mas misturou-lhe uma droga com espírito malévolo.
Porém depois que me deu, e eu a bebi, não me enfeitiçou.
Então batendo-me com a vara, proferiu as seguintes palavras:
‘Vai para a pocilga e deita-te com os outros companheiros!’
(Homero, *Od.*, X, 316-329, 2011).

O artista imortaliza o momento em que Circe ergue sua varinha, destacando a deusa no domínio da cena. Isso fica explícito quando se analisa a disposição dos elementos da pintura, cujo centro é ocupado pela deusa. “Waterhouse a realça por meio das cores, que a contornam e a envolvem, criando uma ilusão de sombra e profundidade que a destacam” (Whiteneir, 2013, p. 863)¹³⁵. Além disso, o fundo é composto por um espelho em formato circular, assemelhando-se à forma do Sol ou da Lua, dois elementos que remetem a identificação de Circe: enquanto o Sol representa a sua paternidade, o deus Hélios, a personificação do astro; a Lua simboliza a deusa Hécate, força ctônica noturna e evocada nos rituais de magia. Esse espelho reitera a centralidade da figura da maga na obra e apresenta o reflexo de Ulisses, relegado ao plano de fundo da adaptação da cena homérica. Pode-se perceber a postura relutante do herói, informado por Hermes a respeito do imenso poder da filha de Hélios e instruído a subjugar-lá com a planta *móli*, a fim de evitar ser metamorfoseado em animal. Circe, nessa tela, está cercada de elementos que auxiliam na identificação da maga homérica: os porcos em seu lado em ambos os lados, esquerdo e direito – provavelmente homens transformados nesse animal –, a varinha, o cálice e o seu trono sustentado por leões (Whiteneir, 2013, p. 863).

Manipulando esses elementos formais, Waterhouse idealiza sua Circe, estabelecendo uma perfeição que é enfatizada pela nebulosidade ao seu redor, os objetos que a circundam e a tornam a figura dominante da peça, e seu uso de cores frias sobre sua pele de porcelana, diferenciando-a do cenário, bem como de Odisseu, vestido de vermelho. Ao criar esse momento dentro desse universo fabricado, Waterhouse enfatiza a magia que Homero e outros escritores clássicos associam à encantadora, ao

¹³⁵ No texto de partida: “Waterhouse demarcates her as the subject and the colors her as the subject and the colors, covering and wreathing her covering and wreathing her while creating the illusion of shadow and depth, both idealize the sorceress as well as highlight her.” (Whiteneir, 2013, p. 863).

mesmo tempo que delineia sua própria fascinação pelo poder do oculto e pelo poder do sexo feminino. (Whiteneir, 2013, p. 863).¹³⁶

Para facilitar a análise mais detalhada da pintura de Waterhouse, abaixo, inserimos uma versão da pintura clareada digitalmente. Tal edição foi feita com o intuito de proporcionar uma maior visibilidade das formas embaçadas e pouco visíveis – assim representadas intencionalmente pelo pintor, em função da interpretação que essas formas devem passar ao observador presencial –, mas se tornam muito difíceis de serem percebidas em cópia.

Figura 2 – Cópia clareada de Circe oferece uma taça a Odisseu, por John William Waterhouse



¹³⁶ No texto de partida: “By manipulating these formal elements, Waterhouse idealizes his Circe, establishing a perfection that is emphasized by the haziness of the surroundings, the objects encircling her that make her the dominant figure of the piece, and his use of cool colors upon her porcelain skin that differentiate between her and the setting as well as the crimson-garbed Odysseus. By creating this moment within this manufactured universe, Waterhouse defines an emphasis on the magic that Homer and other Classical writers associate with the enchantress as well as outlines his own fascination with the power of the occult and the power of the female sex.” (Whiteneir, 2013, p. 863).

Fonte: Disponibilizada em: <https://bestiario-mitologico.fandom.com/pt-br/wiki/Circe?file=Circe.jpg>. Acesso em: 3 out. 2024.

Para Whiteneir (2013, p. 865), Waterhouse seleciona esse trecho da *Odisseia* para sua pintura porque é o trecho em que Circe expressa periculosidade na narrativa; “a cena que demonstra não só o poder da mulher, mas de uma bruxa” (Whiteneir, 2013, p. 865) e, nesse caso, de uma maga. Essa Circe exala a beleza, o poder e o perigo da *femme fatale*, representada pelo artista de maneira mais forte o possível (Whiteneir, 2013, p. 85); ela olha nos olhos do espectador para “evocar o poder da mulher como dominante sobre os homens (Whiteneir, 2013, p. 85)¹³⁷.

Logo, a pintura evidencia a grandeza da mulher e exala a essência que Circe contemporânea possui. Certamente, essa foi uma figuração influente em Miller. Portanto, pode-se afirmar que essa pintura serviu de inspiração para que surgissem novas concepções não só de Circe, mas de outras mulheres amplamente referidas como perversas.

Ainda no século XX, houve outros fatores que contribuíram para essas novas leituras de Circe: os estudos de gênero, inspirados nos movimentos feministas. Tais estudos foram responsáveis por questionar o papel da mulher na sociedade e nos seus segmentos, como na arte e, mais especificamente, na literatura, abrindo possibilidades para o desenvolvimento de narrativas revisionistas (Hawes, 2017, p. 134) de figuras femininas.

Nesse período, a escritora feminista Virginia Woolf (1882-1941) destacou-se como uma das maiores referências nos estudos de gênero voltados à literatura. Em 1929, a autora inglesa publicou um ensaio intitulado *Mulheres e ficção* no periódico *The Forum*, em Nova York. O texto levanta reflexões presentes na obra *Um teto todo seu* (1929), responsável por consagrar a autora no tema “mulheres e literatura”. Tendo em vista a relevância de Woolf nesse âmbito, faz-se necessário realizar uma breve análise acerca de seus postulados, visto que tais ideais refletiram diretamente no posicionamento feminista de várias narrativas revisionistas, inclusive a de Miller em seu romance.

Woolf, em *Mulheres e ficção*, produz uma dualidade de sentidos possíveis de serem abordados: mulheres que escrevem literatura e mulheres representadas na literatura. Tal dualidade, no século XXI, é frequentemente trabalhada nos estudos literários voltados para as questões de gênero. Todavia, se essa temática é explorada constantemente hoje é porque, na

¹³⁷ No texto de partida: “Waterhouse may have composed Circe staring into the eyes of the viewer to evoke the power of the woman as dominant over men.” (id., *ibid.*, p. 865)

década de 1920, Virginia Woolf foi sua precursora (Neves; Nogueira, 2019, p. 29). Mesmo sendo pioneira, é inevitável que alguns aspectos da abordagem de Woolf precisaram ser atualizados, a fim de aprimorar e enriquecer o debate. Exemplo disso é que as ideias da autora envolvem uma análise feminista voltada para a escrita de mulheres inglesas de classe média; consequentemente, isso não abrange mulheres pertencentes a outros grupos, classes e raças. No entanto, tal fato não altera a importância e a coragem de Woolf em questionar a relação entre as mulheres e a literatura.

Como mencionado, existe uma dualidade de sentidos quando se trata do título *Mulheres e ficção*. Essa ambiguidade é comentada nas primeiras linhas do texto e, segundo a autora,

O título deste artigo pode ser lido de dois modos: em alusão às mulheres e à ficção que elas escrevem, ou às mulheres e à ficção que é escrita sobre elas. A ambiguidade é intencional, porque o máximo de flexibilidade é desejável ao se considerar as mulheres como escritoras; é preciso deixar espaço para considerar outras coisas além de seu trabalho, já que esse trabalho foi tão influenciado por condições que nada tinham a ver com a arte. (Woolf, 2019, p. 10).

Woolf atribui mais sentidos ao título de seu ensaio de forma proposital, pois defende que debater o papel da mulher como escritora demanda uma análise fora do âmbito da literatura, mas relacionada às esferas social e histórica¹³⁸. Isso é o que a autora comenta em vários outros textos, como *Mulheres romancistas* (1918), além de *Um teto todo seu*. Em seguida, a autora levanta questionamentos que servem de pontapé inicial para o desenvolvimento de seus argumentos:

Por que, por exemplo, não houve uma produção contínua de escrita feita por mulheres antes do século XVIII? Por que elas, nessa época, escreveram quase tão habitualmente quanto os homens e no desenvolvimento dessa escrita criaram, um após outro, alguns dos clássicos da ficção inglesa? Por que então sua arte assumiu forma de ficção e por que isso, até certo ponto, ainda prevalece? (Woolf, 2019, p. 10).

Uma das respostas dadas decorre das leis e dos costumes ingleses, que “foram em grande parte responsáveis por essas estranhas intermitências de silêncio e fala” (Woolf, 2019, p. 11) das mulheres. Essa foi uma saída que Woolf encontrou para justificar a ausência de produção literária feminina, já que há poucos registros históricos que possam trazer uma outra explicação. Tais registros constroem uma história não só da Inglaterra, mas também da Europa, que é contada pela “linha masculina, não da feminina” (Woolf, 2019, p. 10).

¹³⁸ “A questão não é apenas de literatura, mas, em larga medida, de história social” (Woolf, 2018, p. 26).

Dos nossos pais sempre sabemos alguma coisa, um fato, uma distinção. Eles foram soldados ou foram marinheiros; ocuparam tal cargo ou fizeram tal lei. Mas de nossas mães, de nossas avós, de nossas bisavós, o que resta? Nada além de uma tradição. Uma era linda; outra era ruiva [...]. Nada sabemos sobre elas, a não ser seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (Woolf, 2019, p. 10).

É interessante, pois, observarmos a convergência de ideias sobre relatos históricos entre Virginia Woolf e o filósofo Walter Benjamin (1892-1940). A escritora estava ciente de que a história era contada a partir de apenas um ponto de vista, deixando em silêncio aqueles que não protagonizaram os grandes feitos históricos. No entanto, foi por meio das teses de Walter Benjamin *Sobre o conceito de história* (1940) que se cristalizou essa noção mencionada por Woolf. Assim como a autora, o filósofo também se questionava sobre as vozes silenciadas do passado.

Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? (Benjamin, 1987, p. 223).

Desse modo, Benjamin percebe uma predominância de vozes masculinas pertencentes à classe dominante na historiografia mundial. Ele critica esse fazer histórico e entende que, para isso ser rompido, é necessária a compreensão de que a “história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1987, p. 229). Isso significa que não existiram somente grandes personalidades masculinas, mas inúmeras outras que ajudaram a construir o nosso presente. Por isso, antes mesmo que as ideias do filósofo fossem publicadas, Woolf já percebera que era necessário retomar ao passado e “escová-lo a contrapelo” (Benjamin, 1987, p. 225). Tal como Benjamin¹³⁹, a escritora destaca a importância de se fazer conhecer as mulheres comuns do passado para compreender a insurgência de mulheres incomuns na literatura.

É da mulher comum que a incomum depende. Apenas quando soubermos quais eram as condições de vida da mulher comum (...), apenas quando pudermos avaliar o modo de vida e a experiência de vida tornados possíveis para a mulher comum é que poderemos explicar o sucesso ou o fracasso da mulher incomum como escritora (Woolf, 2019, p. 10).

Ao fazer essa constatação, Woolf dá início ao processo de resgate de vozes femininas silenciadas e à urgência que de seus escritos emana. Para ela, houve estranhos “intervalos de

¹³⁹ “[...] todos os bens culturais [...]. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corveia anônima dos seus contemporâneos.” (Benjamin, 1987, p. 225).

silêncio” (Woolf, 2019, p. 10), em que as mulheres se calaram. A autora afirma que somente por volta do século XIX foi possível que existissem condições para as mulheres escreverem, por conta de “inumeráveis pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução” (Woolf, 2019, p. 11). Portanto, antes desse momento de virada, as leis e os costumes da Inglaterra (Woolf, 2019, p. 11) foram grandes causadores do que Woolf entende como repressão à liberdade artística das mulheres. Em outro texto, denominado *A posição intelectual das mulheres* (1920), a autora enfatiza que para

explicar a ausência completa não só de boas, mas também de más escritoras, não consigo conceber nenhuma razão a não ser alguma restrição externa a suas capacidades. [...] Por que, a não ser que estivessem forçosamente proibidas, não expressaram esses talentos na literatura, na música ou na pintura? (Woolf, 2018, p. 47).

Todavia, no século XXI, os estudos de gênero voltados para a literatura têm recuperado personalidades femininas silenciadas pelo tempo, o que certamente contribui para desconstruir o pessimismo de Woolf sobre o passado das mulheres (Brown-Grant, 1999, p. 23-24). Assim, detectamos que não houve uma “ausência completa” (Woolf, 2018, p. 47) de escritoras, mas um apagamento da existência delas que somente agora têm sido resgatadas com esses estudos. Um exemplo disso é a recuperação da figura italiana de Christine de Pizan (nascida *Cristina de Pizzano*¹⁴⁰, em Pisa, 1364-1430), escritora da Idade Média. Ela certamente causaria grande admiração em Woolf, visto que tinha “dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio” (Woolf, 2014, p. 12) para escrever sua ficção. Pizan foi a primeira mulher na Idade Média a conseguir ganhar a vida com seus escritos, que iam contra a tradição literária misógina dominante nesse contexto (Brown-Grant, 1999, p.24)¹⁴¹. Percebe-se, nesse sentido, que, mesmo na época medieval, Pizan rompe com as restrições sofridas pelas mulheres no passado, aquelas para quais Woolf aponta.

De acordo com escritora inglesa, tais limitações aconteciam porque as condições sociais impostas às mulheres as impediam de sair do âmbito doméstico e de atingirem o mesmo patamar da experiência que um homem alcançaria (Woolf, 2019, p. 12). Portanto, os escritos femininos supostamente transmitiriam essa limitação (Brown-Grant, 1999, p. 23).

¹⁴⁰ O nome Cristina da Pizzano denota o local de nascimento, a cidade de Pisa.

¹⁴¹ No texto de partida: “She was also the first woman in the Middle Ages to confront head-on the tradition of literary misogyny or anti-feminism that pervaded her culture” (Brown-Grant, 1999, p. 24).

Nesse sentido, percebemos que é crucial o papel que Woolf atribui à experiência da mulher em sua ficção.

A ficção era [...] a coisa mais fácil de uma mulher escrever. E a razão para isso não é difícil de encontrar. O romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça. [...] E a mulher, vivendo na sala, em comum com as pessoas que a cercavam, era treinada para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta. (Woolf, 2019, p. 12).

A experiência, então, entre os dois gêneros foi o diferencial para determinar os mais diversos ambientes explorados pelos homens em sua literatura, enquanto o das mulheres estava restrito ao ambiente doméstico.

Além disso, outro fator determinante para a distinção entre as literaturas masculina e feminina é a forma como cada gênero descreve a si mesmo (Woolf, 2018, p. 30). Em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf questiona a presença paradoxal de personagens femininos em livros escritos por homens.

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real [...], ela era trancada, espancada e jogada de um lado para outro. (Woolf, 2014, p. 65-66).

Embora o tom adotado por Woolf seja hiperbólico, auxilia-nos na percepção de que, na literatura escrita por homens, há uma incompatibilidade em relação à visão das mulheres para com a realidade, posto que narradores (homens) “não as representam em sua essência, mas em relação ao pensamento masculino: contraposição ao que elas seriam, o que eles desejariam ser, ou mesmo a representação de suas insatisfações com o mundo” (Neves; Nogueira, 2019, p. 33). Somente a escrita feminina poderia desconstruir isso, pois

quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos – querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. (Woolf, 2019, p.15).

Este talvez seja o ponto chave do ensaio de Virginia Woolf, justamente por explicitar o que torna a escrita feminina peculiar, distinta da masculina, única. As mulheres escritoras, saturadas de verem estereótipos sobre seu gênero serem constantemente reproduzidos por

homens por meio da história, urgem por uma literatura que a retrate como um ser pensante, que detentor de voz e atitude próprias, sem o filtro da masculinidade.

Sem dúvida a vontade e a capacidade de criticar o outro sexo contribuíram para motivar as mulheres a escrever romances. [...]. E por fim [...] há de se considerar o difícil problema da diferença entre a visão masculina e a visão feminina sobre o que constitui a importância de um tema. Daqui derivam grandes diferenças no enredo e nos episódios e principalmente diferenças infinitas na seleção, no método e no estilo. (Woolf, 2018, p. 31).

Portanto, mulheres e literatura, antes da insurgência das escritoras, “eram criação dos homens” (Woolf, 2019, p. 16). Só após essa tomada de posição – algo da ordem de um empoderamento da escritura feminina, houve uma ruptura de estereótipos e a criação de histórias, estilos e temáticas genuinamente femininas, no espaço literário. Com o tempo, tais autoras conquistaram maior prestígio nesse campo artístico, por conta das mudanças sociais que a permitiram ter tempo, espaço e dinheiro próprios (Woolf, 2019, p. 18), fatores que Virginia Woolf apontou primordiais para toda mulher.

Todas essas questões serviram de legado a pós-modernidade, em que os estudos de gênero – os pioneiros *Women's and Gender Studies* –, estão amplamente difundidos na academia e além dela, assegurando que mulheres ocupem o meio artístico e façam com que suas perspectivas sejam, enfim, ouvidas.

Herdeira das reivindicações desse contexto, Madeline Miller (2020, p. 2), autora estadunidense e especialista nos Estudos Clássicos, tem a ciência da predominância da imagem pejorativa de Circe e, ao contar sua história, projeta em seu romance uma urgência em romper com esse paradigma¹⁴². Para a escritora, o gênero épico era exclusivo ao protagonismo masculino, e a escassa presença feminina nessas narrativas servia para oferecer algum tipo de papel ao herói, como, por exemplo, para auxiliá-lo na superação de obstáculos ou para servir como objeto sexual (Miller, 2020, p. 5)¹⁴³. Dessa maneira, Miller (2020, p. 5) propõe uma mudança dessa perspectiva, ao oferecer à maga a oportunidade de compor o centro de uma história épica e inverter essa regra, que, hoje, é antiquada, ao fazer com que os personagens secundários, em sua maioria homens, servissem como apoio à heroína épica.

¹⁴² No texto de partida: “I wanted to imagine her whole story, and I also wanted to push back against the one-dimensional way she’s been treated in popular culture.” (Miller, 2020, p. 2)

¹⁴³ Nas palavras da ficcionista: “With *Circe*, I wanted to take a woman’s life and set it at the center of an epic story. Ancient epic almost exclusively features male protagonists, and the few women who appear are the mostly as cameo helpmeets, breeding stock, or obstacles to be overcome; their stories matter only in how they touch the hero’s. I wanted to flip the script, to make Odysseys the cameo and Circe the epic hero.” (Miller, 2020, p. 5).

Uma das problemáticas acerca das representações de Circe a qual Miller (2020, p. 2) discordava era sobre o quão misteriosa a figura da personagem era até o momento: pouco se sabia sobre o passado da personagem; o porquê de a maga transformar homens em porcos; como conseguiu alcançar tanto poder. Além disso, geralmente Circe é lembrada por sua vilania e por ser uma maga que odeia e seduz homens (Miller, 2020, p. 2)¹⁴⁴. De fato, na seção 1.1, ao ser apresentada a trajetória literária da deusa, fica nítido que Circe foi retratada de tal forma durante muito tempo, principalmente por ter sido projetada por uma autoria masculina, de acordo com Ovídio – nas *Metamorfoses* – e Virgílio – na *Eneida*. Nesses casos, a figura provocava o temor dos homens e precisava ser superada ou evitada; representações essas que, posteriormente, serviam para criminalizar a imagem de mulheres que, assim como a deusa, se utilizavam das ervas para o seu sustento (Federici, 2019, p. 65).

Miller (2020, p. 3) se inspira em Virginia Woolf ao desenvolver uma narrativa que imprime o olhar feminino sobre a deusa e a metamorfoseia em uma mulher-heroína que, em meio à solidão na ilha de Eeia, encontra a sua identidade, o seu poder e sua voz para contar sua própria história. Afinal, Circe foi controlada e dominada por anos por sua família divina e pela sociedade; e, ao ter um teto todo seu, pôde desenvolver sua autossuficiência e viver sem medo de ser silenciada.

Circe, portanto, é uma narrativa que simboliza os avanços na temática “mulheres e ficção” demarcada e legitimada por Woolf há um século, comprovando que a autoria feminina pode, de fato, alterar a percepção de personagens femininas relegadas à perversão na literatura.

¹⁴⁴ “Circe is a fascinating and vivid figure [...]. She’s also mysterious. We learn nothing of why she’s transforming men, or how she came to her power. I wanted to imagine her whole story, and I also wanted to push back against the one-dimensional way she’s been treated in popular culture. People generally remember her as a villain, a man-hating seductress.” (id., *ibid.*, p. 2)

3 LANÇANDO A MAGIA

Nos estudos literários, busca-se analisar uma obra de ficção, levando em conta aspectos como o enredo, os personagens, a autoria e, principalmente, a estrutura narrativa. Nessa perspectiva, quando se trata de pesquisas direcionadas à última, o estudioso francês Gérard Genette (1930-2018) afirma que não se pode reduzir esse aspecto “*nunca* à sua situação de escrita” (Genette, 1979, p. 213, grifo do autor), visto que a narrativa precisa ser considerada um elemento autônomo cuja especificidade reside no ponto de vista (Genette, 1979, p. 212) de quem realiza uma narração.

Em vista disso, ao estudarmos a estrutura narrativa de uma obra, faz-se necessário não só reconhecer tais questões, como também compreender o significado do termo *narrativa*. Gérard Genette apresenta três designações para isso: “discurso oral ou escrito” (Genette, 1979, p. 23); “sucessão de acontecimentos reais ou fictícios” (Genette, 1979, p. 24); e ato “de narrar tomado em si mesmo” (Genette, 1979, p. 24).

Para ilustrar essas conceituações, o autor utiliza, no ensaio *Discurso da Narrativa* (1972), os Cantos IX-XII da *Odisseia*, de Homero, consagrados por serem a “narrativa feita por Ulisses perante a assembleia dos Feácios” (Genette, 1979, p. 231). Logo, esses episódios se encaixam nas três designações de narração, como, respectivamente: o discurso oral do herói aos Feácios; “as aventuras vividas por Ulisses desde a queda de Tróia até sua chegada junto de Calipso” (Genette, 1979, p. 24); e o ato de o herói narrar sua história.

É interessante, pois, tal escolha de exemplificação, porque estes são trechos que inauguram, na literatura ocidental, episódios fantásticos (Lourenço, 2011, p. 101), envolvendo ciclopes, sereias, lotófagos, lestrígones, monstros do mar, e, principalmente, uma maga que transforma os homens em animais. Para o filósofo alemão Friedrich Hegel (1770-1831), esses eventos revelam a composição do mundo grego e também a forma como esse povo representava o outro¹⁴⁵.

Além disso, todos esses momentos são narrados por um personagem cuja fama o classifica ora como astucioso, ora, mentiroso (Lourenço, 2011, p. 101). Assim, ao colocar Ulisses para contar essas histórias, Homero põe em xeque a confiabilidade da sua narrativa ao mesmo tempo em que “introduz [...] lendas isoladas” (Hegel, 2004, p. 127), como o mito de Circe.

¹⁴⁵ “Encontramos o mais belo exemplo disso na *Odisseia*, que nos introduz não apenas na vida doméstica dos príncipes gregos e seus criados e subordinados, como também desdobra ricamente diante de nós as representações de povos estranhos, os perigos do mar, a morada dos mortos etc.” (Hegel, 2004, p. 101).

Essa maga é apresentada pela primeira vez na *Odisseia*, nos Cantos X-XII, durante o relato de Ulisses. Desde então, foi considerada uma “referência arquetípica para as magas que vieram depois” (Bracke, 2009b, p. 94). Nesses cantos, a deusa, mesmo que apresente um papel crucial no retorno do herói à Ítaca e seja descrita como “terrível¹⁴⁶ deusa de fala humana” (Homero, *Od.*, X, 136, 2011), é responsável por tirar do homem sua virilidade¹⁴⁷ e transformá-los em animais.

Em suma, é na *Odisseia* que se iniciam diversas produções acerca da imagem da maga até a contemporaneidade. Entretanto, como as representações de Circe estão geralmente voltadas à sua capacidade de transformar homens em animais, podemos inferir sua figura relacionada à “periculosidade feminina” (Madureira, 2020, p.298). Um exemplo disso está nos Livros XIII e XIV das *Metamorfoses*, de Ovídio, em que a deusa, enciumada por ter sido rejeitada por Glauco, transforma a ninfa Cila em um monstro.

Todavia, na contemporaneidade, observa-se uma tentativa de recuperar a imagem da maga sem o filtro da perversidade. Um exemplo disso é a obra *Circe*, da escritora estadunidense Madeline Miller. A autora se propõe a reescrever a maga e a coloca como narradora de sua própria história, o que nos possibilita desatrelar a personagem de seu arquetipo, de uma mulher perversa que transforma homens em porcos a seu bel-prazer, ideia reproduzida por meio do discurso de Ulisses. Dessa maneira, ao realizar uma releitura da lenda de Circe, Miller está de acordo com o que o estudioso francês Jean-Pierre Vernant (2000, p. 14-15) explica acerca da forma como funciona o mito: “E, no próprio modo de contar a versão escolhida, o narrador intervém pessoalmente e se faz intérprete justamente porque não existe um modelo definitivo do roteiro mítico que ele expõe”.

Ao estabelecermos uma análise comparativa entre os Cantos X-XII da *Odisseia* de Homero e *Circe* de Madeline Miller, percebemos que a autora realiza uma releitura, pois resgata uma obra clássica, com os mesmos personagens, lugares e mitos, mas apresenta uma nova narrativa (Calvino, 2007, p.21). Essa escolha de Miller foi a responsável por transferir o foco narrativo¹⁴⁸ para a maga, possibilitando uma história épica ser, enfim, contada por uma voz feminina. Segundo a autora, em uma entrevista concedida ao *The New York Times* (2018), os épicos têm sido “tradicionalmente masculinos”, revelando “histórias compostas por homens,

¹⁴⁶ O adjetivo está sendo empregado no sentido de “extraordinário”.

¹⁴⁷ “Mas ordena-lhe que jure o grande juramento dos deuses:/ que não preparará para ti qualquer outro sofrimento,/ não vá ela tirar-te coragem e virilidade quando estiveres nu.” (Homero, *Od.*, X, 299-301, 2011).

¹⁴⁸ “proposto como equivalente de ‘ponto de vista’” (Genette, 1979, p. 184).

protagonizadas por homens”¹⁴⁹. Assim, em *Circe*, obtemos uma personagem homérica que não é a deusa perigosa de quem Ulisses tanto fala, enquanto o próprio herói é representado como um homem cansado de ter seu retorno para casa retardado, por ter que passar por tantas provações dos deuses¹⁵⁰.

Portanto, empenhamo-nos em verificar, comparativamente, a composição narrativa dos Cantos X-XII, narrados por Ulisses, na *Odisseia*, de Homero, em relação a esse mesmo episódio narrado por Circe no romance homônimo, de Madeline Miller. Com isso, analisaremos de que maneira a representação de um mesmo enredo e dos personagens ali inseridos se alteram quando ocorre mudança no foco narrativo.

3.1 A voz de Ulisses: a narração na *Odisseia*

Para o estudo, faz-se importante analisar o corpo narrativo da *Odisseia*, especificamente dos trechos do relato de Ulisses em que são registrados a personagem Circe: Cantos X-XII. No entanto, quando se trata de uma análise estrutural dos poemas homéricos, nos deparamos com um tópico muito debatido nos estudos clássicos, denominado “Questão Homérica” (Knox, 2011, p. 13). É importante ressaltar que não é nosso foco discutir os pormenores desse tópico pelo fato de não fazer parte da nossa abordagem.

A Questão Homérica é um tema que muitas vezes os próprios estudiosos não chegam a um consenso. Por termos uma escassez de registros sobre a origem de Homero, o classicista inglês Bernard Knox (2011, p. 34) afirma que tais pesquisas giram em torno de “pura especulação, [...] assim como todas as outras tentativas de explicar a origem do texto que chegou até nós”. Portanto, faremos um breve passeio sobre alguns aspectos que envolvem essa questão para podermos estudar a narrativa homérica.

Dentre as várias especulações acerca de quem teria sido Homero, há uma comentada pelo filósofo Hegel, de que

quanto à *Iliada* e à *Odisseia*, como é conhecida, foi tornada válida a opinião de que Homero enquanto poeta único do todo nunca existiu, e sim indivíduos singulares teriam produzido as peças isoladas, que então teriam sido compiladas para aquelas duas obras maiores. Nesta suposição pergunta-se sobretudo se aqueles poemas são

¹⁴⁹ No texto de partida: “‘Epic has been so traditionally male,’ she said. ‘All these stories are composed by men, largely starring men, and I really wanted a female perspective.’” (Miller, 2018).

¹⁵⁰ No romance, Ulisses, cansado, se questiona “Haverá fim um dia?” (id., 2019, p. 212).

cada um por si mesmos um todo épico orgânico ou, tal como é agora difundida a opinião, são sem início e fim necessários e, por isso, poderiam ter sido continuados ao infinito. Sem dúvida, os cantos homéricos, em vez de serem de conexão condensada, tal como as obras de arte dramáticas são, segundo a sua natureza, de uma unidade mais solta, de tal sorte que cada parte pode ser e aparecer autônoma, e muitas intervenções e outras modificações permaneceram abertas; eles compõem, contudo, inteiramente uma totalidade épica veraz, internamente orgânica, e um tal todo apenas um *único* pode fazer. (Hegel, 2004, p. 97).

Embora essa seja apenas uma especulação, o filósofo menciona a ideia de que, nesse caso, seria justificada a autonomia dos cantos homéricos (Hegel, 2004, p. 127). Como foram feitos por vários indivíduos e unidos posteriormente em um único grande poema, esta suposição esclareceria a “deficiência de unidade rigorosa” (Hegel, 2004, p. 127) que permitem ao poema épico introduzir “lendas isoladas” (Hegel, 2004, p. 127) como os episódios fantásticos narrados por Ulisses.

Esses eventos trazem o relato do próprio herói direcionado aos feácios acerca dos dez longos anos de viagens e andanças de Troia até as terras do rei Alcino. É justamente com essa narrativa em primeira pessoa que temos o que consideramos inédito na literatura ocidental: os episódios fantásticos (Lorenço, 2011, p. 101) com uma maga que transforma os homens em animais e que instrui o protagonista a fazer outro feito inédito, a descida ao mundo dos mortos.

Considera-se esse episódio um dos grandes diferenciais da *Odisseia* com relação à *Ilíada*, porque enquanto a última “celebra as ações e os sofrimentos dos homens na guerra” (Knox, 2011, p. 71), a primeira, de um modo geral, “apresenta-nos um mundo de paz” (Knox, 2011, p. 72). Portanto, esse é o contexto ideal para Homero, independente de qual seria sua origem, explorar técnicas “que visam única e exclusivamente prender a atenção do ouvinte/leitor” (Lorenço, 2011, p. 99); é o momento para experimentar novas aventuras e desafios. Dessa forma, Ulisses enfrenta perigos que vão além do conflito entre homens a fim de retornar para casa após anos distante.

O personagem é reconhecido pela sua astúcia e também pelo seu característico heroísmo, definidos por Bernard Knox (2011, p. 57-58) como “uma sensibilidade espinhosa para o que considera falta de respeito da parte dos outros, uma raiva incontida contra qualquer insulto a sua posição de herói”. Foi essa ânsia em afirmar sua identidade que o impulsionou a revelar quem verdadeiramente era para o ciclope Polifemo, após tê-lo cegado¹⁵¹. Ulisses “não suportava a ideia de que o gigante cego nunca viesse a conhecer a identidade ou a fama de quem

¹⁵¹ “Dei-lhe então esta réplica, enfurecido no meu coração:/ ‘Ó Ciclope, se algum homem mortal te perguntar/ quem foi que vergonhosamente te cegou o olho,/ diz que foi Ulisses, saqueador de cidades, filho de Laertes, que em Ítaca tem seu palácio” (Homero, *Od.*, IX, 501-504, 2011).

o derrotou” (Knox, 2011, p. 57-58). Com essa provocação, típica de um herói épico “que não se comporta humildemente” (Hegel, 2004, p. 120) e que tem uma reputação a manter, recebe a maldição de Polifemo, proferida a seu pai – o deus Poseidon, rei do mar – e tem o retorno à pátria atrasado por conta de inúmeros contratempos (Homero, *Od.*, IX, 526-535, 2011).

Temos acesso à narrativa de tais desgraças sofridas pelo herói de uma maneira que não é cronológica e linear como na *Iliada*, mas por meio do próprio Ulisses, dez anos depois dos acontecimentos, no palácio dos feácios (Knox, 2011, p. 17). Dessa forma, Genette (1979, p. 213) afirma que “o essencial da *Odisseia* é contado por Homero”, mas a narração desses episódios cabe a Ulisses. Essa é uma técnica explorada por Homero com maestria, pois põe em xeque a confiabilidade do relato ao ser levada em consideração a fama de quem o conta: “Sou Ulisses, filho de Laertes, conhecido de todos os homens/ pelos meus dolos. A minha fama já chegou ao céu.” (Homero, *Od.*, IX, 19-20, 2011). Este, por sua vez é um “orador persuasivo” (Knox, 2011, p. 56) e mentiroso (Lourenço, 2011, p. 101).

Torna-se interessante, portanto, apresentar um olhar mais apurado a esses Cantos IX-XII. Embora sejam aqueles que representam o diferencial na *Odisseia*, dão margem a muitas discussões sobre o fato de serem ou não fruto da imaginação aguçada de Ulisses, que em muitos momentos da obra inventa outras histórias sobre seus períodos de andanças. Por isso, pensamos: serão os episódios fantásticos mais uma invenção de um narrador ardiloso? Ou um relato fiel do que Ulisses passou pelos dez anos de andanças e viagens?

Esses questionamentos reafirmam a maestria de Homero, pois, se tais episódios tivessem sido descritos pelo narrador épico, talvez a credibilidade do leitor/ouvinte seria unânime, logo, haveria o consenso sobre a não alteração da história. Gérard Genette (1979, p. 24) sustenta essa ideia ao apresentar uma das definições da narrativa como ato de narrar. Para o autor, um acontecimento só existe quando alguém o conta (Genette, 1979, p. 24), isto é, “o enunciado é o produto de um ato de enunciação” (Genette, 1979, p. 24). Portanto, independente da fama de Ulisses, as aventuras narradas por ele aconteceram, visto que houve alguém para contá-las.

Se, pelo contrário, se tiver Ulisses por mentiroso, e por fictícias as aventuras que ele conta, a importância do acto narrativo mais se acentua, pois dele dependem não somente a existência do discurso, como a ficção de existência das acções que ‘transmite’. Dir-se-á, evidentemente, outro tanto do acto narrativo do próprio Homero onde quer que ele assuma directamente a relação das aventuras de Ulisses. Sem acto narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo. (Genette, 1979, p. 24).

Junto a essa elucidação, Genette (1979, p. 24) critica que, na área da Teoria da Narrativa, poucos estudiosos dão importância à composição narrativa dos Cantos IX-XII, como se fosse secundário o fato de as aventuras de Ulisses terem sido narradas por Homero ou pelo herói. Entretanto, o classicista português Frederico Lourenço (2011, p. 102) a aborda quando questiona o porquê de o poema relegar a narração desses episódios fantásticos a um personagem com fama de mentiroso. Para o pesquisador, essa escolha foi “perfeita por parte do poeta” (Lourenço, 2011, p. 102), já que Ulisses narra em primeira pessoa histórias que são pouco épicas, isto é, são “vestígios de sedimentos anteriores” a essa tradição (Lourenço, 2011, p. 102). Por esse motivo, era mais proveitoso que tais episódios fossem contados por alguém que constantemente inventava ficções do que serem narrados em terceira pessoa. Consequentemente,

histórias na boca de Ulisses, essa sequência de fingimentos poéticos tem um efeito sortilégio – em que, curiosamente, por intermédio da arte do poeta, ‘sortilégio’ adquire contornos inesperados de verossimilhança. (Lourenço, 2011, p. 102).

Mesmo tendo um personagem que constantemente cria “ficções autobiográficas” (Knox, 2011, p. 89), percebemos uma construção tão convincente dos acontecimentos retratados nos Cantos IX-XII, que nos permitimos acreditar neles. Assim, mesmo que os episódios presenciados por Ulisses tenham sido “aumentados no ato da narrativa” (Knox, 2011, p. 41) a fim de causar uma maior empatia em seu público, a oratória do protagonista torna sua história verossímil. E, por isso, o helenista Richard Jebb afirma:

o leitor da *Odisseia*, que sente as personagens como sendo reais, não é desfrutado desta ilusão quando Circe transforma os companheiros de Ulisses em porcos; ou quando a carne do gado do Sol muge ao ser assada nos espetos; ou quando Posêidon transforma a nau dos feácios em pedra. (Jebb, 1893, p. 25 *apud* Lourenço, 2011, p. 102).

De todo modo, vale ressaltar que esses episódios marcaram o início da ficção da literatura ocidental, pois foi a partir do precioso relato de Ulisses construiu-se uma tradição de sereias, canibais, ciclopes e magas, figuras essas que permanecem no imaginário social e no repertório fabular dos povos europeus e dos povos pósteros da Costa Asiática. Portanto, torna-se relevante para nós as ressonâncias disto em nossa cultura, porque foi usado como fonte para a criação de inúmeras outras obras de ficção e, posteriormente, para o desenvolvimento de estudos na tentativa de compreender a realidade através dessa fantasia. Por isso é necessário

que confiemos nesse relato, assim como o fez o rei Alcino e sua corte¹⁵², mesmo que tenha vindo, segundo citado anteriormente, de alguém como o Ulisses cuja fama de suas artimanhas chegou aos céus (Homero, IX, 19-20, 2011).

O que vale nesse momento é a manutenção do que o italiano Umberto Eco (1932-2016) chamou de “pacto ficcional” (Eco, 1994, p. 81). Dessa forma, nós, como leitores contemporâneos da narrativa homérica, devemos selar esse pacto e fingir “que o que é narrado de fato aconteceu” (Eco, 1994, p. 81) e, para tanto, precisamos confiar em Ulisses e considerar a construção detalhada de seu relato nos Cantos IX-XII uma “verdade” (Eco, 1994, p. 95).

3.2 A voz da maga: a narração em *Circe*

Considerando a relevância que os estudos feministas têm adquirido, seja na academia, seja além dela, escritoras têm identificado uma necessidade de reformular determinadas figuras femininas, dentre elas, as mitológicas, muitas vezes representadas pejorativamente através do tempo. Pensando nisso, Madeline Miller resgata Circe, uma deusa que por muito tempo foi negligenciada ou tida como sinônimo de uma mulher sedutora e vingativa¹⁵³ (Miller, 2018). Em uma entrevista concedida ao *The New York Times* (2018), à época do lançamento mundial de *Circe*, Madeline Miller afirma que a personagem é “a personificação da ansiedade masculina sob o poder feminino. [...] É claro que ela deveria ser dominada.”¹⁵⁴

Desde de ter lido pela primeira vez – aos treze anos – a *Odisseia*, a autora se sentia desconfortável com o fato de a figura feminina mais poderosa do épico precisar se ajoelhar e se diminuir perante Ulisses, e ainda mais levá-lo para cama, em um gesto conciliatório. De acordo com a escritora, para “o herói ter sucesso, a mulher precisa ser colocada em seu lugar, e isso sempre foi algo muito decepcionante”¹⁵⁵. Miller, com essa fala, apresenta sua interpretação sobre o seguinte momento da *Odisseia*:

¹⁵² “A ele deu Alcino a seguinte resposta:/ ‘Ulisses, não julgamos ao contemplar-te que sejas mentiroso ou tecelão de falsidades, como aqueles que a terra negra/ cria em grandes números, espalhados por toda a parte, / inventando mentiras de coisas que nunca ninguém viu./ Tens a formosura de palavras e um entendimento excelente. Contaste a história com a perícia de um aedo, os tristes sofrimentos dos Argivos e os teus/ [...]” (Homero, *Od.*, XI, 363-369, 2011).

¹⁵³ No texto de partida: “‘Circe’ — a feminist reboot starring a goddess who has often been overlooked, or miscast as a vindictive seductress [...]” (Miller, 2018).

¹⁵⁴ No texto de partida: “‘Circe as a character is the embodiment of male anxiety about female power,’ [...] ‘Of course she has to be vanquished’” (*op. cit.*).

¹⁵⁵ No texto de partida: “That scene infuriated Ms. Miller when she read the *Odyssey* on her own, at 13. It bothered her that one of the most powerful female figures in the epic was left kneeling and cowering before Odysseus, and

Preparou uma poção numa taça dourada, para que eu bebesse,
mas misturou-lhe uma droga com um espírito malévolo.
Porém depois que me deu, e eu a bebi, não me enfeitiçou.
Então batendo-me com a vara, proferiu as seguintes palavras:
‘Vai para a pocilga e deita-te com os outros companheiros!

Assim falou; mas eu, desembainhando a espada afiada de junto
da coxa, lancei-me contra Circe, como se a quisesse matar.
Ela, com um grito, desviou-se e abraçou-me os joelhos;
lamentando-se, dirigiu-me palavras aladas:
‘Quem és e de onde vens? Que cidade é a tua? Quem são teus pais?
[...]

És na verdade o astuto Ulisses, que sempre me disse
aportar aqui um dia o Matador de Argos, da vara dourada,
regressando de Troia na sua escura nau veloz.
Mas repõe tua espada, pois iremos agora
para a nossa cama, para que nos unamos em amor
e possamos confiar um no outro’. (Homero, *Od.*, X, 316-335, 2011)

Essa leitura do poema foi o ponto de partida da autora no seu posicionamento feminista no ato de metamorfosear a Circe em sua obra. Para autora, o herói subjugar a maga em sua própria arte para fazê-la cooperar com suas expectativas é uma prova de que o épico é um gênero tradicionalmente masculino, “composto por homens, protagonizado por homens” (Miller, 2018). Portanto, era preciso alterar esse paradigma e Miller tinha como objetivo trazer um épico sob a perspectiva feminina¹⁵⁶.

O primeiro movimento da narrativa contemporânea dá conta de trazer o foco narrativo para a própria maga, que se torna narradora para contar sua versão da história. Assim, uma das personagens femininas mais famosas da *Odisseia* encontra o seu lugar não às sombras de um homem-herói, mas em si mesma, uma mulher-heroína¹⁵⁷. Essa ideia, por sua vez, está registrada no trecho:

Eu não fiquei surpresa com o retrato que a canção pintava de mim: a bruxa orgulhosa desfeita diante da espada do herói, ajoelhando-se e pedindo misericórdia. Humilhar

then takes him to bed as a conciliatory gesture. ‘For the hero to succeed, the woman has to be put in her place, and that was always so disappointing,’ she said.” (*op. cit.*).

¹⁵⁶ “‘Epic has been so traditionally male,’ she said. ‘All these stories are composed by men, largely starring men, and I really wanted a female perspective.’” (Miller, 2018).

¹⁵⁷ “‘Circe,’ a bold and subversive retelling of the goddess’s story that manages to be both epic and intimate in its scope, recasting the most infamous female figure from the Odyssey as a hero in her own right”. (Miller, 2018). Tradução livre: “‘Circe’, uma releitura corajosa e subversiva da história da deusa, que consegue ser, ao mesmo tempo, épica e íntima em sua abrangência, recriando a figura feminina mais infame da *Odisseia* como uma heroína por direito próprio.”

mulheres parece ser um dos passatempos preferidos dos poetas. Como se não pudesse haver uma história se não rastejarmos e choramingarmos. (Miller, 2019, p. 189).¹⁵⁸

Como o romance está centrado em trazer o protagonismo à maga, é interessante destacar como isso é retratado. Em muitas partes da história, Circe ocupa interstício: embora seja imortal não se identifica como deusa e nem como uma ninfa, visto que as divindades não a tratam como tal; e, quando está na presença de seres humanos, esses a tomam como uma mortal, por conta de sua voz suave e do aspecto físico considerado frágil (Miller, 2018)¹⁵⁹. Grande parte dessa falta de identificação da maga decorre por conta de a personagem ainda não ter aprendido sua magia, ainda não conhecida na época em que nasceu. Junto a isso, no romance, existem passagens que explicitam as constantes negligências sofridas por Circe, praticadas pelo seu pai, Hélio; o desprezo por parte da mãe, Perseis, e de outras divindades: “Se eu tiver que ouvir a voz quebrada dela mais uma vez[...]. Ninguém mais a aceitará” (Miller, 2019, p. 40); “Se o mundo contém o poder que alega, acha que caberia a alguém como você descobri-lo?” (Miller, 2019, p. 60); Circe “é uma desgraça ao nosso nome” (Miller, 2019, p. 70).

Diante dessas opressões sofridas por Circe, o aspecto de sua voz é constantemente abordado. A isso, deve-se deter uma maior atenção, visto que remonta diretamente a Homero. Na *Odisseia*, quando a personagem é introduzida na história, é descrita como “Circe de belas tranças terrível deusa de fala humana” (Homero, *Od.*, X, 136, 2011). Todavia, Miller (2018) demonstra um certo estranhamento acerca de tal descrição, pois considera uma questão que não é completamente explicada no texto homérico¹⁶⁰. Por isso, em *Circe* ocorrem vários diálogos que tentam explicar essa característica, em que tanto os seres divinos, quanto os humanos põem em xeque a divindade da maga. Esse aspecto faz parte do processo de autoconhecimento da personagem, visto que está intrínseco a ela desde o seu nascimento com a escolha de seu nome: “*Gavião*, Circe, por causa de meus olhos amarelos e do som estranho e fraco do meu choro” (Miller, 2019, p. 10, grifo da autora). Há na obra, também, um bom exemplo é percebido na conversa entre Circe e Hermes:

– Você canta? [...]
– Só para mim mesma – respondi. – Minha voz não é agradável aos outros. Já me disseram que soa como o grito de uma gaivota.

¹⁵⁸ No texto de partida: “I was not surprised by the portrait of myself: the proud witch undone before the hero’s sword, kneeling and begging for mercy. Humbling women seems to me a chief pastime of poets. As if there can be no story unless we crawl and weep.” (id., 2020, p. 208)

¹⁵⁹ No texto de partida: “In her novel, Circe’s deceptively soft voice produces grave consequences. When sailors wash up on her island, she welcomes them with wine and food, and they mistake her for a mortal” (Miller, 2018)

¹⁶⁰ No texto de partida: “Ms. Miller was intrigued by Homer’s description of Circe as ‘speaking like a human,’ an odd detail that is never fully explained in the *Odyssey*.” (id., *ibid.*).

– É isso que disseram? Você não é uma gaivota. Soa como uma mortal. [...]
 – A maioria dos deuses tem voz de trovão e rocha. Devemos falar suavemente aos ouvidos humanos ou eles se estilhaçam. Para nós, a voz dos mortais soa baixa e débil. [...]
 – Não é comum – Hermes acrescentou –, mas às vezes, ninfas menores nascem com voz humana. Você é uma delas. [...]
 Em um minuto ele tinha desvendado um dos grandes mistérios da minha vida. Ergui os dedos para a garganta como se pudesse tocar a estranheza que existia ali. *Uma deusa com voz de mortal*. Estava chocada, mas havia uma parte de mim que sentia algo quase como reconhecimento. (Miller, 2019, p. 87, grifo da autora)¹⁶¹

Então, Circe, por ter uma semelhança com os mortais e uma aparência menos “nobre” e “divina”, não é caracterizada como tal por essas divindades, principalmente quando se trata de sua voz, semelhante à dos humanos. E mesmo que se encontre diante desses, é tida como inferior, por ser uma mulher que mora sozinha em uma ilha. Dessa forma, quando os homens aportam, sedentos e famintos, na ilha de Circe, são hospedados com muita fartura por uma figura de uma mulher de voz suave como a de uma mortal. Portanto, na perspectiva desses homens, não há perigo de punição divina ou de conflito entre outro mortal, o que fica explícito em:

– Obrigado, doçura.
Doçura. A palavra me fez hesitar por um momento. Eles haviam me chamado de deusa antes, e assim eu acreditava que me considerassem. Mas percebi que não demonstravam assombro nem deferência religiosa. O título fora apenas uma cortesia lisonjeira para uma mulher sozinha. Lembrei-me do que Hermes me dissera muito tempo antes. *Você soa como uma mortal. Eles não a temerão como temem o resto de nós*.
 E, de fato, não temiam. Na verdade, pensavam que eu era igual a eles. (Miller, 2019, p. 171, grifo da autora)

Todas essas provações passadas por Circe em Miller revelam a constante busca por uma identidade em um mundo que a despreza. “O que eu era, realmente?” (Miller, 2019, p. 63). Tal pergunta só é possível responder depois de ela encontrar sua magia. A partir disso, observamos várias facetas de uma personagem tornada múltipla ao ser condenada a viver sozinha – sem a presença de alguém que pudesse oferecer-lhe companhia e amizade – em uma ilha e encontra,

¹⁶¹ No texto de partida: “‘Do you sing?’ [...]

‘Only for myself,’ I said. ‘My voice is not pleasing to others. I am told it sounds like a gull crying.’

‘Is that what they said? You are no gull. You sound like a mortal.’ [...].

‘Most gods have voices of thunder and rocks. We must speak soft to human ears, or they are broken to pieces. To us, mortals sound faint and thin.’ [...].

‘It is not common,’ he said, ‘but sometimes lesser nymphs are born with human voices. Such a one are you.’ [...].

In a minute he had unraveled one of the great mysteries of my life. I raised my fingers to my throat as if I could touch the strangeness that lay there. *A god with a mortal’s voice*. It was a shock, and yet there was part of me that felt something almost like recognition.” (Miller, 2020, p. 93-94).

assim, sua liberdade, pois percebe que não mais precisa ser salva, e nem ser dependente da aprovação masculina:

Olhei de novo para a floresta. Ontem [...] eu tinha esperado que alguém viesse me dizer que era segura. Mas quem faria isso? Meu pai? Aietes? Era isso que significava o exílio: ninguém estava vindo, ninguém jamais viria. Havia temor naquele fato, mas depois da minha longa noite de terrores, parecia pequeno e irrelevante. O pior da minha covardia fora suado durante a noite. Em seu lugar, havia uma fagulha de empolgação. *Eu não serei como um pássaro criado em uma gaiola, pensei, entorpecido demais para voar mesmo quando a porta está aberta.* (Miller, 2019, p. 77, grifo da autora).¹⁶²

Na seção anterior, apresentamos o contexto narrativo da *Odisseia* em que se encontra o relato de Ulisses acerca dos episódios fantásticos por ele presenciados e, dentre esses, o primeiro registro da maga Circe. Nos Cantos X a XII, a personagem tem uma participação breve, porém não menos influente, em relação ao retorno do herói à Ítaca. A partir de nossa escolha em confiarmos neste relato urdido através do pacto ficcional (Eco, 1994, p. 81), temos acesso à maga pela perspectiva de Ulisses. É nessa passagem que Madeline Miller começa a repensar a história de Circe¹⁶³. Neste estudo, evidenciamos, por meio de uma breve análise comparativa, a metamorfose das personagens homéricas Circe e Ulisses a partir da mudança no foco narrativo na obra contemporânea.

Dessa forma, quando Ulisses narra sua viagem por mares ainda desconhecidos, comenta que precisa contar com a “bondade de estranhos” (Knox, 2011, p. 44), ser bem abrigado em terras estrangeiras e evitar, assim, tais perigos. À luz dessa ideia, podemos pensar na complexidade que Circe assume quando recebe a Ulisses e seus companheiros em sua ilha, pois, a princípio, ela imediatamente transforma a tripulação do herói em animal, mais especificamente em porcos, por meio da manipulação de ervas. De acordo com a pesquisadora Stéphanie Madureira, Canto X, versos 226-243,

Circe usa apenas da sedução: sua bela aparência, sua bela voz, sua mansão e os luxos que a mesma contém – comida, vinho, outro, belos tecidos. Todas as possibilidades que o seu *oikos* oferta são irresistíveis para os aqueus, uma vez que se encontram no percurso de uma longa jornada – jornada esta que lhes causou imensos infortúnios e perdas. (Madureira, 2020, p. 284).

¹⁶² “I looked again into that forest. Yesterday—was it only yesterday? — I had waited for someone to come and tell me it was safe. But who would that be? My father, Aeëtes? That is what exile meant: no one was coming, no one ever would. There was fear in that knowledge, but after my long night of terrors it felt small and inconsequential. The worst of my cowardice had been sweated out. In its place was a giddy spark. I will not be like a bird bred in a cage, I thought, too dull to fly even when the door stands open.” (Miller, 2020, p. 81).

¹⁶³ “Ms. Miller began to rethink Circe’s story, which unfolds from Odysseus’s perspective, as he describes his time on her island to the Phaeacians”. (id., 2018).

Em seguida, depois que Euríloco, um dos companheiros de Ulisses, desconfiado da paz do local, foge da cena para relatar ao herói o sumiço dos outros companheiros, o protagonista conta com a ajuda do deus Hermes, que lhe oferece a erva *móli*, capaz de torná-lo imune aos encantos de Circe (Homero, *Od.*, X, 290-306, 2011) e também o instrui a estabelecer “o grande juramento dos deuses” (*Od.*, X, 299, 2011) com a maga, para que um não fira o outro. Todavia, para isso, ela precisa ser subjugada com sua própria arte (Madureira, 2020, p. 284). Por medo, ela é obrigada a ceder e a se submeter a dividir o leito com o herói para que esse pacto se cumpra.

Nesse instante, o narrador – o próprio Ulisses – passa a se referir à maga não mais de forma pejorativa, mas como “Circe, divina entre as deusas” (Homero, *Od.*, X, 400, 2011) e “Circe soberana” (*Od.*, X, 549, 2011). Isso acontece porque, após ser subjugada pelo herói, ela não é mais uma ameaça. Madureira (2000, p. 285) afirma que, a partir desse momento, Circe “adquire/demonstra um caráter completamente domesticado, pois, de maneira similar às outras mulheres que oferecem hospitalidade na narrativa da *Odisseia*, Circe oferece banho, alimento e presentes ao seu convidado.”

Em contrapartida, Madeline Miller procurou compor uma cena menos misógina, sem a necessidade de Circe ser subjugada e ser obrigada a se diminuir para apaziguar a situação com Ulisses. Uma das principais diferenças também se observa no próprio comportamento do herói, menos agressivo e mais cauteloso nas palavras, quando vai se confrontar com Circe, a fim de recuperar seus companheiros. Nesse momento, o personagem se vale de sua característica básica, a prudência – *métis*, μῆτις –, para fazer um jogo mental com a maga, sem o uso da força física, como acontece na *Odisseia*:

– [...] Estive apreciando tanto a hospitalidade que esqueci. [...] Meus homens dizem que eu esqueceria minha cabeça se não tivesse ligada ao pescoço. Aonde disse que eles foram, mesmo? [...]

– Eu espero que possamos resolver isso racionalmente. – Ele tinha apoiado o cálice. Não desembainhou a espada, mas a mão descansava sobre o cabo. [...]

– Diga-me – eu pedi -, o que há nessa bolsa que mantém presa à cintura?

– Uma erva que encontrei.

– Raízes pretas – eu disse – Flores brancas. [...]

– Quem foi? Não, deixe para lá, eu sei. – Pensei em todas as vezes que Hermes me observara colher e me fizera perguntas sobre meus feitiços. – Se tinha a *móli*, por que não bebeu? Ele deve ter dito a você que nenhum feitiço poderia tocá-lo. [...]

– Acho que você é Odisseu – eu disse. – Nascido do sangue daquele mesmo deus enganador. [...]

– E a senhora é a deusa Circe, filha do Sol. [...]

– Então, príncipe Odisseu, estamos em um impasse. Pois você tem a *móli* e eu tenho seus homens. Eu não posso feri-lo, mas se me atacar eles nunca voltarão ao normal. [...]

- Você deve entender que seus homens teriam roubado tudo que tenho.
- Sinto muito por isso. Eles são tolos, e jovens e eu tenho sido leniente demais com eles. [...]
- Proponho uma trégua – eu disse. – Um teste, de certa forma. [...]
- Ouvi dizer – eu respondi – que muitos encontram confiança no amor. [...]
- Minha senhora, só um tolo recusaria tal honra. Mas, verdade seja dita, penso que só um tolo também aceitaria. Eu sou um mortal. No momento em que largar a móli para deitar-me em sua cama, pode lançar seu feitiço. – Ele hesitou. – A não ser, é claro, que a senhora fizesse um juramento de que não me feriria, pelo rio dos mortos. Um juramento pelo rio Stíx obrigaria até mesmo Zeus. [...]
- Farei o juramento – eu disse.” (Miller, 2019, p. 185-188).¹⁶⁴

Percebemos, portanto, que Miller manteve a essência da cena, ao mostrar o embate entre os dois e o juramento dos deuses para que um não ferisse o outro. Na cena, entretanto, não houve necessidade de Ulisses desembainhar a espada e ameaçar Circe, caso esta não se submetesse aos seus pedidos.

Outra metamorfose importante a destacar em Madeline Miller é a relação entre Circe e Ulisses. Vemos, na obra contemporânea, um relacionamento mais maduro, baseado em uma troca: Circe oferece refúgio a um Ulisses cansado de passar por tantas provações impostas pelos deuses. O viajante oferece à maga um retrato mais verossímil sobre sua posição de herói astuto, além de outras histórias menos exaltadas e mais realistas, posto que afirma: “Só eu tinha estômago para ver o que precisava ser feito” (Miller, 2019, p. 195).

O que torna esta troca instigante é o fato de a característica heroica de Ulisses ser posta em xeque. Para o pesquisador João Adolfo Hansen (1942-atual), o que consagra Ulisses um herói épico são as suas virtudes: “No caso da épica grega, a soma das virtudes heroicas é o

¹⁶⁴ No texto de partida: “‘My apologies. I’ve been so much enjoying the hospitality, I forgot. [...] My men say I would forget my head if it weren’t on my neck. Where did you say they’ve gone again?’ [...]”

‘I hope we may settle this with reason.’ He had put the goblet down. He did not draw his sword, but his hand rested on the hilt.

‘Tell me,’ I said, ‘what is in that bag you keep so close at your waist?’

‘An herb I found.’

‘Black roots,’ I said. “White flowers.’ [...]”

‘Who was it? No, never mind, I know.’ I thought of all the times Hermes had watched me harvest, pressed me about my spells. ‘If you had the moly, why did you not drink? He must have told you that no spell I cast could touch you.’ [...]”

‘I think you are Odysseus,’ I said. “Born from that same Trickster’s blood.’ [...]”

‘And you are the goddess Circe, daughter of the sun.’ [...]”

‘Then, Prince Odysseus, we are at an impasse. For you have the moly, and I have your men. I cannot harm you, but if you strike at me, they will never be themselves again.’ [...]”

‘You should understand your men would have robbed me blind.’

‘I am sorry for that. They are fools, and young, and I have been too lenient with them.’ [...]”

‘I propose a truce,’ I said. ‘A test of sorts.’ [...]”

‘I have heard,’ I said, ‘that many find their trust in love.’ [...]”

‘My lady, only a fool would say no to such an honor. But in truth, I think also only a fool would say yes. I am a mortal. The moment I set down the moly to join you in your bed, you may cast your spell.’ He paused. ‘Unless, of course, you were to swear an oath you will not hurt me, upon the river of the dead.’ [...]”

‘I will swear that oath,’ I said.” (Miller, 2020, p. 202-205).

equilíbrio de força guerreira e entendimento sábio das coisas. É Ulisses, provavelmente, quem funde o valor guerreiro à prudência sábia ou astuta” (Hansen, 2008, p. 70). Entretanto, em Miller, o personagem confessa ser o responsável por fazer o trabalho sujo, aquilo que os outros não teriam coragem de fazer, uma atitude tão virtuosa.

[...] mas fui eu quem pensei no truque do cavalo gigante e criei a história que convenceu os troianos a puxá-lo para dentro. Fiquei agachado na barriga de madeira com meus homens escolhidos, e quando um deles tremia de terror e esforço, encostava minha faca em sua garganta. (Miller, 2019, p. 196).¹⁶⁵

Há, dessa forma, um certo contraste com o relato narrado por Ulisses na *Odisseia*, em que observamos “um narrador que não quer se revelar inteiramente” (Assunção, 2011, p.162) e que, talvez, não se expunha tanto:

Essas não eram canções para serem recitadas diante de uma corte, não eram histórias da grande era de ouro. No entanto, de alguma forma, na boca dele não pareciam desonrosas, mas justas e inspiradas e sabiamente pragmáticas. (Miller, 2019, p. 196).¹⁶⁶

Portanto, a relação entre Circe e o herói homérico se reflete em uma maior maturidade em Miller, por conta da mudança do foco narrativo, permitindo ao leitor ter acesso à história sob uma outra perspectiva que não é a de Ulisses. Por esse motivo, verifica-se como os mesmos personagens inseridos no mesmo contexto foram abordados de maneiras distintas, metamorfoseando-se à luz do contexto contemporâneo.

¹⁶⁵ No texto de partida: “[...] but it was I who thought of the trick of the giant horse, and I spun the story that convinced the Trojans to pull it inside. I crouched in the wooden belly with my picked men, and if any shook with terror and strain, I put my knife to his throat. When the Trojans finally slept, we tore through them like foxes among soft-feathered chicks.” (Miller, 2020, p. 213).

¹⁶⁶ No texto de partida: “These were no songs to sing before a court, no tales from the great golden age. Yet somehow in his mouth they did not seem dishonorable, but just and inspired and wisely pragmatic. (id., *ibid.*, p, 213).

CONQUISTANDO O PODER

Durante muitos séculos, as representações do mito de Circe transmitiram a imagem de uma maga que agia pelo ódio aos homens e movida por seu bel-prazer. Tal interpretação perpassou inúmeras páginas da literatura, como nas *Argonáuticas* de Apolônio, na *Eneida* de Virgílio, nas *Metamorfoses* de Ovídio. Coincidentemente, nesses textos, constata-se a autoria masculina, visto que à mulher era relegado o ambiente doméstico. Essas narrativas possuíam um papel educativo, pelo fato de vincularem figuras femininas consideradas subversivas, exemplos a não serem seguidos e reafirmarem o modelo *mélissa* como comportamento ideal das mulheres.

Esse paradigma se manteve em sucessivas eras, em que a preocupação era manter as mulheres sob o controle masculino e minar qualquer manifestação de controle que elas pudessem exercer sobre seu corpo e sobre suas escolhas de vida. Por isso, mais uma vez, Circe simbolizava perigo e uma referência com a qual se buscava romper, pelo fato de remeter à memória de uma sociedade matriarcal. Desse modo, a magia de Circe, hipóstase do matriarcado, pautada no conhecimento e na manipulação dos *phármaka*, proporcionava a ela não só transformar homens que a incomodassem em animais, mas compreender as necessidades do corpo feminino e atendê-las de acordo com sua vontade. Fosse para ajudar nas dores do parto, fosse para servir de contracepção, fosse ainda para evitar uma gravidez, estas seriam as feições mais perniciosas da antiga Circe. Tais práticas eram realizadas fora da ficção por curandeiras, parteiras e herboristas, por exemplo; atividades essas que, no início da Era Moderna, foram proibidas – a fim de aumentar a densidade populacional de uma Europa pós-Peste Bubônica – a ponto de se tornarem pauta para caça às bruxas.

Nesta pesquisa, então, verificou-se que o processo discursivo pelo qual o mito de Circe foi submetido foi produto da misoginia de uma sociedade patriarcal (e posteriormente capitalista), que reduziu a personagem e sua sobrinha Medeia a mulheres meramente ciumentas e subversivas, que emanam o perigo e a sexualidade descontrolada. Esse arquétipo reproduziu constantemente a lenda da maga sob a perspectiva masculina. Sua herança do passado matriarcal; sua complexidade mágica e seu papel essencial no retorno de Ulisses à Ítaca, na *Odisseia* – seu primeiro registro literário – foram silenciados até o final do século XIX. Em 1891, o quadro *Circe oferece a taça a Odisseu* (Fig. 1) – tradução livre de *Circe offering the Cup to Odysseus* – demarca o ponto de virada na representação pejorativa da maga, ao

centralizá-la na cena emblemática entre a personagem e o herói homérico e evocá-la como uma *femme fatale* e igualmente poderosa, capaz de exercer protagonismo em um contexto misógino.

A partir desse momento até o século XXI, houve uma mudança na representação das mulheres na literatura, assim como houve uma maior conquista delas no fazer literário, viabilizando novas histórias e novas leituras de textos até então disponíveis sob a perspectiva masculina. Em 2018, o mito de Circe foi revisitado de maneira emblemática pela estadunidense Madeline Miller, que, conforme apontamos, se utilizou das versões da maga na literatura clássica cuja representação é majoritariamente pejorativa, e ousou reescrevê-la sob o ponto de vista feminino e feminista, dando voz à Circe para, enfim, recontar sua história. A partir do romance, foi possível estabelecer uma fortuna crítica da personagem e uma análise completa sobre sua identidade e sua magia, algo perdido com o passar dos séculos, capaz de conceber a Circe homérica sob um olhar não mais relacionado à perversão.

Nesse sentido, pudemos compreender que esse efeito do texto *Circe* de Miller gerou um impacto nas literaturas canonizadas – entendidas como parte da herança histórico-social da “mulher” – em que a maga se encontrava presente, já que foi possível preencher algumas lacunas que esses textos deixaram, como, por exemplo, o porquê de Circe transformar homens em porcos, e a origem de sua magia. Além disso, tal impacto só foi viável pelo fato de a narrativa contemporânea, embora faça parte de uma literatura não-canonizada – considerada como “ilegítima” para compor a memória social da história feminina –, apresentar uma grande visibilidade entre leitores não-profissionais, por ser proveniente dos Estados Unidos. As literaturas de língua inglesa, em especial a estadunidense, apresentam maior grau de hierarquia dentro do polissistema (Even-Zohar, 2012, p. 5), o que garante maior aceitabilidade, interesse e acesso de suas obras entre o público não-profissional. Logo, a leitura do romance por um grupo que não é integrante da “alta cultura” colaborou para uma ampla e efetiva recepção do mito de Circe e uma nova visão da maga, além, é claro, de estimular a formação de novos leitores interessados em obras clássicas.

Assim, reiteramos a relevância da obra e estabelecemos uma análise aprofundada da nova perspectiva da maga por Miller. Um dos pontos que mais nos chamou atenção foi como a autora construiu a magia de Circe de acordo com a concepção dessa prática na Antiguidade, em especial na Atenas Clássica. Identificamos uma relação entre a habilidade mágica da Circe homérica com a da Circe de Miller, em que a esta reitera o papel daquela quanto à primeira representação de uma maga na literatura. Com isso, desvendamos, por meio da narrativa contemporânea, a magia da nossa protagonista e corroboramos que essa habilidade da

personagem é anterior à concepção de magia na Grécia Antiga, um legítimo traço hereditário da “espécie” – o feminino.

O texto de Madeline Miller, neste e em outros sentidos que estão depositados na narrativa à espera de leituras que os decifrem e apresentem descritiva e teoricamente, é primordial para a compreensão de que a magia de Circe é produto de uma *tékhne* (técnica), de um aprendizado e de uma descoberta (εὐρεθής, “descobridor”) gerado por meio de estudo – ou, como é o caso, de tentativa e erro, distanciando a maga de outras divindades, como os deuses olímpicos, cujos poderes não necessitam de um esforço e são facilmente executáveis. Tal aspecto de Circe a aproxima dos humanos, que precisam do trabalho para sobreviver. A narrativa também permite que enquadremos a personagem em três acepções mágicas para o contexto clássico: *mageía* (μαγεία), *goetía* (γοητεία, encantamento, feitiçaria) e *pharmakeía* (Φαρμάκεια). Junto a isso, podemos relacioná-la à prática de necromancia, levando em consideração sua relação com o plano ctônico, mas também às crenças mórbidas que surgiram na Idade Média – magia negra, assombrações, feitiçarias (uma herança lúgubre que se materializa nas práticas exotéricas no período medieval. Na modernidade, essa herança persevera em experimentos de coloração científica). Novamente, nossa pesquisa corrobora para a complexidade da Circe, visto que ela não é meramente responsável por transformar homens em animais. Isso não é pouco, mas não é tudo a que a personagem remete.

Por fim, ressaltamos que esta é uma pesquisa de caráter inédito nos estudos voltados à personagem “Circe”, além de comprovarmos que o romance de Madeline Miller é de especial relevância para um olhar revisionista não só da maga, como categoria direcionada em especial a personagens femininas do fabulário universal, mas também para o papel da mulher na literatura. E por que não para a vida?

REFERÊNCIAS

- ASSUNÇÃO, Teodoro. Infidelidades Veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na *Odisseia*. *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v.7, n. 2, 2011. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2114. Acesso em: 3 set. 2023.
- ATWOOD, Margaret. *A odisseia de Penélope*. Tradução: Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- BAILLY, Anatole. *Dictionnaire Grec-Français*. Rédigé avec le concours de E. EGGER. Paris: Librairie Hachette, 1950.
- BEARD, Mary. *Mulheres e poder: um manifesto*. Tradução: Jennifer Koppe. 2 ed. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.
- BEARD, Mary. *Women & Power: A Manifesto*. New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BRACKE, Evelien. *Of métis and magic: the conceptual transformations of Circe and Medea in ancient Greek poetry*. 402 f. Tese (Doutorado) - Department of Ancient Classics, National University of Ireland, Maynooth, 2009.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Antiga musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. Petrópolis: Vozes, 2014.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 26. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. v. 1.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 26 ed. Petrópolis: Vozes, 2015. v. 2.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega*. 26 ed. Petrópolis: Vozes, 2015. v. 3.
- BROWN-GRANT, Rosalind. Introduction. In: PIZAN, Christine. *The book of the city of ladies*. Tradução de Rosalind Brown-Grant. Londres: Penguin, 1999. p. 23-52.
- CAAMAÑO, Begoña. *Circe ou o prazer do azul*. Tradução: Nilsa Areán García, Noa Fernández Pazo, Valéria Gil Condé, Isabel Tomé Freire, Manuele Masini. Bahia: Mar Maior Editorial Galaxia. 2015.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução: Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Maria Regina. *A feitiçaria na Atenas clássica*. Rio de Janeiro: Letra Capital : FAPERJ, 2004.

CANDIDO, Maria Regina. Homero: tempo, mito e magia. *Phoînix*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1. p. 254-261, 2001. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/phoenix/article/view/33280>. Acesso em: 10 set. 2024.

COLLINS, Derek. *Magia no mundo grego antigo*. Tradução: Lucia Sano. São Paulo: Madras, 2009.

ECO, Umberto. Bosques Possíveis. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 81-102.

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

FEDERICI, S. *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2019.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Tradução: Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega Universidade, 1979.

GORDON, Richard. Magias imaginativas grega e romana. In: ODGEN, Daniel et al. *Bruxaria e magia na Europa: Grécia antiga e Roma*. Tradução: Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004. p.159-256.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Tradução: Victor Jabouille. 5. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o gênero épico. [Introdução]. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp, 2008.

HAWES, Greta. Circean Enchantments and the Transformations of Allegory. In: ZAIKO, Vanda; HOYLE, Helena (ed.). *A handbook to the reception of classical mythology*. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2017.

HAYNES, Natalie. *O jarro de Pandora: uma visão revolucionária e igualitária sobre a representação das mulheres na mitologia grega*. Tradução: Marta Rosas. São Paulo: Editora Cultrix, 2023.

HEGEL, Friedrich. *Cursos de estética*. Tradução: Marco Aurélio Werle; Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004. v.4.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Tradução: Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Editora Iluminuras, 1996.

HESÍODO. *Teogonia: A origem dos deuses*. Tradução: Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2023.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Trajano Vieira. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2022.

HUNG, Herbert. *Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie*. Handbuch. Hamburg: Rowohlt, 1974. p. 219-220.

KNOX, Bernard. Introdução. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

LESSA, Fábio de Souza. *Mulheres de Atenas: mélixa – do gineceu à agora*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

LOURENÇO, Frederico. Prefácio. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução: Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

LUCK, Georg. *Arcana Mundi: Magic and the occult in the Greek and Roman Worlds: a collection of ancient texts*. 2. ed. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006.

LUCK, Georg. Bruxos, bruxas e feiticeiros na literatura clássica. In: ODGEN, Daniel *et al.* *Bruxaria e magia na Europa: Grécia antiga e Roma*. Tradução: Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004. p. 103-158.

MADUREIRA, Stéphanie Barros. *Magia e Gênero na Literatura Grega: Uma análise comparada do uso do phármakon pelas feiticeiras Circe e Medeia (séculos VIII e V a.C.)*. 2017. 146 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

MADUREIRA, Stéphanie Barros. Relacionando Magia e Gênero na Grécia Antiga: Circe e Medeia como representações sociais de feiticeiras na Atenas Clássica (século V a.C.). *Hélade*, Universidade Federal Fluminense, v. 5, n. 2, maio 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/helade/article/view/38278/24018>. Acesso em: 1 dez. 2023.

MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste; NEVES, Maria Elena (coord.). Φαρμακεία. In: MALHADAS, Daisi; DEZOTTI, Maria Celeste; NEVES, Maria Elena (coord.). *Dicionário grego-português*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, v. 3, 2008. p. 128.

MILLER, Madeline. *Circe*. Nova Iorque: Back Bay Books, 2020.

MILLER, Madeline. Reading group guide: A conversation with Madeline Miller. In: MILLER, Madeline. *Circe*. Nova Iorque: Back Bay Books, 2020.

MILLER, Madeline. *Circe*. Tradução: Isadora Prospero. São Paulo: Planeta, 2019.

MILLER, Madeline. Circe, a Vilified Witch From Classical Mythology, Gets Her Own Epic [abril 2018]. Alexandra Alter. The New York Times: Nova York, 6 abril 2018. Jornal on-line. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/04/06/books/madeline-miller-circe-novel.html?smid=url-share>. Acesso em: 21 mar. 2024.

MORALES, Helen. *Presença de Antígona: O poder subversivo dos mitos antigos*. Tradução:

Angela Lobo de Andrade. Rio de Janeiro: Rocco, 2021.

NASCIMENTO, Dulcileide Virginio. *A técnica mágica de Medéia no canto terceiro de Os Argonautas de Apolônio de Rodes*. 2007. 151 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

NEVES, Caroline Resende; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Virginia Woolf e seu papel como crítica literária. *IPOTESI*. Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 28-38, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/29178>. Acesso em: 28 set. 2024.

OVÍDIO, Públio. *Metamorfoses*. Tradução: Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PAUKA, Gabriela Sá. A estética pré-rafaelita em ‘melancolia’ de Lars von Trier. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, v. 20, 2023. Disponível em: <https://periodicos.uesc.br/index.php/especiaria/article/view/3812>. Acesso em: 29 set. 2024.

PIZAN, Christine. *A cidade das Damas*. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. Florianópolis: Mulheres, 2012.

RINNE, Olga. *Medeia*: a redenção do feminino sombrio como símbolo de dignidade e sabedoria. Tradução: Margit Martincic, Daniel Camarinha da Silva. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

RODES, Apolônio de. *Argonáuticas*. Tradução: Fernando Rodrigues Junior. São Paulo: Perspectiva: Fapesp - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, 2021.

TUCÍDIDES. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução: Mario da Gama Kury. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, Instituto de Pesquisa de Relações Internacionais; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução: Rosa Freire d’Aguilar. 13. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIEIRA, Trajano. O destemor de Medeia e o teatro de horror. In: EURÍPIDES. *Medeia*. Tradução: Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2010.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

WATERHOUSE, John William. *Circe offering the cup to Odysseus*. 1891. Disponível em: <https://www.johnwilliamwaterhouse.com/pictures/circe-offering-cup-ulysses-1891>. Acesso em: 29 set. 2024.

WATERHOUSE, John William. *Circe offering the cup to Odysseus*. 1891. Disponível em: <https://bestiario-mitologico.fandom.com/pt-br/wiki/Circe?file=Circe.jpg>. Acesso em: 3 out. 2024.

WHITENEIR, Kevin. Is she a good witch or a bad witch?: A social history of Waterhouse's *Circe offering the cup to Odysseus*. THE NATIONAL CONFERENCE ON UNDERGRADUATE RESEARCH, 2013, Wisconsin. *Proceedings*. Wisconsin: [s.n.], 2013. p. 862-869.

WILSON, Emily. Translator's note. In: HOMER. *The Odyssey*. Tradução: Emily Wilson. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2018.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin Classics: Companhia das Letras, 2019.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução: Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2018.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução: Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ANEXO A - Lexikon der griechischen und römischen Mythologie

Nesta seção inserimos, a título de informação, o protagonismo de Circe em obras de diferentes gêneros e modalidades artísticas.

CIRCE

PINTURAS:

- Circe*, Dosso Dossi (1479-1542), Washington, National Gallery.
Circe e seus amantes, Dosso Dossi, ca. 1525, Turin.
Circe e Odisseu. Allessandro Allori, 1560.
Circe. Dosso Dossi, ca. 1630. Roma, Galleria Borghese.
Circe, G. Stradano (1523 até 1605). Florença, Palazzo Vecchio.
Circe, B. Caliari (1538-98), Veneza, Cà Mocenigo (*Grisaillefreske*).
Odisseu e Circe, B. Spranger (1546-1611). Viena, Kunsthistorisches Museum, ca. 1586-1587.
Circe, L. Massari (1569-a 1633), Roma, Casino Ludovisi.
Circe, J. Tengenagel, 1632, Basel, Slg. Bosshardt.
Circe, S. Scorza (1589-1631), Genna, Palazzo Bianco.
Circe, G. Rosa (1591-1638), Genua, Gakkerua Ravasco.
Circe, Guercino (1591-1666), Paris, Louvre.
Circe, G. Castiglione (1616-70), Genua, Pallazzo Sanguinetti.
Odisseu e Circe. E Sirani (1638-65), Roma, Konservatoren-Palast.
Circe, G. de Lairese (1641-1711), Cambridge, Fitzwilliam Museum.
Circe, Gustave Moreau (1826-98), Paris, Museu G. Moreau.
Circe, E. Burne-Jones (1863-69) London, Propriedade privada.
Circe e Odisseu, J. W. Waterhouse (1849-1917).
Odisseu e Circe. A. Romako, 1888/85, Viena, Propriedade privada.

OBRAS DRAMÁTICAS

- La Circe*, G. Gelli, 1549.
El mayor escanso amor, Calderón, 1637 (comédia).
Ulysse dans l' isle de Circé, Boyer, 1648.
Toveres Circe, A. B. de Leeuw, 1670 (a partir de Calderón).
Circé, Th. Corneille, 1675.
Circe, K. Levetzow, 1909 (Comédia).
Circe, O. Krauß, 1914.
Odisseu e Circe, F. Hübel, 1922.
Circe, H. Gunterrrt. 1934. (Drama satírico)
Circe, C. Bax, 1949.
La Logeuse (A Senhoria), J. Séraphim, 1954.

POESIA

O vinho de Circe, D.G.ROSSETTI, 1870.

ÓPERA

Circe, Ziani, 1665(Texto de Ivan9ovich).
Circe, A. Stradella, 1667 (Texto de Apollonio).
Circé, Charpentier, 1675 (Texto de Th. Corneille).
Circe, Hl Purcell 1685. (Texto de Davenant)l
Circe, Desmarets, 1694. (Texto de Saintonge).
Gli amore di Circe com Ulise, C. Al Badia, 1709 (Texto de G. B. Ancioni).
Circe, N. A. Strungk, 1734.
Circe, J. Mysliweczek, 1779 (Texto de D. Perelli).
Ulisses e Circe, B. Romberg, 1807 (Texto a partir de Calderón).
Circe, A. Bungert, 1888 (2ª. Parte da tetralogia:*O Mundo homérico*).
Circé, R. Chapi, 1902.
Circe, R. Brunet, 1903 (Texto de Ch. Richot).
Circé,Hillemacher, 1907 (Texto de E. Harancourt).
Circe e seus porcos (Circe und ihre Schweine), 1921 (Texto de O. Krauß).
Circe, W. Egk, 1947 (Texto a partir de Calderón).
17 Dias e 4 minutos, W. Egk (Nova versão de *Circe*).

ESTUDOS

K. KERÉNYI, *Töchter der Sonne (Filhas do Sol)*, Zurich, 1944, p. 65-91.
A. LESKY. *Aia**, In: Wiener Studien 63 (1948) p. 22-68. [* Tradução: *Éia*, antigo nome da Cólquida, região ao sul do Cáucaso e a leste do mar Negro, na atual República da Geórgia].
A. STASSINOPOULOU-SKIADAS, *Der Kirke-Mythos. Dichterische Behandlung und allegorische Deutung***. Diss. Kiel 1962. [**Tradução: *Tratamento poético e significado alegórico*. Dissertação doutoral datilografada.]
Sibylle TOCHTERMANN. *Der Allegorisch Gedeutete Kirke-Mythos: Studien Zur Entwicklungs - Und Rezeptionsgeschichte*: 74. Peter Lang Gmbh, Internationaler Verlag Der Wissenschaften, Out. 1992 (New edition). [A interpretação alegórica como um antigo método hermenêutico.]