

Maria Isabel de Matos Andrade

**LILITH: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante
Gabriel Rossetti e Primo Levi**

BELO HORIZONTE
Faculdade de Letras da UFMG
2011

Maria Isabel de Matos Andrade

**LILITH: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante
Gabriel Rossetti e Primo Levi**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, com vista à obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lyslei Nascimento

Para
Ton e Antônio,
que são o porquê de tudo.

Agradeço:

À professora Lyslei, pelo exemplo profissional, por tudo que vem me ensinando e pela paciência e confiança depositadas em mim.

Ao Ton, pai do Antônio, marido, melhor amigo, confidente, exemplo na vida e na Arte, sem o qual, por tantas vezes, eu teria parado.

Ao Antônio, já tão presente em minha vida, mesmo estando, ainda, por chegar.

A minha mãe, por entender o que é importante para mim e me incentivar a ir em frente, sempre.

Ao meu pai, por ter me mostrado cedo a beleza do mundo das letras e me incentivado a permanecer nele.

RESUMO

O estudo da monstrosidade faz parte de vários campos do conhecimento, além de compreender diversos períodos de análise. Desde a Antiguidade, filósofos, literatos, juristas e outros estudiosos questionavam a constituição da figura monstruosa, assim como a sua relação com o mal. Na modernidade, vários estudos de teor classificatório foram desenvolvidos com o intuito de estabelecer listas que dividissem os monstros, tendo por base determinados critérios e parâmetros. Neste trabalho, por sua vez, o fundamento para o estudo da monstrosidade é a teoria desenvolvida por Jeffrey Jerome Cohen no artigo “a cultura dos monstros: sete teses”. Nele, Cohen propõe uma leitura do monstro que permite aproximá-lo da cultura em que foi criado, a partir de relações intrínsecas entre ambos. Dessa forma, torna-se possível a análise crítica do monstro, que passa a ter uma razão de ser, que pode ser social, cultural, entre outras. Nesse sentido, a figura escolhida para análise sob essa ótica foi Lilith, definida na mitologia judaica como a primeira mulher de Adão. O objetivo principal, então, é o de analisá-la no âmbito lendário, além de desdobramentos literários e plásticos dos quais ela faz parte. O recorte escolhido para esse estudo faz parte das obras de Jorge Luis Borges, Primo Levi e Dante Gabriel Rossetti, lidos de acordo com a teoria de Cohen. Intenta-se determinar se Lilith, nas obras escolhidas e sob esse foco de análise, afirma-se como um monstro.

Palavras-chave: Lilith. Monstrosidade. Judaísmo.

ABSTRACT

The study of monstrosity belongs to many fields of knowledge, as well as to various periods of analysis. Since the Ancient Times, philosophers, writers, jurists and other studios have been questioning the constitution of the monstrous figure and also its connection to Evil. Currently, many studies of classificatory content have been developed, towards establishing lists that divide the monsters, based on specific criteria and parameters. On the other hand, the basis of this work is the theory developed by Jeffrey Jerome Cohen in his article “a cultura dos monstros: sete teses”. The author proposes a different way to analyze the monster, one that allows us to bring him closer to the culture in which he has been created, through intrinsic links between both. Therefore, it becomes possible to develop a critical analysis of the monster, that has from this point on a strong reason to be, that could be social, cultural, among others. The chosen figure for this study is Lilith, described in the Jewish literature as Adam’s first wife. The main goal, in this paper, is that to analyze her in the legendary scope and also in the chosen artistic developments, both the literary and plastic ones. She will be analyzed in the work of Jorge Luis Borges, Primo Levi and Dante Gabriel Rossetti, according to Cohen’s theory. It is aimed to determine if Lilith, in the chosen works and under the applied analysis focus, affirms herself as a monster.

Keywords: Lilith. Monstrosity. Judaism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1 MONSTRO E MONSTRUOSIDADE.....	14
1.1 Alguns estudos sobre monstruosidade.....	16
1.2 Os monstros e o mal.....	18
1.3 Monstros e bodes expiatórios.....	21
1.4 As sete teses sobre os monstros de Jeffrey Jerome Cohen.....	25
2 O MITO DE LILITH.....	30
2.1 A origem judaica do mito de Lilith.....	30
2.2 Referências hebraicas de Lilith: <i>Talmud</i> , <i>Zohar</i> e <i>Alfabeto de Ben Sira</i>	34
2.3 O mito de Lilith na Literatura e nas Artes Plásticas e sua dispersão pela cultura ocidental.....	40
3 LILITHS: BORGES, DANTE GABRIEL ROSSETTI E PRIMO LEVI.....	53
3.1 Ser imaginário e monstro: uma dupla nomeação.....	53
3.2 A Lilith de Jorge Luis Borges.....	58
3.3 As Liliths de Dante Gabriel Rossetti.....	59
3.4 A Lilith de Primo Levi.....	74
3.5 Primo Levi e Jeffrey Jerome Cohen.....	79
CONCLUSÃO.....	87
REFERÊNCIAS.....	92

INTRODUÇÃO

Esta dissertação irá analisar a representação mitológica de Lilith e sua constituição como monstro na Literatura e nas Artes Plásticas, tendo como recorte alguns textos de Jorge Luis Borges,¹ Dante Gabriel Rossetti² e Primo Levi.³ Para a análise que aqui se fará, será utilizado o arcabouço teórico de Jeffrey Jerome Cohen a partir de seu artigo “A cultura dos monstros: sete teses”.⁴ Neste estudo, tem-se o objetivo de estudar Lilith a partir de sua inscrição enquanto monstro, de acordo com as perspectivas apontadas por Cohen, seja por sua descrição física, seja por sua condição de rebelde e devoradora de crianças, seja por sua condição de ser imaginário, como quis Borges e de acordo com as teses de Cohen.

A análise inicial terá como foco a origem lendária de Lilith que será recortada de alguns textos básicos da tradição judaica, a saber, do “*Talmud*”,⁵ do “*Zohar*”,⁶ além do “*Alfabeto de Ben Sira*”,⁷ obras em que Lilith é mencionada, por vezes de forma direta, por outras de maneira figurada. Em relação ao “*Zohar*”, tem-se como objetivo utilizar trechos da seção intitulada *Bereshit*, dedicada à análise da criação do mundo. Sua narrativa consiste em uma compilação de comentários de rabinos sobre o livro do Gênesis, principalmente no que diz respeito à criação da mulher especificamente.

A partir dessa abordagem, serão realizadas leitura e análise do verbete “Lilit”,⁸ de Jorge Luis Borges; dos poemas “Lilith: para uma pintura”⁹ e “Eden Bower”,¹⁰ do quadro *Lady Lilith*,¹¹ de Dante Gabriel Rossetti e do conto “Lilith”,¹² de Primo Levi. Este estudo privilegiará a pesquisa sobre o contexto em que os textos foram produzidos, sob a luz das teses de Jeffrey Jerome Cohen.

¹ BORGES; GUERRERO, 1989.

² ROSSETTI, 1913.

³ LEVI, 2005.

⁴ COHEN, 2000.

⁵ KOLTUV, 1997.

⁶ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931.

⁷ KOLTUV, 1997.

⁸ BORGES; GUERRERO, 1989, p.137.

⁹ ROSSETTI, 1913.

¹⁰ ROSSETTI, 1913, p.18-21.

¹¹ ROSSETTI, Dante Gabriel. *Lady Lilith*. Pintura. Disponível em: <<http://www.rossettiarchive.org>>. Acesso em: 24 out. 2010.

¹² LEVI, 2005, p.346.

Com base na tese de número quatro, por exemplo, Cohen afirma a constituição de Lilith como um monstro, reiterando:

A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscure”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro.¹³

Assim, ela “mora nos portões da diferença” por corporificar alteridade sexual. Lilith é, assim, monstruosa no que diz respeito à tese quatro, como afirma Cohen. Dessa forma, neste estudo, tem-se o objetivo de verificar como Lilith se inscreve como monstro de acordo com a teoria de Cohen.

Jorge Luis Borges, em seu verbete, faz uma espécie de síntese da trajetória de Lilith, desde o mito até os seus desdobramentos artísticos. Após descrevê-la como a primeira mulher de Adão, refere-se a Lilith de Dante Gabriel Rossetti, pintor e poeta britânico do período vitoriano, conhecido por representar mulheres muito peculiares em sua obra,¹⁴ de modo a tentar fugir de moldes puritanos e recatados. A parte de sua obra dedicada a Lilith, a saber, dois poemas e um quadro, será analisada levando-se em conta o seu momento histórico e sua simbologia. Finalmente, em *71 contos de Primo Levi*,¹⁵ será analisado o conto “Lilith”. Nesse texto, o escritor e químico italiano, cuja obra mais conhecida testemunha sua experiência na Shoah, transporta para um campo de concentração a figura sedutora do mito feminino. Desse modo, o narrador mescla elementos ficcionais com outros que despertam dúvida por serem próximos a nomes e datas que de fato ocorreram. Esse aspecto, como vários outros marcantes em sua obra, será levado em consideração na análise do conto.

Falar sobre monstruosidade é, a princípio, tatear no escuro, já que o conceito de monstro é volátil e cambiante, por depender do contexto a ser considerado, da produção e da recepção do texto analisado. Cada período histórico constrói as suas figuras monstruosas, assim como cada sociedade projeta a sua concepção do que seja o mal, sua origem e manifestações. Em meio a isso, é preciso escolher um ponto do qual se deve partir para análise.

Nesta dissertação, o caminho percorrido para a análise de Lilith como um monstro terá como fundamento, como já foi dito, as sete teses do teórico Jeffrey Jerome

¹³ COHEN, 2000, p.35.

¹⁴ SHEFER, 1987.

¹⁵ LEVI, 2005, p.335.

Cohen, registradas em um artigo que faz parte do livro *Pedagogia dos monstros: sete teses*.¹⁶ Nesse artigo sobre a monstruosidade, Cohen se dedica a uma descrição que pode ser considerada fora de padrões formais, tendo como guia a constituição do monstro dentro da cultura em que foi criado. Pensado desse modo, o monstro não será a figura destinada a aterrorizar quem lê ou assiste, mas um construto com uma razão de ser social ou cultural.

Em um primeiro momento, a divisão em teses poderia causar a impressão de uma tentativa de classificação tradicional, já que, desse modo, Cohen acaba por constituir uma listagem, formato usual de enumerações classificatórias. Entretanto, o caminho trilhado pelo pesquisador apresenta-se diverso, já que se abre em diversas possibilidades, ao contrário de determinar limites estreitos e imutáveis para o monstro.

Cada uma das teses busca, de alguma forma, provocar no leitor uma postura menos ingênua diante do monstro, relacionando-o à cultura em que foi projetado. As sete teses são assim descritas por Cohen: “o corpo do monstro é um corpo cultural”,¹⁷ “o monstro sempre escapa”,¹⁸ “o monstro é o arauto da crise de categorias”,¹⁹ “o monstro mora nos portões da diferença”,²⁰ “o monstro policia as fronteiras do possível”,²¹ “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”²² e “o monstro está no limiar do... tornar-se”.²³

Quando se considera o corpo do monstro como cultural, relacionam-se a ele aspectos presentes no meio em que foi criado. Cohen chama a atenção para o fato de que o diretor Francis Ford Coppola filmava um documentário sobre o vírus HIV no mesmo período em que produzia o *Drácula de Bram Stoker*, o que, para o escritor, não ocorreu por acaso. Drácula é um monstro cuja significação se conectaria profundamente ao momento de sua aparição, revisitado pelo diretor. O perigo, a proximidade ao sangue e a ameaça constante fervilhavam entre ficção e realidade. Segundo Cohen,

o monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou

¹⁶ COHEN, 2000, p.23-60.

¹⁷ COHEN, 2000, p.26.

¹⁸ COHEN, 2000, p.27.

¹⁹ COHEN, 2000, p.30.

²⁰ COHEN, 2000, p.32.

²¹ COHEN, 2000, p.40.

²² COHEN, 2000, p.48.

²³ COHEN, 2000, p.54.

incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura.²⁴

Seu criador, assim, não se isola do mundo em que vive para “gerá-lo”; ao contrário, retira do seu contexto os elementos que constituirão a figura monstruosa para dizer algo por intermédio dela. Considerada a ligação existente entre monstros e aspectos de determinado período, é de se esperar que a identidade do monstro, ou ainda, seus traços constituintes, sejam variáveis. Assim, a tese segundo a qual o monstro sempre escapa²⁵ expressaria, segundo Cohen, o fato de que sua morte e seu desaparecimento não são eternos, tampouco duradouros, sendo o seu retorno requisitado à medida que surgem novas possibilidades e necessidades.

Talvez esse seja o traço que torne o monstro mais assustador, já que, como afirma Cohen, “sua ameaça é sua propensão a mudar”.²⁶ A sua imprevisibilidade faz com que ele seja definitivamente assustador, já que, considerando-se esse aspecto, não se sabe quando ou o que temer.

Por ter essa natureza mutável, dificilmente o monstro seria fechado em uma categoria classificatória. Já que atende às necessidades do contexto corrente, é como um camaleão cuja cor é impossível de ser definitivamente determinada, já que depende do cenário ao redor. Assim, como afirma a terceira tese de Cohen, o monstro constituiria “o arauto da crise de categorias”, por ser escorregadio e impedir uma classificação precisa.

O monstro desafia as leis da humanidade para afirmar-se como alteridade, embora, ao mesmo tempo, reafirme a existência delas pela sua própria negação. Ele expressa possibilidades que existem dentro do que lhe permitem as leis do homem, fugindo de parâmetros, mas não os excluindo. Assim, atende ao que Cohen dispôs nas teses de número quatro e cinco, segundo as quais, respectivamente, “o monstro mora nos portões da diferença” e “polícia as fronteiras do possível”. Por desafiar as regras que estabelecem a normalidade, o monstro é perseguido. Ele aponta para um caminho alternativo, que ameaça a sociedade. Cohen reforça: “o monstro é transgressivo, demasiadamente sexual, perversamente erótico, um fora-da-lei: o monstro e tudo o que ele corporifica devem ser exilados ou destruídos.”²⁷ O monstro é, pois, a prova viva de que as normas culturais podem ser transgredidas.

²⁴ COHEN, 2000, p.26-27.

²⁵ COHEN, 2000, p.27.

²⁶ COHEN, 2000, p.28.

²⁷ COHEN, 2000, p.48.

A sexta tese proposta por Cohen relaciona, diante do monstro, sensações de medo e atração. No fundo, segundo ele, os aspectos temidos seriam exatamente aqueles cuja vivência almeja-se, ainda que apenas por um instante. Por vezes, a alteridade que o monstro representa é exatamente aquela da qual se quer distanciar para que não haja o risco de se cair em uma tentação latente. Assim, a criatura de Frankenstein é um corpo que assusta e também atrai, principalmente no século XIX, contexto de seu surgimento, um período marcado por inovações e avanços tecnológicos que ocasionaram, por sua vez, temor e excitação diante do desconhecido. A criatura é, assim, um corpo criado com vistas à representação, dentre outros aspectos, do descontrole, como afirma Jeha:

Frankenstein e a sua Criatura, que são o duplo um do outro, se destacam como uma metáfora dos males decorrentes do Iluminismo, de uma família disfuncional, da reprodução assexuada e, por fim, da ciência sem controle.²⁸

O mesmo pode ser afirmado a respeito de Drácula, ameaçador, embora sedutor; perigoso, embora envolvente; representando a diferença sexual, ou um desvio da normalidade.

Por fim, a tese de número sete afirma uma potencialidade intrínseca ao monstro, demonstrada por Cohen ao longo das teses precedentes. Ele reitera a sua capacidade de adaptação, sua prontidão em tornar-se, de acordo com a necessidade do momento. Cohen reforça:

Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam porque os criamos.²⁹

Dessa forma, de acordo com a última tese, a constituição do monstro sinaliza a posse de um conhecimento imenso sobre a humanidade, revertido em questionamentos que a perturbam por colocar em dúvida, por alguns momentos, partes de seu alicerce.

A teoria desenvolvida por Cohen extrapola a ideia tradicional de listagem, muito usada no estudo dos monstros, como se verifica em “*Da natureza dos monstros*”, de Luiz Nazário³⁰ e “*Enciclopédia dos monstros*”,³¹ de Gonçalo Junior, cujas classificações do monstruoso seguiram esse teor. Nazário agrupa os monstros de acordo

²⁸ JEHA, 2007, p.22.

²⁹ COHEN, 2000, p.55.

³⁰ NAZARIO, 1998.

³¹ GONÇALO JUNIOR, 2008.

com características físicas, estabelecendo classes que compartilham dos mesmos aspectos, enquanto Gonçalo Junior estrutura uma enciclopédia monstruosa, elencando os monstros, da mesma forma, por aproximações entre eles, segundo determinados critérios.

Este trabalho, por sua vez, buscará expressar a relação existente entre monstro e cultura e não apenas uma análise descritiva da criatura monstruosa. Nesse sentido, além da obra de Cohen, serão usadas referências teóricas de Tzvetan Todorov,³² Gaston Bachelard,³³ Gilbert Durand,³⁴ Emmanuel Kant,³⁵ José Gil,³⁶ Julio Jeha,³⁷ entre outros estudiosos, no que se refere à discussão do mal, da monstruosidade, ou ainda da imaginação, conceito, como se verá, de suma importância quando se trata da análise de um monstro.

Gaston Bachelard e Gilbert Durand desenvolveram conceitos interessantes no estudo da imaginação, estabelecendo caminhos pelos quais é possível trafegar graças ao caráter criativo atribuído, por eles, aos sentidos e ao poder da mente. Todorov, por sua vez, irá fornecer subsídios para a análise, principalmente, da obra de Jorge Luis Borges, já que trata do fantástico e do maravilhoso, importantes na análise da obra “*O livro dos seres imaginários*”, no qual se encontra o verbete “Lilit”. A partir da sua explanação acerca do fantástico, imaginário e maravilhoso, a obra de Todorov irá auxiliar na leitura teórica da obra borgiana a ser analisada.

A contribuição da obra de Julio Jeha, nesta dissertação, é de extrema importância: a partir de sua teoria, serão realizadas análises sobre a constituição do mal e do monstro numa abordagem histórica. Dessa forma, será analisado, em especial nos dois primeiros capítulos desta dissertação, o estudo do conceito de monstro como uma metáfora do mal.

Além disso, será utilizado o conceito kantiano do “sublime”³⁸, importante por abandonar a ideia do monstro como uma figura puramente demoníaca, atribuindo à monstruosidade mais um efeito do que uma constituição pré-determinada. O sublime se afirmaria, a partir desse ponto de vista, como qualquer criatura ou situação cujo efeito

³² TODOROV, 1975.

³³ BACHELARD, 1988.

³⁴ DURAND, 1971.

³⁵ KEARNEY, 2003.

³⁶ GIL, 2000.

³⁷ JEHA, 2007.

³⁸ Cf. KEARNEY, 2003.

seja de torpor ou de paralisação, além da impossibilidade de uma reação ativa. Diante de uma experiência como essa, segundo Kant, um monstro ou um deus ocasionariam, de fato, a mesma consequência e ocupariam, curiosamente, um *locus* aproximado. Kant, assim, atribui ao monstro um efeito de novidade ou estranhamento, mais do que de medo ou mal.

José Gil desenvolve um raciocínio próximo ao de Cohen em seu artigo “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”,³⁹ no qual analisa a razão de se criarem monstros, assim como a contribuição que eles levam aos seus criadores. Sua reflexão trilha a mesma direção daquela de Cohen e, por vezes, ambas as teorias serão aproximadas em momentos deste trabalho.

Em termos sucintos, esta dissertação tem, assim, o objetivo de analisar a constituição de Lilith como um monstro na Literatura e nas Artes Plásticas de acordo com as sete teses de Jeffrey Jerome Cohen. Além disso, ela deverá ser contextualizada desde a sua origem lendária, utilizando-se, para esse fim, textos judaicos de caráter cosmogônico, além de análises etimológicas e de naturezas diversas.

³⁹ GIL, 2000.

1 MONSTRO E MONSTRUOSIDADE

A noção de monstro é essencialmente uma noção jurídica – jurídica, claro, no sentido lato do termo, pois o que define o monstro é o fato de que ele constitui, em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza.

Michel Foucault

Reflexões sobre monstros e monstruosidades são antigas e recorrentes em vários campos do conhecimento, seja na Literatura, nas Ciências Biológicas, na Filosofia e na Medicina. Várias questões sobre esse tema surgiram ao longo dos tempos e poucas são tratadas pelos teóricos de modo coincidente, já que a forma de abordagem de cada área é distinta. O que é um monstro, por que ele surge, qual o seu papel e até mesmo a constituição física necessária para que se considere um ser como monstruoso são questões sem uma resposta que seja considerada um consenso. Assim, em um primeiro momento e a título de ilustração, serão considerados dois estudiosos que partem de princípios diferentes de análise com o objetivo de demonstrar duas tendências no estudo dos monstros e da monstruosidade, a saber, Luiz Nazário e Jeffrey Jerome Cohen.

Nazário, em “*Da natureza dos monstros*”,⁴⁰ realiza uma enumeração de teor enciclopédico ao focar os traços físicos de criaturas normalmente retiradas do cinema, a fim de estabelecer classes da monstruosidade. Como exemplo, citam-se, aqui, cinco categorias de monstros enumeradas por ele: “antropomorfos”, “zoomorfos”, “polimorfos”, “vegetais,” “microscópicos” e “tecnológicos”,⁴¹ nos quais diferentes combinações de elementos constituem figuras de natureza diversa. Da mesma forma que Nazário, outros teóricos se dedicam a um estudo enumerativo da monstruosidade, elencando e agrupando seres de acordo com o seu traço monstruoso compartilhado, com tendência classificatória. Gonçalo Junior, por exemplo, na “*Enciclopédia dos Monstros*”,⁴² aborda, em forma de verbete, Minotauros, Vampiros, Lobisomens,

⁴⁰ NAZÁRIO, 1998.

⁴¹ NAZÁRIO, 1998, p.45-55.

⁴² GONÇALO JUNIOR, 2008.

Dragões e outras inúmeras manifestações monstruosas, separando-os em categorias que compartilham características comuns.

Jeffrey Jerome Cohen, em “A cultura dos monstros: sete teses”, distancia-se dessa abordagem classificatória e avança em direção a um estudo de teor filosófico, que visa estabelecer relações entre o monstro que surge em uma cultura e ela própria, partindo do princípio de que seu surgimento em determinado tempo e lugar não é aleatório, mas dotado de significação. O monstro seria, portanto, a manifestação de algum tipo de alteridade, corporificando o que é rejeitado pela sociedade.

Dessa forma, o estudo da monstruosidade é, antes de mais nada, a análise da alteridade, cuja origem pode ser marcada, segundo Richard Kearney, na metafísica ocidental com ênfase em Platão, que atribuía efeitos possíveis de maravilha e horror ao que fosse diverso. Era a relação do *auto*, ou sujeito, com o *heteros*, ou outro: enquanto o *auto* só se afirma como absoluto por intermédio da relativização de sua existência, o *heteros* é, por sua vez, corporificado na figura do monstro.⁴³ A metafísica ocidental deixou, por assim dizer, uma herança que se faz presente nas teorias de Jacques Derrida e na Ontologia da Igualdade, de Emmanuel Levinas, ambas compartilhando a relativização do outro, de uma margem, em relação a um centro, um “eu.”

Com o intuito de estabelecer um novo *modus legendi* da monstruosidade, Cohen desenvolve sete teses: “o corpo do monstro é um corpo cultural”; “o monstro sempre escapa”; “o monstro é o arauto da crise de categorias”; “o monstro mora nos portões da diferença”; “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”; e “o monstro está no limiar do... tornar-se”. Essas premissas servirão de base, nesta dissertação, para o estudo de Lilith, figura lendária do imaginário judaico, que surge em distintos textos literários e épocas, como nos verbetes “Lilit”, de Jorge Luis Borges, em “*O livro dos seres imaginários*”,⁴⁴ em contos de Primo Levi⁴⁵ e em poemas e pinturas de Dante Gabriel Rossetti.⁴⁶

⁴³ KEARNEY, 2003, p.67.

⁴⁴ BORGES; GUERRERO, 1989.

⁴⁵ LEVI, 2005.

⁴⁶ ROSSETTI, 1913.

1.1 Alguns estudos sobre monstruosidade

Quando todo o mundo é corcunda, o belo porte torna-se a monstruosidade.

Honoré de Balzac

As reflexões sobre a monstruosidade não são novas, tampouco lineares. Teóricos, das mais variadas áreas, veem se dedicando a esse tema em busca de uma definição que dê conta das particularidades que permeiam essa área de estudo, buscando, assim, a compreensão do monstruoso. Um dos objetivos que se percebe nesses estudos é o de se determinar um ponto de origem, se é que existe apenas um, do qual descendam esses seres, que continuam a povoar, até os dias de hoje, nossa imaginação, não só na Literatura, mas também em outras áreas do conhecimento.

Isabelle Jouteur e Gilbert Lascault, em “*Monstres et merveilles: créatures prodigieuses de l’antiquité*”,⁴⁷ tratam da representação das origens do mundo na antiguidade e sua relação com a monstruosidade:

A representação que os antigos fazem das origens do mundo surge inapelavelmente das imagens extraordinárias. Monstros, dragões e espécies fabulosas são os atores incontornáveis dos primeiros tempos do universo. O cosmos ainda desorganizado produz o caos, e com ele os seres à morfologia aberrativa, complexa ou terrificadora. À diferença das cosmogonias orientais, onde domina a serpente, na qual a forma elementar simboliza a matéria primeira, diante da diversificação das espécies – se pensa no dragão chinês- o mundo greco-romano privilegia as formas híbridas, em associação do início à feiúra ao conflito.⁴⁸

Ainda que atributos de monstros e seres extraordinários de diferentes culturas sejam variáveis, é certo que a monstruosidade se fez presente em vários tipos de representações cosmogônicas na antiguidade. A mitologia greco-romana, por

⁴⁷ LASCAULT; JOUTEUR, 2009.

⁴⁸ LASCAULT; JOUTEUR, 2009, p.3. La représentation que les Anciens se font des origines du monde éveille inmanquablement des images extraordinaires. Monstres, dragons et espèces fabuleuses sont les acteurs incontournables des premiers temps de l'univers. Le cosmos encore inorganisé produit le chaos, et avec lui des êtres à la morphologie aberrante, complexe ou terrifiante. À la différence des cosmogonies orientales où domine le serpent, dont la forme élémentaire et molle symbolise la matière première, avant la diversification des espèces – l'on pense au dragon chinois - , le monde gréco – roman privilégie les formes hybrides, en les associant d'emblée à la laider et au conflit.

exemplo, contém figuras antropomórficas, como a esfinge, a quimera, o minotauro e a medusa que, segundo Julio Jeha, seriam então consideradas como fruto da punição divina em face de alguma falta cometida.⁴⁹ Sob essa ótica, a figura do monstro revelaria a todos a consequência de se violar a *pax deorum*, termo latino para “paz dos deuses”.⁵⁰ Dessa corrente de pensamento, fazia parte Santo Agostinho, que define o monstro como resultado de uma punição divina diante de um ato pecaminoso, tanto na esfera individual como na coletiva.

No início do século XX, o universo da monstruosidade passou a ser constituído pelo que fosse considerado uma “aberração”. O monstro seria, então, o mal formado pela justaposição de elementos que, originalmente, deveriam estar separados, destoados pela falta ou pelo excesso. Na antiguidade, Aristóteles afirmava a deficiência ou o excesso como um aspecto do prodígio ou da monstruosidade. De acordo com Julio Jeha,

Uma galinha de duas cabeças ou um cachorro de três pernas são ocorrências raras, isto é, monstruosas. Se a ocorrência se torna comum, o fenômeno perde seu aspecto prodigioso e é aceito como natural, ou seja, pertencente à ordem das coisas como as conhecemos. De maneira semelhante, em nossa percepção, quando um fenômeno tende a se repetir, ele se torna “natural”, desde novidades na moda até coelhos geneticamente modificados, desde perseguições políticas até extermínio em massa.⁵¹

Considerar a monstruosidade como excesso ou falta teve seu auge no início do século XX, período no qual o circo e seus anões, mulheres barbadas, indivíduos com gigantismo, enfim, todos os que foram definidos como aberrações, fascinavam a inúmeros espectadores. As pessoas queriam vê-los e, ao mesmo tempo, repeliam-nos. A monstruosidade estava próxima, no entanto, sem oferecer ameaça. Essa relação contraditória entre atração e repulsão que se tem com os monstros será analisada no decorrer desta dissertação, de forma mais aprofundada, sob a ótica de Jeffrey Jerome Cohen.

⁴⁹ JEHA, 2007, p.20.

⁵⁰ JEHA, 2007, p.20.

⁵¹ JEHA, 2007, p.22.

1.2 Os monstros e o mal

O monstro, segundo Julio Jeha, é uma das metáforas do mal quando cometido ou sofrido na esfera da moral ou da ética, enquanto o crime seria o mal cometido na esfera da lei e o pecado na esfera da religião.⁵² O monstro seria, assim, um artifício utilizado na sociedade para que os seus indivíduos se mantivessem em consonância dentro do limite das regras existentes, já que, considerando-se um padrão social, o monstro seria o revelador de comportamentos desviantes. Jouteur e Lascault afirmam algo parecido em relação à identidade do monstro:

[seria] um auxiliar ou emissário de Deus, que pode bem ser o guardião de um templo, desempenhando, assim, uma função apotropaica (evita os passantes de entrar) ou como instrumento de vingança ou punição.⁵³

A narrativa bíblica da destruição de Sodoma e Gomorra pode ilustrar essa definição. Os anjos que destruíram as duas cidades haviam alertado Abraão sobre a postura pecaminosa, portanto, desviante dos preceitos divinos, adotada por seus habitantes, que agiam contra as leis de Deus. Em Gênesis, há uma franca declaração do pecado:

O grito contra Sodoma e Gomorra é muito grande! Seu pecado é muito grave! Vou descer e ver se eles fizeram ou não tudo o que indica o grito que, contra eles, subiu até mim; então ficarei sabendo.⁵⁴

Os habitantes das duas cidades não modificaram seu comportamento e viram a destruição chegar a eles por intermédio dos anjos enviados por Deus para concretizarem esse castigo. Os pecados dos sodomitas e dos habitantes de Gomorra, sobre os quais há muita polêmica e nenhuma definição, foram considerados, na Bíblia, como falhas contra Deus, portanto, um mal cometido contra Ele. Desviantes, esses pecados poderiam ser tomados como monstruosos. A aproximação entre pecado e monstruosidade não é de todo anômala na história.

No entanto, na fala coloquial são comuns expressões como “aquele assassino foi cruel, é um monstro!”; ou ainda “a seleção brasileira é a melhor: um monstro do futebol”, nas quais se percebem significações diversas do vocábulo

⁵² JEHA, 2007, p.18.

⁵³ LASCAULT; JOUTEUR, 2009, p.59.

⁵⁴ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 19, p.57.

“monstro”. Se, na primeira, a ênfase recai sobre um aspecto negativo de um indivíduo, na outra, enaltece-se uma qualidade. Desconsiderando-se o juízo de valor em cada uma delas, o tom engrandecedor da palavra “monstro” é evidente, representando, em ambos os casos, uma ocorrência que extrapola aquilo que é esperado e aceito dentro dos limites da normalidade.

Na literatura sobre o mal, verificam-se, por vezes, conceitos que abrangem acepções diversas sob o signo do monstro, sendo o sublime, desenvolvido por Emanuel Kant, um deles. Esse conceito é definido pelo teórico como uma experiência cujos efeitos consistiriam em sensações ambíguas, como horror e admiração e, por vezes, uma paralisação ou choque. O que garante, sob essa ótica, o caráter de sublime a uma experiência é o seu aspecto transgressor e o fato de extrapolar os limites aceitáveis dentro da normalidade e da harmonia. Sobre o sublime kantiano, James Donald afirma, em seu artigo “Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiros?”:⁵⁵

Já em Kant, o sublime era aquilo que resiste à tendência – inerente à ideia do belo – a um sistema fechado, definitivo. Este argumento foi retomado por pessoas como Schiller e Kleist, que viam o meramente belo (e a verdadeira antítese do sublime, o kitsch) como conspirando com o mundo sem valor da modernidade burguesa para dar uma máscara de ordem e valor à sua desordem real. Por isso o monstruoso – juntamente com o terror, a barbárie e a tirania – continua a aparecer na arte do sublime do século XIX como uma tática de transgressão das ilusões compensatórias da beleza, da graça e da razão.⁵⁶

Assim, ao belo opõe-se o sublime, sendo representantes, respectivamente, de polos de harmonia e caos. James Donald reitera, no mesmo artigo, em relação a essa oposição, que, “enquanto o belo consiste em ordenar e limitar a representação – a ilusão de fechamento através da descrição enquadrada ou da narrativa completa – o sublime aponta para o ilimitado e a infinitude.”⁵⁷ O sublime seria, sob essa ótica, a fuga dos limites e das tentativas de classificações fechadas que tenham a intenção de encerrar as possibilidades de representação de uma experiência. Sob essa ótica, o monstruoso e o divino poderiam surtir os mesmos efeitos, já que seriam, ambos, vivências de uma alteridade máxima, para a qual não se estaria preparado.

Jouteur e Lascault se aproximam da ideia de sublime de Kant ao descrever “forças hostis” e atribuir a elas caráter ora divino, ora monstruoso. Sobre isso, afirmam:

⁵⁵ DONALD, 2000.

⁵⁶ DONALD, 2000, p.120.

⁵⁷ DONALD, 2000, p.121.

Os fenômenos físicos, climáticos, geológicos, são imputados à existência de criaturas divinas ou monstruosas em cólera, quando a natureza manifesta uma violência fora do comum, deixando o observador humano tão surpreso quanto desamparado.⁵⁸

Sob essa ótica, o monstruoso e o divino compartilhariam a ambiguidade de efeitos e o choque como umas das principais consequências do seu advento. Contudo, não são apenas os conceitos de sublime e de forças hostis a se relacionarem com a monstruosidade de forma paradoxal, já que a própria análise etimológica do vocábulo “monstro” provoca uma reflexão sobre opostos.⁵⁹ De acordo com o *Oxford Latin Dictionary*, “*monstrum*” é traduzido como uma criatura terrível ou uma atrocidade e “*monstro*” expressa as propriedades de mostrar e indicar.⁶⁰

Essa origem dupla permanece na tradução do vocábulo para a língua portuguesa, que define como “monstruosa” uma figura que repele e que desperta asco, mas, ao mesmo tempo, denomina como “mostruário” o local em que produtos à venda estão em exibição. Além disso, a exposição de ideias, conceitos ou até o funcionamento de algum mecanismo faz-se por intermédio de uma “demonstração”, palavra proveniente do termo latim “*demonstratio*”, que é traduzida como “a definição de uma coisa pela indicação de seus traços principais, descrição”.⁶¹ Há, assim, no monstro, esse caráter duplo de assustar e mostrar, repelindo por meio de sua constituição.

A ambiguidade etimológica do vocábulo “monstro” e o sublime como um estado indefinido entre o monstro e o divino podem ser ilustrados pela descrição, em *Moby Dick*,⁶² da cor branca da baleia, que Kearney denomina “quase divina, quase demoníaca”:

Mas não ainda resolvemos o encantamento dessa brancura e aprendemos porque denota tanto poder para a alma; e mais estranho e mais prodigioso – porque, como vimos, é ao mesmo tempo o mais significativo símbolo de coisas espirituais, ou melhor, o verdadeiro véu da divindade cristã; e ainda deveria ser como é, o agente intensificador nas coisas mais apavorantes para a humanidade.⁶³

Percebe-se, na citação, a indecisão do personagem ao descrever o que vira: tem consciência de que o que vê não se encaixa em suas experiências prévias e tem

⁵⁸ LASCAULT; JOUVEUR, 2009, p.13.

⁵⁹ GLARE, 1982.

⁶⁰ GLARE, 1982, p.1131.

⁶¹ GLARE, 1982, p.513.

⁶² MELLVILLE, [19-?].

⁶³ KEARNEY, 2003, p.6.

certeza de que vários limites foram ultrapassados. Daí o uso da palavra “encantamento”, bem como dos adjetivos “divina” e “apavorantes”.

1.3 Monstros e bodes expiatórios

A aproximação de monstros e deuses tem como base a indicação de uma experiência extraordinária que produz um efeito de choque e pausa, sem que se determine de antemão se tratar de algo bom ou mau.⁶⁴

Kearney apresenta, também, a imagem dos “bodes expiatórios”, escolhidos para que, por intermédio do seu sacrifício, os pecados de uma sociedade fossem expurgados. Na Bíblia, em *Levítico*, Capítulo 16, descreve-se um ritual de purificação anual, no qual o sacrifício de um “bode expiatório” tornaria a sociedade livre de tudo o que não fosse sagrado.⁶⁵ Essa prática não é incomum em outras culturas diversas da antiguidade.

Em alguns casos, o bode expiatório torna-se um mártir e é reverenciado, como Joana D’Arc, beatificada após ter sido perseguida e queimada. Contudo, em grande parte dos casos, o bode expiatório é visto como monstro, devido à sua relação próxima com a alteridade. Sendo assim, corporifica, assim como o monstro, o que deve ser jogado fora, aquilo que contaminaria o grupo social que busca manter a sua coesão e harmonia. Nesses termos, a existência das categorias de monstro e de bode expiatório, por si só, negaria a harmonia do grupo que os exclui, como afirma Renè Girads, citado por Kearney:

uma comunidade genuinamente pacífica seria aquela a expor suas próprias estratégias de alienação por sacrifício e entraria na luz da real fraternidade. Seria uma sociedade sem necessidade de bodes expiatórios.⁶⁶

Essa afirmação poderia ser aplicada à narrativa do Gênesis, caso se considere o mito de Lilith. Tal mito, de origem judaica, descreveria a existência de uma mulher anterior a Eva, criada no mesmo momento que Adão e que, mais tarde, teria se

⁶⁴ KEARNEY, 2003, p.3-4.

⁶⁵ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 16, p.183.

⁶⁶ KEARNEY, 2003, p.39.

revoltado e fugido do Éden.⁶⁷ Várias versões do mito dão continuidade a esse relato, algumas delas conferindo a Lilith a identidade da serpente que, posteriormente, ofereceu a Eva, a segunda mulher de Adão, o fruto proibido e, com ele, a tentação e o pecado. Uma leitura que considere apenas a existência de Eva concluiria que foi ela quem trouxe ao mundo o pecado e que pelas suas mãos o Paraíso deixara de ser como antes e passara a ser o mundo como o temos hoje. Considerando-se, contudo, Lilith e sua participação na narrativa mítica, os papéis podem ser modificados: o pecado original seria, na realidade, fruto de sua coação sobre Eva, uma espécie de deturpação da postura estreita e da retidão vividas por Adão e Eva até então.

Lilith passaria a ser a síntese da culpa que culminou na punição divina no Éden, representada pelas dores do parto e pela infertilidade da terra lavrada por Adão e seus descendentes.⁶⁸ A demonização lilithiana teria ocorrido como o sacrifício para devolver a paz à humanidade, para que fosse expurgada dela a falha do pecado original. Sob essa ótica e considerando o conceito apresentado por Kearney, Lilith poderia, então, além de um monstro, ser vista como um bode expiatório.

Jeha afirma que os monstros são metáforas do mal, já que ambos representam algo para além de si mesmos, tornando “semelhantes coisas dessemelhantes” e constituindo uma combinação de elementos diversos provindos de domínios cognitivos originalmente disjuntos.⁶⁹ Mas o que exatamente vem a ser o mal e de onde ele vem? Essa questão é antiga e chama atenção pela sua complexidade.

Primeiramente, a reflexão parece concentrar-se na tentativa de se buscar uma origem do mal. Discute-se se ele teria surgido por obra humana, natural ou ainda sobrenatural. Teoriza-se ainda sobre o seu conteúdo; se seria formado por catástrofes, dores, pecados, ou alguma outra manifestação. Essa análise, segundo Kearney, perpassa quatro gêneros discursivos: mitológico, bíblico, metafísico e antropológico.

No gênero mitológico, o mal aparece nas narrativas de origem e é considerado como uma predestinação, determinado por forças além dos homens. Por essa razão e por normalmente não poder ser atribuído a uma só pessoa, era expurgado da sociedade pelo sacrifício de um bode expiatório. A “monstruosidade do mal”,⁷⁰ como afirma Kearney, é, nesse gênero, apresentada dentro de um enredo e, por isso, muito da

⁶⁷ BRUNEL, 2000, p.583.

⁶⁸ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 3, p.38.

⁶⁹ JEHA, 2007, p.21.

⁷⁰ KEARNEY, 2003, p.83.

comoção causada por ele se torna mais aceitável e acessível. Kearney, citando Aristóteles em sua *Poética*, revela:

Há a satisfação que as pessoas têm diante de representações... gostamos de olhar para semelhanças precisas das coisas que são realmente doloridas de se ver, tais como bestas obscenas e cadáveres.⁷¹

O mal era apresentado, assim, como um espetáculo, com um distanciamento que o tornava menos temido. Não há diferenciação, nessas narrativas, entre o mal sofrido e o mal cometido, tampouco se pergunta o motivo de sua ocorrência.

No gênero bíblico, existe a diferenciação entre mal como sofrimento e como transgressão, relacionados, respectivamente, ao lamento e à culpa, duplos que se intercalavam, com frequência, nas narrativas desse gênero. Em Gênesis, Adão sofre e se lamenta pelo ato ludibroso da serpente, que lhes oferece o fruto proibido, mas, ao mesmo tempo, sente-se culpado por ter cedido.⁷²

Os questionamentos sobre a culpa e o lamento que deles são oriundos levam a uma pergunta que não é “por que” mas “por que eu?”, como representa bem o livro de Jó.⁷³ Segundo Kearney, esse questionamento perante o mal, especialmente o sofrido, tem a propriedade de guiar até uma “sabedoria contemplativa”⁷⁴ em relação à figura divina.

No gênero metafísico, tem-se em Agostinho um dos principais expoentes, afirmando que o mal não seria aleatório, mas uma punição para um pecado humano. Deus, segundo ele, teria criado o bem e, conseqüentemente, o mal seria a sua ausência, obtida pelo homem que se desvia da presença divina. Agostinho defendia que o mal sofrido pelo indivíduo seria uma punição justa por uma falta cometida com intenção. Essa hipótese, entretanto, de cunho radical, não consegue explicar os casos – inúmeros – de punições de caráter excessivo.⁷⁵ Em relação a isso, Kearney afirma:

Agostinho, então, solicitou-se a reinterpretar a narrativa do Gênesis do pecado para racionalizar esse aparentemente irracional paradoxo: a saber, nós somos responsáveis mas não inteiramente pelo mal que cometemos ou suportamos. “unindo dentro do conceito de natureza pecadora as duas noções heterogêneas de uma transmissão biológica

⁷¹ KEARNEY, 2003, p.84.

⁷² KEARNEY, 2003, p.84.

⁷³ KEARNEY, 2003, p.84.

⁷⁴ KEARNEY, 2003, p.85.

⁷⁵ KEARNEY, 2003, p.85.

de geração em geração e uma imputação individual de culpa, a noção de pecado original aparece como um quase conceito”.⁷⁶

Agostinho tentaria, pois, contornar esse problema, afirmando que o pecado seria, além de um ato individual, uma herança coletiva: seríamos passíveis de cometer uma falha que seja um pecado, nesse caso configurando-se como individual e, ao mesmo tempo, a culpa pelo pecado cometido gerações anteriores nos seria transmitida de forma natural: o mal seria, na verdade, uma mistura da ação do homem e de uma herança recebida.

O gênero antropológico afirma-se como uma tentativa mais consistente de resposta ao questionamento sobre o sofrimento humano, sintetizado, por Kearney, pela questão de Ivan Karamazov: “por que essa criança inocente tem que sofrer esse mal?”.⁷⁷ O caráter metafísico do mal, anteriormente defendido, é combatido por Kant em “*Crítica da razão pura*”, quando afirma haver a necessidade de se analisar o mal em termos menos teóricos e com uma abordagem mais prática.⁷⁸ Essa reflexão traz ao homem responsabilidade pelo mal, ao afirmá-lo como “algo que não deve ser, contra o qual se deve lutar”. Kant localiza, desse modo, o mal em uma esfera mais antropológica e menos externa, relacionada tantas vezes a entidades ou fenômenos demoníacos. Entretanto, alerta também para que não se caia em outro extremo, o que chama de “racionalismo bêbado”,⁷⁹ já que não seria, tampouco, o caminho a ser seguido. Kearney afirma sobre Kant:

Ele nos permitiu enxergar que o mal não é uma propriedade de algum demônio ou divindade externa, mas um fenômeno profundamente ligado com a condição antropológica.⁸⁰

Com essas afirmações, Kant estabeleceria, segundo Kearney, a necessidade de se abordar o tema do mal de forma mais próxima, colocando-o na esfera humana e não atribuindo a sua ocorrência, necessariamente, a algo inexplicável, ainda que se evitasse de se fechar no extremo da razão. O mal não se encerra, dessa forma, em extremos, tendo o próprio Kant reconhecido seu caráter aporético e a dificuldade em categorizá-lo em origens e razões precisas.⁸¹ Assim, afirma que “talvez não exista um

⁷⁶ KEARNEY, 2003, p.85.

⁷⁷ KEARNEY, 2003, p.87.

⁷⁸ KEARNEY, 2003, p.87.

⁷⁹ KEARNEY, 2003, p.87.

⁸⁰ KEARNEY, 2003, p.87.

⁸¹ KEARNEY, 2003, p.87.

solo concebível do qual o mal moral em nós mesmos possa originalmente vir.”⁸² As questões sobre o mal, quando esse ocorre de forma excessiva ou desproporcional, continuariam, assim, sem resposta.

Após uma breve cronologia do estudo do mal e da monstruosidade, serão analisadas, a seguir, as teses de Cohen. A principal característica encontrada em seu trabalho consiste na aproximação entre monstro e cultura, foco segundo o qual será analisada a figura de Lilith neste trabalho.

1.4 As sete teses sobre os monstros de Jeffrey Jerome Cohen

O monstro, em sua irrupção, era considerado como o signo anunciador e precursor de acontecimentos destinados, por decisão transcendente, a revolucionar a ordem do mundo e da História.

Encyclopédie Philosophique Universelle

Como já foi dito, o fio teórico condutor sobre Lilith partirá do estudo da monstruosidade pelas reflexões desenvolvidas por Jeffrey Jerome Cohen em “A cultura dos monstros: sete teses”. Essa leitura pareceu importante por oferecer uma diferenciação no estudo da monstruosidade, já que ultrapassa a análise descritiva do monstro, estabelecendo uma conexão entre a sua existência e os valores da cultura que o criou. Assim, cada representação do monstro diz alguma coisa diferente, justificando as peculiaridades de cada modificação.

Cohen justifica o direcionamento de sua análise na consideração de que a história não se afirma de forma maciça e impenetrável como já foi considerada, mas como um agregado de feixes e fragmentos. Sobre isso, afirma:

Vivemos em uma época que corretamente renunciou à Teoria Unificada, uma época na qual nos damos conta de que a história (tal como a “individualidade”, a “subjetividade”, o “gênero”, a “cultura”) é composta de uma variedade de fragmentos e não de inteiros

⁸² KEARNEY, 2003, p.87.

epistemológicos sem rachaduras ou imperfeições. Alguns fragmentos serão aqui recolhidos e temporariamente colados para formar uma rede frouxamente integrada – ou, melhor, um híbrido inassimilado, um corpo monstruoso. Em vez de desenvolver uma “teoria da teratologia”, eu lhes apresento um conjunto de postulados desmembráveis de momentos culturais específicos.⁸³

Dessa forma e negando a composição de uma teoria absolutizante, Cohen apresenta as suas sete teses, afirmando se tratar de um estudo que admite a relativização na análise do monstro e das culturas. Quando uma cultura é analisada sob essa ótica, mostra-se o seu reflexo não em um espelho, mas em um caleidoscópio, que possibilita inúmeras combinações e interpretações.

A primeira tese afirma que o corpo do monstro é um corpo cultural.⁸⁴ Talvez essa tese possa ser resumida pela máxima de que o monstro não é criado *ex nihilo*. Sua formação não é aleatória e acompanha seu momento de origem. Em consonância com o conceito de Cohen está Foucault, ao afirmar que “há monstros rondando, cuja forma muda com a história do conhecimento.”⁸⁵ Cada modificação na cultura que o engendra também modificará o monstro, já que diversa é a mensagem que ele deverá transmitir.

A segunda tese declara que o monstro sempre escapa.⁸⁶ Cohen esclarece que nem mesmo a morte nocauteia o monstro. Após um encontro com ela, ele retorna, geralmente modificado, mas não irá desaparecer. Kearney afirma, na mesma direção:

Não importa quantas vezes nós demonizamos, divinizamos ou simplesmente matamos nossos monstros, eles sempre retornam para mais. Não apenas Drácula. Não apenas o demônio. Nem o extraterrestre do Ressurreição do Alien. Todos os monstros são “não mortos”.⁸⁷

Assim, o monstro escapa e retorna, compondo um ciclo no qual sempre terá algo a dizer. A figura do vampiro ilustra bem essa tese, na medida em que retorna em narrativas diversas, ainda que por várias ocasiões tenha se encontrado com a morte. Sobre ele, Cohen afirma:

Em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante: *la décadence* e suas novas possibilidades, a homofobia e seus odiosos imperativos, a aceitação de

⁸³ COHEN, 2000, p.26.

⁸⁴ COHEN, 2000, p.26.

⁸⁵ KEARNEY, 2003, p.4.

⁸⁶ COHEN, 200, p.27.

⁸⁷ KEARNEY, 2003, p.34.

novas subjetividades não fixadas pelo gênero binário, um ativismo social de *fin de siècle*, paternalista em sua aceitação.⁸⁸

Nenhuma de suas aparições é aleatória; nenhuma delas se constituiu de forma ingênua, mas responde às necessidades vigentes, como, por exemplo, na relação de Drácula com o vírus HIV.

A terceira tese postula que o monstro é o arauto da crise de categorias.⁸⁹ Desde a antiguidade clássica, tem-se a noção da dificuldade de categorização de seres híbridos. Assim, os nascidos na Grécia Antiga que desafiassem a “normalidade” eram destinados ao sacrifício, já que se acreditava serem símbolo de algum tipo de punição divina. Fato não diferente ocorreu com Hércules, filho de Zeus com a mortal Aclema. Sem poder ser definido como semideus ou semi-homem, foi colocado junto a serpentes para que elas dessem um fim à sua vida; mas o oposto acabou ocorrendo, mostrando sua força também indefinível, não categorizável.⁹⁰ Como definir o monstruoso, se a própria definição de uma criatura como tal indica de antemão uma dificuldade de categorização?

Segundo Kearney, a afirmação do “eu” em um local seguro e sem ameaças passa pela afirmação de outro, de uma alteridade que pela sua própria existência subentende e respalda a concretização do eu. Curiosamente, entretanto, esse mesmo outro, representado pela figura do monstro, poderia causar insegurança, caso ameaçasse as fronteiras da soberania do eu:

Monstros sinalizam experiências de fronteira de excesso incontável, lembrando o ego de que ele nunca será inteiramente soberano. Cada narrativa de monstro relembra que o “eu” nunca estará seguro em si mesmo. [...] eles (os monstros) aterrorizam as margens daquilo que pode ser legitimamente pensado e dito. Por definição irreconhecíveis, eles desafiam nossas normas de identificação.⁹¹

Percebe-se, enfim, a possibilidade de se relacionar tal afirmação de Kearney à terceira tese de Cohen, segundo a qual os monstros anunciariam uma impossibilidade de classificação quando esta se baseasse em uma “lógica silogística e bifurcante”, que determinasse o “isto ou aquilo”. A lógica monstruosa, assim, aproximaria-se, segundo

⁸⁸ COHEN, 2000, p.29.

⁸⁹ COHEN, 2000, p.30.

⁹⁰ Disponível em: <<http://www.mundodosfilosofos.com.br/hercules.htm>> Acesso em: 14 nov. 2010.

⁹¹ KEARNEY, 2003, p.3.

Cohen, do suplemento de Derrida, que implantaria a possibilidade alternativa do “isto e/ou aquilo”.⁹²

A quarta e a quinta teses afirmam que o monstro mora nos portões da diferença e policia as fronteiras do possível.⁹³ A representação da alteridade como monstruosa irá determinar até onde se pode ir dentro das normas culturais. Logo, toda alteridade poderia ser representada por um corpo monstruoso, seja ela cultural, política, econômica ou social. Seriam os monstros, segundo Cohen, aliados da sociedade panóptica, designação de Foucault para o conjunto de dispositivos de poder que observam os indivíduos de forma secreta. O monstro observa, exerce sobre os membros da sociedade um imperativo de comportamento, estabelecendo as fronteiras do permitido.

Como corporificação do abjeto, o monstro é repellido porque representa o que não é desejável dentro dos limites sociais. Nesse sentido, o monstro se aproxima do conceito de bode expiatório, como já foi dito, como a figura escolhida para sacrifício em nome da coesão e da harmonia de um grupo. Atribui-se ao outro tudo que deve ser expurgado, exorcizado, representando, assim, a purificação da própria sociedade.

A sexta tese é, talvez, a que mais se aproxima da ambiguidade que perpassa a monstruosidade. Segundo seu postulado, o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo.⁹⁴ Se o monstro assombra, mas também aponta, indica, é natural que seu efeito tenha igualmente uma porção de contraditório. Aponta para o que é possível, mas não permitido, concretiza atos que causam, ao mesmo tempo, repulsa e curiosidade. Causa sentimentos opostos, assim como aqueles descritos por Kant, quando analisa a reação em face do sublime. Diante do inominável, inexplicável, haveria um torpor, um estado no qual medo e desejo, atração e repulsa concorrem até que o monstro seja condenado e sacrificado, como um bode expiatório. A cultura oficial, como a denomina Mikhail Bakhtin, transfere ao monstro o que para ela configura-se como abjeto e, ao livrar-se do monstro, considera-se livre e expurgada.⁹⁵

O monstro está situado no limiar... do tornar-se é a sétima tese.⁹⁶ O monstro seria, para Cohen, construído com tudo o que se deseja jogar fora, concentra em si valores, condutas ou atitudes que porventura existiram dentro da sociedade, mas que por

⁹² COHEN, 2000, p.32.

⁹³ COHEN, 2000, p.32-48.

⁹⁴ COHEN, 2000, p.48.

⁹⁵ COHEN, 2000, p.51.

⁹⁶ COHEN, 2000, p.54.

algum motivo não eram bem recebidas. Olhar para o monstro é como entrar na casa de espelhos, em um parque de diversões, ou seja, as imagens torcidas, as desfigurações que se veem faz aquele que é refletido lembrar-se imediatamente de quem é, logo, ele deseja sair desse espaço fantasmagórico, para viver a realidade. Afirma Cohen:

Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos.⁹⁷

Essa afirmativa de Cohen conclui que o monstro é necessário como uma forma de autoavaliação da condição do humano em relação a si e ao outro. Tal assertiva se coaduna com Foucault, que afirma ser o monstro, por definição, uma exceção e, como tal, lembra-nos quem somos, carregando em si tudo aquilo que não queremos ser.

98

A monstrosidade, como foi visto até aqui, constitui uma área de estudo permeada por contradições, paradoxos, o que torna sua análise ainda mais desafiadora. Em decorrência disso, estudiosos buscam caminhos diversos diante da figura do monstro, com o intuito de entender a sua origem, formação, constituição e seu propósito.

A escolha de abordagem, assim, terá como eixo a cultura em que surgiu o monstro, suas características, traços marcantes, bem como o alvo de seu repúdio. A pesquisa assim realizada tende a abarcar considerações que se modificam a cada nova aparição do monstro. Por isso, faz-se necessária a análise primeira de Lilith em um possível contexto de origem, a mitologia judaica, para então se avaliar sua ramificação ou seu desdobramento em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi.

⁹⁷ COHEN, 2000, p.55.

⁹⁸ FOUCAULT, 2002, p.69-130.

2 O MITO DE LILITH

2.1 A origem judaica do mito de Lilith

Não se deve dormir sozinho numa casa, pois todo aquele que dorme sozinho numa casa é agarrado por Lilith.

B. Shab. 151b.

O mito de Lilith busca explicar o que alguns estudiosos consideram como uma lacuna interpretativa no livro do Gênesis. O teor contraditório se verifica entre os seus dois primeiros capítulos: no primeiro, Deus cria o mundo em seis dias, dando origem ao homem e à mulher à Sua imagem e semelhança. Descansa, então, no sétimo dia, consolidando, dessa forma, uma visão cosmogônica sabática.⁹⁹

Entretanto, a narrativa desenvolvida no capítulo seguinte contradiz a do primeiro. A criação da mulher é novamente descrita, embora de forma diversa: primeiramente, Adão é criado e, do seu corpo, extrai-se uma costela, a partir da qual Deus cria a mulher. Percebem-se, então, dois momentos de criação da mulher, o que diversas correntes teóricas tentam explicar com os elementos de que dispõem.¹⁰⁰

Não só os judeus percebem uma contradição nessa narrativa, tampouco é o mito de Lilith a única tentativa de saná-la. Robin Lane Fox, por exemplo, é um historiador que propõe uma leitura desmistificadora do texto bíblico, buscando esclarecer dúvidas por intermédio de uma análise com bases racionais e cronológicas em diversos livros da Bíblia. Quando se trata do Gênesis, assim aborda os dois momentos considerados contraditórios:

A ordem da criação do homem, dos animais e das plantas é diferente, e o homem e a mulher são criados de maneiras diversas. Já na antiguidade, os leitores atentos perceberam essas contradições, e na

⁹⁹ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 1 p.33-34.

¹⁰⁰ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap.2, p.35-36.

era cristã sabemos de estudiosos judeus que tentaram explicá-la. Como muitos leitores que viriam depois, partiram do princípio de que os grandes problemas das escrituras devem necessariamente apontar para um sentido oculto do texto, que o enfeixaria num todo inspirado. Jardins, serpentes e duplas criações seriam sinais que indicavam um conjunto mais profundo de verdades ocultas: os judeus que conheciam a filosofia grega acreditavam que a primeira criação, do homem “à imagem de Deus”, fora uma criação ideal na mente de Deus, enquanto a segunda, a partir da terra, era sua criação no mundo visível. Alguns acreditavam até que o primeiro Adão havia sido um hermafrodita, e que a separação em dois sexos precisara esperar até a segunda tentativa de Deus.¹⁰¹

Como afirma Fox, a incoerência na narrativa de criação da mulher é questionada desde a antiguidade, sem que uma resposta consensual tenha sido obtida. Considerou-se, por vezes, a possibilidade de que tal descompasso existisse por acaso, sem um objetivo predeterminado. Por outro lado, há uma corrente teórica com postura incrédula diante da possível casualidade de uma dupla criação; acreditavam que a contradição das narrativas era tão óbvia que só poderia ser intencional.¹⁰²

Isaac La Peyère, erudito protestante francês, fazia parte dessa corrente e ia além, afirmando a existência de duas linhagens de descendência diversas, respectivamente provindas da primeira e da segunda criações. Segundo ele, homem e mulher criados à imagem de Deus teriam gerado os povos não judeus, enquanto a mulher criada a partir da costela de Adão teria originado, com ele, a descendência que viria a ser o povo judeu.¹⁰³

Fox, por sua vez, atribui essa variação na narrativa à existência de dois autores, que teriam escrito as duas partes em épocas diversas. Em relação aos dois primeiros capítulos do Gênesis, afirma:

A primeira história, hoje sabemos, foi a segunda a ser escrita no tempo. Seu autor foi um escritor sacerdotal judeu que adotava a visão sabática da Criação; outras partes de sua obra compõem o Gênesis e os livros que o sucedem, o Êxodo, o Levítico e o livro dos Números. [...] A segunda história fala do Jardim do Éden, de Eva e da Queda, e foi escrita muito antes, provavelmente durante o século VIII a.C., embora alguns intérpretes ainda se apeguem a uma origem datada de 930-900 a.C. Seu autor judeu também é fonte inidentificável de outras partes do Gênesis e dos livros seguintes.¹⁰⁴

¹⁰¹ FOX, 1993, p.19.

¹⁰² FOX, 1993, p.20.

¹⁰³ FOX, 1993, p.20.

¹⁰⁴ FOX, 1993, p.20-21.

Esse posicionamento, de cunho histórico, leva em conta registros cronológicos e autorais para explicar a contradição presente no livro do Gênesis. Sua consideração afastaria, assim, a ideia de sentido oculto do texto, desenvolvida em outros tipos de explanações, como, por exemplo, no mito de Lilith, no qual a ideia da dupla criação da mulher teria um pilar de sustentação. Afirma John Baldock, em “*Mulheres na Bíblia*”:

Segundo o Talmude judaico (livro de comentários e interpretações extra-bíblicos), Eva era a segunda esposa de Adão. Sua primeira esposa foi Lilit (“Lili”), que exigiu ser tratada como sua igual. Quando sua exigência não foi atendida, ela fugiu pela noite afora ao invés de se subordinar à autoridade de Adão. A recusa de Adão em tratá-la como sua igual e sua substituição posterior por Eva pode dever-se à associação de Lilit com a morte, enquanto o nome Eva significa “Vida”. O nome Lilit, que é derivado da antiga palavra semítica *lel* ou *lelath*, significa “noite”.¹⁰⁵

De forma mais detalhada, explica-se o descompasso de informações: em Gênesis, capítulo 1, homem e mulher são criados no mesmo momento, a partir da mesma substância: “Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou,¹⁰⁶”. Orientou-os, então, para que fossem fecundos e que procriassem para povoar a terra com os seus descendentes. O Criador recolhe-se, em seguida, ao seu descanso, tendo concluído a criação do mundo.

Curiosamente, no segundo capítulo do livro de Gênesis, Deus se compadece diante da solidão do homem. Ele diz: “Não é bom que o homem esteja só. Vou fazer uma auxiliar que lhe corresponda.”¹⁰⁷ Fez com que o homem caísse em estado de sono, para então, a partir de uma de suas costelas, modelar-lhe Eva, a sua mulher. Adão, ao perceber que não mais estava só, declara: “esta, sim, é osso dos meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada mulher, porque foi tirada do homem”.¹⁰⁸ Fox argumenta sobre esses dois momentos:

Os dois relatos, a primeira sequência de sete dias e o contido em Gênesis 2:5-3:24, falam de duas Criações diferentes, que não podem ser ambas verdadeiras – porque seus detalhes se contradizem mutuamente.¹⁰⁹

¹⁰⁵ BALDOCK, 2009, p.16.

¹⁰⁶ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 1, p.34.

¹⁰⁷ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 2, p.36.

¹⁰⁸ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 2, p.37.

¹⁰⁹ FOX, 1993, p.19.

A leitura tradicional judaica, ao deparar com esses dois momentos de criação da mulher, vê-se, assim, diante de um impasse. Como poderia Adão estar sozinho, se, antes da conclusão da criação do mundo, homem e mulher foram criados em par? Nasce, então, o mito de Lilith, a primeira mulher, aquela que teria sido criada antes de Eva, mas que teria escapado do Paraíso. A seu mito atribuem-se origens religiosas, já que é criado a partir da narrativa do Gênesis, havendo, na Bíblia, em algumas de suas traduções, apenas uma referência direta a ela, no livro do profeta Isaías, capítulo 34, versículo 14.¹¹⁰

Nele, afirma-se: “os gatos selvagens conviverão aí com as hienas, os sátiros chamarão seus companheiros, ali descansará Lilith”, em uma alusão ao seu exílio. Após afastar-se do Éden, Lilith passa a fazer parte de um bestiário composto por animais selvagens e considerados de mau agouro, sendo seu próprio nome traduzido, por vezes, pela palavra coruja.

De acordo com o mito, a revolta de Lilith teria como causa o seu desejo de desfrutar os mesmos direitos do homem, já que haviam sido criados pelo mesmo processo. Quando tinham relações sexuais, ela insistia em ficar por cima de Adão e isso lhe era negado. Lilith, considerando tudo aquilo uma obrigação de ser submissa, deixa Adão e o Paraíso.

Há versões do relato nas quais algumas variações são percebidas, como, por exemplo, a descrita por Bin Gorion.¹¹¹ Ele afirma que Lilith considerava Adão como um irmão, já que ambos haviam sido retirados da terra e, assim, por não conseguir obter paz vivendo como sua esposa, pronunciou o nome verdadeiro de Deus e levantou voo para fora do Éden. Ainda segundo Gorion, Adão teria orado para que o Criador a trouxesse de volta e Iahweh, então, fez com que três mensageiros, Senoi, Sansenoi e Samangelof, fossem atrás dela. Contudo, essa busca foi em vão e Lilith, ciente das punições que sua atitude iria causar, manteve sua decisão e não retornou com os anjos. Por vezes, segundo essa versão do mito, Lilith arrepende-se e aproxima-se do Éden, admira a beleza de Adão e sonha com a possibilidade de voltar atrás, o que nunca lhe fora permitido.

Por um longo período, ainda segundo essa versão, Lilith teria sido condenada a viver nas profundezas do mar, punição que teve fim após o pecado

¹¹⁰ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 34, p.1306.

¹¹¹ GORION, 1980.

original: Iahweh, então, concedeu a Lilith a permissão para que saísse do seu exílio no mar e voltasse para a terra, onde teria a faculdade de punir as crianças que assim o merecessem, com frequência pelos pecados de seus pais. Lilith tornou-se, por fim, amante de demônios, como Asmodeu e Samael, constituindo-se como uma bela donzela do ventre para cima e como fogo e chama pelo resto de seu corpo.

2.2 Referências hebraicas de Lilith: *Talmud*, *Zohar* e *Alfabeto de Ben Sira*

De acordo com o “*Dicionário de mitos literários*”, os textos nos quais se verificam menções a Lilith são: o “*Talmud*”, séc. V, o “*Alfabeto de Ben Sira*”, séc. VII, o “*Zohar*”, séc. XIII e ainda a *Cabala*, por volta de 1600, na qual Lilith une-se a Samael. Em relação ao seu nome, atribui-se uma filiação dupla, semítica e indoeuropeia. As palavras sumérias “lil”, “lulti” e “lulu” são consideradas como tendo um parentesco com Lilith: significam, respectivamente, tempestade, lascívia e libertinagem, traços que compõem sua personalidade ardente e sedutora.¹¹²

O “*Zohar*” é composto por um conjunto de livros nos quais foram registradas discussões rabínicas cujos temas estão presentes na Torá. São consideradas reflexões místicas, tendo sido, originalmente, escritas em aramaico e hebraico medieval. A compreensão do texto do “*Zohar*” é considerada de extrema dificuldade, já que sua escrita tem como base um sistema codificado, com imagens simbólicas,¹¹³ além de uma estruturação particular. A primeira parte do volume I dessa obra é dedicada à análise de *Bereshit* e dos diversos acontecimentos presentes nesse livro, havendo menções diretas a Lilith, assim como momentos em que isso ocorre de modo figurado.

De modo geral, dedica-se à análise dos aspectos feminino e masculino no mundo e de que forma ambos teriam sido introduzidos na criação. Nesse sentido, foi de extrema importância a criação da luz e sua subsequente separação das trevas. Isso

¹¹² BRUNEL, 2000, p.582-585.

¹¹³ Disponível em: <http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=441&p=0>. Acesso em: 14 nov. 2010.

porque, de acordo com o “*Zohar*”, no início do mundo, duas luzes teriam sido criadas para governar a criação, constituindo, respectivamente, o Sol e a Lua.

Contudo, ambos se mortificavam e não conseguiam conviver de forma pacífica. Deus, diante desse impasse, teria ordenado à Lua para que diminuísse sua luz e se tornasse mais fraca. A partir de então, ela teria perdido sua luz própria e deveria se guiar pelas pegadas dos rebanhos, vivendo, para sempre, na dependência da luz solar. Uma casca do mal, ou *k'lifah*, teria nascido nesse momento e, por sua vez, se estendido, formando Lilith.¹¹⁴ Seu nascimento seria, dessa forma, cheio de revolta e ressentimento, já que se origina da diminuição lunar e sua consequente subjugação ao astro masculino, o Sol. Lê-se, no “*Zohar*”:

É adequado e apropriado que duas luzes devam governar, a luz maior de dia e a mais fraca à noite. A Lição que derivamos é que o macho governa durante o dia para regular sua vida doméstica e trazer comida e sustento para a casa. Quando a noite chega, a fêmea toma comando da casa. [...] Dessa forma, o domínio do dia pertence ao macho e o domínio da noite à fêmea.¹¹⁵

De acordo com essa narrativa, ao domínio masculino caberia o governo do dia e da luz, enquanto o feminino deveria dominar a noite, ou as trevas. Ainda segundo o “*Zohar*”, o caráter vingativo de Lilith se deve a essa diminuição da Lua orientada por Deus. Narra-se que, ao perceber a criação de Eva, Lilith teria tentado retornar ao Paraíso em busca do lugar que havia sido seu. O Criador, contudo, não permitira o seu retorno, reservando a ela o exílio no Mar Vermelho. Apenas após o pecado cometido por Adão e Eva, que sucumbiram à tentação de provar o fruto proibido, Lilith teria sido liberada desse exílio, a fim de punir crianças pelos pecados de seus pais. Por fim, afirma-se, em relação ao seu caráter vingativo:

Ela se aproximou do portão do Paraíso terrestre, onde viu os querubins, os guardiões dos portões do Paraíso, e sentou perto da espada giratória, para a qual ela era aparentada originalmente. Quando ela viu a espada giratória, ela fugiu e vagou pelo mundo e, achando crianças alvo de punições, ela as maltratava e matava. Tudo isso em conta da ação da lua diminuindo sua luz (original).¹¹⁶

Percebe-se a existência de duplos no momento da criação, da forma como o “*Zohar*” a descreve, como ocorreu entre céu e terra, luz e trevas e macho e fêmea. Assim afirma o “*Zohar*”:

¹¹⁴ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v.1, p.18.

¹¹⁵ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v.1, p.87.

¹¹⁶ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.83.

Dessa fonte, seguiram-se duas entidades, como está escrito, “os céus e a terra”. A terra foi, a princípio, incluída nos céus, e eles emergiram juntos, direcionando-se um ao outro. Quando a primeira iluminação veio, os céus tomaram a terra e colocaram-na em seu lugar. A Terra, estando separada do lado dos céus, estava maravilhada e emudecida, desejando direcionar-se aos céus como antes, porque ela viu os céus banhados em luz, enquanto ela estava envolta na escuridão. Entretanto, a luz celestial tombou sobre ela, e de seu lugar ela olhou para os céus, face a face; e então a terra estava firmemente estabelecida. A luz surgiu no lado direito e a escuridão no esquerdo, e Deus, então, separou-as para uni-las novamente, como está escrito, “e Deus separou a luz das trevas”.¹¹⁷

Percebe-se, com base nesse trecho, que céu e terra, assim como luz e trevas, teriam sido, a princípio, duplos, posteriormente separados pelo Criador, que colocou a noite e a lua em uma relação de dependência com o dia e o sol, a partir do momento em que não mais teriam luz própria. Macho e fêmea são, da mesma forma, dispostos em uma situação de polaridade, como pode ser percebido no trecho a seguir:

“Se é assim, qual o significado do texto, “E Deus separou a luz das trevas?” ele respondeu: “A luz produziu o dia e a escuridão produziu a noite. Depois disso, Ele as uniu e elas eram uma, como está escrito “E um dia havia a tarde e a manhã”. [...] Quanto às palavras, “e Deus separou a luz das trevas”, significa que Ele impediu discórdia entre elas. R. Isaac disse: “até esse ponto o princípio masculino era representado pela luz e o feminino pela escuridão; dessa forma, eles foram colocados juntos e feitos um.”¹¹⁸

Ao feminino reservaram-se, assim, as trevas e o período noturno, o que explicaria, em grande parte, o aspecto sombrio atribuído a Lilith. Entretanto, em outros momentos atribui-se a Lilith relação íntima com outros elementos, a saber, as águas e o vento. No “*Zohar*”, afirma-se:

E Deus criou os grandes monstros marinhos. Estes são Leviatã e sua fêmea. E toda criatura viva que rasteja. Essa é a alma de toda criatura que rasteja para os quatro cantos do mundo, a saber, Lilith. Com o que as águas se infestam, com o seu tipo. São as águas que os nutrem.¹¹⁹

Percebe-se, dessa citação, uma conexão entre a primeira mulher e a natureza, reforçando a ideia desenvolvida por Jean Delumeau sobre o medo que a

¹¹⁷ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.117.

¹¹⁸ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.121.

¹¹⁹ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.129.

mulher despertaria por sua ligação estreita com elementos naturais, misteriosos para o mundo masculino.¹²⁰

Como macho e fêmea fossem duplos unidos em um só corpo, afirma-se, no “*Zohar*”, que Adão teria sido, em um momento, um ser uno. Contudo, depois de viver a experiência de nomear os animais em pares, Adão teria se conscientizado de uma vontade própria de ter, ele também, uma companheira. Em relação à constituição de Adão e seu nome, o “*Zohar*” afirma, ainda:

quando essas três letras desceram do alto, juntas em sua forma completa, o nome Adão compreendia macho e fêmea. O lado feminino estava ligado ao masculino até que Deus o colocou em profundo torpor, tempo no qual ele ficou perto do Templo. Deus então a tirou dele e a adornou como uma noiva e a levou a ele, como está escrito “e ele pegou um dos seus lados e fechou o local com carne”. (Gn II, 21). Eu descobri em um livro velho que a palavra “um” aqui significa “uma mulher” a saber, a original Lilith, que estava com ele e foi concebida dele.¹²¹

Segundo essa passagem do “*Zohar*”, Lilith seria a parte feminina que existiria em Adão desde o momento de sua criação. Ela seria considerada a energia primitiva, que se desprende e se diferencia tanto de Adão quanto de Eva. Relato semelhante encontra-se na Cabala, segundo a qual Adão, além de hermafrodita, teria dois rostos, cada um apontando em uma direção e constituindo, ao mesmo tempo, homem e mulher.¹²²

Durante certo período, Adão teria mantido relações sexuais com Lilith, mesmo após a criação de Eva. Isso teria ocorrido após a expulsão de Adão e Eva do Paraíso, quando ele, por se sentir culpado, decide abster-se de relações sexuais com sua mulher por um período de 130 anos¹²³. Afirma o rabi Mier, no “*Talmud*”:

Adão cobriu a cintura com espinhosos ramos de figueira para evitar o ato sexual com Eva. Durante esse tempo, Lilith visitou Adão enquanto ele dormia sozinho, sonhando, e se satisfazia, montada nele, provocando-lhe poluções noturnas. As criaturas nascidas dessa união são chamadas de “os flagelos da humanidade”.¹²⁴

¹²⁰ DELUMEAU, 1989, p.311.

¹²¹ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.130.

¹²² KOLTUV, 1997, p.28.

¹²³ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.173.

¹²⁴ KOLTUV, 1997, p.60.

Haveria, ainda, um segundo momento em que Adão teria mantido relações sexuais com espíritos impuros: isso ocorreu logo após Caim ter assassinado Abel, como é afirmado no “*Zohar*”:

Disse o R. Isaac: do tempo que Caim matou Abel em diante, Adão se separou de sua esposa. Dois espíritos femininos, então, costumavam ir até ele e ter relações sexuais, e nasceram daí espíritos e demônios que andam pelo mundo. Isso não deve causar surpresa, porque agora também quando um homem sonha durante o seu sono, espíritos femininos normalmente vêm e se divertem com eles, e então concebem com ele e, por consequência, dão à luz. As criaturas assim produzidas são chamadas “pragas da humanidade”; eles aparecem sempre sob a forma de seres humanos, mas elas não têm cabelo nas cabeças.¹²⁵

Esses relatos explicariam a crença, ainda corrente, de que Lilith seria uma ameaça a homens que dormem sozinhos em suas casas, ou até mesmo aos casais durante as suas relações sexuais. Nesse sentido, o “*Zohar*” alerta para as práticas sexuais que seriam consideradas seguras, como descrito a seguir:

Se uma mulher está amamentando uma criança, ela não deve unir-se ao marido enquanto a criança estiver acordada; tampouco deve amamentá-la logo em seguida, sem que tenha transcorrido um espaço de tempo equivalente a uma caminhada de duas milhas ou uma, no caso de a criança começar a chorar, desejando ser amamentada. Se tudo isso for respeitado, Lilith jamais poderá fazer-lhes mal.¹²⁶

Outros acontecimentos narrados no Gênesis são também atribuídos a Lilith. Um deles estabelece a ira de Caim contra Abel como consequência de sua natureza demoníaca, que teria sido herdada da serpente, considerada, por muitos estudiosos, como uma das facetas de Lilith. A impureza levada a Eva pela serpente provém das “multidões misturadas”, termo constantemente relacionado, no “*Zohar*”, a Lilith.¹²⁷ Reitera-se, sobre Caim e Abel:

Dessa forma, houve dois filhos – um do espírito impuro, e um posterior ao arrependimento de Adão. Então, um foi fruto do lado puro e um do impuro. R. Eleazour disse: “Quando a serpente introduziu sua impureza em Eva, ela a absorveu, e então quando Adão com ela reproduziu, ela teve dois filhos – um do lado puro e um do lado impuro de Adão, Abel nasceu com semelhança à forma superior e Caim à inferior. Então seus caminhos na vida foram diferentes. Foi natural, também, que Caim, vindo do lado do anjo da morte, devesse

¹²⁵ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.174.

¹²⁶ KOLTUV, 1997, p.85.

¹²⁷ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.108.

matar o seu irmão. Ele também aderiu ao seu próprio lado, e dele originou todas as habitações ruins e demônios e goblins no mundo.¹²⁸

O mal levado pela serpente teria, assim, ficado preso a Eva de tal modo a se perpetuar em Caim, que, por sua vez, manifestou essa “descendência” em atos que teria cometido durante a sua vida. No “*Zohar*”, descreve-se uma espécie de tendência natural do feminino para o mal, como reforça o trecho a seguir:

e o senhor Deus formou o homem. Neste ponto, ele estava completamente formado de modo a possuir ambos a Direita e a Esquerda. Expusemos antes que ele estava inteiramente sob a aegis da boa inclinação: agora Deus formou com ele ambas inclinações boas e ruins – com a boa inclinação para si mesmo, e a ruim agarrando-se em direção à fêmea.¹²⁹

Nesse contexto, Lilith afirma-se como o modelo do feminino que carrega o pecado e apresenta-o ao mundo. Realiza-se, ainda, a aproximação de Lilith a Shekinah, presença de Deus na criação. No “*Zohar*”, afirma-se:

Antes de Israel cair no cativeiro e durante o tempo em que Shekinah ainda estava com eles, Deus ordenou a Israel: “Não descobrirás a nudez de tua mãe”. (Lev. 18:7). Mas os filhos de Israel desobedeceram e descobriram a nudez de Shekinah; por isso está escrito: “Por vossos pecados, vossa mãe foi repudiada. (Is. 50:1), isto é, pelo pecado da incontinência Israel foi enviado para o cativeiro, bem como Shekinah, e isto é a descoberta de Shekinah. Esta incontinência é Lilith, a mãe da “multidão misturada”.¹³⁰

Ambas seriam aspectos constituintes do feminino, sendo Lilith aquela que surge da descoberta indevida de Shekinah, ou da extrapolação do feminino como supostamente deveria ser.

Lilith é também mencionada no “*Alfabeto de Ben Sira*”, considerado o mais antigo material conhecido sobre Lilith.¹³¹ Essa obra corresponde a um *midrash*, ou seja, uma reflexão sobre os relatos de origem do mundo. Entre eles, fala-se do conflito na criação da mulher no livro do Gênesis. Lê-se em Ben Sira:

Deus criou Lilith, a primeira mulher, do mesmo modo que havia criado Adão, só que Ele usou sujeira e sedimento impuro em vez de pó ou terra. Adão e Lilith nunca encontraram a paz juntos. Ela discordava dele em muitos assuntos e recusava-se a deitar embaixo dele na relação sexual, fundamentando sua reivindicação de igualdade no fato de que ambos haviam sido criados da terra. Quando Lilith

¹²⁸ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.171.

¹²⁹ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.154.

¹³⁰ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.108.

¹³¹ KOLTUV, 1997, p.37.

percebeu que Adão a subjugaria, proferiu o inefável nome de Deus e pôs-se a voar pelo mundo. Finalmente, passou a viver numa caverna no deserto, às margens do Mar Vermelho. Ali, envolveu-se numa desenfreada promiscuidade, unindo-se com demônios lascivos e gerando, diariamente, centenas de *Lilim* ou bebês demoníacos.¹³²

Tal como no “*Zohar*” e no “*Talmud*”, também no “*Alfabeto de Ben Sira*” a origem de Lilith se relaciona intimamente com a revolta e com a tentativa de se livrar da ideia de uma sociedade patriarcal e centrada no masculino. Ao se sentir subjugada, ou ainda na ameaça de que isso ocorresse, Lilith usou dos meios de que dispunha para se distanciar do Paraíso e, assim, sentir-se mais livre e autônoma.

O relato da criação de Lilith, considerado a sua origem no “*Zohar*”, no “*Talmud*” e no “*Alfabeto de Ben Sira*”, teria tido como primeiro objetivo preencher a lacuna existente entre as narrativas dos dois primeiros capítulos do Gênesis. Entretanto, com o passar do tempo e a sua assimilação por campos de conhecimento como Literatura e Artes Plásticas, ela adquire novos papéis. Sua versão primeira foi, com o tempo, reelaborada, em expressões artísticas cujo foco seria a representação de uma mulher livre e não submissa.

2.3 O mito de Lilith na Literatura e nas Artes Plásticas e sua dispersão pela cultura ocidental

Segundo Jean Delumeau, a representação feminina teria um caráter contraditório na História Ocidental, oscilando entre a atração e a repulsão, caracterizando um receio diante do feminino.¹³³ Com o advento da Idade Moderna e a imprensa, um medo que seria latente, diante da mulher, tornou-se assumido e reproduzido. Assim, desde tempos remotos percebe-se, no homem, desconfiança diante da mulher, sob justificativas diversas, entre elas o contato feminino mais íntimo com a natureza. Explica Delumeau:

Porque mais próxima da natureza e mais bem informada de seus segredos, a mulher sempre foi creditada, nas civilizações tradicionais, do poder não só de profetizar, mas também de curar ou de prejudicar

¹³² KOLTUV, 1997, p.38.

¹³³ DELUMEAU, 1989, p.311.

por meio de misteriosas receitas. Em contrapartida, e de alguma maneira para valorizar-se, o homem definiu-se como apolíneo e racional por oposição à mulher dionisíaca e instintiva, mais invadida que ele pela obscuridade, pelo inconsciente e pelo sonho.¹³⁴

Trata-se de repelir um mundo desconhecido, obscuro e desafiador; demonizar a mulher seria, em certo ponto, uma forma de ataque, feito na tentativa de proteger-se diante do que não se poderia compreender. A atribuição da proximidade entre a mulher e a natureza é perceptível em diferentes culturas, sendo a ela atribuído, por vezes, o papel principal em rituais fúnebres, considerada, ao mesmo tempo como aquela que gera e extermina. Delumeau avalia:

Não é por acaso que em muitas civilizações os cuidados dos mortos e os rituais funerários cabem às mulheres. Elas eram consideradas muito mais ligadas do que os homens ao ciclo – o eterno retorno – que arrasta todos os seres da vida para a morte e da morte para a vida. Elas criam, mas também destroem. Daí os nomes incontáveis das deusas da morte. Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas.¹³⁵

Seria possível, portanto, aproximar duas representações femininas provindas, respectivamente, das culturas grega e hindu. Primeiramente, tem-se Medeia,¹³⁶ mãe devoradora de seus próprios filhos, representando o início e o fim da vida: uma “mãe monstro”, um ser contraditório, que, ao mesmo tempo, exerce a plenitude da feminilidade e, por fim, mata seus próprios rebentos.

Pode-se falar, também, em Kali, “mãe do mundo”, personificação da destruição e da criação: ela é uma deusa que traz explosão de vida, mas também guerras, pestes e fome. Em outras culturas, representações femininas também postulam uma ideia paradoxal da mulher. Afirma Delumeau:

À sanguinária Kali correspondiam de uma certa maneira, nas mentalidades helênicas, as Amazonas “devoradoras” de carne humana, as Parcas que cortavam o fio da vida, as Erínias “assustadoras”, “loucas” e “vingadoras”, tão terríveis que os gregos não ousavam pronunciar seu nome. A Dulle Griet, “Margot, a furiosa”, de Breughel, não exprime por sua vez o temor masculino diante do cego arrebatamento feminino?¹³⁷

A concepção da mulher como um ser ambíguo seria, desse modo, antiga e difundida, sendo ela, com frequência, responsabilizada por diversos males. Em várias

¹³⁴ DELUMEAU, 1989, p.311.

¹³⁵ DELUMEAU, 1989, p.312.

¹³⁶ DELUMEAU, 1989, p.312.

¹³⁷ DELUMEAU, 1989, p.313.

representações, o pecado original é usado como justificativa para a culpabilidade feminina, esperando-se da mulher, a partir daí, uma postura envergonhada, arrependida e submissa, como se toda a sua vida estivesse determinada para a busca do perdão. A culpa atribuída a ela passaria pelo campo de sua sexualidade, considerada como um pecado grave, além de um caminho para a perdição masculina. Delumeau esclarece:

Mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher foi acusada pelo outro sexo de ter introduzido na terra o pecado, a desgraça e a morte. Pandora grega ou Eva judaica, ela cometeu a falta original ao abrir a urna que continha todos os males ou ao comer o fruto proibido. O homem procurou um responsável para o sofrimento, para o malogro, para o desaparecimento do paraíso terrestre, e encontrou a mulher. Como não temer um ser que nunca é tão perigoso como quando sorri? A caverna sexual tornou-se a fossa viscosa do inferno.¹³⁸

Sob essa ótica, a mulher deveria ser responsabilizada pelo primeiro pecado e, em decorrência disso, por todos os outros; assim afirmavam textos religiosos da Idade Média, ainda que alguns escritos eclesiásticos de então fossem contra esse pensamento. Sabe-se que o celibato dos clérigos fez com que eles criassem obstáculos para o convívio com as mulheres, rebaixando-as de forma que a tentação potencialmente oferecida por elas pudesse ficar longe deles. Entende-se, por isso, a exaltação da Virgem que, apesar de mulher, não havia concretizado o que de diabólico portaria, ou seja, a sua sexualidade. Ela ficaria, assim, em uma categoria à parte, como se a sua castidade a redimisse do pecado de ser mulher.

Na Literatura Trovadoresca, colocava-se a mulher em um pedestal e dedicava-se a ela um amor cortês e servil. Contudo, segundo Delumeau, esse fato não foi suficiente para que se modificasse a hostilidade com o “segundo sexo”, já que a mulher, nesse gênero literário, correspondia mais a uma entidade do que a uma pessoa. O mesmo ocorre no platonismo amoroso de Petrarca, quando ele separa, em categorias diversas, a mulher que amava de forma idealizada e sua esposa, com quem convivia no cotidiano. Em relação a ela, Petrarca acrescentaria:

A mulher [...] é um verdadeiro diabo, uma inimiga da paz, uma fonte de impaciência, uma ocasião de disputas das quais o homem deve manter-se afastado se quer gozar a tranquilidade [...]. Que se casem, aqueles que encontram atrativo na companhia de uma esposa, nos abraços noturnos, nos ganidos das crianças e nos tormentos da insônia [...]. Por nós, se está em nosso poder, perpetuaremos nosso nome pelo

¹³⁸ DELUMEAU, 1989, p.314.

talento e não pelo casamento, por livros e não por filhos, com o concurso da virtude e não com o nome de uma mulher.¹³⁹

A mulher, quando valorizada, ocuparia, pois, um espaço distinto, um tipo de categoria na qual, geralmente, não se concretiza, de forma plena, a sua essência feminina. Considerado um marco da Idade Moderna, Petrarca delineia um período cujo aumento da repulsão à mulher é notável, assim como maior é também a propagação desse sentimento. Delumeau arremata:

seres sexualmente frustrados que não podiam deixar de conhecer tentações projetaram em outrem o que não queriam identificar em si mesmos. Colocaram diante deles bodes expiatórios que podiam desprezar e acusar em seu lugar.¹⁴⁰

Dessa forma, no início da Idade Moderna, o celibato dos clérigos, que os fazia temer o contato tentador com o sexo oposto e uma maior possibilidade de divulgação dessas ideias, por intermédio da imprensa e dos sermões, foram elementos que fomentaram a repulsa à mulher. Para Delumeau:

Assim, o sermão, meio eficaz de cristianização a partir do século XIII, difundiu sem descanso e tentou fazer penetrar nas mentalidades o medo da mulher. O que na alta Idade Média era discurso monástico tornou-se em seguida, pela ampliação progressiva das audiências, advertência inquieta para uso de toda a Igreja discente que foi convidada a confundir vida dos clérigos e vida dos leigos, sexualidade e pecado, Eva e Satã.¹⁴¹

Entre obras de cunho religioso dedicadas à execração feminina, cita-se o “*De planctu ecclesiae*”, redigida por Alvaro Pelayo, cuja segunda parte consiste em um catálogo com “102 vícios e más ações da mulher”. Caminho semelhante o da obra “*Malleus maleficarum*”, que busca explicar a perfídia e a malícia femininas, como se pode ver pela afirmação, dele retirada:

Toda malícia não é nada perto de uma malícia de mulher [...]. A mulher, o que é ela senão a inimiga da amizade, a pena inelutável, o mal necessário, a tentação natural, a calamidade desejável, o perigo doméstico, o flagelo deleitável, o mal por natureza pintado de cores claras? [...] Uma mulher que chora é uma mentira [...]. Uma mulher que pensa sozinha pensa para mal.¹⁴²

¹³⁹ DELUMEAU, 1989, p.319.

¹⁴⁰ DELUMEAU, 1989, p.320.

¹⁴¹ DELUMEAU, 1989, p.322.

¹⁴² DELUMEAU, 1989, p.327.

O *Malleus* descreve a mulher como perigosa, afirmando que ela tentaria esconder, sob seu aspecto belo, intenções malignas que colocariam em risco o sexo masculino e sua integridade.

No período da Renascença, há que se registrarem duas correntes principais em relação à mulher. Alguns teóricos, como Jacob Burckharatt, afirmam que, durante a Renascença, o *status* feminino seria equivalente ao do homem.¹⁴³ Delumeau, por sua vez, atribui inocência e precipitação a essa linha de pensamento, usando, como argumento, um texto extraído do “*De republica anglorum*”, escrito na Inglaterra elisabetana. Nele, narra-se:

Tendo lembrado que os servos “não podem ter nem autoridade nem jurisdição sobre os homens livres, pois não são senão o instrumento, a propriedade e a posse de outrem”, Thomas Smyth encadeia imediatamente para colocar as mulheres na mesma categoria, pois “a natureza criou-as para que cuidem do lar e alimentem sua família e seus filhos, e não para que ocupem funções em uma cidade ou em uma comunidade nacional – assim como não criou para isso as crianças de pouca idade.¹⁴⁴

Delumeau classifica como “álibis” os casos, na Renascença, nos quais se faz uma equivalência de valor entre homens e mulheres. Ao contrário disso, afirma que os ataques à mulher eram recorrentes, por intermédio, por exemplo, de juristas como Jean Bodin e Pierre de Lancre, que atribuíam às mulheres uma culpabilidade sem possibilidade de atenuantes. Quanto a isso, afirma-se:

A verdade é que a velhice não é uma causa idônea para diminuir a pena de delitos tão execráveis que elas se acostumaram a cometer. E além disso é uma ficção dizer que todas as feiticeiras são velhas, pois entre uma infinidade que vimos durante nossa comissão na região de Labourd, havia quase tanto jovens quanto velhas. Pois as velhas instruem as jovens. [...].¹⁴⁵

Lancre atribui às mulheres, independente de sua idade, delitos “execráveis” que, segundo ele, seriam cometidos por elas com frequência. Afirma, ainda, que nem mesmo a velhice traria a elas mais serenidade e absolvição, já que elas seriam os instrumentos pelos quais as feiticeiras jovens se instruíam de todo o mal.

Ao analisar-se a figura da mulher, percebe-se que pouco é modificado ao longo do tempo, como bem argumenta Delumeau:

¹⁴³ DELUMEAU, 1989, p.338.

¹⁴⁴ DELUMEAU, 1989, p.339.

¹⁴⁵ DELUMEAU, 1989, p.337.

[...] No entanto – sendo as alegorias medievais substituídas pela iconografia antiquizante – a forma feminina, mais plástica que a silhueta masculina, é utilizada preferencialmente para personificar abstrações: a Castidade, a Verdade, a Caridade, a Natureza, a Majestade, a Religião, a Sabedoria, a Força, até mesmo os “Nove Cavaleiros”; ou ainda as Quatro Virtudes Cardeais, ou Quatro Elementos e as Quatro Partes do mundo. Promoção da mulher? Parcialmente, sem dúvida, mas apenas parcialmente. Pois a maior parte dessas alegorias, como Minerva (ou as Amazonas) é, assim como a Virgem Maria, uma espécie de anti-Eva, seres que não realizam a totalidade de sua vocação feminina e são colocados acima ou ao menos fora de seu sexo. Desse modo, não acreditemos com muita rapidez que o gosto pelas imagens greco-romanas revolucionou os hábitos mentais e modificou de ponta a ponta os valores e as crenças. Temas reaparecem sob uma outra roupagem. Entre a Dama com o licorne e Diana caçadora ao lado de seu cervo há continuidade; Eva e Pandora desempenham o mesmo papel, desencadeando com sua curiosidade condenável uma torrente de desgraças sobre a humanidade. O julgamento de Páris não é muitas vezes senão uma outra versão do mito de Eva estendendo a maçã a Adão. A nudez do primeiro casal no jardim do Éden, assim como os amores de Marte e de Vênus, de Júpiter e de Calisto exprimem em comum o desejo, em um universo em que a sensualidade ainda não fora condenada; o gozo em um paraíso terrestre – ou pré-cristão – onde ela ainda era permitida. Mas esse jardim das delícias, provisoriamente recriado, afinal não passa de ilusão. Ilusória é também a evocação de uma mulher que seria a uma só vez erótica e sem pecado.¹⁴⁶

Mudam-se nomes, personagens, locais, datas, mas a maneira de temer e culpar a mulher persiste de forma inegável. Quando admirada, nas narrativas, a mulher seria uma caricatura ou mesmo a sombra da mulher real, não podendo se afirmar, de fato, como parte verdadeira do mundo feminino. Antes, seria uma afirmação do que deveria ser, da forma como deveria agir para conseguir o perdão na sociedade patriarcal. Em vários momentos, como foi descrito sobre a obra de Petrarca, há uma espécie de gradação na consideração da mulher: quando idealizada e distante, como a Laura do poeta italiano, era de tal forma elevada que muito se distanciava da companheira real do autor, alvo de críticas fervorosas e, em certo ponto, até repelida por ele. Seja como monstros, deusas, bodes expiatórios ou feiticeiras, desde sempre é direcionada à mulher uma enorme cobrança, de dever ser diferente daquilo que de fato é.

É, então, que se pode falar da dispersão do relato de Lilith na cultura ocidental e nas suas expressões artísticas. Ao contrário de aleatória, essa difusão atende à demanda de um mundo que se pauta na crítica ao feminino e a várias de suas expressões. Como a primeira mulher a se rebelar, Lilith seria a prova de que é possível

¹⁴⁶ DELUMEAU, 1989, p.345.

um caminho alternativo, uma escolha por aquilo que não coincide com o que havia sido determinado e, via de regra, assim vem sendo representada. Independente do local e período e com roupagens diversas, Lilith reaparece, símbolo de diferença, desafio e fuga. Assim avalia Eduardo de Assis Duarte:

O mito de Lilith guarda em suas variantes os contornos mais antigos da identidade feminina marcada pela transgressão e, por isto mesmo, demonizada e recolhida aos desvãos sombrios de uma ordem cultural pautada pela hegemonia do masculino. Símbolo da revolta e da desobediência, bem como do ódio funesto às estruturas castradoras da mulher, Lilith nasce e vive desde a mais longínqua aurora da civilização, numa onipresença esquiva de ser ctônico e maléfico. Demônio feminino de longos cabelos, incubo que, pelo prazer, exaure e arruina, vampiro ou bruxa assassina de crianças, muitas são as suas figurações. Da epopeia de *Gilgamesh*, grafada em pequenas placas de argila de três milênios antes de Cristo, à poesia popular nordestina, ainda hoje viva, Lilith atravessa os tempos e passa do mito ao *mythos* para habitar as mais diversas escrituras.¹⁴⁷

Lilith desafia a estrutura da sociedade, já que é, como afirma Duarte, “elemento de desrecale das pulsões interditas na ordem falocêntrica”.¹⁴⁸ Ela traz à tona sentimentos de revolta, questionamentos e uma forte sensação de não se encaixar nos moldes sociais preparados para a mulher. Dessa forma, ela passa a ser instrumento de grande utilidade, desafiadora da ordem patriarcal existente, desde há muito tempo, na cultura ocidental. Duarte assevera, sobre a trajetória representativa de Lilith:

Do incubo mítico às mulheres fatais das diversas literaturas, passando pelas bruxas do período inquisitorial, para a *mãe obscura*, antípoda da Virgem Maria e espécie de bode expiatório de uma cultura centrada na interdição.¹⁴⁹

Com base na afirmação de Duarte, Lilith é posicionada em um extremo da representação feminina, ao qual corresponde o outro, da Virgem Maria, como duplos que representariam manifestações diferentes da mulher. Para Duarte, algumas obras que marcam a dispersão de Lilith no ocidente seriam: “*Carmen*”, de Prosper Mariméé, “*Mulheres Apaixonadas*”, de D.H. Lawrence e “*Quincas Borba*”, de Machado de Assis.¹⁵⁰

Carmen, na novela de mesmo nome, é descrita, de acordo com Duarte, como um arquétipo de Lilith. A personagem, filha de bruxa, é extremamente sedutora e perigosa, envolve-se com feitiços, usa amuletos e é seguidora de uma ordem primitiva

¹⁴⁷ DUARTE, 1994.

¹⁴⁸ DUARTE, 1994, p.253.

¹⁴⁹ DUARTE, 1994, p.253.

¹⁵⁰ ASSIS, [195-].

de Lilith. Diante de José, seu amado, exerce uma força sobrenatural e “enfeitiça-o mais que o seduz”.¹⁵¹ Por fim, Marimée faz com que ela se arrependa e “entregue-se à lei do macho”.¹⁵² Assim, a representação de Lilith, em “*Carmen*”, tem como foco a sua condenação. Na avaliação de Duarte, a condição de gitana, falsa e dissimulada, acaba por conduzi-la ao arrependimento e à redenção diante da suposta retidão e correção masculinas.

Por outro lado, em “*Mulheres apaixonadas*”, de D. H. Lawrence, a retomada que se faz de Lilith, segundo o estudo de Duarte, serve “não tanto para estigmatizar a mulher, mas para assinalar sua busca de uma identidade liberta das amarras patriarcais”.¹⁵³ Quanto à obra, afirma o crítico:

Já o romance de D. H. Lawrence, publicado em 1921, situa-se em espaço e tempo bastante diversos, sobretudo no que toca às condições de vida e de realização pessoal do chamado segundo sexo. *Mulheres apaixonadas* retrata o alvorecer da liberação feminina na sociedade moderna e fornece um retrato da época extremamente rico em contrapontos com o clima moralista da era vitoriana na Inglaterra.¹⁵⁴

Na obra de Lawrence, o que mais se aproxima do arquétipo lilithiano, para Duarte, é o tipo de relação que os dois casais, Úrsula e Birkin e Gudrum e Gerald, estabelecem entre si. A maioria dos choques entre eles se dá pelo confronto de individualidades, sem que nenhuma das partes aceite, de bom grado, sucumbir à outra. Além disso, a figura paterna foi também fonte de revolta, quando Úrsula, agredida por ele, foge de sua casa, tentando negar a suposta “superioridade do sexo viril”,¹⁵⁵ assim como o fez Lilith, ao abandonar o paraíso. A obra de Lawrence destoa, em certa medida, das outras de mesma natureza, como afirma o pesquisador:

Não que D. H. Lawrence seja um feminista *avant la lettre*, mas em seu texto falam as ideias e concepções em confronto desde as primeiras décadas do século e isto dá ao romance um tom bem diverso de *Carmen* e de outros textos igualmente tributários do mito.¹⁵⁶

A figura de Lilith, nessa obra do período vitoriano, marca, além da transgressão de normas, a resistência das mulheres em relacionamentos que as sufocavam, fazendo-as, por vezes, sentirem-se com suas personalidades perdidas.

¹⁵¹ DUARTE, 1994, p.255.

¹⁵² DUARTE, 1994, p.255.

¹⁵³ DUARTE, 1994, p.254-255.

¹⁵⁴ DUARTE, 1994, p.254.

¹⁵⁵ DUARTE, 1994, p.255.

¹⁵⁶ DUARTE, 1994, p.255.

Em “*Quincas Borba*”, de Machado de Assis, Duarte afirma que a representação de Lilith ocorre em outro nível: seus signos se manifestam por intermédio de uma reelaboração e não de uma esteorotopia.¹⁵⁷ Nesse romance, Sofia lida com Rubião de forma fria e calculista, tentando mantê-lo por perto e seduzindo-o, embora sem a mínima pretensão de se tornar, de fato, sua amante. Ainda segundo Duarte, a viagem de trem na qual se conhecem se torna para Rubião “uma peregrinação ao abismo sem fim”,¹⁵⁸ diante do “diabo da mulher”,¹⁵⁹ que joga com sua vida, sem nenhuma compaixão. Machado consegue evitar o estereótipo, ao construir uma personagem com personalidade própria, com a qual enfrentava e desafiava as normas vigentes.

As três obras citadas, “*Carmen*”, de 1845; “*Mulheres apaixonadas*”, de 1921 e “*Quincas Borba*”, de 1866, mostram como se pode abordar, com representações aparentemente diversas, a mulher e o seu papel social, tendo, de alguma forma, Lilith como referência. De acordo com Duarte:

As três narrativas estabelecem, pois, uma complexa rede de semelhanças e diferenças, tanto em relação ao tecido mítico, quanto frente às representações que elas próprias engendram. As três narrativas enfrentam, cada uma à sua maneira, o “continente negro” do feminino.¹⁶⁰

Nessas três obras e em várias outras em que o foco está no feminino transgressor, seria possível perceber traços de Lilith, seja em características de suas protagonistas, seja na relação que elas desenvolvem com o meio social no qual se inserem. Citam-se, aqui, “*Madame Bovary*”,¹⁶¹ de Gustave Flaubert, e “*Dona Flor e seus dois maridos*”,¹⁶² de Jorge Amado.

Em Flaubert, Emma é uma mulher que passa grande parte de sua vida em um convento e termina por se casar com um médico do interior, Charles. Com ele, vive uma vida insatisfeita, lendo romances e idealizando homens e relações diferentes que, em sua concepção, seriam perfeitos. Com uma personalidade forte, dominadora, seria uma Lilith arquetípica, fazendo de seu marido um homem fraco, inseguro e dominado pelo seu temperamento forte e instável. Por fim e depois de traí-lo, Emma, como Carmen, de Merimée, rende-se: não conseguindo lidar com o peso de sua deslealdade, acaba com a

¹⁵⁷ DUARTE, 1994, p.255.

¹⁵⁸ DUARTE, 1994, p.256.

¹⁵⁹ DUARTE, 1994, p.256.

¹⁶⁰ DUARTE, 1994, p.256.

¹⁶¹ FLAUBERT, [19-?].

¹⁶² AMADO, 1975.

sua vida. “*Madame Bovary*” é um romance polêmico, tendo sido Flaubert, seu autor, acusado de desafiar e ameaçar a moral e os bons costumes da sociedade de então, justamente pelas características a partir das quais construiu a personagem Emma. Como Lilith, Emma é transgressora de normas e, assim como ocorre com ela, em algumas versões de seu mito, encontrou o arrependimento, mas não a chance de se redimir.

Em Jorge Amado, a protagonista se divide entre a possibilidade de uma vida pacata e decente, com o seu segundo marido, um farmacêutico quieto e trabalhador, e as lembranças de Vadinho, o seu primeiro marido, alcoólatra e boêmio, que, mesmo depois de morrer, continua a assombrá-la com lembranças luxuriosas. Até o final da história, Dona Flor vive a dúvida entre a vida no lar e a realização carnal, traindo, por vezes, o seu marido com o espírito do defunto Vadinho. Pode-se afirmar que, em meio a um clima de realismo fantástico, morbidez e traição, Flor encarnaria o dilema lilithiano, diante da possibilidade de uma vida pacata e, de certa forma, submissa e uma realização sexual plena, sem os enlaces das regras morais.

Nos dois romances é presente a inquietude própria da personalidade de Lilith diante de regras de uma sociedade falocêntrica. Emma e Dona Flor questionam e buscam afirmar a sua vontade; cada uma, entretanto, encontra um desfecho diverso. Carmen, Úrsula, Sofia, Emma, Flor e várias outras personagens femininas seriam, dessa forma, exemplos da contribuição de Lilith na representação literária. Algumas delas seriam estereotipadas, com fortes traços que nos remeteriam a Lilith, outras foram criadas com pinceladas leves, que, de alguma forma, também as tornam lilithianas.

Nas Artes Plásticas, há também a presença de Lilith, que será descrita aqui em três momentos: primeiramente, serão mostradas obras que se concentram na participação de Lilith na tentação de Adão e Eva, posteriormente, serão citados vasos babilônicos que fazem referência a Lilith e, por fim, serão comentadas partes da obra de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) e Édouard Manet (1832-1883), dedicadas, de alguma forma, a Lilith.

Nas Artes, com frequência, atribui-se a Lilith a identidade da serpente que acaba por causar a queda de Adão e Eva, ou ainda se afirma uma relação próxima entre ela e esse animal. Exemplo disso é o quadro disposto a seguir, de nome *Lilith*,¹⁶³ do artista britânico John Collier (1850-1934):

¹⁶³ COLLIER, John. *Lilith*. Pintura. Disponível em: <http://www.paintinghere.com/painting/Lilith_3406.html>. Acesso em: 14 nov. 2010.



Nele, retrata-se uma mulher atraente brincando com a serpente próxima a uma árvore, supostamente aquela do fruto proibido. Lilith, nessa representação, é duplamente ameaçadora; pela sua beleza e pela proximidade e naturalidade com que interage com a serpente do Éden. É válido lembrar que a identidade da serpente é discutida por vários rabinos na narrativa do “*Zohar*”. Levanta-se a possibilidade de que ela seja como uma tentadora do mal, ou literalmente uma serpente e ainda a consideração de que estariam ambas as afirmações corretas.¹⁶⁴

Acreditava-se, em tempos antigos, que o poder de Lilith seria controlado caso ela fosse capturada embaixo de um vaso invertido que tivesse as inscrições corretas para esse fim.¹⁶⁵ Contudo, a relação da imagem de Lilith com os vasos vai mais além. Vários deles, de origem babilônica, apresentam ilustrações que representam o desejo de expulsá-la ou mantê-la distante. De acordo com Barbara Black Kultov, uma dessas inscrições afirmava:

Amarrada está a feiticeira Lilith com um pino de ferro em seu nariz; amarrada está a feiticeira Lilith com um torquês de ferro em sua boca; amarrada está a feiticeira Lilith... com uma corrente de ferro em seu pescoço; amarrada está a feiticeira Lilith com grilhões de ferro em suas mãos; amarrada está a feiticeira Lilith com pilares de pedra em seus pés.¹⁶⁶

¹⁶⁴ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.133.

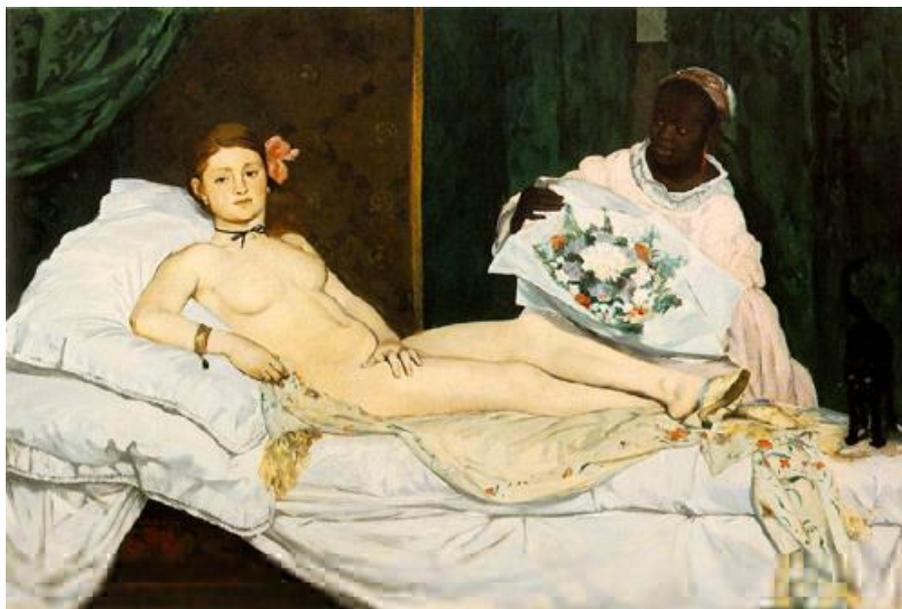
¹⁶⁵ KOLTUV, 1997, p.116.

¹⁶⁶ KOLTUV, 1997, p.117.

Essa inscrição, assim, exemplifica a prática da escrita de ordens em vasos babilônicos, com o intuito de manter Lilith afastada e retirar dela o poder de feiticeira.

Dante Gabriel Rossetti dedica a Lilith alguns dos seus mais importantes trabalhos. Em 1868, retrata Lilith em seu quadro *Lady Lilith*, como uma mulher de cabelos longos e ruivos, penteando-se, sentada. A vestimenta de Lilith destoa daquelas do período vitoriano: ela apresenta roupas claras, leves e um grande decote deixando à mostra o colo. Ao contrário, o período vitoriano era marcado pelo recato das mulheres, que usavam roupas pesadas, duras, o que limitava os movimentos naturais da mulher. A idealização feminina corrente no período construía mulheres fracas e frágeis, indo de encontro a esse ideal da imagem de Lilith retratada por Rossetti.

Édouard Manet tem em *Olympia*, de 1865, a representação de uma mulher que também nos transportaria a um ambiente lilithiano. Trata-se de uma mulher bela, de cabelos ruivos, adornada com jóias e sapatos de salto, retratada nua em sua cama, na presença de uma criada, que traz para ela um buquê de flores. Há, também, um gato preto, que brinca em sua cama, fato que nos remete ao bestiário citado anteriormente, da maldição de Lilith na Bíblia,¹⁶⁷ como se verifica a seguir, em uma reprodução da obra:¹⁶⁸



¹⁶⁷ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 34, p.1306.

¹⁶⁸ MANET, Edouard. *Olympia*. Pintura. Disponível em: <<http://artchival.proboards.com>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

As mulheres, como normalmente vinham sendo representadas no contexto das Artes Plásticas, eram distantes, não interagiam com o espectador, ou pouco o faziam, demonstrando ignorar, na maioria das vezes, o fato de que estariam sendo observadas. Em *Olympia*, a posição na qual a mulher se deita, sua atitude e linguagem corporal, chamam a atenção por destoarem do usual: ela olha fixamente para o observador da pintura, com expressão fria e desafiadora. Suas mãos tapam o seu sexo, o que, para muitos intérpretes do quadro, aludiria ao seu possível ofício de meretriz, estando à disposição daquele homem que pagasse por ela. A modelo, Victorine Meurend, seria uma prostituta e o nome escolhido para a obra, *Olympia*, corresponderia ao nome da maioria das meretrizes da Paris da época.¹⁶⁹

Olympia sabe, assim, que está sendo observada e, ao contrário de sentir-se constrangida, interage com aquele que a olha. Seus elementos lilithianos relacionam-se com a sua coragem em mostrar-se e com o desafio diante do observador, desacostumado com esse tipo de atitude nas representações femininas. Ela seria, dessa forma, uma Lilith, indo no sentido oposto às expectativas tradicionais de representação da mulher.

O mito de Lilith possibilita, portanto, reflexões importantes sobre a representação da mulher e do feminino diante de componentes da estrutura social, cultural e religiosa em várias obras e épocas. Sua dispersão na cultura ocidental se apresenta, então, pela perene discussão acerca da mulher, de sua culpabilização e rebaixamento por uma sociedade de estrutura patriarcal. Ora como instrumento de fomentação de uma postura misógina, ora como forma de reagir a ela, Lilith é um paradigma na arte, quando se busca representar a mulher e sua inserção social.

¹⁶⁹ Disponível em: <<http://wondersmith.com/heroes/meurend.htm>>. Acesso em: 14 nov. 2010.

3 LILITHS: BORGES, DANTE GABRIEL ROSSETTI E PRIMO LEVI

3.1 Ser imaginário e monstro: uma dupla nomeação

O sono da razão produz monstros.

Goya

Jorge Luis Borges, em “*Manual de zoologia fantástica*”,¹⁷⁰ listou inúmeros seres que fazem parte de uma espécie de zoológico mental, levando o leitor, pela mão, à jaula em que cada um deles aguarda.

Em “*O livro dos seres imaginários*”, amplia esse bestiário, com a adição de novos verbetes e uma ordem mais livre, caleidoscópica, como afirma o próprio autor, em relação à leitura do livro: “Gostaríamos que os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio”.¹⁷¹ E é dessa forma, combinando e rearranjando formas e significados, que a leitura deve ser, segundo ele, realizada.

Na obra borgiana, a obsessão classificatória é, de forma recorrente, analisada e criticada pelo escritor. Lyslei Nascimento, em “Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros”,¹⁷² ilustra essa prática borgiana a partir, por exemplo, do conto “O idioma analítico de John Wilkins”,¹⁷³ no qual, ao se estabelecer a separação dos animais em categorias dentro de uma suposta enciclopédia chinesa, demonstra-se a impossibilidade efetiva de realizá-lo pela inconcretude dos parâmetros considerados, que se afirmaram como aleatórios e irrealizáveis.

Nascimento discute, então, a listagem a que Borges se dedica em “*O livro dos seres imaginários*”. Segundo a pesquisadora, recursos que, a princípio, deveriam

¹⁷⁰ BORGES, 1966.

¹⁷¹ BORGES; GUERRERO, 1989, p.10.

¹⁷² NASCIMENTO, 2007, p.61.

¹⁷³ BORGES, 2000.

facilitar a leitura servem, nesse caso, para desestabilizar, ainda mais, qualquer pretensão classificatória exata. Nascimento afirma:

Sob o signo da ironia, podemos ler, também, outro exemplo da obsessão de Borges pelos catálogos e listas, mais especificamente em *O livro dos seres imaginários*, publicado em 1974. Os prólogos, os prefácios, as notas de pé de página, que normalmente servem para auxiliar a leitura ou referendar a escrita, são, no entanto, em Borges, em sua maioria, falsos, dissimulados ou adulterados. Então, antes perturbam do que guiam o leitor. O prólogo de *O livro dos seres imaginários* abre, assim, uma possibilidade de instrução de leitura.¹⁷⁴

A princípio, a designação de “seres imaginários” pode soar estranha e, não por acaso, recebe, do próprio Borges, uma consideração. No prólogo ao livro, ele explica:

O nome deste livro justificaria a inclusão do príncipe Hamlet, do ponto, do traço, da superfície, do hipercubo, de todas as palavras genéricas e, talvez, de cada um de nós e da divindade. Em suma, de quase todo o universo inteiro.¹⁷⁵

Ainda segundo Nascimento, quando Borges atribui um caráter imaginário a elementos tão diversos como personagens de ficção, elementos da geometria, cada um de nós, Deus e ainda todas as palavras, o escritor consegue provar a possibilidade de que todo o universo se concentre dentro desse livro. Sendo assim, ele se constitui, ao mesmo tempo, como um livro incompleto, já que a inclusão de todos os elementos não ocorre de fato e, ao mesmo tempo, infinito, já que se abre a essa possibilidade. É por isso que “esse livro é monstruoso porque é incompleto e é monstruoso porque é infinito”.¹⁷⁶

De acordo com Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, o limite entre o real e o imaginário constitui a fronteira do fantástico. Para que ele se concretize, faz-se necessária a criação, diante dos fatos, de uma hesitação no leitor, que questiona a veracidade deles ou, até mesmo, a sua existência.¹⁷⁷ Todorov discorre sobre um relato fantástico:

somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve

¹⁷⁴ NASCIMENTO, 2007, p.70.

¹⁷⁵ BORGES; GUERRERO, 1989, p.9-10.

¹⁷⁶ NASCIMENTO, 2007, p.71.

¹⁷⁷ TODOROV, 1975, p.31.

optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos.¹⁷⁸

O escritor afirma que o fantástico pode se constituir de duas formas: ora como fruto da hesitação entre o real e o ilusório, ora entre o real e o imaginário. No primeiro caso, duvida-se não que o fato tenha ocorrido, mas que ele tenha sido compreendido de forma correta pelo leitor. Ao contrário, no segundo caso, a hesitação é diante da ocorrência ou não do fato: questiona-se se ele teria ocorrido, ou se teria sido construído pela nossa imaginação.¹⁷⁹

Borges prepara o leitor, com o prólogo, para que se instaure nele essa dúvida, esse receio diante dos seres prestes a conhecer: coloca em questão a sua constituição como imaginários, duvida de seu caráter finito, abrindo-os em um leque interminável. E, dessa forma, abre as portas para que o leitor entre no mundo construído pela imaginação.

Atribuir a algo o caráter de imaginário pode parecer, a princípio, a negação de sua existência, já que, por vezes, pensamos nela como produtora de falsos pensamentos. Na fala cotidiana, frequentemente apazigua-se uma preocupação dizendo: “esqueça esse problema, ele não existe, faz parte de sua imaginação”. Entretanto, vários teóricos, aqui representados por Gilbert Durand e Gaston Bachelard, afirmam a existência da imaginação de forma diversa.

Gilbert Durand, filósofo francês nascido na década de 1920, desenvolveu o conceito de imaginação simbólica.¹⁸⁰ Pensada dessa forma, ela teria o objetivo de negar a certeza da morte, amenizando a existência do homem. De acordo com Durand, a sociedade ocidental desenvolveu-se com base no cartesianismo, corrente de pensamento que, segundo ele, valorizava o pragmatismo do signo e o saber científico, em detrimento da imaginação e da sensação, que levariam, segundo Descartes, a julgamentos errôneos e precipitados.¹⁸¹ Sobre isso, Durand afirma:

¹⁷⁸ TODOROV, 1975, p.30.

¹⁷⁹ TODOROV, 1975, p.30-31.

¹⁸⁰ DURAND, 1971.

¹⁸¹ DURAND, 1971, p.27.:

O cartesianismo assegura o triunfo do signo sobre o símbolo. Todos os cartesianos rechaçam a imaginação, assim como também a sensação, indutora de erros.¹⁸²

Ao contrário, Durand afirma que a imaginação e seus construtos seriam altamente funcionais, sendo a sua validade principal aquela de negar a certeza do fim, reforçada pela ciência e pelo pensamento racionalizantes.¹⁸³ Segundo ele, “a imaginação simbólica é negação vital de maneira dinâmica, negação do nada da morte e do tempo”.¹⁸⁴ Seria, assim, agente de eufemização de que o homem dispõe, como uma alternativa diante do futuro certo e imutável a que todos estariam sujeitos. Segundo ele, em relação à constituição do imaginário:

[...] A função da imaginação é antes toda uma função de eufemização, ainda que não um simples ópio negativo, máscara que a consciência ergue face à horrenda figura da morte, mas pelo contrário dinamismo prospectivo, que através de todas as estruturas do projeto imaginário, tenta melhorar a situação do homem no mundo. [...] Contudo, essa mesma eufemização submete-se ao antagonismo dos regimes do imaginário. [...] o eufemismo diversifica-se, à beira da retórica, em antítese declarada, quando funciona em regime diurno, ou pelo contrário, pelo desvio da dupla negação, em antífrase, quando depende do regime noturno da imagem.¹⁸⁵

As figuras criadas pelo imaginário fariam parte de um conjunto de esquemas que justificariam a coincidência entre construtos de tempos e locais diversos, sem que os indivíduos tivessem contato entre si.¹⁸⁶ Durand atribui, assim, grande importância à função simbólica da imaginação, já que valoriza a percepção imaginativa como algo que vai além dos sentidos usuais, sendo os símbolos formas pelas quais se expressa o imaginário.¹⁸⁷

Durand parte de uma base antropológica na sua análise do imaginário e cita ainda Bergson e René Lacroze, que em suas análises consideraram, respectivamente, a biologia e a psicologia.¹⁸⁸ Bergson, analisando seu papel biológico, atribui à imaginação uma função fabuladora. Afirma que “a fabulação é, em geral, uma reação da natureza contra o poder dissolvente da inteligência”.¹⁸⁹ Lacroze, por sua vez, afirma o seu papel

¹⁸² DURAND, 1971, p.27.

¹⁸³ DURAND, 1971, p.125-126.

¹⁸⁴ DURAND, 1971, p.124.

¹⁸⁵ DURAND, 1971, p.126-127.

¹⁸⁶ DURAND, 1971, p.125.

¹⁸⁷ DURAND, 1971, p.128.

¹⁸⁸ DURAND, 1971, p.125-126.

¹⁸⁹ DURAND, 1971, p.125.

psicológico, declarando que o “reino das imagens se apresentou como uma posição de dobra em caso de impossibilidade física ou proibição moral, como evasão distante da dura realidade”.¹⁹⁰ As três fontes de análise, antropológica, biológica e psicológica, atribuem à imaginação uma função, ao mesmo tempo, criadora e de escape, uma válvula por onde se pode, se não fugir da realidade como tal, amenizá-la.

Gaston Bachelard dedica-se, também, à análise da imaginação, tecendo, pelo menos, dois conceitos a ela relacionados: o de imaginação reprodutora e o de imaginação criadora.¹⁹¹ Como reprodução, as imagens seriam réplicas daquilo que se vê e se vive, enquanto, como criação, as imagens seriam fontes de novas informações. A criação de imagens não seria como um sistema de réplicas, mas como fonte de novos conhecimentos e mudanças na realidade. Segundo Maria Paula Perrone, em relação a Bachelard:

O homem por ele concebido é o homem demiurgo, instaurador de novas realidades, cuja fonte é a imaginação criadora, a essência do espírito humano, que de modo dinâmico o torna capaz de produzir tanto ciência quanto arte, ou seja, o pensamento e o sonho. Em Bachelard, a imaginação criadora une os dois mundos. Nessas diferentes faces da capacidade de criar a experiência psicológica está presente sob a direção do imaginário. Concebe a imaginação como fonte, como o que impulsiona o pensamento e o faz dinâmico, criando o novo como um grande susto, numa instantaneidade.¹⁹²

Bachelard acusaria a sociedade ocidental de se firmar na função reprodutora da imaginação, pouco se ocupando da sua função criadora, por vezes, mesmo, ignorando-a.¹⁹³ A partir dessa reflexão, pode-se aproximar o conceito de ser imaginário com o de monstro como o desenvolveu Jeffrey Jerome Cohen. Relaciona-se o ser que é fruto da imaginação criadora, como a pensou Bachelard, com o monstro segundo Cohen a partir da tese de número um.

A tese de número um afirma que “o corpo do monstro é um corpo cultural”. Como tal, aproxima-se da imaginação criadora de Bachelard. Expressa algo que não precisou passar pela experiência pessoal para se afirmar como tal, vindo da sociedade e da cultura como um ente coletivo. Como explicar, por exemplo, figuras como os vampiros, seres mitológicos que possuem origens diversas, de culturas e locais tão variados? Algo que se desejava expressar e que era comum a culturas diversas,

¹⁹⁰ DURAND, 1971, p.126.

¹⁹¹ PERRONE, 2010.

¹⁹² PERRONE, 2010, p.3.

¹⁹³ PERRONE, 2010, p.3.

encontrou no monstro uma possibilidade de expressão. Os seres imaginários descritos por Borges, assim, habitam a fronteira da imaginação e do real, podendo ser considerados criações monstruosas, por expressarem algo que não se poderia expressar pelas vias do real. São figuras que confundem para, de fato, demonstrar algo para além de suas representações.

3.2 A Lilith de Jorge Luis Borges

Todo o fantástico é ruptura da ordem estabelecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade cotidiana.

Roger Callois

Em “*O livro dos seres imaginários*”, Lilith é um dos seres listados por Jorge Luis Borges, que estabelece uma espécie de cronologia do relato; para isso, parte da sua origem lendária, apresentando, a seguir, desdobramentos artísticos e, por fim, versões do mito.

Lilith não é a única criatura de origem judaica a ser listada por Borges nessa obra. Além dela, o Beemot, o Golem, anjos e demônios fazem parte dos seres judaicos aos quais Borges faz referência. Nascimento afirma que “os monstros judaicos citados por Borges, em *O livro dos seres imaginários*, exibem, de forma paradigmática, a condição de alteridade de seus elementos”.¹⁹⁴ No caso de Lilith, afirma a autora, sua constituição relaciona-se, com frequência, ao temor diante do feminino.

Borges a descreve, em seu verbete, como a primeira mulher de Adão, afirmando: “porque antes de Eva foi Lilith, lê-se num texto hebraico”,¹⁹⁵ apresentando-a como uma espécie de “pré Eva”, assim como a sua origem lendária judaica.

A partir daí, o escritor refere-se à obra de Dante Gabriel Rossetti, citando o seu poema *Eden Bower*, no qual Rossetti estabelece uma espécie de narrativa épica do mito de Lilith. Borges cita, então, versões do mito de Lilith, atribuindo a ela a

¹⁹⁴ NASCIMENTO, 2007, p.73.

¹⁹⁵ BORGES; GUERRERO, 1989, p.137.

responsabilidade pelo nascimento de Caim e a conseqüente tragédia a instalar-se em sua vida, quando ele assassina seu irmão, Abel.

Pode-se, então, dividir o verbete borgiano em duas partes: uma delas faz referência ao âmbito lendário de Lilith e a outra trata das relações intertextuais que se estabelecem no campo das artes. Esses traços, apreendidos na construção do verbete, remetem a mais duas teses de Cohen, a saber: as teses de número dois e três.

A tese de número dois afirma que “o monstro sempre escapa.”¹⁹⁶ Assim, independente dos finais reservados a ela, em cada uma das narrativas em que aparece, Lilith estará sempre de volta. As apropriações artísticas do mito representam bem essa faceta cíclica de Lilith, que a faz um monstro sob a ótica de Cohen.

O campo semântico que circunda Lilith, no verbete, constitui-se dos seguintes termos: “serpente”, “espírito noturno”, “anjo”, “demônio” e, por fim, “uma mulher alta de longos cabelos negros”. Seria impossível, naturalmente, encontrar uma categoria em que se encaixassem todas essas denominações, mas, ainda assim, Lilith é cada uma delas.

Sob essa ótica, a Lilith borgiana atenderia, também, à tese de número três, segundo a qual “o monstro é o arauto da crise de categorias.”¹⁹⁷ Assim, impossível seria determinar, com precisão, a natureza lilithiana, se o leitor tomar como base o verbete de “*O livro dos seres imaginários*”.

3.3 As Liliths de Dante Gabriel Rossetti

A figura de Lilith mereceu, por parte do poeta e pintor inglês pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), várias representações. Rossetti viveu no período vitoriano e possuía verdadeiro fascínio pela arte romântica, tendo sido um dos fundadores do pré-raphaelismo, movimento cujos adeptos acreditavam na reação ao academicismo inglês do período, que se baseava na arte clássica do Renascimento na produção artística. Eles afirmavam a arte pela arte e desejavam devolver a ela uma

¹⁹⁶ COHEN, 2000, p.27.

¹⁹⁷ COHEN, 2000, p.30.

beleza poética, algo que eles acreditavam ter sido perdido pelos artistas ingleses de então.

Segundo Elaine Shefer, Rossetti era, essencialmente, um pintor de figuras femininas e é em 1868 que o artista pinta *Lady Lilith*, quadro disposto a seguir:¹⁹⁸



Esse quadro retrata uma mulher ruiva que se penteia, absorta, sendo o vermelho um símbolo do feminino, mas também do pecado, do sangue e da violência. A atmosfera é misteriosa: há um espelho, elemento que acompanha com frequência a representação da vaidade feminina, no qual se pode ver refletido um candelabro que estaria próximo a Lilith e, ao mesmo tempo, árvores que compõem uma floresta, o que cria um ambiente difuso, entre um espaço interno, íntimo e privado, e outro externo, com as reverberações de medo que a floresta pode trazer.

A relação que se estabelece entre vaidade e autoimagem apresenta-se, no conto “The mirror”, de Isaac Bashevis Singer, a partir da relação do espelho com a atração:

Há um tipo de rede tão antiga quanto Matusalém, tão macia e cheia de buracos quanto uma teia de aranha; no entanto, ela conservou sua

¹⁹⁸ ROSSETTI, Dante Gabriel. *Lady Lilith*. Pintura. Disponível em: <<http://www.rossettiarchive.org>>. Acesso em: 24 out. 2010.

força até os dias de hoje. Quando um demônio, após vários dias, se cansa de perseguir ou de girar ao redor de um moinho de vento, ele pode se instalar dentro de um espelho. Ali, ele aguarda como uma aranha em sua teia, e a mosca certamente será apanhada. Deus outorgou vaidade à mulher, particularmente às ricas, bonitas, estéreis, jovens, que têm muito tempo e pouca companhia.¹⁹⁹

No caso desse conto, especificamente, o demônio que residia no espelho era Samael, que, segundo as narrativas da Cabala, teria sido um dos companheiros de Lilith. Dessa forma, ela poderia estar mirando, ao mesmo tempo, sua própria beleza refletida, além da possibilidade da vida demoníaca que se abre para ela.²⁰⁰

Há inúmeros elementos de sedução; as roupas de Lilith não seguem o estilo adotado no período vitoriano, quando as mulheres usavam roupas pesadas, duras e discretas. Lilith, ao contrário, apresenta uma vestimenta decotada, de cor clara e que não atrapalha os seus movimentos. Esse quadro apareceria, então, como uma afronta à arte daquele tempo e, por consequência, à ideologia que o fundamentava.

As flores retratadas no quadro representam uma feminilidade sedutora, sendo rosas vermelhas e papoulas símbolos, respectivamente, da luxúria e do torpor, reforçando a ideia creditada, por Rossetti, à Lilith.

Além do ambiente em que Lilith se penteia, vários elementos na sua imagem foram construídos de forma ambígua, o que realçava o efeito de mistério exercido por ela. Ao se pentear, Lilith exhibe uma composição extremamente atraente; no entanto, mira sua própria face no espelho com uma expressão severa, desencorajando o contato visual masculino, de um possível espectador: sua sensualidade basta a si mesma, sua satisfação como uma mulher atraente não depende de espectador algum.²⁰¹

A figura de Lilith, assim, parece representar, no período vitoriano, a rebeldia aos princípios artísticos vigentes. A esse quadro, Rossetti dedicou o poema “Lilith para uma pintura”.

O poema de Rossetti:

¹⁹⁹ Cf. KOLTUV, 1997, p.92.

²⁰⁰ KOLTUV, 1997, p.94.

²⁰¹ Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/30263543/Arte-ANALISANDO-%E2%80%9CLADY-LILITH%E2%80%9D-DE-DANTE-GABRIEL-ROSSETTI> Acesso em: 14 dez. 2010.

Lilith (for a picture)

Of Adam's first wife, Lilith, is told
 (The witch he loved before the gift of Eve),
 That, ere the snake's her sweet tongue could
 deceive,
 And her enchanted hair was the first gold.

And still she sits, young while the earth is old,
 And subtly of herself contemplative,
 Draws men to watch the bright net she can weave,
 Till heart and body and life are in its hold.

The rose and poppy are her flowers; for where
 Is he not found, O Lilith, whom shed scent
 And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
 Lo! As that youth's eyes burned at thine, so went
 Thy spell through him, and left his straight neck bent,
 and round his heart one strangling golden hair.

Lilith (para uma pintura)

Da primeira mulher de Adão, Lilith, é narrado
 (a bruxa que ele amou antes de Eva chegar),
 que, antes da serpente sua doce língua poderia
 enganar,
 e seu cabelo encantado foi o nascente dourado.

E ainda senta, jovem enquanto velha é a terra,
 E, sutilmente, a si mesma a contemplar,
 leva os homens à teia brilhante que ela pode trançar,
 até que coração, corpo e vida em sua teia encerra.

A rosa e a papoula são suas flores; no lugar
 que ele não se acha, Ó Lilith, a quem teu odor levou
 a quem beijos macios e teu sono deverias armar?
 Ai! Assim que seus olhos jovens queimaram em ti,
 então jogou
 teu feitiço sobre ele, e seu pescoço ereto dobrou
 E ao redor de seu coração dourados fios a
 estrangular.

[Tradução nossa]

O campo semântico de Lilith, nesse poema, contém as palavras “bruxa”, “serpente”, “teia”, “trançar”, “fios” e “estrangular”. Esses vocábulos auxiliam na construção de uma imagem assustadora e ameaçadora, que, aliada à sedução expressa no quadro, reforça ainda mais a imagem ambígua de Lilith. Assim, poema e quadro são complementares e à imagem de Lady Lilith se desdobram.

O poeta faz referência a flores, utilizando-as em um jogo simbólico, característico do período vitoriano. A papoula, planta da qual é extraído o ópio, remontaria à ideia de torpor, de encantamento e transcendentalismo. A rosa, por sua vez, relaciona-se com a feminilidade e a sexualidade. Lilith aparece, ainda, no poema, como feiticeira, controladora e perigosa por sua ameaça letal. Rossetti atribui a ela a faculdade de iludir, sendo mais antiga, nesse ofício, que a própria serpente, descrita na Bíblia como “o mais astuto dos animais.”²⁰² Seu “cabelo encantado” e seus feitiços reforçam

²⁰² BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 3, p.37.

uma ideia de magia e, juntamente às rosas vermelhas e papoulas, tornam-se suas armas a sedução e o torpor, na tentativa de dar um fim à vida do homem que tentava iludir.

O outro poema de Rossetti sobre Lilith, “Eden Bower”,²⁰³ é uma narrativa extensa sobre o mito, composta por 49 estrofes. Narra-se que ela teria convencido a serpente do Éden a emprestar-lhe sua forma para que, uma vez expulsa do Paraíso e proibida de retornar, pudesse entrar sem ser percebida e vingar-se de Adão e Eva. A seguir, o poema em inglês e sua tradução para o português:

²⁰³ ROSSETTI, 1913, p.18-21.

Eden Bower

It was Lilith the wife of Adam
 (Eden bower's in flower.)
 Not a drop of her blood was human,
 But she was made like a soft sweet woman.

Lilith stood on the skirts of Eden;
 (And O the bower of the hour!)
 She was the first that thence was driven;
 With her was hell and with Eve was heaven.

In the ear of the Snake said Lilith :—
 (Eden bower's in flower.)
 'To thee I come when the rest is over;
 A snake was I when thou wast my lover.

I was the fairest snake in Eden:
 (And O the bower and the hour!)
 By the earth's will, new form and feature
 Made me a wife for the earth's new creature.

'Take me thou as I come from Adam:
 (Eden bower's in flower.)
 Once again shall my love subdue thee;
 The past is past and I am come to thee.

'O but Adam was thrall to Lilith!
 And O the bower and the hour!)
 All the threads of my hair are golden,
 And there in a net his heart was holden.

'O and Lilith was queen of Adam!
 (Eden bower's in flower.)
 All the day and the night together
 My breath could shake his soul like a feather.

'What great joys had Adam and Lilith!—
 And O the bower and the hour!)

Sweet close rings of the serpent's twining,
 As heart in heart lay sighing and pining.

What bright babes had Adam and Lilith!—
 (Eden bower's in flower.)
 Shapes that coiled in the woods and waters,
 Glittering sons and radiant daughters.

'O thou God, the Lord God of Eden!
 (And O the bower and the hour!)
 Say, was this fair body for no man,
 That of Adam's flesh thou mak'st him a woman?

'O thou Snake, the King-snake of Eden!
 (Eden bower's in flower.)
 God's strong will our necks are under,
 But thou and I may cleave it in sunder.

'Help, sweet Snake, sweet lover of Lilith!
 (And O the bower and the hour!)
 And let God learn how I loved and hated
 Man in the image of God created.

'Help me once against Eve and Adam!
 (Eden bower's in flower.)
 Help me once for this one endeavour,
 And then my love shall be thine for ever!

'Strong is God, the fell foe of Lilith:
 (And O the bower and the hour!)
 Nought in heaven or earth may affright him;
 But join thou with me and we will smite him.

'Strong is God, the great God of Eden:
 (Eden bower's in flower.)
 Over all he made he hath power;
 But lend me thou thy shape for an hour!

'Lend thy shape for the love of Lilith!
 (And O the bower and the hour!)
 Look, my mouth and cheek are ruddy,
 And thou art cold, and fire is my body.

'Lend thy shape for the hate of Adam!
 (Eden bower's in flower.)
 That he may wail my joy that forsook him,
 And curse the day when the bride-sleep took him.

'Lend thy shape for the shame of Eden!
 (And O the bower and the hour!)
 Is not the foe-God weak as the foeman
 When love grows hate in the heart of a woman?

'Would'st thou know the heart's hope of Lilith?
 (Eden bower's in flower.)
 Then bring thou close thine head till it glisten
 Along my breast, and lip me and listen.

'Am I sweet, O sweet Snake of Eden?
 (And O the bower and the hour!)
 Then open thine ear to my warm mouth's cooing
 And learn what deed remains for our doing.

'Thou didst hear when God said to Adam:—
 (Eden bower's in flower.)
 "Of all this wealth I have made thee warden;
 Thou'rt free to eat of the trees of the garden:

"Only of one tree eat not in Eden;
 (And O the bower and the hour!)
 All save one I give to thy freewill,—
 The Tree of the Knowledge of Good and Evil."

'O my love, come nearer to Lilith!
 (Eden bower's in flower.)
 In thy sweet folds bind me and bend me,
 And let me feel the shape thou shalt lend me!

'In thy shape I'll go back to Eden;
 (And O the bower and the hour!)
 In these coils that Tree will I grapple,
 And stretch this crowned head forth by the apple.

'Lo, Eve bends to the breath of Lilith!
 (Eden bower's in flower.)
 O how then shall my heart desire
 All her blood as food to its fire!

'Lo, Eve bends to the words of Lilith!—
 (And O the bower and the hour!)
 "Nay, this Tree's fruit,—why should ye hate it,
 Or Death be born the day that ye ate it?"

"Nay, but on that great day in Eden,
 (Eden bower's in flower.)
 By the help that in this wise Tree is,
 God knows well ye shall be as He is."

'Then Eve shall eat and give unto Adam;
 (And O the bower and the hour!)
 And then they both shall know they are naked,
 And their hearts ache as my heart hath ached.

'Aye, let them hide in the trees of Eden,
 (Eden bower's in flower.)
 As in the cool of the day in the garden
 God shall walk without pity or pardon.

'Hear, thou Eve, the man's heart in Adam!
 (And O the bower and the hour!)
 Of his brave words hark to the bravest:—
 "This the woman gave that thou gavest."

'Hear Eve speak, yea, list to her, Lilith!
 (Eden bower's in flower.)
 Feast thine heart with words that shall sate it—
 "This the serpent gave and I ate it."

'O proud Eve, cling close to thine Adam,
 (And O the bower and the hour!)
 Driven forth as the beasts of his naming
 By the sword that for ever is flaming.

'Know, thy path is known unto Lilith!
 (Eden bower's in flower.)
 While the blithe birds sang at thy wedding,
 There her tears grew thorns for thy treading.

'O my love, thou Love-snake of Eden!
 (And O the bower and the hour!)
 O to-day and the day to come after!
 Loose me, love,--give breath to my laughter!

'O bright Snake, the Death-worm of Adam!
 (Eden bower's in flower.)
 Wreath thy neck with my hair's bright tether,
 And wear my gold and thy gold together!

'On that day on the skirts of Eden,
 (And O the bower and the hour!)
 In thy shape shall I glide back to thee,
 And in my shape for an instant view thee.

'But when thou'rt thou and Lilith is Lilith,
 (Eden bower's in flower.)
 In what bliss past hearing or seeing
 Shall each one drink of the other's being!

'With cries of "Eve!" and "Eden!" and "Adam!"
 (And O the bower and the hour!)
 How shall we mingle our love's caresses,
 I in thy coils, and thou in my tresses!

'With those names, ye echoes of Eden,
 (Eden bower's in flower.)
 Fire shall cry from my heart that burneth,—
 "Dust he is and to dust returneth!"

'Yet to-day, thou master of Lilith,—
 (And O the bower and the hour!)
 Wrap me round in the form I'll borrow
 And let me tell thee of sweet tomorrow.

In the planted garden eastward in Eden,
 (Eden bower's in flower.)
 Where the river goes forth to water the garden,
 The springs shall dry and the soil shall harden.

'Yea, where the bride-sleep fell upon Adam,
 (And O the bower and the hour!)
 None shall hear when the storm-wind whistles
 Through roses choked among thorns and thistles.

'Yea, beside the east-gate of Eden,
 (Eden bower's in flower.)
 Where God joined them and none might sever,
 The sword turns this way and that for ever.

'What of Adam cast out of Eden?
 (And O the bower and the hour!)
 Lo! with care like a shadow shaken,
 He tills the hard earth whence he was taken.

'What of Eve too, cast out of Eden?
 (Eden bower's in flower.)
 Nay, but she, the bride of God's giving,
 Must yet be mother of all men living.

'Lo, God's grace, by the grace of Lilith!
 (And O the bower and the hour!)
 To Eve's womb, from our sweet to-morrow,
 God shall greatly multiply sorrow.

'Fold me fast, O God-snake of Eden!
 (Eden bower's in flower.)
 What more prize than love to impel thee?
 Grip and lip my limbs as I tell thee!

'Lo! two babes for Eve and for Adam!
 (And O the bower and the hour!)
 Lo! sweet Snake, the travail and treasure,—
 Two men-children born for their pleasure!

O caramanchão do Eden

Era Lilith a mulher de Adão;
 (o caramanchão do Éden está em flor.)
 Embora nada em seu sangue humano fosse,
 Foi feita ela uma mulher suave e doce.

Lilith erguia-se às margens do Éden,
 (Ó o caramanchão e o momento!)
 Ela foi a primeira que de lá se leva,
 Com ela estava o inferno e o paraíso com Eva.

Ao ouvido da serpente disse Lilith: -
 (o caramanchão do Éden está em flor.)
 A ti eu venho quando tudo acabado,
 Uma serpente eu era quando tu foste meu amado.

Eu era a mais bela serpente do Éden,
 (Ó o caramanchão e o momento!)
 Pelo desejo da Terra nova forma e mesura
 Fez-me uma esposa para a nova criatura.

Toma-me ti quando venho de Adão
 (o caramanchão do Éden está em flor.)
 Uma vez mais deve meu amor dominar-te
 O passado é passado e vou a ti.

Ó mas Adão era servo de Lilith!
 (Ó o caramanchão e o momento!)
 Cada fio em meu cabelo era dourado,
 E nele em uma rede seu coração estava atado.

Ó e Lilith foi a rainha de Adão!
 (o caramanchão do Éden está em flor.)

'The first is Cain and the second Abel:
 (Edenbower's in flower.)
 The soul of one shall be made thy broth er,
 And thy tongue shall lap the blood of the other.'
 (And O the bower and the hour!)
 Inseparáveis noite e dia
 Sua alma como uma pena meu fôlego balançaria.

Quanta alegria tiveram Lilith e Adão! -
 (Ó o caramanchão e o momento!)
 anéis sufocantes da serpente girando
 corações deitados de saudade suspirando

Bebês magníficos tiveram Lilith e Adão! -
 (o caramanchão do Éden está em flor.)
 Nos bosques e rios figuras andantes,
 Filhos radiosos e filhas brilhantes.

Ó Deus, o senhor Deus do Éden!
 (Ó o caramanchão e o momento!)
 Diga, criado foste este belo corpo em vão,
 Para que outra tirastes da carne de Adão?

Ó tu serpente, a serpente-rei do Éden!
 (o caramanchão do Éden está em flor.)
 Rastejantes somos por Deus desejá-lo,
 mas podemos nós seu desejo dissipá-lo.

Ajude, doce serpente, amante terno de Lilith!
 (Ó o caramanchão e o momento!)
 E deixe que Deus aprenda como tenho amado e
 odiado
 O homem à imagem de Deus criado.

Ajude-me uma vez contra Eva e Adão!
 (o caramanchão do Éden está em flor.)
 Ajude-me uma vez nessa empreitada,
 E então para sempre serei tua amada.

Forte é Deus, o cruel inimigo de Lilith:

(Ó o caramanchão e o momento!)

Nada no céu ou na terra deve assustá-lo;

Mas juntos tu e eu, nós podemos derrotá-lo.

Forte é Deus, o grande Deus do Éden:

(o caramanchão do Éden está em flor.)

Sobre tudo criado por Ele, poder Ele tem;

Mas por uma hora empreste-me tua imagem!

Empreste-me tua imagem pelo amor de Lilith!

(Ó o caramanchão e o momento!)

Veja, tenho boca e face corada,

e fogo é meu corpo, e tu és gelada.

Empreste-me tua imagem pelo ódio de Adão!

(o caramanchão do Éden está em flor.)

Que ele lamente minha alegria que o abandonou,

E pragueje o dia que o sono de noiva o embriagou.

Empreste-me tua imagem pela vergonha do Éden!

(Ó o caramanchão e o momento!)

Não é Deus tão fraco feito homem quando opositor

se no coração de mulher o ódio se torna amor?

Poderias tu conhecer a esperança no coração de

Lilith?

(o caramanchão do Éden está em flor.)

Então traga perto tua cabeça até que ela brilhe,

Beije-me e escute-me, em meu peito se incline.

Sou eu terna, ó doce serpente do Éden?

(Ó o caramanchão e o momento!)

Então para o murmúrio de meus lábios quentes

incline teu ouvido

E aprenda o que restou a nós ainda não cumprido.

“ouviste bem quando Deus disse a Adão: -

(o caramanchão do Éden está em flor.)

De toda essa riqueza que lhe fiz guardião ser;

Tu és livre para das árvores do jardim comer:

“apenas de uma árvore não coma no Éden”;

(Ó o caramanchão e o momento!)

Todas menos uma ao teu livre arbítrio dou meu aval;

A árvore do conhecimento do bem e do mal.

Ó meu amor, venha mais perto de Lilith!

(o caramanchão do Éden está em flor.)

Em suas curvas enrosque-me e enrole-me,

E me deixe sentir a forma que irá emprestar-me!

Em teu formato voltarei ao Éden;

(Ó o caramanchão e o momento!)

Nesses movimentos aquela árvore irei escalar,

E em direção à maçã a cabeça irei guiar.

Veja, Eva inclina-se para o suspiro de Lilith!

(o caramanchão do Éden está em flor.)

Ó, como então deve meu coração desejar

Todo seu sangue como alimento queimar!

“veja, Eva inclina-se às palavras de Lilith! –

(Ó o caramanchão e o momento!)

Não, esse fruto da árvore – porque odiado seria?

Ou deveria a morte nascer naquele dia?

Não, mas naquele grande dia no Éden,

(o caramanchão do Éden está em flor.)

Pela ajuda que nessa sábia árvore é,

Deus sabe bem que você deve ser como Ele é.

Então Eva deve comer e dá-la a Adão;

(Ó o caramanchão e o momento!)

Então que estão nus ambos devem reconhecer,

E como doeu meu coração, os deles hão de doer.

Sim, deixe-os esconder nas árvores do Éden,

(o caramanchão do Éden está em flor.)

No frio dos dias no jardim então
Deus deve caminhar sem pena ou perdão.

Escute, Eva, o coração de homem de Adão!
(Ó o caramanchão e o momento!)
De suas palavras valentes atenha-se nestas que
dizeste:
“esta mulher me deu o que você me deste.”

Escute Eva falar, sim, escute-a, Lilith!
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Deleite teu coração com palavras que podem
satisfazer a ti.
“Isso a serpente me deu e eu comi”.

Ó Eva orgulhosa, aproxime-se de teu Adão,
(Ó o caramanchão e o momento!)
Expulsos como os seres que ele nomeou,
Pela espada que para sempre flamejou.

Sabes, teu caminho é conhecido para Lilith!
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Enquanto alegres pássaros em teu casamento
cantaram,
Lá suas lágrimas cresciam pelo que a ela tramaram.

Ó meu amor, serpente do amor do Éden!
(Ó o caramanchão e o momento!)
Ó hoje e o dia que está por vir!
Relaxe-me, ame, dê-me fôlego quando eu rir!

Ó serpente brilhante, o verme da morte de Adão!
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Com a coleira dos meus cabelos enrosque o pescoço
teu,
E vista juntos teu ouro e o ouro meu.

Naquele dia nas margens do Éden,
(Ó o caramanchão e o momento!)

No teu formato devo eu silenciosamente ir de volta a
ti.

E em minha forma por um instante ver a ti.

Mas quando tu és tu e Lilith é Lilith,
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Em que êxtase depois de ouvir ou ver
Do ser do outro deve cada um beber!

Com lamentos de “Eva! “Éden! e Adão!”
(Ó o caramanchão e o momento!)
Como podemos nós trocar de amor nossas deixas,
Eu em tuas voltas, e tu em minhas madeixas.

Com esses nomes, seus ecos do Éden,
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Fogo deve chorar do meu coração que queimarás, -
“do pó vieste e ao pó retornarás!”

Ainda hoje, tu, mestre de Lilith,
(Ó o caramanchão e o momento!)
Cubra-me com a forma que tomarei para mim
E deixe-me falar-te do doce amanhã enfim.

No jardim plantado ao leste do Éden,
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Onde o rio vai o jardim molhar,
O solo deve ser árido e a primavera secar.

Sim, onde o sono de noiva caiu sobre Adão,
(Ó o caramanchão e o momento!)

Ninguém deve ouvir o vento da tempestade pelos
caminhos

Através de rosas sufocadas, cardos e espinhos

Sim, ao portão leste do Éden,
(o caramanchão do Éden está em flor.)
Onde Deus uniu-os e ninguém deve torná-los metade
A espada toma esse caminho por toda a eternidade.

E Adão expulso do Éden? (Ó o caramanchão e o momento!) Veja! Com cuidado como um laivo abalado Ele cultivava a terra dura de onde foi levado.	Que outro prêmio além do amor devo levar a ti? Aperte e beije meus membros como eu disse a ti! Veja! Dois bebês para Eva e Adão! (Ó o caramanchão e o momento!) Veja! Doce serpente, a dor e o valioso Dois garotos nascidos para seu gozo!
E Eva também expulsa do Éden? (o caramanchão do Éden está em flor.) Não, mas dela, a noiva por Deus criada, Toda a humanidade deve ainda ser gerada.	O primeiro é Caim e o segundo Abel: (o caramanchão do Éden está em flor.) A alma de um irmão deve se tornar, E tua língua o sangue do outro sugar.
Veja, a graça de Deus, pela graça de Lilith! (Ó o caramanchão e o momento!) Para o útero de Eva, do doce tempo que irá chegar, Deve Deus grandemente multiplicar o pesar.	(Ó o caramanchão e o momento!) [Tradução nossa].
Envolve-me rápido, ó serpente deus do Éden! (o caramanchão do Éden está em flor.)	

Rossetti, no poema, contextualiza a vida de Adão e Lilith no Paraíso antes de sua fuga, descrita em seu mito. Apesar de ter sido considerada uma criatura de “sangue não humano”, era uma mulher suave e doce, que havia dado a Adão bebês magníficos, tendo vivido com ele uma vida de alegrias. No entanto, isso começa a mudar: o seu coração é descrito como uma rede, a sua língua, dissimulada como a da serpente, tenta enganar, até mesmo esse, que é considerado o mais astuto dos animais. Finalmente, conclui-se a primeira parte do poema, determinando, a ela, o inferno e, à Eva, o Paraíso.

A partir de então, Lilith inicia a sua tentativa de convencer a serpente a emprestar-lhe a sua forma, para que, assim, pudesse voltar ao Éden e oferecer a Adão e Eva o fruto proibido, induzindo-os, dessa forma, ao pecado. Lilith demonstra sua vaidade, ao questionar a razão de seu belo corpo, já que outra mulher iria ser criada em seu lugar e, desejando vingança, assume-se rastejante como a serpente e pede, por um momento, a sua forma emprestada. Lilith deseja que Adão e Eva, iniciados ao pecado, sintam a fúria de Deus, como ela sentira, sem pena ou perdão, para que se sentissem da mesma forma que ela, ao ser proibida de retornar ao Paraíso.

Ela determina as punições que deveriam ser lançadas a todos: Adão deveria lavrar a terra dura de onde seria levado; Eva, a partir de seu útero, geraria uma descendência, porém com intensa dor e pesar. Então, dois filhos, Caim e Abel, deveriam causar, um ao outro, dor e sofrimento.

Jeffrey Jerome Cohen, como foi afirmado anteriormente, propõe uma nova forma de leitura dos monstros, em que se possa apreender algo da cultura em que foram criados a partir de sua análise. Esse procedimento permite um estudo menos ingênuo, já que atribui ao monstro funcionalidade e, aos traços que o compõem, uma razão de ser. Analisado dessa forma, um mesmo monstro não será exatamente igual, se a sua representação variar, em local ou tempo.

No verbete que Borges cria sobre Lilith, percebe-se, logo, que ela não é apenas uma: as linhas que a descrevem afirmam-na ora como lendária, ora como representação artística; ora como serpente, ora como uma bela mulher. Lilith é monstro, no verbete borgiano, de acordo com as teses de número dois e três de Cohen, a saber, “o monstro sempre escapa” e “o monstro é o arauto da crise de categorias.”²⁰⁴

Lilith sempre escapa e retorna com diferentes roupagens, tantas quantas Borges as afirmou e outras mais. Como afirma Cohen, “o corpo do monstro é, ao mesmo tempo, corpóreo e incorpóreo; sua ameaça é sua propensão a mudar.”²⁰⁵ Lilith reaparece, com frequência, em filmes e livros contemporâneos sobre vampiros e espíritos, com mensagens que variam de acordo com o contexto em que está inserida. Cohen realça sobre a mutabilidade monstruosa:

em cada uma dessas histórias de vampiro, aquele que se recusa a morrer retorna, numa roupagem ligeiramente diferente, para ser lido, a cada vez, contra os movimentos sociais contemporâneos ou contra um evento específico, determinante.²⁰⁶

O teor cíclico com que Borges fundamenta o verbete de Lilith a afirma como um monstro, relacionada a momentos culturais que, segundo Cohen, possuem uma lógica que ameaça sempre mudar.

A tese de número três afirma que o monstro é um arauto da crise de categorias. Lilith é, ao mesmo tempo, parte de uma listagem desenvolvida por Borges e afirmadora da impossibilidade de categorizá-la. “*O livro dos seres imaginários*”, lançado após o “*Manual de zoologia fantástica*”, forma com ele uma tentativa borgiana de elencar seres que fariam parte

²⁰⁴ COHEN, 2000, p.27 e 30.

²⁰⁵ COHEN, 2000, p.28.

²⁰⁶ COHEN, 2000, p.29.

do imaginário de culturas variadas. Contudo, o próprio autor, fazendo uso do prólogo aos livros, alerta-nos sobre a impossibilidade de sucesso nessa tarefa, abrindo espaço para que outros seres sejam adicionados, *ad infinitum*. A sua própria listagem seria, dessa forma, monstruosa, já que demonstra a sua impossibilidade efetiva, assim como os seres que a compõem. Lilith é descrita com o uso de vocábulos variados e, por vezes, contraditórios, como uma serpente, uma bela mulher, a primeira mulher, um demônio ou um anjo. Cohen afirma:

Essa recusa a fazer parte da ordem classificatória das coisas vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática.²⁰⁷

A Lilith do verbete de Borges é, pois, um monstro que foge da lógica bifurcante do isto ou aquilo para entrar, segundo Cohen, na lógica do suplemento de Derrida, do isto e/ou aquilo.²⁰⁸ Anjo e demônio, mulher e serpente, Lilith é monstro que foge da categorização.

Em Rossetti, Lilith aparece, de modo marcante, como o Outro, como o terceiro termo que desestabiliza a ordem natural, representada por Adão e Eva, no Paraíso. Cohen afirma, em sua tese de número quatro, que “o monstro é a diferença feita carne; ele mora no nosso meio.”²⁰⁹ Reitera, então, que em sua função como Outro dialético ou suplemento que funciona como terceiro termo, o monstro é uma incorporação do Fora, do Além – de todos aqueles *loci* que são retoricamente colocados como distantes e distintos, mas que se originam do Dentro.²¹⁰

Lilith, em Rossetti, é monstro que se afirma como alteridade, como a diferença feminina, dentro da sociedade em que se constrói. Por mais monstruosa que seja, é inegável a origem de Lilith: ela não vem de fora, mas nasce na sociedade que depois irá assombrar. Ela é o terceiro termo que se origina do seio da cultura em que está. É criada nela, em oposição às suas próprias leis. Assim afirma Cohen:

A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith (“die erste Eva”, “la mère obscure”), uma Bertha Mason, ou uma Gorgon. A identidade sexual

²⁰⁷ COHEN, 2000, p.30.

²⁰⁸ COHEN, 2000, p.32.

²⁰⁹ COHEN, 2000, p.32.

²¹⁰ COHEN, 2000, p.32.

“desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro.²¹¹

Lilith representaria, dessa forma, a tese de número quatro, de que “o monstro mora nos portões da diferença”, representando a alteridade sexual, no caso de Rossetti, diante dos padrões e normas vitorianos. Ao apresentá-la com parte do corpo à mostra, como uma mulher sedutora e ameaçadora, Rossetti a transforma em monstro, posicionando-a no polo oposto ao da mulher idealizada no período em questão.

Relacionada à tese de número quatro estaria ainda a de número cinco, que afirma ser o monstro o agente a policiar as fronteiras do possível. Isso significa dizer que, já que carrega em si a potencialidade de alteridades diversas, é o símbolo do limite, de até onde se pode ir, caso se queira manter-se dentro dos limites “aceitáveis” na normalidade. Cohen esclarece:

O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou – o que é pior – tornar-nos, nós próprios, monstruosos.²¹²

Nos poemas de Rossetti, assim como na sua representação plástica, Lilith seria um alerta: é sedutora, atraente, mas extremamente perigosa: equiparar-se a ela seria entrar, também, no mundo do monstruoso, seria afirmar-se como tal e, assim, ela estabelece, a seu redor, a fronteira cuja transgressão teria terríveis implicações. Mostra-se, a partir dela, o que seria possível atingir fugindo das regras sociais, mas, ao mesmo tempo, relembra-se o que essa entrega a tamanha alteridade poderia causar. Ela representa o que há de indesejado na sociedade e o que se tenta expurgar: Lilith, como monstro, retorna com aquilo que se deseja esconder.

A tese de número seis afirma que “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo” e, aqui também, podem-se encontrar traços presentes na Lilith de Rossetti. Já que o monstro Lilith carrega em si a alteridade sexual e todo o risco que implica a escolha por esse caminho, nada mais lógico que sua figura deva ser, ao mesmo tempo, atraente, para que se constitua uma tentação ao seu espectador. Assim, de forma semelhante à Lilith oriunda do relato lendário que levou Adão e Eva ao pecado, a sua reprodução artística fará com que ela represente a tentação, por intermédio do jogo que se acarreta entre atração e repulsão.

²¹¹ COHEN, 2000, p.35.

²¹² COHEN, 2000, p.41.

Segundo Cohen, “as mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas”;²¹³ a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição.

Como símbolo de transgressão de normas, no caso de Rossetti, no período vitoriano, Lilith é a possibilidade que se tem de, também, viver momentos de fuga por meio de uma espécie de *alter ego*. A concretização do outro como abjeto, estranho ou impuro remete ao conceito de bode expiatório mencionado por Kearney, como aquilo que concentra em si o que a sociedade deseja expulsar, expurgando, por intermédio dele, os seus próprios pecados. Cohen afirma:

Aquilo que Bakhtin chama de “cultura oficial” pode transferir tudo que é visto como indesejável em si mesma para o corpo do monstro, representando para si própria um drama de satisfação do desejo; o monstro que funciona como bode expiatório pode, talvez, ser ritualmente destruído no curso de alguma narrativa oficial, purgando a comunidade, ao eliminar seus pecados.²¹⁴

Lilith, como é descrita por Borges e Rossetti, configura-se, assim, como um monstro, se vista a partir das teses de Cohen, já que representa alteridade, é anunciadora da impossibilidade de uma categorização perfeita e constitui-se como um corpo cultural, atendendo à situação da sociedade que a cria.

3.4 A Lilith de Primo Levi

Primo Levi, escritor italiano da cidade de Torino, era um químico que acabou por desenvolver uma considerável obra literária de forte teor memorialista. Foi prisioneiro em Auschwitz, sobrevivendo ao campo de extermínio, e morreu de modo misterioso, anos depois, após uma queda de escada que é descrita, em muitas de suas biografias, como um suicídio. De sua obra, destacam-se “*É isto um homem?*”,²¹⁵ de 1947, além de “*A trégua*”,²¹⁶ de 1963. No Brasil, vários de seus contos foram reunidos em “*71 contos de Primo Levi*”,²¹⁷ em 2005.

²¹³ COHEN, 2000, p.48.

²¹⁴ COHEN, 2000, p.51.

²¹⁵ LEVI, 2000.

²¹⁶ LEVI, 1997.

²¹⁷ LEVI, 2005.

Em “71 contos de Primo Levi”, o autor assina “Lilith”, relato que tem como cenário um dia de chuva em um campo de extermínio nazista. Logo, o tempo piora, a chuva se torna mais forte e, então, o Kapo permite que os prisioneiros interrompam suas árduas tarefas para procurar um local de abrigo. Em seguida, dois deles, a saber, Tischler e Primo, homônimo do escritor, encontram-se por acaso dentro de um cano na tentativa de se proteger. Escondido da chuva, o narrador comemora o episódio que havia possibilitado o encontro dos dois e o descanso pelo afastamento, ainda que momentâneo, de suas tarefas no campo.

Tischler tira de seu bolso meia maçã e a oferece a Primo. A maçã, inúmeras vezes confundida com o fruto proibido do paraíso, proporcionará, a ambos, a entrada para um mundo quase paralelo, em que as memórias bíblicas e da tradição judaica irão se confundir com os sofrimentos e a miséria do campo onde estão presos. Os dois dividem a fruta e, em seguida, avistam uma mulher que entra no tubo em frente a eles, buscando abrigar-se da chuva. Rapidamente, ela causa em ambos um efeito de torpor, em uma experiência assim descrita por Primo:

Tinha um rosto vermelho e largo, brilhante de chuva, e nos olhava sorrindo, coçava-se sob a gola do casaco com provocante indolência, depois soltou os cabelos, penteou-se com toda a calma e começou a fazer as tranças. Naquela época era raro ver uma mulher de perto, e essa era uma experiência terna e feroz, que nos deixava prostrados.²¹⁸

Note-se o vermelho, como no quadro de Rossetti, bem como a vaidade presente na mulher que é observada. Apesar de seu confinamento no campo de extermínio, sua vaidade permanecia, o que é bem representado pela menção aos seus cabelos e ao seu sorriso. Ela representava, dessa forma, uma contradição viva, como a beleza em meio à destruição e a sedução no meio do caos.

Tischler, imediatamente, declara: “é Lilith”.²¹⁹ Primo demonstra não saber de quem se trata e seu companheiro se dedica, então, a apresentar-lhe o relato sobre aquela que afirma ter sido a primeira mulher de Adão. A princípio, ele se guia pelo teor bíblico da narrativa, tendo como fundamento o que aponta ser uma incoerência no relato cosmogônico do Gênesis em relação à mulher. Descreve a existência de dois momentos que se contradizem, referindo-se aos dois primeiros capítulos, respectivamente aos versículos 27 e 23. Em um primeiro momento, explica, homem e mulher são criados à imagem e semelhança de Deus e,

²¹⁸ LEVI, 2005, p.347-348.

²¹⁹ LEVI, 2005, p.348.

posteriormente, a mulher é retirada da costela de Adão, constituindo-se como um desprendimento do homem.²²⁰

O personagem Primo, que se define como um judeu incrédulo e epicurista,²²¹ rechaça a argumentação do companheiro de campo, afirmando que o segundo relato seria apenas uma explicação do primeiro e não uma narrativa contraditória, ao que Tischler responde:

Falso. Isso é o que pensam os que não vão além da superfície. Veja, se você ler corretamente e refletir sobre o que leu, perceberá que no primeiro relato só está escrito “Deus criou macho e fêmea”: quer dizer que os criou iguais, com o mesmo barro. No entanto, na página seguinte, narra-se que Deus dá a forma a Adão e depois pensa que não é bom que o homem esteja só, retira-lhe uma costela e com essa costela fabrica uma mulher; aliás, uma *Mannin*, uma homa, uma fêmea do homem.²²²

Tischler, ao descrever essa lacuna na narrativa da criação do mundo, prepara Primo para apresentá-lo a Lilith, em todas as nuances e variações que são características do seu relato.

Primo Levi ocupa-se, nesse conto, em estabelecer uma ambientação adequada para que Lilith possa ser inserida na narrativa. Tischler e Primo estavam dividindo um local de abrigo, livre de ameaças externas, ainda que por um momento. Unem-se nesse local, dividindo uma maçã; o fruto proibido: Primo Levi, por intermédio desses elementos, constrói um espaço que se aproxima, de alguma forma, do Éden, cuja paz fora perturbada pela presença da mulher. Até mesmo a lama que os cercava alude ao barro do início da criação, como Primo descreve:

Ouviu-se um barulho distante, e pouco depois passou ao nosso lado um trator. Arrastava um limpa-neve, mas o barro se grudava imediatamente nas costas do instrumento – como Adão e Lilith.²²³

O ambiente preparado por Levi para que Lilith pudesse chegar, com o barro e a maçã, funcionou como elemento referencial à situação do Éden, quando da aparição de Lilith. A partir daí, Tischler narra variações do relato lendário separadas por ele em quatro relatos.

O primeiro, segundo ele, considera que homem e mulher teriam sido feitos não só a partir da mesma argila, mas também de um só corpo, que abrigaria, no início, macho e fêmea. Isso porque, com barro, Deus teria moldado uma espécie de Golem que comportaria

²²⁰ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 1-2, p.34-37.

²²¹ LEVI, 2005, p.348.

²²² LEVI, 2005, p.348.

²²³ LEVI, 2005, p.349.

em si homem e mulher até a decisão divina de separá-los. Teriam nascido, dessa forma, Adão e Lilith, que, por sua vez, não teria aceito ser subjugada por ele, com o argumento de que haviam tido exatamente a mesma origem. Querendo fugir dessa situação, ela teria, então, pronunciado o verdadeiro nome de Deus e se exilado no Mar Vermelho. A crença na existência de um ser uno e hermafrodita, do qual descenderiam, posteriormente, macho e fêmea, aparece também no “*Zohar*”. Nele, afirma-se Lilith como a parte feminina, que, junto a Adão, teria constituído o primeiro ser, antes que Eva fosse criada.²²⁴

Tischler narra, sobre a primeira versão:

Há até quem vá mais adiante e diga que Lilith habita precisamente o Mar Vermelho e que todas as noites ela ergue em vôo, gira o mundo, bate contra as vidraças das casas onde há crianças recém-nascidas e tenta sufocá-las. É preciso estar atento: se ela entrar, deve-se capturá-la sob uma panela emborcada, e assim ela não poderá fazer nenhum mal.²²⁵

Ainda de acordo com essa versão, a revolta de Lilith teria chegado a tal ponto que a teria transformado em uma “diaba” destinada a fazer mal aos seres humanos e, principalmente, às crianças.

O relato seguinte apresentado por Tischler diz respeito à possibilidade de Lilith entrar no corpo de um homem e deixá-lo possuído. Quando isso ocorre, segundo ele, a única forma de salvação seria a ajuda de um tribunal rabínico, com o intuito de que ela fosse repudiada por intermédio de um ato formal, ou, ao contrário, o homem continuaria sob o seu comando.²²⁶ Este, contudo, não seria o único meio registrado como tentativa de combatê-la.

Segundo Barbara Black Kultov,²²⁷ por exemplo, é registrada a existência de vasos babilônicos com inscrições para Lilith, cuja função seria a de mantê-la afastada, ou, ainda, a de reduzir o seu poder. Além disso, a autora menciona amuletos criados com o intuito de proteger recém-nascidos da ação vingativa da primeira mulher. Eles são colocados próximos aos berços dos bebês com os nomes dos anjos que, de acordo com o “*Talmud*”, tentaram buscá-la em seu exílio no Mar Vermelho.²²⁸ Enfim, várias fórmulas, seja na tradição judaica ou na ficção, são elaboradas com o intuito de garantir a segurança de adultos e crianças diante da ameaça de Lilith.

Em terceiro lugar, Tischler narra que todo sêmen que for desperdiçado, ou seja, que não tiver como fim o ventre da mulher, será aproveitado por Lilith, que estaria sempre

²²⁴ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.113.

²²⁵ LEVI, 2005, p.349.

²²⁶ LEVI, 2005, p.349.

²²⁷ KOLTUV, 1997, p.115.

²²⁸ KOLTUV, 1997, p.131.

grávida, gerando seres meio demônios meio humanos. Relaciona-se a essa versão o relato talmudiano segundo o qual Adão teria se culpabilizado pela expulsão do Paraíso, punindo-se com a abstinência de relações sexuais com Eva. Lilith, então, teria aproveitado esse período para ter relações sexuais com Adão durante o seu sono e gerar com ele inúmeros filhos.²²⁹ Primo, neste ponto da narrativa, demonstra incredulidade, ao que Tischler responde:

Mas pode ser que você saia daqui, que você sobreviva e que veja em certos funerais um rabino e seu séquito a dar sete voltas em torno do morto: pois bem, ele está fazendo uma barreira ao redor do morto, para que seus filhos sem corpo não lhe causem sofrimento.²³⁰

Afirma-se, dessa forma, que a prática judaica de andar por sete vezes ao redor do morto em seu funeral teria como objetivo protegê-lo dos filhos que teria tido com Lilith, pelas oportunidades em que teria desperdiçado seu sêmen durante a sua vida. Os filhos gerados dessa forma seriam, segundo ele, espíritos sem corpo que se ocupam de funções como azedar o leite ou dar nós nos cabelos das meninas.²³¹

Por último, Tischler fala sobre a relação entre Lilith e Shekinah, ou seja, a presença de Deus na criação. Narra que, assim como Deus não gostaria que Adão ficasse só, como está registrado no livro do Gênesis, Ele também não quis ficar sem uma companhia, criando, assim, Shekinah para acompanhá-Lo. Entretanto, Tischler afirma que, após a destruição do templo de Jerusalém e a consequente expulsão e escravização dos judeus, ela teria se apartado de Deus, deixando-O só para acompanhar o povo no exílio. Verifica-se narrativa de mesmo teor no “Zohar”:

[...] Antes de Israel cair no cativeiro e durante o tempo em que Shekinah ainda estava com eles, Deus ordenou a Israel: “Não descobrirás a nudez de tua mãe”. (Lev. 18:7). Mas os filhos de Israel desobedeceram e descobriram a nudez de Shekinah; por isso está escrito: “Por vossos pecados, vossa mãe foi repudiada. (Is. 50:1), isto é, pelo pecado da incontinência Israel foi enviado para o cativeiro, bem como Shekinah, e isto é a descoberta de Shekinah. Esta incontinência é Lilith, a mãe da “multidão misturada”.²³²

O relato de Tischler e aquele do “Zohar” são, nesse ponto, coincidentes, já que ambos atribuem a Lilith o *status* de companheira do Criador quando de Seu afastamento de Shekinah. No “Zohar”, Lilith é a mãe da “multidão misturada”, responsabilizada pela perda da pureza e da retidão do povo judeu. Tischler afirma que, ao ficar só, Deus teria se desesperado e conseguido, para Ele, uma nova companhia, como afirma no trecho a seguir:

²²⁹ KOLTUV, 1997, p.60.

²³⁰ LEVI, 2005, p.350.

²³¹ LEVI, 2005, p.350.

²³² SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.108.

assim Deus, como ocorre a tanta gente, ficou só, e, sem saber resistir à solidão e à tentação, arranhou uma amante: sabe quem? Ela, Lilith, a diaba, e isso foi um escândalo inaudito. Enfim, tudo se parece com uma briga, quando se responde a uma ofensa com uma ofensa mais grave, e assim a briga nunca termina, ao contrário, cresce que nem uma avalanche. Porque é preciso saber que essa ciranda indecente não acabou e não acabará tão cedo: por um lado, é causa do mal que há na terra; por outro, é o seu efeito. Enquanto Deus continuar a pecar com Lilith, haverá sangue e sofrimento na terra; mas um dia virá um poderoso, aquele que todos esperam, que fará Lilith morrer e porá um fim à luxúria de Deus e ao nosso exílio.²³³

Com esse relato, Tischler encerra a sua apresentação de Lilith, levando a Primo algumas das possibilidades atribuídas a ela, que não se encaixa em uma definição linear ou definitiva.

3.5 Primo Levi e Jeffrey Jerome Cohen

Ao se considerarem as teses de Jeffrey Jerome Cohen, vários aspectos contribuem para a definição de Lilith, em Levi, como um monstro. A primeira tese atribui ao monstro um corpo cultural,²³⁴ o que significa afirmar que sua constituição não é aleatória, mas que reflete acontecimentos, anseios e temores do seu contexto de surgimento. Lilith, no conto de mesmo nome, encaixa-se nessa descrição, o que pode ser ilustrado com o seguinte trecho, retirado da parte final do conto:

Porque é preciso saber que essa ciranda indecente não acabou e não acabará tão cedo: por um lado, é causa do mal que há na terra; por outro, é o seu efeito. Enquanto Deus continuar a pecar com Lilith, haverá sangue e sofrimento na terra; mas um dia virá um poderoso, aquele que todos esperam, que fará Lilith morrer e porá um fim à luxúria de Deus e ao nosso exílio. Sim, ao seu e ao meu também, italiano: *Maz' l Tov*, Boa Estrela.²³⁵

Tischler, com esse relato, busca uma justificativa para o sofrimento que ele vê e vive cada dia dentro do campo. Ele culpa Lilith, então, que se torna um monstro, responsável por toda essa dor presenciada e sofrida. Junto ao receio diante dela, há a espera por um Salvador, que consertaria tudo com a sua chegada, dando um fim ao sofrimento causado pela existência de Lilith e pelos seus pecados. Ela seria, assim, a corporificação do que era temido

²³³ LEVI, 2005, p.350.

²³⁴ COHEN, 2000, p.26.

²³⁵ LEVI, 2005, p.350.

e repudiado na situação extrema vivida por Tischler e Primo, em que sentimentos como medo e ódio se misturam diante de um futuro incerto e perigoso.

O livro “*71 contos de Primo Levi*” é dividido em “Histórias Naturais”; “Vício de Forma” e “Lilith”, que contém, por sua vez, três outras partes: “Passado próximo”, “Futuro anterior” e “Presente indicativo”. O conto “Lilith” está inscrito em “Passado próximo”. No prefácio a essa coletânea, o tradutor, Maurício Santana Dias, afirma:

Desse ponto de vista, as narrativas de *Historias naturais*, *Vício de forma* e, em parte, de *Lilith* seriam representações ficcionais de um universo de dúvidas que Levi mitigara ou reprimira voluntariamente em seus relatos autobiográficos: nestes, ele pretendeu “fornecer documentos para um sereno estudo de certos aspectos da alma humana”, como afirmou no prefácio de *É isto um homem?*; naquelas, o escritor de ficção deixou que viessem à tona, sob formas desimportantes, os destroços daquele naufrágio.²³⁶

Dessa forma, em “*71 contos de Primo Levi*”, o escritor extrapola os relatos unicamente autobiográficos para introduzir aspectos sobre a cultura e a tradição judaicas, indo de encontro aos seus outros tipos de narrativa, de cunho essencialmente testemunhal. Entretanto, como afirma Luciara Lourdes Silva de Assis, quando comparado aos demais contos da mesma publicação, “Lilith” mantém, ainda, um resquício de ligação com o mundo de Levi, o que nos demonstra elementos como a narrativa em primeira pessoa, a menção ao Lager, campo de extermínio no qual Primo Levi passou anos de sua vida, além do personagem “Primo”, um prisioneiro judeu de origem italiana. Essa mescla memorialista e ficcional, ainda segundo Luciara de Assis, não seria aleatória. Ela afirma:

no entanto, como pode ser visto no conto “Lilith” o elemento mágico, maravilhoso ou fantástico também é configurado no espaço-tempo das narrativas. Nesse caso, ele atua como uma espécie de prisma, através do qual é possível enxergar e interpretar o mundo e o homem, constatação que pode ser feita a partir das palavras finais do narrador de Lilith. Segundo ele, essa ‘fábula pia e ímpia’ é feita de poesia, ignorância, engenho temerário e da tristeza irremediável que cresce sobre as ruínas das civilizações perdidas.²³⁷

Em Levi, a constituição de Lilith como um monstro teria, assim, o objetivo de trazer à tona características reais do mundo e do homem, assimiláveis mais facilmente por intermédio de um relato que não se afirme, necessariamente, como histórico e real. Nesse sentido, Lilith de Primo Levi é um monstro cujo corpo afirma-se como cultural, já que expressa mais do que aparentaria em uma leitura ingênua. O sacrifício de Lilith, nesse caso,

²³⁶ DIAS, 2005, p.9.

²³⁷ ASSIS, 2008.

significaria a purificação de toda uma cultura e a conseqüente salvação diante dos males sofridos pelos seus indivíduos.

Além disso, no conto, Lilith aparece de forma dinâmica, em narrativas que se apresentam de forma independente umas das outras. Esse traço pode ser relacionado à segunda tese de Cohen, que estabelece que “o monstro sempre escapa.”²³⁸ Tischler afirma, sobre as narrativas de Eva e Lilith:

Ora, a história de Eva está escrita, e todos a conhecem; ao contrário, a história de Lilith é contada oralmente, e poucos a conhecem – aliás, as histórias, porque há várias versões.²³⁹

Lilith não se encontra em um relato linear, ao contrário, sua narrativa é transmitida, de maneira significativa, pelo registro oral, o que lhe fornece uma maior flexibilidade e possibilidade de mudanças e adaptações. Enquanto Eva é, de forma oficialmente registrada, a esposa de Adão, expulsa junto com ele do Paraíso, a narrativa de Lilith se torna aquilo que seu narrador deseja, já que ele, de acordo com o seu objetivo e contexto cultural, incrementa-a ou retira-lhe partes. Tischler, em seu relato, recorreu a várias fontes: a tradição bíblica, talmúdica, ao “*Zohar*”, além de inspirar-se, também, em relatos populares e superstições sobre Lilith. Todas as mulheres narradas são Lilith, apesar de, em cada um dos relatos, particularidades se destacarem de forma significativa.

Talvez, por isso mesmo, seja impossível definir Lilith de modo finito e imutável, já que, por mais que ela desapareça, está sempre à espreita preparando-se para retornar, seja da mesma forma ou de modo diverso. Relacionada a este aspecto, há a tese de número três, que define o monstro como um anunciador da crise classificatória.²⁴⁰ Assim, no conto de Levi, Lilith é definida como a primeira mulher de Adão; posteriormente, como parte de seu corpo, quando formavam, juntos, um Golem; por outras vezes, seria aquela a possuir corpos masculinos; em outro relato apropriava-se do sêmen desperdiçado em relações sexuais e, por último, concebida como amante de Deus, sendo, então, a culpada por todos os males do mundo. Lilith, como é apresentada por Tischler, agrega em si um sem-número de possibilidades, fugindo de definições exatas e polarizadas, corporificando uma maneira alternativa de se afirmar como um ser que é, ao mesmo tempo, vários, entre as formas apresentadas e outras desconhecidas.

²³⁸ COHEN, 2000, p.27.

²³⁹ LEVI, 2005, p.348.

²⁴⁰ COHEN, 2000, p.30.

A cultura ocidental vem organizando o seu conhecimento de mundo tendo como fundamento uma lógica binária herdada do cartesianismo, que estabelecia um raciocínio dicotômico nas análises e nos estudos.²⁴¹ Por outro lado, a natureza foi dividida em reinos, os animais em classes, ordens e outras subdivisões e, dessa forma, o pensamento é arranjado de modo a considerar algo como parte ou não de uma determinada categoria, segundo os critérios escolhidos. Por isso, Lilith é um monstro segundo Cohen sob a ótica da impossibilidade classificatória, por ser impossível fixá-la, seja com um vaso babilônico, um amuleto ou ainda uma classificação fechada e imutável.

Seria impossível definir uma categoria que pudesse abarcar todas as facetas de Lilith narrada por Primo Levi em seu conto. Não seria um anjo, tampouco um demônio, constituindo uma espécie de entre-lugar, terceira margem, que não se pode afirmar dentro de uma lógica classificatória que se pretenda exata e dicotômica.

A quarta e a quinta teses determinam, respectivamente, que “o monstro mora nos portões da diferença” e “policia as fronteiras do possível”,²⁴² o que é, também, detectável nessa narrativa de Primo Levi. Em um dos relatos sobre Lilith escolhidos por Tischler, está aquele no qual ela seria devoradora do sêmen humano, esperando, sempre, uma oportunidade em que ele fosse desperdiçado, derramado para fora do ventre da mulher. Dessa forma, Lilith estaria sempre grávida de filhos meio humanos e meio demônios, corporificando a alteridade sexual dentro da sociedade, cujas práticas deveriam atender a determinadas normas e orientações para que fossem consideradas puras, sendo as desviantes consideradas monstruosas e representadas, nesse caso, por Lilith. Tischler reitera:

Todo sêmen que não for para o único lugar consentido, isto é, para dentro do ventre da mulher, é dela: todo sêmen que um homem tenha desperdiçado durante a vida, por sonho, vício ou adultério.²⁴³

São, assim, delimitadas as fronteiras da normalidade sexual, sendo os “sonhos”, “vícios” e “adultérios” os locais de extrapolação dessas normas e, por isso, destinados a Lilith. Ela simbolizaria, dessa forma, as práticas que a sociedade deseja negar, funcionando, nesse sentido, como um bode expiatório, como o define Richard Kearney, ou seja, uma criatura que deve ser sacrificada em prol da unidade e da coesão sociais.²⁴⁴ Como os vampiros dos relatos tradicionais, que se alimentam do sangue da vítima e terminam com uma estaca em seu peito,

²⁴¹ DURAND, 1971, p.27.

²⁴² COHEN, 2000, p.32-40.

²⁴³ LEVI, 2005, p.349.

²⁴⁴ KEARNEY, 2003, p.26.

Lilith se alimenta do sêmen humano, de uma forma e em situações definitivamente não permitidas na cultura em que nasce.

Deve, por isso, ser exterminada, sendo a sua condenação uma reafirmação da pureza das práticas sexuais da sociedade que ela mesma ameaçava. Seguindo caminho semelhante a Cohen, José Gil ressalta, no artigo “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir monstro”,²⁴⁵ a importância da experiência com o “outro” na afirmação do “eu”. O homem se reconhece como é diante da afirmação da aberração alheia, como José Gil reitera:

ora nós exigimos mais dos monstros, pedimo-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre esses dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens.

Baseado nisso, pode-se afirmar que a faceta lilithiana de devoradora de sêmen humano a concretiza como diferença sexual, como a representação de um *locus* até onde, dentro da normalidade, não se deve ir. Assim, monstruosa, segundo a ótica de Cohen e José Gil, ela evidencia, por intermédio de seu desvio, como deve ser o caminho da retidão, nesse caso, sexual.

A tese de número seis afirma que “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”.²⁴⁶ Dizer isso significa atribuir ao monstro um caráter duplo, de uma criatura assustadora e atraente. Como foi dito, no início da narrativa de Levi, quando Tischler e Primo se encontram dentro do cano buscando abrigo, deparam com uma figura feminina, que Tischler afirma ser Lilith. Logo de início, pode-se perceber que ela exerce atração em ambos, que a olhavam, enquanto se penteava e cantava, trançando seus cabelos. Os termos usados por Levi para classificar o encontro com Lilith são, em essência, contraditórios: ela tinha uma “provocante indolência” e a experiência é classificada como “terna e feroz”.²⁴⁷ Tudo isso, em suma, relaciona-se ao fato de que o temor sentido diante do monstro se trata, na verdade, de um tipo de atração, que, mesclada ao medo, torna-o uma figura ameaçadora, como a própria Lilith.

Há, entretanto, no conto de Levi, um ponto que pode ser considerado o clímax no que diz respeito à mescla entre o caráter maligno e sedutor de Lilith. Isso ocorre quando Levi

²⁴⁵ GIL, 2000, p.167-183.

²⁴⁶ COHEN, 2000, p.56.

²⁴⁷ LEVI, 2005, p.348.

atribui a Deus fraqueza diante desse caráter ambíguo, afirmando que até mesmo Ele, quando só, sem Shekinah, teria se entregue à faceta sedutora da primeira mulher. Tischler afirma:

Assim Deus, como ocorre a tanta gente, ficou só e, sem saber resistir à solidão e à tentação, arranhou uma amante: sabe quem? Ela, Lilith, a diaba, e isso foi um escândalo inaudito.

A descrição de Deus só e abandonado alude ao momento em que Israel foi posto em cativeiro. Há, nesse ponto da narrativa, referência implícita ao “*Zohar*”, cujo relato narrativa menciona a relação que existiria entre Lilith e Shekinah. Pode-se ler, no “*Zohar*”:

Antes de Israel ser cativo, e enquanto Shekinah ainda estava com eles, Deus comandou Israel: “não debes descobrir a nudez de sua mãe.” (Lev. XIII, 7), e essa captura é o descobrimento da nudez de Shekinah, como está escrito “por conta de seus pecados, sua mãe foi descartada, por exemplo, pelo pecado da falta de castidade Israel foi mandado para escravidão e também Shekinah, e isso foi a descoberta de Shekinah. Essa falta de castidade é Lilith, a mãe da “multidão misturada”²⁴⁸.

No período do exílio e da peregrinação no deserto, assim, Lilith “desnuda” Shekinah e é esse o momento no qual, segundo a narrativa do “*Zohar*” incorporada por Levi em seu conto, Deus se entrega a ela. No “*Zohar*”, afirma-se:

Um dia os companheiros estavam andando com o Rabbi Shim'on bar Yohai. Rabbi Shim'on disse: “nós vimos que todas essas nações ascenderam, e Israel é mais baixo que todas elas. Qual a razão disso? Porque o Rei [Deus] mandou embora a Matrona dEle, e pegou a mulher escrava [Lilith] em seu lugar. Quem é essa escrava? Uma coroa estrangeira, cujo primeiro filho o Sagrado, abençoado seja, matou no Egito. A princípio ela sentou atrás da moenda manual, e agora essa escrava herdou o lugar da Matrona, onde em sua honra? Ele perdeu a Matrona e Se uniu ao lugar que é chamado de mulher escrava. Essa mulher era destinada a governar o mundo inferior, a medida que a Matrona anteriormente governava-o. Mas o Sagrado, abençoado seja Ele, irá, por fim, trazer de volta a Matrona para o seu lugar de antes. E então, qual será a recompensa? Diga, a recompensa do Rei porque Ele irá voltar para ela e separar-se da mulher escrava, e a recompensa da Matrona, porque ela irá retornar para o lado do Rei.”²⁴⁹

Assim, Lilith, “uma diaba”, seria tentadora, até mesmo, para o Criador: é uma mulher maligna e monstruosa, que causa asco e medo pelos seus atos de vingança, mas que despertaria, também, desejos das mais variadas naturezas. Nesse contexto, o relato de Levi determina Lilith como um monstro, segundo Cohen também, pela tese de número seis, já que o receio que Tischler demonstra existir diante de Lilith convive com a atração que ela desperta nos homens e, até mesmo, em Deus.

²⁴⁸ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.108.

²⁴⁹ SPERLING; SIMON; LEVERTOFF, 1931, v. 1, p.69a.

Já que, em meio à repulsa e ao asco gerados pelo monstro, encontra-se também um efeito atrativo, deve-se refletir em quais aspectos tal capacidade de sedução do monstro se baseia. Com efeito, a pluralidade de caminhos latentes na figura do monstro exerce fascínio, pois mostra possíveis direções a serem tomadas. José Gil afirma, em relação a esse aspecto do monstruoso:

o que faz do monstro um “atractor” (da imaginação)? O facto de se situar numa fronteira indecisa entre a humanidade e a não – humanidade. Melhor: o nascimento monstruoso mostraria como potencialmente a humanidade do homem, configurada no corpo normal, contém o germe da sua inumanidade. Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior do que uma doença e do que a morte (pois é não - forma, não – vida na vida), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além da qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde.²⁵⁰

O monstro atrai porque é a experiência máxima de alteridade presenciada pelo homem, que tem a chance de conhecer os seus limites sem de fato arriscar a sua própria pele. O monstro seria, dessa forma, um instrumento de conhecimento da humanidade pela demonstração e experimentação de limites.

Finalmente, a monstruosidade de Lilith é reforçada pela tese de número sete, segundo a qual “o monstro está no limiar do... tornar-se.”²⁵¹ Isso implica dizer que o surgimento do monstro ocorre nos limites da sociedade e não fora dela. Juntamente à argumentação desenvolvida nas teses precedentes, é estabelecida uma relação estreita entre o monstro e a cultura, da mesma forma como ocorre entre o criador e a criatura. Como na mesa de Frankenstein, cada pedaço, membro, detalhe e traço de personalidade escolhidos tem uma razão de ser na geração do monstro. Assim ocorre com Lilith, quando aparece no campo de extermínio e se desdobra em tantas outras a partir do relato de Tischler. Suas características, escolhidas a dedo por Primo Levi, estabelecem um diálogo com a cultura judaica e com o momento da escrita. José Gil trilha o mesmo caminho, afirmando que são internos os limites impostos no estabelecimento da monstruosidade. O autor pondera:

o monstro artificial impôs-se com Frankenstein e, desde então, não deixou de se desenvolver; a manipulação genética prosseguiu a tarefa, prometendo-nos um belo futuro de homens – monstros imaginários (fazendo votos para que nunca viessem a ser reais). Doravante, testamos “experimentalmente” os limites da nossa humanidade: até que grau de deformação permanecemos

²⁵⁰ GIL, 2000, p.176.

²⁵¹ COHEN, 2000, p.54.

ainda homens? Questão antiga que preocupara Santo Agostinho a propósito das raças fabulosas do Oriente.²⁵²

Nós criamos os monstros, entre eles, Lilith. Com eles, satisfazemos uma ânsia pelo Outro, pela diferença e pela alteridade que, desde sempre, existe dentro do homem. Como foi afirmado anteriormente, a sensação de criá-los e conviver com eles seria como, durante a infância, experienciar uma volta no trem fantasma ou um passeio na casa de espelhos, que proporcionam o contato com as possibilidades mais adversas que residem dentro de nossos próprios limites para, então, devolver-nos a humanidade.

²⁵² GIL, 2000, p.168.

CONCLUSÃO

Inúmeras obras literárias que fazem referência a Lilith poderiam ter sido incluídas no recorte deste trabalho, como o “*Livro de Nod*”,²⁵³ “*Caim*”,²⁵⁴ “*O desejo de Lilith*”,²⁵⁵ “*Lilith’s Brood*”,²⁵⁶ entre outros.

Em “*Livro de Nod*”, Lilith é um demônio que tem como função ensinar a Caim habilidades vampirísticas, logo após o assassinato de Abel por suas mãos. Por sua vez, em “*Caim*”, romance de José Saramago, Caim e Lilith são amantes em certo ponto da narrativa. Em “*O desejo de Lilith*”, uma investigação conspiratória marca a narrativa, que faz referências a Lilith e sua constituição como um vampiro. Por último, em “*Lilith’s Brood*”, essa personagem povoa o mundo da ficção científica, em um contexto de tentativa de dominação do mundo por alienígenas. Essas criaturas seriam divididas em três sexos; masculino, feminino e um terceiro, chamado de *ooloi*, que teria materiais genéticos dos outros dois sexos. Nesse contexto, elementos do mito de Lilith são apropriados e utilizados, já que a ideia de constituição de macho e fêmea é proximamente relacionada ao relato lilithiano.

Lilith é narrada, assim, na literatura de âmbito religioso e, além disso, em relatos ficcionais de campos diversos, até mesmo o científico. Dessa forma, fez-se importante, para este trabalho, a delimitação de um recorte, como foi feito, a fim de se determinar um campo mais específico de análise, a saber, nas obras de Jorge Luis Borges, Primo Levi e Dante Gabriel Rossetti.

Um grande desafio enfrentado neste trabalho foi o de refletir sobre o monstro e a monstrosidade, suas origens e manifestações a partir do mito de Lilith. Isso porque, desde os primórdios, o homem tenta desvendar essas e outras questões relacionadas ao tema, sem ter alcançado, entretanto, uma resposta consensual. A reflexão central se pauta, normalmente, em se decidir se a ideia de monstro que pode estar relacionada à de mal é um ato humano, um acontecimento divino, um resultado do acaso ou ainda algo diverso. Várias correntes, como foi registrado neste trabalho, dedicaram-se a estabelecer um caminho que fosse esclarecedor.

Partindo desse *locus*, caminhou-se, então, para a análise da monstrosidade, na qual pôde ser verificada uma forte tendência de se elencarem as características do monstruoso que o definem como tal. Nesse sentido, citaram-se listas classificatórias que foram criadas

²⁵³ CHUPP; GREENBERG, 1999.

²⁵⁴ SARAMAGO, 2009.

²⁵⁵ PASCALE, 2010.

²⁵⁶ BUTLER, 2000.

com o intuito dos respectivos autores em determinar uma tipologia do monstro baseada em critérios formais.²⁵⁷

Contudo, a direção escolhida neste trabalho foi diversa e, nesse sentido, realizou-se a pesquisa de Lilith nas obras escolhidas para estudo com base nas sete teses desenvolvidas pelo teórico Jeffrey Jerome Cohen.²⁵⁸ Elas, por sua vez, visam estreitar os laços entre o monstro e o momento e local de sua criação, possibilitando uma leitura menos ingênua da figura monstruosa. Dessa forma, a análise teve como foco aspectos que determinam a monstrosidade de Lilith enquanto agente cultural, exercendo funções determinadas pelo seu contexto de criação.

Ao estabelecer as sete teses que foram descritas e analisadas ao longo do trabalho, Cohen alarga fronteiras que eram mantidas fechadas em outras teorias, fazendo com que seja possível ao monstro interagir com os indivíduos considerados normais, não apenas aterrorizando-os, mas levando a eles dúvidas sobre a sua própria humanidade.

Ao ser considerado um “anormal”, o monstro levanta, ainda que de forma implícita, questionamentos sobre o que seria a normalidade, assim como sobre a validade dos parâmetros usados em cada sociedade para estabelecer os limites e fronteiras do que é aceitável como humano. Dessa forma, ainda segundo Cohen, a categorização fechada e perene do monstro se torna difícil, senão impossível, já que ele responde a cada momento, local e necessidade de sua criação, variando, sempre, a sua roupagem. Constituindo esse corpo cultural, como afirma Cohen, o monstro assusta por ter inúmeras possibilidades em sua carne: mostra aos “normais” até onde se pode ir, quando se ultrapassam limites que, por vários momentos, são considerados como invencíveis. Nesse contexto, o monstro se constitui como uma ameaça sedutora, algo como uma novidade que desperta curiosidade.

Neste trabalho, tendo sido apresentadas as bases teóricas para a leitura de Lilith nas obras literárias e plásticas escolhidas, partiu-se para a apresentação do mito e de sua origem na tradição judaica. Para esse fim, foram utilizadas referências presentes no “*Dicionário de mitos literário*”s sobre a presença dessa figura na “*Bíblia de Jerusalém*”, no “*Talmud*”, “*Zohar*”, além do “*Alfabeto de Ben Sira*”. Na maioria das vezes, nessas obras, Lilith é citada de forma figurada, mas há momentos em que a menção a ela é feita de modo direto. Isso ocorre, por exemplo, na “*Bíblia de Jerusalém*”, que descreve o exílio lilithiano no deserto, junto às aves selvagens,²⁵⁹ além de trechos do “*Zohar*” nos quais se alerta para o

²⁵⁷ Cf. GONÇALO JUNIOR, 2008; NAZÁRIO, 1998.

²⁵⁸ COHEN, 2000, p.23-60.

²⁵⁹ BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2008, cap. 14, p.1306.

perigo representado por ela. Consideradas as variações próprias aos relatos de cunho lendário, Lilith é apresentada, fundamentalmente, como a primeira mulher de Adão que, tendo sido criada juntamente a ele, terminou por fugir do Paraíso, já que ansiava por direitos iguais aos do homem.

A partir da apresentação do fundamento teórico a ser seguido e do mito de Lilith, passou-se para a análise das obras artísticas que compõem o recorte deste trabalho. Primeiramente, o verbete “Lilit”,²⁶⁰ escrito por Jorge Luis Borges, foi analisado, além dos poemas “Lilith: para uma pintura” e “Eden Bower”²⁶¹ e do quadro *Lady Lilith*,²⁶² de Dante Gabriel Rossetti. Nessas representações, Lilith pôde ser relacionada às teses levantadas por Cohen, o que comprovou a sua constituição monstruosa. Primeiramente, reitera-se que a representação de Lilith sofre variações relevantes em cada um dos contextos em que foi criada, tanto na obra de Borges como em Rossetti e Primo Levi. Assim, o mito possui um corpo cultural, carregando e/ou destruindo valores da cultura em questão, atendendo a tese de número um.

Nas representações borgianas e de Rossetti, Lilith não possui uma descrição linear. Por vezes, foi descrita como um anjo, outras como um demônio, como uma mulher atraente com vestimentas que escapam da normalidade do período em questão ou, ainda, como a serpente do Éden. Essa versatilidade conferida a ela em ambos os artistas a constitui como um monstro segundo as teses de número dois e três de Cohen, que afirmam que “o monstro sempre escapa” e que ele é um “arauto da crise de categorias”. Isso porque, da forma como é representada, parece ter uma existência cíclica e dinâmica, a ponto de tornar impossível o seu fechamento em categorias.

O caráter monstruoso da primeira mulher sob o foco das teses de número quatro e cinco aparece de forma marcante na representação de Rossetti. Em seu quadro *Lady Lilith*, a primeira mulher se veste com roupas que destoam do período histórico de Rossetti, a saber, a época vitoriana. Assim, o seu colo à mostra, a leveza e a cor das roupas, além de outros elementos como a sedução e a vaidade representadas pelo espelho que ela contempla, fazem com que ela corporifique uma alteridade sexual, colocando em questão a retidão e o pudor impostos pela cultura vitoriana. É um monstro, que, nas palavras de Cohen, “mora nos portões da diferença”,²⁶³ além de “policiar as fronteiras do possível”.²⁶⁴

²⁶⁰ BORGES; GUERRERO, 1989, p.137.

²⁶¹ ROSSETTI, 1913, p.146.

²⁶² ROSSETTI, 1913, p.18-21.

²⁶³ COHEN, 2000, p.32.

²⁶⁴ COHEN, 2000, p.40.

Em Rossetti, Lilith representa a possibilidade do adverso no âmbito sexual, exercendo, além de ameaça, sedução. Isso pode ser verificado não só no quadro *Lady Lilith*, mas em ambos os poemas do artista vitoriano. Neles, sua faceta sedutora é extremamente forte, servindo, inclusive, como isca para auxiliá-la em sua vingança contra Adão e Eva. Em “Eden Bower”, Lilith consegue atrair, até mesmo, a serpente, para que ela lhe empreste a sua forma e possibilite, com isso, um retorno disfarçado ao Paraíso, quando, por fim, causa a expulsão de ambos. Já em “Lilith: para uma pintura”, o seu caráter atraente faz com que Lilith leve os homens à sua vida como animais a uma teia, inconscientemente, para perto do fim. Por esse caráter duplo de repulsa e atração, Lilith é um monstro, também, sob a ótica da tese de número seis, que afirma ser o medo sentido diante do monstro, na verdade, um tipo de desejo.²⁶⁵ Lilith é alteridade sexual que lembra, a todo momento, possibilidades que residem nos entremeios de normas estabelecidas em prol da retidão social e, por isso, atrai e desperta curiosidade.

O próximo passo foi a análise da obra de Primo Levi, a saber, o conto “Lilith”.²⁶⁶ Nele, uma mulher que aparece dentro de um campo de extermínio é chamada por um dos prisioneiros pelo nome da primeira mulher e, então, a narrativa desdobra-se em relatos sobre Lilith.

Lilith, mais uma vez, é um monstro quando analisada sob a ótica das teses de Cohen. No caso da obra de Levi, isso ocorre, em relação à primeira tese,²⁶⁷ pelo fato de que, de cada uma de suas narrativas, pode-se extrair uma *raison d'être*; em nenhuma delas, sua constituição é atribuída ao acaso, mas obedece a necessidades correntes a ela.

Ela aparece, nesse conto, como várias: assassina de crianças, devoradora de sêmen, parte do corpo de Adão e, por fim, até mesmo como amante de Deus. É clara, nessa narrativa, a incorporação de elementos relevantes em cada um dos momentos de sua criação, o que faz com que Lilith seja uma espécie de bode expiatório que deve pagar pela dor e pelo sofrimento no mundo. Monstro sob a ótica de Cohen, Lilith de Primo Levi incorpora elementos do momento em que foi criada, representando aquilo que a sociedade tenta repelir.

Relacionadas à tese um, aquelas de números dois e três podem também ser atribuídas à Lilith de Primo Levi. Já que cambiante em cada um de seus contextos, Lilith sempre retorna com outra roupagem, além de não se enquadrar em categoria alguma que a pretenda definir de forma definitiva. Tischler, o personagem que a descreve na narrativa,

²⁶⁵ COHEN, 2000, p.48.

²⁶⁶ LEVI, 2005, p.346.

²⁶⁷ COHEN, 2000, p.26.

levanta inúmeras possibilidades ao seu interlocutor, Primo, deixando em aberto a existência de outras, provando, com isso, que Lilith, na verdade, são várias.

Tischler se refere ao fato de Lilith se nutrir de sêmen humano, quando este não tem como destinação a esposa do homem em relações sexuais consideradas puras e corretas. Quando ocorre um desvio, seja por “sonho, vício ou adultério”,²⁶⁸ a primeira mulher se apodera da excreção masculina e, com isso, engravida de filhos indevidos, de caráter meio humano e meio demoníaco. Ela é um monstro segundo as teses de número quatro²⁶⁹ e cinco,²⁷⁰ já que representa os comportamentos indevidos e as suas consequências, como um exemplo do abjeto e um conseqüente ensinamento de até onde se poderia ir sem ultrapassar as fronteiras da normalidade. Curiosamente, como um monstro assustador e ameaçador, da forma como Lilith é narrada, por vários momentos percebe-se que é considerada como uma mulher atraente. No relato final de Tischler, Lilith aproveita um momento de distanciamento entre Shekinah e o Criador para tornar-se, assim, Sua amante. Talvez, como o clímax de sua faceta sedutora, essa parte do relato coroe a monstruosidade de Lilith sob a ótica da tese de número seis. Assim, quando Cohen afirma que “o medo do monstro é realmente uma espécie de desejo”, coloca em um mesmo ponto o temor e a curiosidade, o receio e a atração e é isso que Lilith desperta na narrativa de Levi. Não apenas com o Criador, mas, em outros momentos do relato, a primeira mulher exerce um efeito ambíguo, de asco e fascínio, que faz dela um monstro como o afirma Cohen.

Finalmente, a tese de número sete afirma que o monstro está “no limiar do tornar-se”²⁷¹ e que pergunta o porquê de sua criação. Lilith está nessa fronteira, demarcando as possibilidades que residem do outro lado, mostrando aos indivíduos possibilidades existentes em meio às normas que determinam a humanidade e a retidão de cada um.

A primeira mulher habita, assim, cada narrativa, escondida em uma manifestação de revolta, em um desejo de mudança, ou mesmo em algum tipo de agressão ou sedução. A primeira mulher é monstruosa, como se pode afirmar de acordo com as teses de Cohen, sendo necessário, então, refletir sobre o que ela vem dizer em cada uma de suas versões, aos leitores, às leitoras.

²⁶⁸ LEVI, 2005, p.349.

²⁶⁹ COHEN, 2000, p.26.

²⁷⁰ COHEN, 2000, p.54.

²⁷¹ COHEN, 2000, p.54.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Dona Flor e seus dois maridos*. Rio de Janeiro: Record, 1975. 397p.
- ANTUNES, Alex. *A estratégia de Lilith*. São Paulo: Conrad, 2001.
- ARAUJO, Rosa T. Bonini de. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*. 2. ed. São Paulo: Aquariana, 1989. 116p.
- ASSIS, Luciara Lourdes da Silva de. Lilith, Golem e outros seres imaginários. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 3, out. 2008. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/resenhaluciaraassis-kabalah.html>>. Acesso em: 14 dez. 2010.
- ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Prazo-livro, [195-]. 254p.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988. 205p.
- BALDOCK, John. *Mulheres na Bíblia*. Trad. Paulo Sérgio Gomes e Thaís Pereira Gomes. São Paulo: M. Books do Brasil, 2009.
- BARCELLOS, Maria Carolina. In: SEMINÁRIO LITERATURA E CULTURA, 2., 2000. *Anais...* São Cristóvão: GELIC, 2000. v. 2.
- BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2008.
- BIGGS, Mark. *The case for Lilith*. New York: Lulu Enterprises Inc, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Manual de zoología fantástica*. México: FCE, 1966.
- BORGES, Jorge Luis. O idioma analítico de John Wilkins. In:_____. *Outras inquisições: Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000. v. 2.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmen Vera Cirne Lima; ilustrações de Jussara Gruber. São Paulo: Globo, 1989. 214p.
- BROWN, Nathan. *The Rape of Lilith*. New York: VDM Verlag, 2009.
- BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind et al. Brasília: Editora UnB; Rio de Janeiro: J. Olympio, 2000. 939p.
- BUTLER, Octavia E. *Lilith's Brood*. United States: Grand Central Publishing, 2000.

CHUPP, Sam; GREENBERG, Andrew. *Livro de Nod*. Trad. Marcel Murakami Iha. São Paulo: Devir, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.23-60.

DELUMEAU, Jean. *Historia do medo no ocidente, 1300-1800: uma cidade sitiada*. Trad. Maria Lucia Machado; Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. 471p.

DIAS, Maurício Santana. Primo Levi e o zoológico humano. In: LEVI, Primo. *71 contos de Primo Levi*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 9.

DONALD, James. Pedagogia dos monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiros. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 105-140.

DUARTE, Eduardo de Assis. As filhas de Lilith: mito e discurso na representação literária da mulher fatal. In: REUNIÃO ANUAL DA SBPC, 47., 1995. São Paulo: SBPC, 1995.

DUARTE, Eduardo de Assis. Lilit na literatura: identidade e transgressão. In: CONGRESSO ABRALIC: LITERATURA E DIFERENÇA, 4., 1994, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 1994. p. 253-256.

DUARTE, Eduardo de Assis. Lô, Lolita, Lilith. In: Izabel Brandão (Org.). *Boletim do GT: a mulher na literatura*. Maceió: UFAL, 2000.

DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Buenos Aires: Amorrortu, 1971. 147p.

FARIA, Marcos Fábio. Behemot, Lilith e Anjos: três monstros judaicos em Jorge Luis Borges. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5, out. 2009. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/resenhaluciarassis-kabalah.html>>. Acesso em: 14 dez. 2010.

FEDERICI, T. Federici (Org.). *Commento alla genesi, Berêsit Rabbâ*. Torino: U.T.E.T, 1978.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. New York: Pocket Books, [19--]. 370p.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8. ed. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 541p.

FOUCAULT, Michel. *Os anormais: curso no Collège de France (1974-1975)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 479p.

FOX, Robin Lane. *Bíblia: verdade e ficção*. Trad. Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 430p.

GIL, José. Metafenomenologia da monstruosidade: o devir – monstro. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 167-183.

GILMORE, David D. *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2003. 210p.

GLARE, P. G. W. *Oxford Latin Dictionary*. Oxford: Clarendon, 1982. 2126p.

GONÇALO JUNIOR. *Enciclopédia dos monstros: o perfil das criaturas mais assustadoras de todos os tempos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008. 303p.

GORION, M. J. Bin. *As lendas do povo judeu*. Trad. Jacó Guinsburg, Marianne Arnsdorff e Evelina Holander. São Paulo: Perspectiva, 1980. 487p.

GOZZINI, Rosetta. *Oltre Lilith: il femminile sacro*. Philadelphia: Gangemi, 2006.

HARDING, M. Esther. *Os mistérios da mulher antiga e moderna: uma interpretação psicológica do princípio feminino, tal como é retratado nos mitos, na história e nos sonhos*. Trad. Maria Elci Sbaccacherche Barbosa e Wilma Hissako Tamaka. São Paulo: Paulus, 1985.

HUNTER, M. Kelley. *Living Lilith: four dimensions of the cosmic feminine*. New York: Wessex Astrologer, 2009.

IRWIN, Hadley. *The Lilith summer*. New York: The feminist press, 1979.

JAY, Delphine. *Interpreting Lilith*. New York: American Federation of Astrologers, 1981.

JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. 185p.

JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Da fabricação de monstros*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 197p.

JOCK, Tamara. *Lilith*. New York: Scarlett Press, 2002.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 3. ed. Trad. Maria Luíza Appy; Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2003. 447p.

KEARNEY, Richard. *Strangers, gods, and monsters: interpreting otherness*. London: Routledge, 2003. 294p.

- KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith*. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 1997.
- LARAIA, Roque de Barros. Jardim do Éden revisitado. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 40, n. 1, 1997.
- LASCAULT, Gilbert; JOUVEUR, Isabelle. *Monstres et merveilles: créatures prodigieuses de l'antiquité*. Paris: Les belles Lettres, 2009. 233p.
- LEVI, Primo. *71 contos de Primo Levi*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LEVI, Primo. *A trégua*. Trad. Marco Luchesi. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Trad. Luigi del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. 175p.
- MACDONALD, George. *Lilith*. Philadelphia: NuVision Publications, 2008.
- MARZI, Christoph. *Lilith*. Berlin: Heyne, 2005.
- MCKENNA, Stephen. *Lady Lilith*. New York: BiblioBazar, 2010.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [19_?]. 200p.
- MOUREY, Gabriel. *D.-G. Rossetti et les preraphaelites anglais*. Paris: Librairie Renouard, 1929. 127p.
- NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Borges e outros rabinos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. 219p.
- NASCIMENTO, Lyslei de Souza. Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros. In: JEHA, Julio (Org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 61.
- NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 302p.
- NAZÁRIO, Luiz; NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Estudos judaicos: Brasil*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2007. 176p.
- OGAWA, Foy. *A song of Lilith*. Vancouver: Raincoast Books, 2000.
- ONZAIN, Mario. *La estirpe de Lilith*. Atlanta: LibrosEnRed, 2007.
- PASCALÉ, Ademir. *O desejo de Lilith*. Rio de Janeiro: Editora Draco, 2010.

PATAI, Raphael. *The Hebrew goddess*. Michigan: Wayne State University Press, 1990.

PEDROSA, Cida. *As filhas de Lilith*. Rio de Janeiro: Caliban, 2009.

PERRONE, Maria Paula M. S. Bueno. A imaginação criadora: Jung e Bachelard. São Paulo: Associação Junguiana do Brasil - AJB; Instituto de Psicologia da USP - IPUSP. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/Coloquio/trabalhos.htm>>. Acesso em: 14 dez. /2010.

PIRES, Valéria Fabrizi. *Lilith e Eva: imagens arquetípicas da mulher na atualidade*. São Paulo: Summus, 2008.

REYES, Aline. *Lilith*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Obras variadas*. Disponível em: <<http://www.ocaiw.com/catalog/?lang=pt&catalog=pitt&author=618>>. Acesso em: 19 set. 2010.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Poems & translations, 1850-1870: together with the prose story "Hand and soul"*. London: Oxford University Press, 1913. 482p.

ROSSETTI, Dante Gabriel; PÉLADAN, Joséphin; COUVE, Clemence. *La Maison de vie; Dante-Gabriel Rossetti: sonnets traduits littéralment et littérairement par Clemence Couve*. Paris: Alphonse Lemerre, 1887. 214p.

SARAMAGO, José. *Caim*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 172p.

SCHOLEM, Gershom Gerhard. *A cabala e seu simbolismo*. Trad. Hans Borger e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978. 240p.

SCHWARTZ, Howard. *Lilith's Cave: Jewish tales of the supernatural*. San Francisco: Harper & Row, 1988.

SHEFER, Elaine. A Rossetti Portrait: variation on a theme. *Arts in Virginia*, v. 27, p. 2-15, 1987.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. 211p.

SILVA, Vivien Gonzaga. Mínimos monstros. *Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG*, Belo Horizonte, v. 1, n. 5, out. 2009. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/nej/maaravi/resenhaluciaraassis-kabalah.html>>. Acesso em: 14 dez. 2010.

SPERLING, Harry; SIMON, Maurice; LEVERTOFF, Paul P. *The Zohar*. London: The Soncino Press, 1931-34. 5 v.

SPOHR, Eduardo. *A batalha do apocalipse*. São Paulo: Verus Editora, 2010.

THOMPSON, Campbell Reginald. *Semitic Magic, its origin and development*. London: TGS Publ., 1908.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975. 191p.

VIANA, Maria Rita Drumond. *Penance for passionate sin and the memory of a crime: yeats and the metaphors of evil*. 2009. 67f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

WHITE, Wesley D. *Clan of Lilith: the oldest conspiracy*. New York: Wasteland Press, 2008.

WILKINSON, Glen. *Lilith*. Philadelphia: Publish America, 2007.

WYNN, Brigitte. *Lilith*. Atlanta: Vantage Press, 2008.

Sites consultados:

<<http://jewishchristianlit.com//Topics/Lilith>>

<<http://jewishchristianlit.com//Topics/Lilith>>

<<http://wondersmith.com/heroes/meurend.htm>>

<<http://www.deliriumsrealm.com/delirium/articleview.asp?Post=177>>

<<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/Coloquio/trabalhos.htm>>

<http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=441&p=0>

<<http://www.mundodosfilosofos.com.br/hercules.htm>>

<<http://www.ocaiw.com/catalog/?lang=pt&catalog=pitt&author=618>>

<<http://www.scribd.com/doc/30263543/Arte-ANALISANDO-%E2%80%9CLADY-LILITH%E2%80%9D-DE-DANTE-GABRIEL-ROSSETTI>>

Pinturas:

COLLIER, John. *Lilith*. Pintura. Disponível em: <http://www.paintinghere.com/painting/Lilith_3406.html>. Acesso em: 14 nov. 2010.

MANET, Edouard. *Olympia*. Pintura. Disponível em: <<http://artchival.proboards.com>>. Acesso em: 15 nov. 2010.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *Lady Lilith*. Pintura. Disponível em: <<http://www.rossettiarchive.org>>. Acesso em: 24 out. 2010.

VAN HAARLEM, Cornelis. *A queda do homem*. Pintura. Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cornelis_van_Haarlem_-De_zondeval.jpg> Acesso em: 14 nov. 2010.