



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens

Stephania Amaral Silva Belo

O DESPERTAR DE LILITH: O MONSTRO FEMININO NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO DE MONICA DEMES

Belo Horizonte - MG

2019

Stephania Amaral Silva Belo

***O DESPERTAR DE LILITH: O MONSTRO FEMININO NO CINEMA
CONTEMPORÂNEO DE MONICA DEMES***

Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura, Cultura e Tecnologia

Orientador (a): Profa. Dra. Claudia Maia

Belo Horizonte - MG

2019

B542d Belo, Stephania Amaral Silva.
O despertar de Lilith : o monstro feminino no cinema contemporâneo de Monica Demes / Stephania Amaral Silva Belo. – 2019.
103 f. : il.
Orientadora: Claudia Maia

Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudo de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.
Bibliografia.

1. Lilith (Mitologia semítica). 2. Feminino. 3. Monstro. 4. Cinema brasileiro. I. Maia, Claudia. II. Título.

CDD: 791.43



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM ESTUDOS DE LINGUAGENS

STEPHANIA AMARAL SILVA BELO

O despertar de Lilith: o monstro feminino no cinema contemporâneo de Monica Demes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais em 16 de abril de 2019, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof.ª Claudia Cristina Maia (orientadora), Dr.ª
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

Prof.ª Ana Lúcia Menezes de Andrade, Dr.ª
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof.ª Maria do Rosário Alves Pereira, Dr.ª
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao CEFET, que me acolheu desde 2004 no curso técnico de Edificações e pela aprovação do projeto e concessão da bolsa que permitiu que eu concluísse os estudos da pesquisa, além da oportunidade de “espalhar a palavra” na disciplina *Diretoras Brasileiras do Cinema Contemporâneo*, que tive a honra de ministrar ao lado da minha orientadora na graduação em Letras, mesmo curso no qual me formei em 2017.

À professora Claudia Maia, que com críticas pertinentes e uma revisão cuidadosa me incentivou com muita paciência e ternura, não apenas durante a escrita da dissertação, mas a cada congresso, a cada artigo. Às professoras Olga e Rosário, pelo incentivo e pelos apontamentos na banca de qualificação.

À cineasta Monica Demes, que gentilmente cedeu seu tempo esclarecendo dúvidas e curiosidades, pela continuidade da amizade virtual que se seguiu depois da entrevista que ela me concedeu para o *podcast Feito por Elas*. À atriz Gilda Nomacce e suas atuações primorosas no cinema de horror nacional e no curta *Lilith*, em que encarnou o mito de forma magistral e ao qual me permitiu acesso (a internet é incrível e alguns ídolos mais maravilhosos ainda). Ao chefinho Renato Silveira, que possibilitou minha inserção na área de crítica de cinema, gratidão eterna; também aos colegas do Cinematório Raquel Gomes, Antônio Tinoco e Profa. Ana Lúcia Andrade, sempre aprendo demais com vocês. À minha querida Isabel Wittmann e nossas conversas diárias fundamentais para o que resta de minha sanidade. Michelle, valeu demais pelos livros raros e pela descoberta de nada menos do que o filme que se tornou meu objeto de estudo! Pretendo brindar com vocês muito em breve!

A minha mãe, que sempre ficou do meu lado e não só me deu a vida, mas me manteve segura e bem alimentada durante três décadas. Aos meus avós, exemplos de doçura, solidariedade e dedicação ao próximo; aos meus tios, pelos almoços regados a vinho; e ao meu pai, sempre me presenteando com as ótimas cervejas artesanais *Volt*, que ele produz.

Aos grandes amigos que conquistei no CEFET, especialmente Sabrina, Babi, Foucault, Ana Paula, Jonata e Mauro Figa, pelo apoio constante, abrigo aconchegante, encontros alcoólicos necessários, entre bicicletas, shows e rangos! E aos velhos amigos e hermanas de outras bandas, Mari, Iza, Abner, Duda, Rá, Cris e Lena: contem comigo, *estoy aquí!* Por fim, não poderia esquecer dos meus fiéis companheiros (peludos e de quatro patas) na solidão dessa jornada: Lino e Meg (*in memoriam*), Selina, Beth, Faustina e Fellini. Valeu!

Uma monstruosa colagem em movimento

“Chromatic Chimera”, UneXpect

RESUMO

A presente dissertação se propõe a analisar como o mito de Lilith, amplamente trabalhado na literatura, é representado no filme *Lilith's Awakening* (2016), da diretora brasileira Monica Demes. São apontados aspectos como fotografia e estrutura onírica, considerando a questão do gênero horror e o conceito de monstruoso, tendo em vista a valorização de um cinema realizado por mulheres, pouco discutido na academia. O trabalho se ocupa ainda do fascínio causado pela figura do vampiro na ficção a partir do enredo e de aspectos estéticos.

Palavras-chave: Lilith; feminino; monstro; cinema brasileiro.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyze how the myth of Lilith, extensively known in the literary framework, is represented in the film *Lilith's Awakening* (2016), from the Brazilian director Monica Demes. We enlighten aspects such as photography and dream structure, considering the issue of the horror genre and the concept of monstrous and the valorization of a cinema made by women, little discussed in the academy. The work also deals with the fascination caused by the vampire figure in fiction from the plot and aesthetic aspects.

Keywords: Lilith; feminine; monster; Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	<i>Lilith como a senhora das Bestas</i>	18
Figura 2 -	<i>Lilith tempting Eve with an apple in the Garden of Eden</i>	40
Figura 3 -	Imagem de <i>Lilith's Awakening</i> (2016)	58
Figura 4 -	Imagem de <i>Rose</i> (2003)	69
Figura 5 -	Imagem de <i>Ahora Serás Castigada</i> (2005)	72
Figura 6 -	Imagem de <i>Halloween</i> (2011)	75
Figura 7 -	Imagem de <i>Diario de una Hechicera</i> (2012).....	76
Figura 8 -	Imagem de <i>The Reservoir</i> (2015).....	79
Figura 9 -	Imagem de <i>Lilith's Awakening</i> (2016)	92

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: LILITH: UM CORPO MONSTRUOSO E CULTURAL	17
CAPÍTULO 2: A MONSTRUOSIDADE EM <i>LILITH'S AWAKENING</i>	45
CAPÍTULO 3: O FEMININO EM <i>LILITH'S AWAKENING</i> E O CINEMA DE MONICA DEMES	66
3.1 Os curtas de Monica Demes.....	66
3.2 O feminino em <i>Lilith's Awakening</i>	80
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

A recente necessidade de mapear o trabalho das diretoras na História do Cinema traz em si uma urgência de décadas. Nesse sentido, meu projeto inicial de mestrado pretendia traçar um panorama da participação de mulheres brasileiras como cineastas, com o intuito de garantir a estas uma maior visibilidade no meio acadêmico. Tive a oportunidade de realizar tal objetivo na disciplina “Tópicos especiais em ciências humanas e cultura: diretoras brasileiras no cinema contemporâneo”, ministrada como Estágio de Docência ao lado da professora Claudia Maia, para alunos da Graduação em Letras do CEFET-MG, em 2018.

Com o objetivo de conhecer a produção do cinema brasileiro dirigido por mulheres, perceber como a produção audiovisual das diretoras é invisibilizada, compreender as dificuldades de produção e distribuição do cinema nacional e problematizar a questão do gênero no cinema brasileiro contemporâneo, ministrei aulas expositivas com exibição de filmes e debates orientados. Para traçar um panorama histórico de produção e análise do cinema feito por mulheres no Brasil, o conteúdo da disciplina partiu das cineastas pioneiras nas décadas de 1930 a 1960: Cléo de Verberena (1909-1972), Gilda de Abreu (1904-1979), Maria Basaglia (1912-1998) e Carla Civelli (1921-1977), passando pelas principais da década de 1980 e 1990: Ana Carolina (1943-), Tatá Amaral (1961-) e Carla Camurati (1960-); pela adaptação cinematográfica de *Uma Vida em Segredo* feita por Suzana Amaral (1932-) até a produção audiovisual das mulheres do século XXI: Anna Muylaert (1964-), Eliane Caffé (1961-), Laís Bodanzky (1969-), Petra Costa (1983-), Juliana Rojas (1981-), Marina Person (1969-), Anita Rocha da Silveira (1985-) e Marília Rocha (1978-).

A participação de mulheres no cinema se deu desde o surgimento dos primeiros experimentos cinematográficos, como, por exemplo, o trabalho da pioneira Alice Guy, cineasta francesa com mais de 400 títulos catalogados (e muitos outros perdidos) e que dirigiu o primeiro filme da História com uma narrativa ficcional, *A fada do repolho* (1896). As mulheres envolvidas com a sétima arte são muitas vezes invisibilizadas, em detrimento aos aclamados diretores conhecidos internacionalmente, como Stanley Kubrick (1928–1999), Jean-Luc Godard (1930-), Francis Ford Coppola (1939-), Martin Scorsese (1942-), Steven Spielberg (1946-), Lars von Trier (1956-) e Tim Burton (1958-), apenas para mencionar alguns dos exemplos mais citados. A partir de tal consideração, propõe-se a hipótese de que houve uma tentativa de silenciar o papel das diretoras na História do Cinema.

Em vasto material de História cinematográfica, tais nomes de cineastas pioneiras, vítimas de tal apagamento sistemático, ou memoricídio, são apenas citados em notas de rodapé, com exceção de diretoras renomadas e premiadas pelo Oscar, como Jane Campion e Kathryn Bigelow (quase sempre relacionada ao ex-marido James Cameron). Quanto às brasileiras, sofrem dificuldades semelhantes de reconhecimento, especialmente pelos conterrâneos, já que o trabalho deles é muitas vezes mais notado no exterior, como foi o caso, apontado por Cremilda Medina (1996), de Suzana Amaral, cineasta brasileira, que “já tinha uma significativa contribuição para a cultura do país, mas só foi notícia e ocupou espaços no jornalismo nacional quando Berlim premiou e consagrou seu filme *A hora da estrela* e a atriz Marcélia Cartaxo como a melhor do festival de 1986”.¹ A respeito da suposta “condição feminina”, Ana Maria Veiga (2015), outra estudiosa sobre o tema, especificamente sobre as obras realizadas em tempos de ditadura, pontua:

O chamado “cinema de mulheres”, focado em temáticas caras ao feminismo, foi de grande relevância para o debate sobre a situação das mulheres no continente latino-americano, dialogando com a crítica feminista do cinema, ligada a princípio ao movimento feminista europeu e estadunidense, e que dava o tom das teorias e das práticas fílmicas que se buscava para aquele momento, representadas nas telas por algumas cineastas. Os debates na imprensa também faziam circular ideias, impressões e teorias a respeito da produção cinematográfica. No Brasil, e em outras partes da América Latina, as cineastas que rodavam seus filmes naquele momento tiveram de lidar com outro tipo de barreira, para além da então chamada “condição feminina”.²

Rosana Cássia Kamita (2010) reconhece ser o cinema “um espaço ainda tão eminentemente masculino” e dá a voz para a documentarista Helena Solberg (2007), que reconhece uma lastimável similaridade com a literatura – o fato de que as mulheres representam uma minoria tantas vezes relegada ao esquecimento –, mas destaca sobre o panorama atual: “O número de mulheres produtoras e diretoras de longa-metragem, por exemplo, é um fenômeno inusitado e maravilhoso. Sou uma pessoa otimista e me sinto privilegiada por estar testemunhando isso e poder participar também”.³

Segundo Eunice Gutman (1975), o cinema latino-americano é “essencialmente masculino, gerando filmes que retratam o feminino de forma preconceituosa e que

¹ MEDINA. *Povo e personagem*, p. 19.

² VEIGA. “*Cinema de mulheres*” e ditadura: o contexto brasileiro, p. 72.

³ KAMITA. *Literatura e cinema: memórias e histórias*. p. 164 *apud* NAGIB. *O cinema da retomada*, depoimentos de 90 cineastas dos anos 90, p. 462.

reproduzem imagens grosseiras, como no caso das ‘porno-chanchadas’ brasileiras”.⁴ Nesse sentido, Lúcia Nagib (2002) formulou estudos fundamentais acerca das diferenças entre representações de e por gêneros no cinema:

Quando a mulher se posiciona como escritora ou atrás das câmeras, muitas vezes sua intenção é a de imprimir uma nova ótica da representação de homens e mulheres que não se restrinja aos parâmetros ainda próximos à tradição patriarcal. [...] O cinema é uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero; o discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas à cultura patriarcal. A relação cinema/gênero encaminha a busca para uma nova produção de sentido e questionamentos do senso comum em relação às atribuições masculina e feminina na sociedade. Assim, a posição das cineastas pode ser a de se encaminharem como vozes consoantes ou dissonantes, aderir às ideias preconcebidas ou surgir como alternativa ao discurso hegemônico. Nesse sentido, a autoria feminina não garante, por si só, uma reação ao tradicional, depende de uma consciência de reprodução ou reação ao tradicionalmente estabelecido.⁵

Joberto Pascoal Souza Brito (2015) continua a traçar o panorama do cinema feminino nacional, citando Cléo de Verberena em 1930, Gilda de Abreu e Carmen Santos na década de 1940, Maria Basaglia e Carla Civelli no período de 1950, e na década de 1960, apenas Zélia Costa. “Ou seja, em seis décadas contamos com o número de seis mulheres diretoras de longas-metragens no Brasil”.⁶

A respeito de temas tradicionalmente femininos abordados por mulheres na produção documental, Karla Holanda (2015), em *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina*, lembra que dezenas de mulheres estrearam na direção de filmes brasileiros entre as décadas de 1960 e 1970: “A produção de muitas dessas cineastas, em especial a documentária, tratava de temáticas diretamente ligadas ao interesse das mulheres, como trabalho, filhos, aborto, inserção na política, construção de papéis sociais etc.”.⁷ Além da não mencionada cineasta Tereza Trautman (que, em 1973, dirigiu *Os homens que eu tive*), Paula Alves (2012) destaca que “é entre o final dos 1970 e início dos 1980 que surgem as diretoras que fizeram carreira no cinema e atuam até hoje, como Tizuka Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes, entre outras”.⁸

⁴ GUTMAN apud ESTEVES, *Mulheres e cinema brasileiro*, p. 158.

⁵ NAGIB. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*, p. 168-169.

⁶ BRITO. *Encruzilhadas no Coração de Shirley*, p. 65.

⁷ HOLANDA. *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina*, p. 341.

⁸ ALVES. *Mulheres no cinema brasileiro*, p. 384.

Ainda a respeito da discrepância em números entre o cinema feito por homens e por mulheres no Brasil e da escassez de materiais sobre o tema, Rosa Maria Berardo (*et al.* 2014) corrobora a questão citando a publicação de 2002, *Cinema da Retomada*, de Lúcia Nagib, na qual, entre os depoimentos de 90 cineastas dos anos 1990, constam os das diretoras “Tata Amaral, Eliane Caffé, Carla Camurati, Monique Gardenberg, Bia Lessa, Mirella Martineli, Susana Moraes, Mara Mourão, Lúcia Murat, Fabrízia Alves Pinto, Jussara Queiroz, Monica Schmiedt, Helena Solberg, Rosane Svartman, Daniela Thomas, Sandra Werneck e Tisuka Yamasaki; ou seja, 19% dos cineastas listados”.⁹

A menção e análise de alguns aspectos de curtas e longas realizados por cineastas brasileiras se presta como exemplo da efetividade do trabalho destas e do reconhecimento escasso que elas enfrentam. O site *Mulheres do Cinema Brasileiro* apresenta uma lista que ajuda a completar a pesquisa com os nomes das cineastas em plena atividade, como Ana Rieper (*Vou rifar meu coração*, 2011), Anna Muylaert (*Que horas ela volta?*, 2015), Carolina Jabor (*Boa sorte*, 2014), Cecília Amado (*Capitães da areia*, 2011), Cláudia Priscilla (*Vestido de Laerte*, 2012), Juliana Rojas (*Sinfonia da Negrópole*, 2014), Laís Bodanzky (*Bicho de sete cabeças*, 2000), Marina Person (*Califórnia*, 2015), Paula Gaitán (*Exilados do vulcão*, 2013), Petra Costa (*Elena*, 2012) e Sandra Kogut (*Campo Grande*, 2015).

Apesar de ser uma relação aparentemente bem completa, é necessária constante pesquisa para atualização de alguns nomes de períodos mais remotos, como Carla Civelli (*Um caso de polícia*, 1959), mas, principalmente, de diretoras contemporâneas, muitas com trabalho notável, como Gabriela Amaral (*O animal cordial*, 2018), Anita Rocha da Silveira (com seu primeiro longa *Mate-me por favor*, 2015), e mesmo de diretoras relativamente iniciantes e conhecidas em circuitos restritos, como é o caso da mestrandia Fabiana Leite (*A batalha das colheres*, 2015).

Ao observar esta mesma referida lista, saltam aos olhos nomes de algumas atrizes que se tornaram diretoras, como Helena Ignez (1942-), Letícia Sabatella (1972-), Malu Mader (1966-), Marcélia Cartaxo (1963-) e Norma Bengell (1935–2013). Sobre o fato, Regina Glória Andrade (2015) aponta que: “Uma característica comum das diretoras mulheres europeias, e também presente entre as cineastas brasileiras, é o processo de ascensão dentro do cinema: primeiro é necessário tornar-se atriz para depois dirigir um filme”.¹⁰

⁹ DOS SANTOS. *Mulheres negras fazendo cinema*, p. 308.

¹⁰ ANDRADE, *A sombra de uma estrela* - Carla Civelli, p. 56.

Tendo em vista ainda a constatação de que, “apesar da articulação de cineastas e da crescente participação feminina na realização de filmes e vídeos no Brasil, o número de estudos sobre o tema ainda é pequeno”,¹¹ o projeto inicial da pesquisa de dissertação se justifica, por um lado, pela escassa visibilidade das profissionais, conforme os dados citados, e, por outro, pelo baixo número de trabalhos acadêmicos que se proponham a pesquisá-las, contudo, tal levantamento resultaria em um volume muito extenso de material para uma dissertação. Além de artigos acadêmicos, outro movimento no sentido de divulgar filmes nacionais, muitas vezes prejudicados pela problemática e insuficiente distribuição destes nos cinemas brasileiros, é o trabalho realizado em *podcasts*. Adelina Moura (2010) define o termo e contextualiza o surgimento e a difusão deste suporte de mídia:

O desenvolvimento desta tecnologia iniciou-se em 2004, quando Adam Curry (DJ de MTV) e Dave Winer (criador de software) criaram um programa que permitia descarregar automaticamente transmissões de rádio na Internet diretamente para os seus iPods. O *podcasting* (combinação da palavra iPod e *broadcasting*) é um modo de difusão de emissões de rádio. Através de subscrição de um “feed RSS”, e com a ajuda de um programa específico, pode-se descarregar automaticamente para o computador ou o iPod as emissões de rádio previamente selecionadas e em seguida transferi-las para um leitor de ficheiros MP3 e serem ouvidas onde e quando o utilizador pretender.¹²

A experiência da pesquisadora desta dissertação com o suporte na área de crítica de cinema desde 2014, no portal *Cinema em Cena*, e a participação no *podcast Feito por Elas*, desde o início do projeto, em 2015, foi fundamental para a definição do tema, inicialmente mais abrangente, depois focado no filme de Monica Demes. Criado pela comunicadora Angelica Hellish e pela antropóloga e pesquisadora em gênero Isabel Wittmann,

o *podcast Feito por Elas* foi inspirado pelo desafio #52FilmsbyWomen (52 Filmes por Mulheres), desenvolvido pelo *Women in Film*, organização dedicada a promover a igualdade de oportunidades para mulheres. A proposta consiste em assistir por semana a um filme dirigido por uma mulher durante um ano, totalizando os cinquenta e dois filmes do nome. A partir da nossa adesão ao projeto, veio a ideia de discutir e divulgar essas obras, valorizando o trabalho das diretoras e incentivando o público a conhecê-lo. Nos episódios, sempre focados em uma só diretora, escolhemos três filmes de diferentes momentos de sua carreira para analisarmos. Nosso objetivo é fomentar o debate em torno dessas produções cinematográficas,

¹¹ ALVES. *Mulheres no Cinema Brasileiro*, p. 384.

¹² MOURA. *Podcast: potencialidades na educação*, p. 88-89.

bem como contribuir para a ampliação de sua visibilidade. A equipe é composta por mulheres com experiência anterior em *podcasts* sobre cinema e/ou crítica de cinema.¹³

Quinzenalmente, esses *podcasts* são publicados no site Anticast. Eles são constituídos por uma análise da obra de uma diretora selecionada, proferida verbalmente pela equipe do *Feito por Elas*. Essa análise é entrecortada por uma edição com trilha sonora e diálogos dos filmes. As pesquisas realizadas para produção do conteúdo dos *podcasts*, quando relacionados a diretoras brasileiras, foram utilizadas como referência no processo da dissertação.

Nesse contexto de invisibilidade e esquecimento histórico do cinema realizado por mulheres, destaca-se aqui o cinema de horror, ainda hoje visto com maus olhos pela crítica e pelo público, penalizado como um gênero menor. Se há uma necessidade de valorização de um cinema realizado por mulheres no Brasil, isso fica mais evidente quanto se trata do gênero horror, que vem conquistando tímido espaço em festivais, a julgar pelo exemplo das diretoras Juliana Rojas, já consagrada na longínqua carreira ao lado de Marco Dutra, e Gabriela Amaral e seu *O animal cordial*, que chamou atenção pelo elenco, em grande parte formado por atores globais.

Com o intuito de conquistar mais espaço acadêmico para o ainda pouco discutido cinema nacional realizado por mulheres, esta pesquisa chegou ao recorte do gênero de horror e à representação do feminino, especialmente do mito de Lilith, que se configura em uma vampira no filme *Lilith's Awakening* (2016), da cineasta brasileira Monica Demes. Em uma das muitas conversas que tive virtualmente com a diretora para a entrevista¹⁴ a ser divulgada no *podcast Feito por Elas*, quando Demes me permitiu acesso ao longa, ela disse: “Recomendo ver o filme com headphones, pois o som é minimalista e parte da estrutura onírica do filme. Também recomendo vê-lo de noite, sozinha e na escuridão para dar a mesma sensação de sonho, a mesma que nos provoca o cinema”. É mesmo uma película especial que ganhou vários prêmios, como o do Indie Belgrade Film Festival em 2017,

¹³ Texto de apresentação oficial do *podcast Feito por Elas*, publicado no portal mundopodcast.com.br.

¹⁴ A entrevista com a diretora Monica Demes constou de perguntas sobre a carreira e sobre o processo de produção, desde a preparação do roteiro até a contratação dos atores (*casting*) e a finalização. A conversa via Skype foi gravada e editada para o formato de *podcast* com os programas Audacity e MP3 Skype Recorder, e, posteriormente, disponibilizada no site *Feito por Elas*, além de divulgada em redes sociais. O contato com a diretora continuou informalmente nas redes sociais como Facebook e Instagram, e ela esclareceu curiosidades e detalhes sobre a película, além de dicas literárias que a inspiraram na criação do longa, comunicação com a pesquisadora que colaborou com o desenvolvimento da dissertação.

concorrendo com outros filmes que custaram mais de um milhão de dólares, mesmo *Lilith's Awakening* tendo o valor de produção de 30.000 dólares.

A dissertação foi organizada em três capítulos. O capítulo 1, “Lilith: um corpo monstruoso e cultural”, apresenta o mito por meio de suas diversas manifestações na literatura e em textos sagrados, antes de iniciar a análise específica no objeto estudado pela dissertação. Foram trabalhadas primordialmente as antologias *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, de Barbara Black Koltuv (2002), e *Lilith: a lua negra*, de Roberto Sicuteri (1987). Alguns textos literários são citados como exemplos, como o verbete de Jorge Luis Borges, o conto de Primo Levi, entre outros poemas, além da canção “Lilith”, da compositora Ava Rocha.

No capítulo 2, “A monstruosidade em *Lilith's Awakening*”, o destaque é a figura de Lilith na sétima arte. O filme de Demes é analisado a partir do conceito de monstruoso ligado ao mito de Lilith e ao vampirismo. Foram utilizados principalmente os livros *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, de Noël Carroll (1999); *Da natureza dos monstros*, de Luiz Nazário (1998); *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, de Nilton Milanez (2011), e a coletânea de textos *Pedagogia dos monstros*, incluindo os trabalhos de José Gil, além do romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, que inspirou parte do roteiro e os nomes dos personagens de *Lilith's Awakening*. São ainda mencionados o curta de Edem Ortegá (2018) e o longa de Robert Rossen (1964), ambos chamados *Lilith*.

Dada a distinção entre terror e horror pela pioneira Ann Radcliffe em 1826, Nazário define quatro momentos dramáticos do monstro na ficção horrorífica tradicional: aparição, ataque, reconhecimento e extermínio, enquanto Carroll, que considera o horror mais atrativo do que repelente, define irrupção, descobrimento, confirmação e confronto. As sete teses de Cohen destacam o monstro como um corpo cultural que está entre o humano e o animal. A partir do estudo dessas teorias e da importância do gênero do horror para o estudo da cultura, pretendemos nesse capítulo romper com o espaço periférico destinado a ele, não só nos estudos acadêmicos, como discute Milanez (2011), mas também na crítica, tanto na literatura quanto no cinema e na arte em geral.

O capítulo 3, “O feminino em *Lilith's Awakening* e o cinema de Monica Demes”, parte de uma breve análise dos curtas na filmografia de Demes: *Rose* (2003), *Ahora Serás Castigada* (2005), *Halloween* (2011), *The Reservoir* (2015), além do documentário *Diario de una Hechicera* (2012). Em seguida, a englobar questões relativas ao feminino utilizando os

textos clássicos *Um teto todo seu* (1929), de Virgínia Woolf, *O segundo sexo* (1949), de Simone Beauvoir, “A tecnologia do gênero” (1994), de Teresa de Laetis, além de fragmentos de *Os Manuscritos do Mar Morto* (2009), de Edmund Wilson, e um breve retorno aos já abordados textos sagrados. No capítulo final, discutimos ainda a misoginia histórica e o conservadorismo do patriarcado, que induz à percepção de Lilith como impura e que a encaixa em categorias como bruxa, prostituta, diabo e monstro, devido à sua fuga e insubmissão. Mesmo reconhecendo a dificuldade de apreender o rebelde monstro mitológico, nos dispusemos a ensaiar conclusões sobre suas manifestações em diversos meios culturais, conforme estudado.

CAPÍTULO 1

LILITH: UM CORPO MONSTRUOSO E CULTURAL

O coração da minha irmã derrama muito leite.
“Lilith”, Ava Rocha

Alternativa à submissão incentivada pela sociedade patriarcal, presente nas mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica, Lilith, segundo Barbara Black Koltuv (2002) tem suas origens ocultas

num tempo anterior ao próprio tempo. Ela surgiu do caos. Embora existam muitos mitos acerca de seus primórdios, Lilith aparece nitidamente, em todos eles, como uma força contrária, um fator de equilíbrio, um peso contraposto à bondade e masculinidade de Deus, porém de igual grandeza.¹⁵

O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal, escrito por Koltuv (2002), apresenta uma compilação de fragmentos do *Zohar*,¹⁶ espécie de livro sagrado cabalístico que reúne reflexões místicas entre contos, poemas e lendas, para investigar a história do mito. Segundo a mitologia hebraica apresentada nesse compêndio, Lilith foi a primeira mulher, antes de Eva, que, criada em condições de igualdade com Adão, não aceitou a submissão, a imposição cultural patriarcal, e fugiu para o mar Vermelho, passando a ser considerada um monstro. Lilith está sempre à espreita para aproveitar todo sêmen desperdiçado no coito e parir demônios. Deusa, bruxa, vampira, diaba com vários nomes e assassina de crianças, ela já foi esposa de Samael, o Diabo, e do próprio Deus, quando separado de Shekhina. Por seu poder de sedução, é capaz de destruir lares, deixando maridos hipnotizados e infieis. O controle religioso chega a ponto de sugerir posições sexuais “castas” para que a constante presença de Lilith não desvirtue a concepção imaculada. Seu comportamento subversivo desencadeia medo e tentativas de controle, representadas em várias imagens de esculturas e amuletos de proteção, além de orações contra Lilith, especialmente para mulheres em trabalho de parto ou durante a amamentação. Como exemplo, temos a Lilith representada na Figura 1, “instintiva, alada e jovem” como a *senhora*

¹⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 15.

¹⁶ “O *Zohar* é uma obra cabalística do século XIII que, na essência, é um comentário da Torah [...]. As referências que nos textos citados aparecem entre parênteses são da Bíblia. A edição do *Zohar* utilizada neste livro é uma tradução inglesa organizada por Harry Sperling e Maurice Simon, publicada pela Rebecca Bennet Publications, Nova York, sem data, e pela Socino Press, Londres, 1984” *apud* KOLTUV, *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 16.

das Bestas.¹⁷ Ela tem nas mãos a vara e o círculo, símbolos de seu domínio sobre os leões solares, em cima dos quais apoia seus pés de coruja, e é circundada por seus familiares, as noturnas “corujas-das-torres”.¹⁸

Figura 1 - *Lilith como a senhora das Bestas*



Fonte: KOLTUV, 2002, p. 52.

Lilith representa o lado selvagem e não aprisionável do instinto e da natureza feminina, que deve ser internalizado, não expulso e atacado, ou a mulher está fadada a viver

¹⁷ Relevo de terracota, Suméria, cerca de 2000 a.C. (Placa da coleção do coronel Norman Colville, cortesia da Princeton University Press, *The Great Mother*, de Eric Neumann). KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 52.

¹⁸ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 51-53.

apenas seu lado Eva, dócil e submissa. “Ela não pode ser expulsa; pelo contrário, ela deve ser acolhida e conhecida conscientemente”.¹⁹ O livro de Koltuv enfatiza a conexão de Lilith com o *dark side of the moon*, ou seja, o lado negro da lua – visto que Lua-Negra é um de seus nomes –, a partir da subversão por ela gerada. Como a autora descreve no prefácio,

Lilith, o demônio feminino noturno de longos cabelos,²⁰ esquivou-se, durante anos, a esta antologia. Finalmente, comecei a entender. Ela é uma força, um poder, uma qualidade, uma renegada. Um Espírito Livre. Odeia ser contida (contada) pelo Verbo. É interessante observar que a maioria dos relatos a respeito de Lilith aparece no *Zohar*, o Livro do Esplendor, uma obra cabalística do século XIII, escrita por homens preocupados em acautelar outros homens contra seus poderes. A gravidade de suas palavras, as pesadas correntes de ferro que, aprisionando-a nos amuletos do século VI, pretendiam bani-la, e o peso do corpo de Adão a subjugá-la durante o enlace conjugal constituem o anátema de Lilith. Obrigam-na a fugir. E cada vez que eu tentava, através das palavras, falar a seu respeito, ela escapava para as margens do Mar Vermelho ou para o deserto, ou então voava para as alturas, unindo-se aos querubins e a Deus, até que, por fim, do mesmo modo que Salomão, que Elias e que os três anjos de Deus, fiz um trato com ela: eu repetiria todas as histórias, mitos e lendas contados pelos homens e, ao mesmo tempo, Lilith teria o seu Caminho. Ela untou seu corpo com óleo e, nua, dançou no deserto diante de uma fogueira. Ela dançava e eu observava, até que senti o significado de seus movimentos no meu próprio corpo, na minha própria alma. Só então pude começar a escrever sobre Lilith e os filhos de Eva.²¹

Já Rosa T. Bonini de Araújo (1989), em seu livro *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, apresenta uma visão mais mística do mito. O título remete a uma tentativa heteronormativa de resgatar Lilith e integrá-la a Eva em um arquétipo total, para “que o Homem e a Mulher possam realmente reintegrar-se, como Almas Gêmeas que são”. Tal resgate remete também a uma libertação dos estigmas impostos à mulher e à demonização excessiva de Lilith, “a primeira mulher criada em igualdade de condições com o primeiro homem, a qual foi expulsa do paraíso por tentar fazer prevalecer essa igualdade”.²²

O livro de Bonini reconhece como função de Lilith romper padrões tradicionais, porém, paradoxalmente, a autora insiste em uma ideia romântica conservadora, em fragmentos como: “a Maçonaria se destina tanto ao homem como à mulher, complementos

¹⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 148.

²⁰ “Lilith, um notório demônio noturno, possui longos cabelos (B. Er. 100b)” A edição do *Talmud* citada neste livro é a edição hebraica e inglesa de *The Babylonian Talmud*, organizada pelo rabino I. Epstein e publicada pela Socino Press, Londres, 1978 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 11.

²¹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 9-10.

²² ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 14.

que são um do outro e destinados como estão a constituir a família como base de uma sociedade organizada”, ainda que mais adiante se manifeste de forma crítica em relação ao casamento, “veladamente lei de propriedade e uma parcela do instinto da escravidão”.²³

Já no livro *Lilith: a lua negra*, de Roberto Sicuteri (1987), o mito é retomado ao longo da história, desde as versões bíblicas e as contradições e enigmas do Gênesis, o *Zohar*, as crenças sumério-acadiana, egípcia e greco-romana repletas de testemunhos orais rabínicos, até a bruxa perseguida durante a Idade Média, em seu aspecto súcubo, os sonhos, a astrologia, que retorna a partir de algumas perspectivas psicanalíticas na cultura contemporânea. Sicuteri (1987), com interesse mais psicológico do que teológico, afirma, na introdução de seu livro, que a consciência coletiva apagou distraidamente traços de Lilith, “perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja”,²⁴ um apagamento nada distraído, um processo consciente e conveniente.

Na edição especial da revista *Superinteressante*, chamada *Cabala: os segredos do misticismo judaico*, encontra-se uma contextualização sobre os livros sagrados da tradição judaica. Além do aqui supracitado *Sepher Ha-Zohar* ou *Livro do Esplendor (Beresit-Rabba)* – cujos manuscritos divulgados no século XIII são de origem incerta, porém acredita-se ser de autoria do escritor espanhol Moisés de León –, a revista destaca o *Sefer Yitizirah* (Livro da Criação), que teria sido escrito no século II, por autor desconhecido. Conhecemos ainda a *Torah* (o Ensino), o *Midrash* (a Procura) e o *Misnach* (coleção de Códigos). A obra completa do *Zohar* tem aproximadamente 1700 páginas.

À primeira vista, o *Livro do Esplendor* parece um grande romance. Os protagonistas são o rabino Shimon, seu filho Elazar e seus 8 discípulos. O cenário é a Terra Santa, onde os personagens transitam e encontram figuras bíblicas e seres celestiais. Mas, apesar do tom de aventura, a narrativa não tem nada de linear. A linguagem é repleta de metáforas, palavras de duplo sentido e neologismos. Fascinante, sim, mas quase impenetrável. [...] Em determinados trechos, o livro assume uma linguagem erótica: de acordo com o *Zohar*, Deus é igualmente macho e fêmea: a grande tarefa do homem seria promover a união sagrada entre o casal.²⁵

O material informa que nos séculos XX e XXI foram feitas diversas traduções do *Zohar* do aramaico para o hebraico moderno e para o inglês e que ao menos até 2010 não

²³ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 81.

²⁴ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 12.

²⁵ CABALA: os segredos do misticismo judaico, p. 31.

existia uma versão completa em português.²⁶ É importante lembrar que, segundo Yitzhak Kadouri (2010), o estudo da *Cabala* é proibido para as mulheres e não judeus;²⁷ logo, informações sobre a natureza subversiva de Lilith não estão diretamente acessíveis na educação e na formação do caráter das mulheres. Com a modernidade, entretanto, a filosofia cabalística ficou mais aberta aos fiéis, atingindo celebridades conhecidas internacionalmente como Madonna e Demi Moore. O *Zohar* apresenta ainda informações mais específicas sobre Lilith:

Segundo o livro sagrado da *Cabala*, haveria 3 classes de demônio: um grupo parecido com os seres humanos, outro que lembraria anjos e um terceiro em forma de animais. A mais temida, no lado das trevas, era Lilith, a rainha dos demônios, que teria sido a primeira mulher de Adão. Lilith, dizia-se, era casada com Asmodeu e gerenciava suas hordas de uma caverna no fundo do mar.²⁸

“Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou”.²⁹ Neste versículo bíblico, em que a princípio se diz “o” criou e logo “os” criou, a flexão do plural dá margem para a interpretação de que Adão era andrógino, dotado dos princípios masculino e feminino. No *Zohar* (I 34b) consta que o nome Adão se referia tanto a macho como a fêmea.³⁰ Para Sicuteri (1987), “se excluimos a androginia como arquétipo celeste refletido no Adão terrestre, devemos necessariamente aceitar que se trata de Adão com uma companheira feminina”,³¹ porém não se trata de uma exclusão, mas, sim, das duas etapas da criação sucessivamente. A partir da androginia de Adão, “inconstante inteireza urobórica”³² que, para Koltuv (2002), constituía uma afronta à totalidade do divino, seriam *a posteriori* separados homem e mulher, quando Deus “fez com que Adão sacrificasse seus instintos e perdesse o contato com sua *anima* Lilith e seus modos lunares”.³³

Numa obra mais antiga, algumas décadas anteriores ao *Zohar*, conta-se que Lilith e Samael nasceram de uma emanção por baixo do Trono da Glória,

²⁶ CABALA: os segredos do misticismo judaico, p. 24.

²⁷ CABALA: os segredos do misticismo judaico, p. 25.

²⁸ CABALA: os segredos do misticismo judaico, p. 65.

²⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 35.

³⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 25.

³¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 13.

³² O uroboro é uma serpente representada em forma circular durante o movimento de mastigar o próprio rabo, como se bastasse a si mesma, o que justifica a inteireza mencionada por Koltuv.

³³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 35.

na forma de um ser andrógino e bifronte, correspondente, no reino espiritual, ao nascimento de Adão e Eva, que também nasceram como um hermafrodita. Os dois casais geminados e andróginos eram não só semelhantes entre si, mas, também, “semelhantes à imagem do que está Acima”, isto é, reproduziam, numa forma visível, a imagem da divindade andrógina.³⁴

Apesar da maldição lançada pelos Levitas no Deuteronômio XXVII, 21 – “Maldito aquele que deita com qualquer animal” –, ao observar o seguinte trecho do *Gênesis* II, 20 – “o homem conferiu nomes a todos os animais, a todos os voláteis do céu e a todos os animais selvagens”,³⁵ nota-se que Deus ignora a perversa sexualidade adâmica quando conclui: “Não é bom que o homem esteja só. Eu lhe farei uma ajudante”.³⁶ “Não é possível que se trate somente de fantasias inconscientes removidas em germinação no folclore hebraico, porque os traços dessas experiências sexuais bestiais dos primeiros homens existem”.³⁷ Em outras palavras, Sicuteri afirma que Adão não nomeia simplesmente os animais em pares, mas os conhece no acasalamento; só assim compreende a necessidade de diferenciação e percebe sua solidão na “experiência da instintividade dos animais, manifestada pelo fato de que cada um tinha um outro com quem se acasalar”.³⁸

A descrição da criação da mulher se dá no *Gênesis* II, 21: “Então Jeová Deus fez cair um sono profundo sobre o homem que adormeceu; tirou-lhe uma das costelas e fechou a carne em seu lugar”. Então o homem disse: “Esta sim é osso dos meus ossos e carne da minha carne! Esta será chamada mulher pois foi tomada do homem”³⁹ ou — *Desta vez* é osso dos meus ossos e carne da minha carne!”.⁴⁰ O “desta vez” expresso na exclamação de Adão pressupõe a ocorrência de um ato anterior de criação, já que o primeiro por algum motivo não o teria deixado satisfeito. A palavra “vez” (*paam* em hebraico) significa também perturbação, sugerindo, para o tradutor de Sicuteri, a possível reação de Adão diante de Lilith. Tal divergência “surge a partir das tentativas de Jeová de diminuir e suprimir o poder das religiões, ainda prevaletentes nos tempos bíblicos, que prestavam culto à Deusa”.⁴¹ Em

³⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 23-24.

³⁵ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 10.

³⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 29.

³⁷ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 9.

³⁸ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 25.

³⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 14.

⁴⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 14.

⁴¹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 28.

trecho do *Zohar*, o rabino Simeão revela ter encontrado num livro antigo “um relato de que esta fêmea não era outra senão a própria Lilith, que esteve com ele e dele concebeu”:⁴²

Nas profundezas do grande abismo, há um certo espírito feminino, ardente como o fogo, chamado Lilith, o qual, a princípio, coabitou com o homem. Pois quando o homem foi criado e seu corpo terminado, mil espíritos do lado esquerdo (o lado do Mal) se reuniram ao redor daquele corpo, cada um tentando entrar, até que, por fim, uma nuvem desceu e afugentou-os, e Deus disse: “Que a Terra dê a luz uma alma vivente” (Gn 1:24), e ela deu à luz um espírito para respirar no homem, o qual tornou-se assim completo com dois lados, porquanto é dito: “E ele soprou em suas narinas o fôlego da vida, e o homem tornou-se uma alma vivente” (Gn 2:7). Quando o homem surgiu, sua fêmea foi fixada ao seu lado e o espírito sagrado nele se propagou por ambos os lados, tornando-se assim perfeito. Mais tarde, Deus serrou o homem ao meio, formou sua fêmea e levou-a até ele, como uma noiva ao dossel. Lilith, ao ver isso, fugiu e ainda se encontra nas cidades da costa marítima, tentando armar ciladas para os homens, e quando o Todo-Poderoso destruir a pecaminosa Roma, Ele depositará Lilith entre as ruínas, uma vez que ela é a ruína do mundo [...]. Diz-se, em livros antigos, que ela fugiu do homem antes disso; mas nós aprendemos de outro modo: que ela uniu-se ao homem até essa alma (*neshamah*) ser nele depositada, quando então fugiu para a costa marítima, onde tentou fazer mal aos homens.⁴³

Luiz Nazário (1998) lembra, em seu livro *Da natureza dos monstros*, que, para Aristóteles, “O monstro é um pecado da natureza”.⁴⁴ Já Santo Agostinho define o monstro “como resultado de uma punição divina diante de um ato pecaminoso, tanto na esfera individual como na coletiva”, ou seja, “a aproximação entre pecado e monstruosidade não é de todo anômala na história”.⁴⁵ Ainda que a monstruosidade de Lilith possa ser relacionada ao suposto pecado bíblico de Eva, o sentimento de culpa é expurgado e liberta as mulheres da submissão, posto que Lilith estaria na verdade oferecendo a Eva uma relação de sororidade isenta de más intenções:

Lilith é frequentemente retratada com uma maçã na mão, como no Jardim do Éden; ela se transformou em uma serpente para convencer Eva a comer a maçã, pois era o fruto de todo o conhecimento. A intenção de Lilith não era de vingança, era criar uma irmandade, pois ela esperava que ao comer a fruta Eva ganharia a habilidade de enxergar Adão com clareza e tornar-se mais sábia, mais consciente de sua feminilidade, assim ela não se comprometeria apenas em agradá-lo.⁴⁶

⁴² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 25.

⁴³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 26-27.

⁴⁴ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 9.

⁴⁵ ANDRADE. *Lilith: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi*, p. 18.

⁴⁶ MYLES. *September's Black Moon: The Rare, Powerful, Feminine Goddess Lilith*, n.p.

Nesse sentido, pode-se perceber que Lilith é quase sempre associada ao pecado, como discorre Maria Isabel de Matos Andrade (2011), em seu trabalho de dissertação:

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 [...]. 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. A demonização lilithiana teria ocorrido como o sacrifício para devolver a paz à humanidade, para que fosse expurgada dela a falha do pecado original.⁴⁷

A autora comenta ainda que a culpabilidade feminina é muitas vezes atribuída ao pecado original, o que resulta em uma postura submissa da mulher: “A culpa atribuída a ela passaria pelo campo de sua sexualidade, considerada como um pecado grave, além de um caminho para a perdição masculina”.⁴⁸

Conforme lembra Sicuteri (1987), há uma passagem no *Beresit-Rabba* que descreve uma outra mulher, “cheia de saliva e sangue, que perturba Adão; de Eva, ao contrário, se descrevem as belezas e os ornamentos”.⁴⁹ Sicuteri interpreta que este sangue seria menstrual, funcionando como uma alegoria para o “caráter carnal, fisiológico, vital, instintivo da mulher”,⁵⁰ remetendo ainda ao tabu das relações sexuais durante o ciclo e que “o ciúme de Lilith por Eva é ressaltado pela crença popular de que uma única gota do sangue menstrual de Lilith está carregado de amargor e veneno suficiente para matar a população de toda uma cidade”.⁵¹ Das diferenças entre as duas destacam-se a rebeldia e a independência de Lilith, que, como aspecto do ego feminino, só pode se desenvolver no deserto, sem eros e sem filhos, enquanto Eva sente-se presa à Terra pelos homens e filhos: “O ciclo de alternâncias entre os aspectos Lilith e Eva da psique feminina é infundável. Eva pode ter suas necessidades satisfeitas numa relação. Lilith não pode”,⁵² o que a torna inquieta e insaciável. Koltuv argumenta sobre a semelhança do nome Lilith com a palavra lírio e demais trocadilhos semânticos:

⁴⁷ ANDRADE. *Lilith: um monstro feminino* em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi, p. 22.

⁴⁸ ANDRADE. *Lilith: um monstro feminino* em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi, p. 41.

⁴⁹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 17.

⁵⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 14.

⁵¹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 122.

⁵² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 124.

Há uma crença popular inglesa segundo a qual os lírios se originam das lágrimas de Eva que caíram no chão quando ela deixou o Jardim do Éden. Os lírios simbolizam a pureza de Eva, mas o nome – lírio – é surpreendentemente parecido com o nome da primeira mulher pecadora – Lilith. Mesmo na conhecida história de Eva, na qual ela é formada da costela de Adão, a parte mais casta de sua anatomia, há um misterioso trocadilho: a palavra hebraica para “costela” é *tsela*. Embora destinada a ser a ajudante de Adão, Eva revelou-se uma *tsela*, um “tropeço” ou infortúnio. Do mesmo modo que Lilith, Eva mantinha relações sexuais com a serpente e tornou-se também a mãe de gerações de demônios (*Zohar* III 76b). O Talmud (PR 100b) diz que, entre as dez maldições conferidas a Eva, incluem-se: seus cabelos serão longos como os de Lilith, sentar-se-á como os animais ao urinar e servirá de travesseiro ao marido. A conexão entre Lilith e Eva é bem mais elucidada no mito do *Zohar*, no qual Lilith é “a Serpente, a Mulher de Devassidão que incitou e induziu Eva... fazendo com que Eva seduzisse Adão a ter relações sexuais com ela no período em que se encontrava em sua impureza menstrual”. Desse modo, é impossível conhecer a mulher ou ser uma mulher sem o encontro tanto com Lilith como com Eva.⁵³

Quanto à saliva, faz-se evidente a associação com a libido, pois se trata de um “componente claramente sexual possivelmente reconduzível, por via psicanalítica, à secreção erótica ou ao transvasamento mágico da saliva no beijo profundo”.⁵⁴ Ocorre ainda a interpretação de que Adão teria sonhado com a primeira mulher e que Eva seria a materialização deste sonho erótico produzido por Lilith, visto que “Lilith é um aspecto instintivo e terreno do feminino, a personificação vivificante dos desejos sexuais de Adão”.⁵⁵

Sicuteri (1987) informa que Lilith é um mito arcaico, anterior ao mito de Eva na versão jeovística da Bíblia, aproximando-se mais do protótipo da mulher. Ambos os mitos têm paralelismos, porém Lilith é demoníaca, “um verdadeiro espírito deixado em estado informe por Deus; é uma companheira que apresenta fortes traços de fatalidade”.⁵⁶ Ainda que no *Beresit-Rabba* os demônios apareçam com Adão e as serpentes, a criação destes seres malignos foi ocultada do *Gênesis* como esforço de a obra divina aparentar perfeita e relacionada ao bem. Ocorre ainda a associação serpente-demônio-mulher estranhamente ligada à Eva e não à Lilith, enquanto alguns autores afirmam que Lilith incorpora a serpente que tentou Eva. “Lilith é um demônio. Ora, sabemos pelas Escrituras que também a serpente é um demônio; portanto, Lilith é o veículo do pecado, da transgressão”⁵⁷ e tal serpente-

⁵³ A palavra para “lírio”, em inglês, é lily. Daí a citada semelhança entre lily e Lilith. N. T. *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 101-103.

⁵⁴ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 14.

⁵⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 25.

⁵⁶ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 16.

⁵⁷ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 20.

demônio impele a mulher a condutas não autorizadas. “Em Lilith há o pedido da inversão das posições sexuais equivalentes aos papéis, enquanto em Eva há o ato de transgressão da árvore, em obediência à serpente.”⁵⁸

A escritora Lilly Rivlin (1972) também as compara: “conheci Lilith enquanto predecessora de Eva. E fui repelida por Eva, aquela criatura loira submissa, que se deixou desgraçar por uma cobra, enamorando-se de um pedaço de corda...”,⁵⁹ e Bonini (1989) resume a relação: “Enquanto Eva não se preocupou em desobedecer à ordem de não provar do fruto da árvore que era proibida, Lilith foi mais longe do que se possa imaginar; ela questionou a superioridade de Adão, exigindo igualdade”,⁶⁰ afirmação que Sicuteri (1987) corrobora: “Lilith pede para ser considerada igual, Eva pensa que não há morte ao assumir a sabedoria proibida. Lilith desobedece à supremacia de Adão, Eva desobedece à proibição”.⁶¹ Koltuv (2002), por sua vez, percebe a superioridade de Lilith em relação à Eva, que, “destinada a ser a mãe de todos os que vivem e feita da costela do próprio Adão, não era tão poderosa ou primordial quanto Lilith, com quem Adão se encontra agora apenas à noite, através de ereções noturnas, enquanto está adormecido”,⁶² o que condiz com a conclusão de Sicuteri a este respeito quando afirma que “quer se trate de Lilith ou de Eva, é, todavia, sempre uma tragédia de eros e sexo que se consuma no *Gênesis*. É a totalidade libidinal de si que o homem jogou pela primeira vez”.⁶³ Assim, a primeira experiência carnal de Adão com Lilith teria sido censurada e removida, enquanto a segunda reafirma a imagem de Eva como companheira bondosa e fiel ao Pai e à Lei, “mas que será, também esta, inexoravelmente fonte de pecado”. Eva é nutridora de crianças, enquanto Lilith assassina crianças.⁶⁴

O *Zohar* (76b) explica que, uma vez que Eva gerou Caim da imundície da serpente, ela estava sempre sujeita à punição pela “serva” e “criada” de Deus, Lilith, que podia arrebatá-lhe suas crianças recém-nascidas (*Zohar* II 96a-b). Desse modo, as filhas de Eva estão sujeitas aos dois aspectos do feminino. Existe Eva, a mãe de todos os viventes, e Lilith, o açoite punitivo de Deus, que mata as crianças.⁶⁵

⁵⁸ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 20.

⁵⁹ “Lilith”, de Lilly Rivlin, in Ms., vol. I, n° 6, dez. 1972, p. 92 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 104.

⁶⁰ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 59-60.

⁶¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 21.

⁶² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 36.

⁶³ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 17.

⁶⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 129.

⁶⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 118.

No entardecer da sexta-feira, antes do crepúsculo anterior ao sábado, dia sagrado para os hebreus, Deus criou os répteis e Lilith junto com outros demônios. “Ao término do dia no qual Deus repousou, Adão já havia consumado sua relação com Lilith”.⁶⁶ Depois que Adão e sua mulher pecaram:

O Senhor, abençoado seja, retirou Lilith do fundo do mar e outorgou-lhe o poder sobre todas aquelas crianças, os “pequenos rostos” dos filhos dos homens, que estão sujeitas à punição pelos pecados de seus pais. Ela andou então por todos os cantos do mundo. Aproximou-se dos portões do paraíso terrestre, onde avistou os Querubins, os guardiães dos portões do Paraíso, e sentou-se junto à espada flamejante a girar, indicando que o homem havia pecado, fugiu e pôs-se a andar pelo mundo, e, ao encontrar crianças sujeitas à punição, maltratava-as. Tudo isso devido à ação da Lua de diminuir sua luz primitiva.⁶⁷

Tanto a versão aramaica quanto a hebraica do Alfa Beta⁶⁸ descrevem a perturbação quase imediata da relação. Lilith não aceita se submeter a Adão e impaciente, pergunta: “Por que devo deitar-me embaixo de ti?”,⁶⁹ reclamando assim seu direito por igualdade ao lembrar que também foi feita de pó, e pede para inverter as posições dos corpos, favorecendo a paridade. Em contrapartida, um comentário cabalístico reunido pelo Rabi Reuben ben Hoshke Cohen reforça a impureza monstruosa de Lilith em sua concepção: “Deus então criou Lilith, a primeira mulher, assim como havia criado Adão, mas usando fezes e imundície ao invés de pó puro”.⁷⁰ Adão recusa a inversão, não querendo transgredir a ordem divina, e Lilith blasfema o nome de Deus e foge do Éden para o mar Vermelho. Adão confessa a Jeová Deus, também chamado Saturno.⁷¹ “Procurei em meu leito, à noite, aquela que é o amor de minha alma; procurei e não a encontrei”.⁷²

Desrespeitando a recusa de Lilith, Jeová envia três anjos, Sanvai, Sansanvai e Semangelof,⁷³ munidos da espada fulgurante para buscá-la. Koltuv (2002) lembra a

⁶⁶ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 16.

⁶⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 37.

⁶⁸ “O mais antigo material biográfico referente a Lilith aparece no antigo texto intitulado *Alpha Beta Ben Sira*. Esta obra é um *midrash*, uma imaginação ou meditação ativa sobre os mitos bíblicos acerca da criação do homem e da mulher. O *midrash* de Ben Sira analisa as conflitantes histórias do *Gênesis* sobre Lilith (a mulher primordial, a primeira esposa e a outra metade de Adão) e Eva – criada alguns trechos mais adiante”. KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 39-40.

⁶⁹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 19.

⁷⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 15.

⁷¹ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 60.

⁷² SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 20.

⁷³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 148-149.

importância do simbolismo dos três anjos, “porque significa a superior trindade espiritual e etérea em conflito com o uno poder feminino inferior”.⁷⁴ Lilith é associada à imagem da espada giratória flamejante por captar sua qualidade essencial, “ora Deusa, ora demônio, ora tentadora, ora assassina, ora a noiva de Satã, ora a esposa de Deus, sempre em chamas nos portões do Paraíso”.⁷⁵ “O confronto entre Lilith e os três anjos termina num eterno empate entre os poderes superior e inferior, entre o masculino e o feminino”:⁷⁶

Acontece que, naquele dia, eles receberam uma ordem acerca de uma determinada árvore e a desobedeceram. E porque a mulher pecou primeiro, foi decretado que o marido teria poder sobre ela. E, a partir de então, sempre que os homens pecam perante Deus, aquelas mulheres (Lilith) são acusadas pelo severo julgamento de exercerem domínio sobre eles – aquelas que são chamadas de “a chama da espada giratória”.⁷⁷

Deus é também nomeado Iahweh e os três mensageiros angelicais Senoi, Sansenoi e Samangelof. A princípio Lilith tinha Adão como um irmão e chega a arrepender-se ao admirar a beleza do homem no Éden, porém nunca lhe fora permitido regressar.⁷⁸ Há uma contradição entre a compulsória fertilidade de Lilith, sempre gerando demônios, e a passagem que afirma que Lilith foi tornada estéril por Deus, quando ele “esfriou” a fêmea de Leviatã.⁷⁹ O esconderijo de Lilith no deserto do mar Vermelho é descrito como uma “terra árida, encharcada de sangue, covil de pelicanos, ouriços, corujas, corvos e sátiros; um lugar de espinhos, cardos e urtigas, e uma toca de chacais e avestruzes”.⁸⁰ Chamada “mocho” no Velho Testamento, em Isaías 34:14, Lilith é evocada como lâmia:⁸¹ “E nela se encontrarão os demônios com os onocentauros, e os sátiros gritarão uns para os outros; ali se deitará a lâmia, e encontrará o seu repouso”.⁸² Já na Bíblia Hebraica seu nome convencional aparece assim:

Os gatos selvagens conviverão aí com as hienas,
os sátiros chamarão os seus companheiros.
Ali descansará Lilit,
E achará um pouso para si.⁸³

⁷⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 150.

⁷⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 38.

⁷⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 157-159.

⁷⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 172.

⁷⁸ ANDRADE. *Lilith*: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi, p. 34.

⁷⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 122.

⁸⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 50.

⁸¹ “A Lamia é originária da Roma e Grécia antiga. São exclusivamente fêmeas, sendo geralmente metade humana, metade animal (quase sempre uma cobra, e na parte inferior do corpo). Elas comem a carne de suas vítimas, assim como bebem seu sangue”. STOKER. *Drácula*: vampiro da noite, p. 17.

⁸² BÍBLIA SAGRADA. A.T. Isaías, p. 845.

⁸³ JEHA, *Monstros e monstruosidades na literatura*, p. 75-76.

Da mesma forma, sem a letra h ao final, Lilith é citada por Julio Jeha (2007) em “Monstros no arquivo: esboço para uma teoria borgiana dos monstros”. No resumo da mitologia lilithiana, é curiosa a menção às asas e à punição que Lilith reserva aos homens por estarem ligados a Adão pelo gênero:

A primeira e rebelde mulher de Adão, Lilit, e alguns demônios que povoam o imaginário judaico, principalmente na Idade Média, apontam para o medo, particularmente do feminino. Lilit, a representação da rebeldia elevada à sua potência máxima, é mencionada no livro de Isaías, da Bíblia Hebraica. No capítulo 34, narra-se a destruição de Edom, que se transformou em uma ruína ardente, antes de se converter em deserto por onde ninguém mais passa, exceto o pelicano, o ouriço, a coruja e o corvo, que farão desse caos a sua morada.

Lilith, “amarga como a losna e afiada como a espada com corte duplo” (Prov. V, 4) questiona: “Como posso voltar para junto de meu homem e viver como uma esposa, depois deste meu gesto e de viver aqui?”.⁸⁴ Após a ameaça de afogá-la, os anjos respondem: “Se desobedeces e não voltas, será a morte para ti”,⁸⁵ ao que Lilith rebate: “E como poderei morrer, se Deus mesmo me encarregou de me ocupar de todas as crianças nascidas homens, até o oitavo dia de vida, a data de sua circuncisão, e das mulheres até os seus vinte anos?”.⁸⁶ Por fim, garante a eles: “Se eu vir os vossos três nomes ou seus semblantes sobre um recém-nascido como um talismã, prometo poupá-lo”.⁸⁷ Os anjos aceitam o trato e voltam ao Éden. “Contudo, Deus puniu Lilith, fazendo com que uma centena de seus filhos demônios pereçam diariamente, e se Lilith não pudesse exterminar um bebê humano, devido ao amuleto angelical, voltar-se ia, vingativamente, contra os seus próprios filhos”.⁸⁸ A vingança de Lilith é tornar-se perambulante estranguladora de crianças e sedutora assassina de homens. A noite, período em que os demônios foram criados e enquanto o ser humano dorme, é o momento ideal para a manifestação de Lilith, que pertence às trevas. Sobre os amuletos de proteção:

Lilith rege os Equinócios e os Solstícios. Do mesmo modo que Hécate, seus poderes são superiores nas encruzilhadas instintivas da vida de uma mulher: na puberdade, em cada menstruação, no início e no fim da gravidez, da maternidade e da menopausa. As mulheres modernas, as filhas de Eva, que reconhecem o poder de Lilith nesses pontos críticos, têm usado amuletos

⁸⁴ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 21.

⁸⁵ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 21.

⁸⁶ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 22.

⁸⁷ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 22.

⁸⁸ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 148-149.

que tanto exaltam como afastam Lilith. Ou seja, muitos desses amuletos são usados não só para a fertilidade como também para evitar que, durante o parto, ocorra algum mal à mulher e ao recém-nascido.⁸⁹

Ainda sobre amuletos de proteção contra Lilith são mencionados os que possuem a forma de facas,

refletindo essa qualidade instintiva de Lilith em cortar, com ardor e impetuosa fúria, até chegar à natureza essencial das coisas. Lilith rompe os grilhões do relacionamento de poder entre os homens e as mulheres que resulta do patriarcado. Ela escolhe a separação diante da coerção ou submissão no interior do “abrigo da convicção tradicional”. O efeito da faca da bruxa ou da fuga de Lilith é levar a mulher a um deserto desolado e desconexo, frequentemente vivenciado como um período de loucura.⁹⁰

É curiosa a contradição de que crianças “permanecem sob a custódia de Lilith durante uma única volta da roda, sendo, em seguida, redimidas por Deus”⁹¹ que, após amaldiçoá-la, lhe destinou delicada incumbência:

o Senhor, abençoado seja, separou-a deles e fez com que fosse para baixo... ele a repreendeu e lançou-a às profundezas do mar, onde ela permaneceu até o momento em que Adão e sua mulher pecaram. Então o Senhor, abençoado seja, tirou-a das profundezas do mar e outorgou-lhe poder sobre todas aquelas crianças, os “pequenos rostos” dos filhos dos homens, que estão sujeitos à punição pelos pecados de seus pais.⁹²

A ironia da custódia reside em Deus ter matado os filhos de Lilith (gerados na fuga para o deserto) e a deixado responsável por outras crianças. “É como se Lilith, enquanto lado escuro de Deus, ânima vingadora e chama da espada giratória, retivesse boa parte do poder da antiga Deusa sobre o nascimento, a vida e a morte das crianças”.⁹³

Lilith fugiu quando Deus deu Eva a Adão como esposa. Uma tabuleta suméria do terceiro milênio revela um conto em que para fugir da espada de Gilgamesh, Lilith escapa para o deserto, onde se envolve “numa desenfreada promiscuidade, unindo-se com demônios lascivos e gerando, diariamente, centenas de *Lilim* ou bebês demoníacos”.⁹⁴

⁸⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 118-122.

⁹⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 49.

⁹¹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 152.

⁹² Zohar I 19b *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 118.

⁹³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 157-159.

⁹⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 40.

Durante sua permanência no deserto, Lilith é transformada por sua vivência da solidão e desolação. Ela se torna um aspecto do Eu feminino, simbolizado pelas corujas, a sabedoria da noite. No deserto, as noturnas e lunares corujas e Lilith têm, finalmente, ascendência sobre os leões solares de consciência masculina.⁹⁵

Lilith é frequentemente descrita como um solitário demônio feminino sedutor, com longos cabelos não raro presos em tranças: “Lilith é certamente a sedutora, aquela que mais tarde, nas épocas vindouras, como Eva Mãe dos Homens e mulher, será considerada o *instrumentum diaboli*. Lilith é aquela que sussurra e geme”.⁹⁶ Capaz de raptar parturientes e crianças, é mais perigosa ainda para o homem que dorme só, mais um mecanismo de controle que incentiva o matrimônio, pois “não se deve dormir sozinho numa casa, pois todo aquele que dorme sozinho numa casa é agarrado por Lilith”⁹⁷. Os cabalistas a descrevem como “escada pela qual se pode subir até os degraus da profecia”⁹⁸ e

prostituta que fornicava com os homens. Ela é chamada de a Serpente Tortuosa, porque seduz os homens a seguir caminhos tortuosos. Ela é a Mulher Estrangeira, a doçura do pecado e a língua má. Conta-se que dos lábios da Mulher Estrangeira jorra mel. Ela é chamada de a Fêmea Impura e, embora não tenha mãos e pés para a cópula, pois os pés da serpente foram cortados quando Deus a castigou por seduzir Eva, mesmo assim, em seus adornos, a Fêmea dá a impressão de ter mãos e pés. Os cabalistas dizem que é através do mistério de seus adornos que ela pode seduzir os homens. Lilith deixa Samael, o marido de sua juventude, e desce à Terra. Ali, fornicava com homens que dormem sozinhos e faz com que, em seus sonhos, tenham impuras e espontâneas poluições noturnas.⁹⁹

O *Zohar* revela ainda tentativas divinas de conferir sensualidade à Lilith:

Deus permitiu que Adão observasse enquanto Ele criava uma mulher usando osso, tecidos, músculo, sangue, secreções glandulares e cobrindo-a com pele e tufo de cabelo. Em razão de ter testemunhado sua criação corpórea, Adão foi repellido por ela. [...] Tendo tirado uma das costelas de Adão enquanto este estava adormecido, Deus formou com ela uma mulher; eles fizeram tranças em seus cabelos e enfeitaram-na como a uma noiva, com vinte e quatro tipos de pedrarias, antes de despertá-lo. Adão ficou fascinado. De forma semelhante, fontes *midrash* acrescentam que o próprio Deus recorreu aos anjos para “executar préstimos de amizade a Adão e sua ajudante”. O rabino Eliezer acrescenta: “E os anjos tocaram tambores e dançaram como

⁹⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 51-53.

⁹⁶ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 18.

⁹⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 12.

⁹⁸ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 79-80.

⁹⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 67-68.

mulheres”, aparentemente para injetar um pouco da sensualidade de Lilith nas núpcias de Adão e Eva.¹⁰⁰

A raiz suméria *Lil* está presente no nome de vários deuses e monstros assírio-babilônicos, como Enlil, Ninlil, Mulil, Anlil.¹⁰¹ Enquanto Eva significa “vida”, o nome Lilith era ligado, pela etimologia hebraica, a *Layl*, *Laylah* ou ainda *lel* ou *lelath* que significam “noite”, mas passou a ser considerado uma derivação da suméria *Lulu* (libertinagem), ou ainda de *Lilitu* que deriva de *lulti* (lascívia)¹⁰². Entre os vários contos relacionados ao mito, narra-se o encontro de Elias com “a perversa” Lilith. Podemos notar como ele a trata com desprezo desde o primeiro contato e os vários outros nomes relativos à entidade, declamados ao final: *Ikpodo* e *Ayylo* significam voo veloz e vento de tempestade, como as harpias da mitologia clássica; *Strine* deriva de *Strega*, coruja-das-torres; *Amorfo* é disforme e feia; enquanto *Khods*, alada; *Abnukta*, noturna; e *Kle Ptuzza*, ladra de crianças.¹⁰³

“Onde vais, imunda criatura”, perguntou ele, “tu e todo o teu bando imundo?”

“Senhor”, ela respondeu, “estou a caminho da casa da Senhora X, que espera uma criança. Vou mergulhá-la no sono da morte, pegar seu filho, sugar-lhe o sangue, secar-lhe a medula e lacerar-lhe a carne”.

“Não”, gritou o profeta. “A maldição de Deus cairá sobre ti, e será detida e transformada numa pedra muda!”

“Isso não!”, implorou a bruxa. “Pelo amor de Deus, livra-me dessa maldição e irei embora; eu te prometo, pelo nome de Jeová, Deus dos exércitos de Israel, desistir de meu intento contra essa mulher e sua criança. Além disso, todas as vezes que, no futuro, os homens recitarem meus nomes, ou eu os vir escritos, tanto eu como meu ando não teremos o poder de fazer mal ou ferir. E sejam esses os meus nomes: Lilith, Abitr, Aito, Amorfo, Khods, Ikpodo, Ayylo, Ptrota, Anukta, Strine, Kle Ptuzza, Tltoi Pritsa”.¹⁰⁴

Também chamada de “demônio que guincha”¹⁰⁵ e pertencente a uma “época bastante remota na qual os poderes criativos eram prerrogativas da Deusa”, Lilith tem uma necessidade de religar-se ao espírito:¹⁰⁶

¹⁰⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 99-101.

¹⁰¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 22.

¹⁰² SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 27.

¹⁰³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 162.

¹⁰⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 159-162.

¹⁰⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 51.

¹⁰⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 45.

Uma vez que, pelo processo cabalístico da gematria, a soma das letras do nome Lilith é igual à soma da palavra “guincho” [...]. Conta-se que Lilith passa todo o Dia de Reconciliação, o mais sagrado dos dias sagrados, travando uma batalha de guinchos com Mahalath, uma das concubinas de Samael. Elas se insultam mutuamente ali no deserto até suas vozes se elevarem aos céus, e a Terra tremer sob seus gritos agudos.¹⁰⁷ Acredita-se que seus guinchos têm o objetivo de abafar as preces dos justos. Talvez seja também mais um esforço da parte de Lilith de ser ouvida por Deus e de erguer-se acima de seu papel de proscrita espiritual.¹⁰⁸

Outra designação a Lilith é *Adamah*, “palavra hebraica feminina que designa terra ou chão”,¹⁰⁹ “a Terra mãe feminina e vermelha na natureza da mulher”.¹¹⁰ Koltuv entende que conhecer os muitos nomes de Lilith é importante tanto para se proteger contra seus poderes destrutivos quanto para vivenciá-la plenamente.

Durante o terceiro milênio antes de Cristo, na Suméria, ela foi, a princípio, *Lil*, uma tempestade destruidora ou espírito do vento. No século VIII a.C., na Síria, Lilith, o súcubo, foi associada a uma outra figura demoníaca que, anteriormente, tivera uma existência à parte: Lamashtu, a bruxa assassina de crianças. Sob essa forma, Lilith, a Estranguladora Alada, tornou-se conhecida, em todo o mundo, com os nomes de a Dama de Pernas de Asno, a Diaba Raposa, a Sugadora de Sangue, a Mulher Devassa, a Estrangeira, a Fêmea Impura, o Fim de Toda Carne, o Fim do Dia, bruha, strega, bruxa, feiticeira, raptora e maga. Associada à serpente, ao cão, ao asno e à coruja, à emissão de horríveis sons noturnos, e considerada a alma de todo ser vivo que rasteja, ela foi a primeira mulher de Adão, a fêmea do Leviatã, a mulher de Samael, o Diabo, e do rei Ashmodai, a rainha de Sabá e Zamargad, e até mesmo a esposa do próprio Deus, durante o tempo em que Shekhina esteve no exílio.¹¹¹

Durante o banimento, nos 130 anos em que Adão e Eva permaneceram separados e Adão cobria seu corpo com folhas de figueira, ambos procriaram respectivamente com espíritos femininos e masculinos, os “flagelos da humanidade”.¹¹² O rabino Meir disse que “essa afirmação, segundo a qual Adão gerou Lilim, foi feita com referência ao sêmen que ele, acidentalmente, derramou”.¹¹³ É encontrada no Talmud a história de outro filho de Lilith,

¹⁰⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 51.

¹⁰⁸ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 51.

¹⁰⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 29.

¹¹⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 172.

¹¹¹ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 13-14.

¹¹² KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 153.

¹¹³ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 12.

Hormin, condenado à morte por ter, assim como o anfíbio no conto popular *Haninah e o sapo*, ter revelado segredos aos humanos.¹¹⁴

O sapo ensinou então ao rabino Haninah e à sua esposa os usos e as secretas fórmulas de cura de cada uma das ervas e raízes. [...] Quando o sapo estava prestes a partir, disse: “Que o bom Deus os abençoe e lhes seja grato por todo o trabalho e incômodo que lhes dei. Embora vocês não me tenham perguntado quem eu sou, vou lhes contar o segredo: sou o filho de Adão e de Lilith, concebido durante os cento e trinta anos em que Adão esteve separado de Eva.”¹¹⁵

Segundo Koltuv, “O *Zohar* afirma que, a partir das emanções de Samael e Ashmodai, Lilith gerou um estranho e maligno exército, destruidor do mundo Acima e Abaixo”.¹¹⁶ Outros demônios foram gerados da união de Adão com Lilith e com Naamah, irmã de Tubal Cain.¹¹⁷

Um varão veio ao mundo da parte do espírito partido de Caim e eles o chamaram Tubal Caim. Uma menina veio com ele e foi chamada Naama (ou Lilith a Jovem). [...] Ela sai, diverte-se com os homens e deles concebe através de seus lúbricos sonhos. Dessa luxúria ela engravida e gera novas espécies no mundo. Os filhos que ela tem dos seres humanos mostram-se às mulheres humanas, que deles engravidam e geram espíritos, e todos eles dirigem-se à antiga Lilith, que os cria.¹¹⁸

A primeira versão da controversa origem dos demônios afirma que eles foram criados por Deus na noite do sexto dia. Embora a mulher dê à luz e todo tipo de vida humana seja originado de seu ventre, as crenças tendem a considerar a energia masculina como criadora. A segunda os considera “almas malvadas transformadas por Deus em espíritos malignos”.¹¹⁹ A terceira os vê multiplicados no coito (incestuoso?) entre um espírito maligno e o primeiro casal da raça humana. A quarta e evolucionista versão prega que “A hiena macho depois de sete anos se torna um morcego; o morcego depois de sete anos se torna um vampiro; o vampiro depois de sete anos se torna uma urtiga; a urtiga depois de sete anos se torna uma abrunheira; a abrunheira depois de sete anos se torna um demônio”.¹²⁰ Além disso, são

¹¹⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 146-147.

¹¹⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 146.

¹¹⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 61.

¹¹⁷ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 15.

¹¹⁸ *Zohar III 76b-77a apud KOLTUV. O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 152-155.

¹¹⁹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 24.

¹²⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 24.

capazes de mudar seu aspecto e podem enxergar mesmo sendo invisíveis, o que explica a transformação corpórea de Lilith. Reza ainda a lenda ser Lilith um espírito inquieto que nunca permanece em repouso, “nem de dia, nem de noite, sempre dedicada a desafogar sua fúria contra Deus e os homens”.¹²¹ “Lilith perambula à noite, molestando os filhos dos homens e fazendo com que se corrompam. Ela ainda lhe inflige doenças, sem que ele saiba”.¹²² Como diz o rabino Simeão: “Ai da cegueira dos filhos dos homens que não percebem o quanto a Terra está repleta de seres estranhos e invisíveis... como Lilith... que se misturam aos homens e neles despertam a concupiscência que conduz à poluição”.¹²³ A diminuição da Lua refere-se a quando Deus obrigou o astro a tornar-se menor do que o Sol e “ordenou-lhe que descesse, a fim de seguir as pegadas da humanidade, como uma sombra”,¹²⁴ conforme visto no *Zohar*:

Quando a Lua estava em conexão com o Sol era luminosa; mas tão logo se separou do Sol e foi-lhe atribuído o comando de suas próprias hostes, ela reduziu sua posição e sua luz” (*Zohar* I 20a). “Depois que a luz primordial foi afastada, criou-se, ali, uma “membrana para a polpa”, uma *k’lifah* ou casca, e esta *k’lifah* expandiu-se e produziu uma outra, que foi Lilith” (*Zohar* I 19b). [...] “É justo e adequado que as duas luzes governem, a luz maior de dia e a luz menor de noite... Deste modo, o domínio do dia pertence ao macho e o domínio da noite, à fêmea.”¹²⁵

A Lua passa a se sentir ressentida e inferiorizada, sem liberdade de escolha, devido à intervenção de Deus na desavença amorosa entre ela e o Sol, que antes era seu igual em dignidade, resultando na *k’lifah*, casca de noz da qual nasceu Lilith. “O rei Salomão [...] esboçou uma analogia entre suas camadas e esses espíritos [Lilith] que despertam desejos sensuais nos seres humanos... e os prazeres aos quais os homens se entregam na hora do sono”.¹²⁶ “O *Zohar* prossegue, explicando que são as águas que nutrem Lilith e que o vento Sul dissemina sua influência, fornecendo-lhe o domínio sobre todas as bestas do campo. Podem-se ouvi-las, em cada uma das três vigílias noturnas, cantando para ela”.¹²⁷

Joseph Campbell (1949), em seu livro *O herói de mil faces*, apresenta teorias psicanalíticas sobre processos oníricos subscientes: “Na ausência de uma efetiva

¹²¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 25.

¹²² *Zohar* I 19b apud KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 72.

¹²³ *Zohar* I 55a apud KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 68-69.

¹²⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 44-45.

¹²⁵ *Zohar* I 20b apud KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 17-19.

¹²⁶ *Zohar* I 19b-20a apud KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 20.

¹²⁷ *Zohar* I 34a apud KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 24.

mitologia geral, cada um de nós tem seu próprio panteão do sonho privado, não reconhecido, rudimentar e, não obstante, secretamente vigoroso”¹²⁸. O autor relaciona tais análises a mitos, estudo conveniente para a análise:

O sonho é o mito personalizado e o mito é o sonho despersonalizado; o mito e o sonho simbolizam, da mesma maneira geral, a dinâmica da psique. Mas, nos sonhos, as formas são distorcidas pelos problemas particulares do sonhador, ao passo que, nos mitos, os problemas e soluções apresentados são válidos diretamente para toda a humanidade.¹²⁹

Nesse sentido, outra representação de Lilith se mostra mais verossímil por se dar no espaço da mente enquanto descansa, e não em um espaço concreto, possível, em convivência real com o ser humano. Como entidade onírica, não devemos aceitar a concretude do mito, mas, sim, ponderar as certezas em relação a sua existência. Resta sempre dúvidas no devaneio, no jogo de enunciação em que Lilith se impõe, quando “transformada em energia negativa irrompe no sonho, seja com os traços de Hécate ou da bruxa, ou mesmo de um monstruoso ser, ou de uma bela mas terrível mulher”.¹³⁰

Através do Mediterrâneo e da Palestina, figuras religiosas hebraicas e egípcias chegaram à Grécia. Na região, a figura mais representativa do mito de Lilith se torna Hécate, a deusa dos infernos, seguida pela feiticeira medieval.¹³¹ Sicuteri (1987) associa Lilith às bruxas queimadas na Idade Média, época em que, como nunca, prevalecia a crença patriarcal na inferioridade da mulher, exterminada por meio da perseguição de símbolos pela Igreja.

Na Grécia, a lua foi transferida para algo em nosso interior, personificando o feminino negativo dentro do mundo psicológico. A deusa lunar Hécate, relacionada às deusas lunares Afrodite e Selena, está estreitamente ligada e bem identificada com a Lilith. Assim, os gregos faziam rituais dedicados à Lua Negra; eram chamados de “Os Mistérios de Hécate”, e essa era conhecida como “aquela que fere, mesmo de longe”.¹³²

Sicuteri estabelece ainda relações entre a figura de Lilith e as amazonas – que rejeitavam o matrimônio, punidas por Zeus com casamentos obrigatórios (em si, estupro institucionais) –, a Circe – que amaldiçoou companheiros de Odisseu transformados em

¹²⁸ CAMPBELL. *O herói de mil faces*, p. 6.

¹²⁹ CAMPBELL. *O herói de mil faces*, p. 13.

¹³⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 88.

¹³¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 39.

¹³² ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 61.

porcos devido à negação do desejo natural de Adão –, e a Sereia, “imagem mais inconsciente e terrível de Lilith, distante e oculta da vista, pois reúne em si todas as características destrutivas”¹³³ em sua sedução erótica.

A Lilith medieval continua a honrar sua fama de assassina de crianças e caça recém-nascidos e bebês ainda não batizados. “O pacto com o Diabo – Satanás do cristianismo que não deve ser confundido com o demônio – representa o vínculo entre a instintividade feminina e a masculina em níveis conscientemente censurados”.¹³⁴

As histórias de Lilith, enquanto assassina de crianças, são bastante contraditórias. Ela brinca com os bebês enquanto estão adormecidos, fazendo-os sonhar e sorrir (recomenda-se bater de leve no nariz do bebê para despertá-lo e afastar o espírito de Lilith). É ela quem entrelaça os cabelos na nuca dos bebês enquanto brinca com eles, fazendo-lhes cócegas e provocando-lhes riso e prazer. No entanto, é Lilith quem também provoca epilepsia, estrangulamento e morte nos bebês nascidos da “impureza”.¹³⁵

No século XVIII, durante o Iluminismo, muitos aspectos do mitologema de Lilith permaneciam afastados da consciência desde a Caça às Bruxas, como uma polaridade negativa a ser combatida. Porém, Lilith, “vivida ainda como alma sombria e eros negativo, irrompe das grades do inconsciente”¹³⁶ e sempre retorna na cultura contemporânea, a princípio como alienação, depois como despertar da consciência feminina.

Até a alta Idade Média, um segundo satélite do planeta Terra, batizado Lilith-Lua Negra, foi descoberto há alguns séculos por astrônomos, constava na astrologia. Segundo Sicuteri (1987), ocorria uma repulsa ao astro, como “símbolo da feminilidade perigosa”¹³⁷ e aspectos inconscientes do feminino, o que levou à censura da divulgação de tal astro. Porém, tal polo lunar obscuro passou a ser considerado de uma energia destrutiva e uma força a ser integrada pelas mulheres em sua personalidade, uma arma contra comportamentos tradicionais. Da demonologia ela passa a uma enriquecedora experiência psíquica e transcendental reencontrada no zodíaco e assume ares hierofânticos, sendo o hierofante um cargo alto sacerdotal da hierarquia grega. Lilith “sofre uma cisão; de um lado permanece

¹³³ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 58.

¹³⁴ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 67.

¹³⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 125.

¹³⁶ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 77.

¹³⁷ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 83.

como espírito maligno terrestre evoluindo no símbolo da bruxa”,¹³⁸ de outro, adquire uma aura numinosa, “manifestando assim o lado feroz das divindades femininas”.¹³⁹

Passadas as fases crescente e cheia, ligadas à Grande Mãe, a “deusa Lua foge do céu e se faz negra, isto é, vingativa e irritada”,¹⁴⁰ e este demônio obscuro é associado a Lilith. Uma angústia semelhante à crise de abandono de Adão quando Lilith deixou o paraíso pode surgir com o desaparecimento da Lilith Lua Negra do céu, ela que é “parte do inconsciente coletivo, [...] não é uma energia destrutiva, mas apresenta-se como uma força poderosíssima”.¹⁴¹ Lilith é associada ainda à Górgona, ligada a Plutão, no feminino, e ao Homem de Gelo, ligado a Urano, no masculino. “Os Hebreus reconheciam, como representante da Lilith, a cabeça da Medusa na Estrela Algol nos vinte e cinco graus de Touro”.¹⁴² Quanto à arcaica tentativa de suprimir ou expulsar Lilith:

Nos tempos antigos, acreditava-se que o poder de Lilith podia ser capturado debaixo de um vaso invertido, no qual tivesse sido escrita uma fórmula mágica apropriada. Os vasos babilônicos de 600 a.C. retratam Lilith fortemente amarrada com correntes, pois o ferro é o material tradicional para se prender demônios. O encantamento a seguir destina-se a suprimi-la: 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.¹⁴³

Além da imagem da repressão construída pelo fato de Lilith estar sempre amarrada, outras manifestações da repressão patriarcal aparecem em outros vasos babilônicos: “Tu, Lilith do deserto, tu, bruxa, tu, vampira... descalça és tu enviada, nua, com os cabelos em desalinho e caindo-te às costas”.¹⁴⁴ Há ainda invocações para ajudar na expulsão de Lilith: “Tu, Lilith... Bruxa e Raptora, considera-te banida”.¹⁴⁵ Rivkah Kluger relata uma lenda do encontro entre Lilith e o rei Salomão:

Quando Lilith, sob a máscara da rainha de Sabá, tentou seduzi-lo, Salomão, conhecedor das peculiaridades do instintivo natural e feminino, ordenou aos

¹³⁸ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 32.

¹³⁹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 33.

¹⁴⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 33.

¹⁴¹ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 64.

¹⁴² ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 57.

¹⁴³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 134.

¹⁴⁴ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 134-135.

¹⁴⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 136.

djins que construísssem uma sala do trono com um soalho de vidro. Quando a rainha de Sabá (Lilith) viu o rei, pensou, em seu íntimo, que o trono estava sobre a água e ela então ergueu suas roupas para atravessar a água e aproximar-se dele. Desse modo, suas pernas peludas, revelando sua origem bestial e natural, ficaram à mostra.¹⁴⁶

Além do conto mencionado, Lilith e Naama eram prostitutas que haviam dado à luz em outro conhecido conto popular: uma das crianças havia morrido e cada uma reivindicava como sua a criança viva até que Salomão decretou que a criança fosse partida ao meio, fazendo com que a verdadeira mãe gritasse: “Dê-lhe a criança, mas não a mate”.¹⁴⁷

Sicuteri (1987) lembra que, no século XX, a abordagem de Lilith é modificada a partir dos estudos de Freud e Jung. De divindade exclusivamente arcaica, arquétipo da alma dividida, é reconduzida internamente ao “arquétipo da Grande Mãe urobórica bivalente, que reflete a repressão parcial dos instintos e a censura das pulsões sexuais”.¹⁴⁸ Lilith retorna também na arte, em movimentos que valorizam o inconsciente, como o Surrealismo e o Dadaísmo. Nas últimas décadas, Lilith “penetrou definitivamente nos hábitos de massa como imagem folclórica da recuperação do feminino e símbolo da emancipação da mulher”,¹⁴⁹ porém, a que esfera cultural e geográfica o autor se refere? Lilith continua ainda uma das mais injustiçadas vítimas do apagamento cultural, principalmente pela ausência de seu nome de forma explícita na Bíblia, sendo que Lilith só existe para nós que a conhecemos pela discrepância dos relatos do Velho Testamento. A Igreja continua a condenar práticas como o aborto, para citar um exemplo extremo, pelo mesmo motivo que perseguia bruxas, como negação da emancipação e da autonomia femininas, a começar pelo próprio corpo da mulher.

Inúmeras referências a Lilith podem ser encontradas na Literatura, no Cinema e na cultura em geral. Na obra de Goethe, Mefistófeles reconhece Lilith durante o Sabá e assim a apresenta a Fausto: “A primeira mulher de Adão. Acautela-te contra seus belos cabelos, aquele esplendor é único a vesti-la. Com eles aprisiona um jovem e não o deixa escapar tão cedo”.¹⁵⁰ Sicuteri encontra ainda reverberações de Lilith nos escritos de Nietzsche, que se rebela como Anticristo, assim como Lilith revolta-se contra Deus e Adão: “surgem as verdadeiras companheiras de amor que parecem, nem mais nem menos, paridas por Lilith”.¹⁵¹ *O livro dos seres imaginários*, de Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero, por sua vez, traz

¹⁴⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 53-54.

¹⁴⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 132.

¹⁴⁸ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 78.

¹⁴⁹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 80.

¹⁵⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 72.

¹⁵¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 109.

Lilith como título de um dos verbetes, que inicia com a constatação “Porque antes de Eva foi Lilith...”¹⁵² e é acompanhado da seguinte ilustração:

Figura 2 - *Lilith tempting Eve with an apple in the Garden of Eden*



Fonte: BORGES; GUERRERO, 1989, p. 112.

Na ilustração de 1470 (Figura 2), Eva aparece nua, com longas pernas finas, segurando algo que parece se tratar de uma chama acesa. Sorrindo, caminha em direção à Lilith vestida com trajes longos, o que contrasta com a calda animal enrolada e as asas de dragão. A criatura lhe aponta uma maçã da árvore minguada com mais folhas do que frutos.

Em “Lilith”, de Primo Levi (2005), ela torna-se assunto da conversa dos dois personagens que estão no campo de concentração nazista, quando veem uma mulher jovem, vestida de preto, com tranças no cabelo, penteado frequentemente associado ao imaginário da figura de Lilith. No conto de Levi e também no texto de Borges, a Bíblia, a princípio, narra que macho e fêmea foram criados por Deus como iguais e do mesmo barro, mas a história que permaneceu conta a criação de Eva a partir da costela de Adão, para que este não ficasse

¹⁵² BORGES; GUERRERO. *O livro dos seres imaginários*. p. 113.

só. A partir dessa discordância, adverte o narrador do conto de Levi: “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”.¹⁵³ Sempre grávida, a Lilith retratada no conto destoa da Lilith que desperta em Lucy, personagem que foge à maternidade. Em Levi, a partir da tentativa de agressão sexual investida por Adão, Lilith torna-se monstruosa, arco bastante semelhante ao que ocorre no filme de Demes, como veremos no próximo capítulo. Lilith é pintada por Levi, ainda, como amante de Deus, quando, ao final do conto, o eu lírico associa o exílio judeu a tal união pecaminosa: “Enquanto Deus continuar a pecar com Lilith, haverá sangue e sofrimento na terra; mas um dia virá um poderoso [...] que fará Lilith morrer e porá um fim à luxúria de Deus e ao nosso exílio”¹⁵⁴. Apesar de sua sagacidade, no conto abaixo Lilith é enganada por um homem:

Um homem que Lilith havia tornado possesso partiu para Neshiz, para suplicar ao Rabi Mardoqueo que o libertasse. O Rabi sentiu no coração que ele estava a caminho e espalhou por toda a cidade a ordem de fecharem a porta de casa à noite e de não deixarem entrar ninguém. À noite, quando o homem chegou à cidade, não encontrou quem o abrigasse e teve de estender-se sobre um monte de feno. De repente, apareceu Lilith e lhe disse: - Venha já para mim. Ele lhe perguntou: - Por que pedes isto? Habitualmente és sempre tu que vens a mim. Lilith disse: - No feno, onde jazes, há uma erva que me impede de aproximar-me de ti. - Qual é? – perguntou o homem. Vou jogá-la fora e então poderás vir a mim. Ele lhe mostrou uma erva após outra até que ela exclamou: - É esta! Então ele prendeu a erva sobre o peito e se libertou dela.¹⁵⁵

O narrador do conto aponta a vingança contra Lilith como um mérito do homem a quem ela tinha feito mal. Também no conto de Levi, homens são vítimas da perversidade de Lilith, enquanto autoras mulheres, como Pamela Hadas (1976), retomam a mitologia de forma mais elogiosa, prestando honras ao mito. O poema “The Passion of Lilith”, dessa autora, reforça a condição de primeira transgressora e, com inusitado humor, especialmente no último verso, retrata o abandono de Adão:

O que gente como eu tinha a fazer com gente como Adão? [...]
 Usei, de bom grado, de todos os rodeios.
 Fiz um abrigo de folhas, trepadeiras e veneno para anjos;
 ele não quis entrar.

¹⁵³ LEVI. *Lilith*, p. 348.

¹⁵⁴ LEVI. *Lilith*, p. 350.

¹⁵⁵ SICUTERI. *Lilith*: a lua negra, p. 191.

Não quis se deitar sob minha improvisada
colcha de retalhos. Preferia morrer.
Ele tinha a Palavra,
recebera-a do alto, enquanto eu,
anterior aos alfabetos, inútil como um &,
permanecia mergulhada no redemoinho do caos.

Jardins foram feitos para ordenadores,
jardineiros foram feitos para ordenar,
mas eu não sou ordenável, sou a primeira transgressora.
Por isso, enquanto Adão cercava cuidadosamente
suas bestas
e apertava a sebe,
e enquanto os anjos guerreavam e buliam
com os nervos de Deus,
inadaptada e fora de lugar, fugi.
Xinguei Adão.
E deixei meu primeiro amor
Chupando o dedão.¹⁵⁶

Rosanna Ombras (1978), por sua vez, no poema “The Song of Lilith”, investiga a repugnância inicial sentida por Adão, que sacrificou o unicórnio, “criatura de unidade primordial”.¹⁵⁷ A poeta valoriza a cultura refinada ao citar léxicos que Lilith domina:

Quando ele viu Lilith, o mais encantador dos demônios,
em sua reluzente forma feminina
encimada por uma instável coroa de estrelas alquímicas
avançando com uma radiante impetuosidade
precedida por um incrível animal
– por certo um remanescente de outras
criações mais meticulosas –
ostentando um único e alto chifre
em sua frente celestial...

Filha do homem ela não é, tampouco, noiva do Anjo:
para além dos prolíficos pântanos do paraíso
à espera de serem drenados
o unicórnio
conduz Lilith, aquela que já conhece
a forma misteriosa da raiz da mandrágora
e o golem que cresce na semente [...]

Quantos léxicos
Lilith já conhece!
Ela fala setenta línguas [...]

¹⁵⁶ “The Passion of Lilith”, de Pamela Hadas, St. Louis, The Cauldron Press, 1976, p. 4-5 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 41-43.

¹⁵⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 36.

Ela não negocia com cobras,
mercadoras de mesquinhas velharias [...].¹⁵⁸

Lilith dá nome ainda a uma personagem em um conto erótico do livro *Delta de Vênus*, de Anaís Nin (1977): “Lilith era sexualmente fria, e seu marido em parte o sabia, apesar das simulações dela”, conduta percebida na psique feminina quando Lilith se encontra separada de Eva.¹⁵⁹ A supracitada dissertação de Andrade recapitula ainda os aspectos de Lilith em outras obras.¹⁶⁰ e Lilith também é homenageada em canções. A cantora e compositora carioca Ava Rocha lançou em 2018 seu disco *Trança*, do qual uma das faixas se chama “Lilith”, um dueto com Tulipa Ruiz. A interpretação dos versos interessa para a análise:

Nasce uma noite com sol
Na escuridão quente
O coração da minha irmã derrama muito leite
Ela é minha irmã de cor, irmã de corpo
Irmã de santo, mana de sorte
Gigantesco parentesco
Quero ser que nem ela
Ela é minha irmã de cor
O coração da minha irmã derrama muito leite

Ela é santa, não é santa
Maria não é virgem, mas há quem acredite
Mãe, filha, espírita santa
Molhada na lama de Nanã
Putá, mordendo a maçã
Molhada na lama de Nanã
Putá, mordendo a maçã
Molhada na lama de Nanã
Lilith, Lilith, Lilith¹⁶¹

Os primeiros dois versos da canção apresentam a antítese entre noite e dia em “noite com sol”, um oxímoro traduzido na possível “escuridão quente”. De acordo com a mitologia aqui já estudada, Lilith está ligada ao feminino e à noite, enquanto Adão, embora aqui omitido, está ligado ao sol e ao dia, sua claridade e escuridão se completam. A construção “o

¹⁵⁸ Rosanna Ombras, “The Song of Lilith”, traduzido por Edgar Pauk, in *A Big Jewish Book*, organizado por Jerome Rothenberg, Garden City, Anchor Books, 1978, p. 179-182. Cortesia de Edgar Pauk *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 33-35.

¹⁵⁹ Extraído do *Delta of Venus*, de Anaís Nin, copyright C 1977 de Anaís Nin Trust. Reproduzido com permissão de Harcourt race Jovanovich, Inc., p. 58-59 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 111.

¹⁶⁰ *Carmen*, de Prosper Mariméé, *Mulheres Apaixonadas*, de D. H. Lawrence, e *Quincas Borba*, de Machado de Assis. Nas artes plásticas, Andrade menciona trabalhos de Dante Gabriel Rossetti, também poeta, Édouard Manet e John Collier.

¹⁶¹ “Lilith”, canção de Ava Rocha.

coração da minha irmã derrama muito leite” prevê uma dupla associação de Lilith ao leite materno que produz para seus descendentes e ao leite como metáfora do sêmen que ela não deixa desperdiçar e que possibilita a procriação. As estrofes seguintes tratam do “gigantesco parentesco” com Lilith, justamente por esta ter sido a primeira mulher, pois somos todas irmãs. Assim, Rocha confere materialidade, misticismo, humaniza o mito e demonstra admiração na vontade de ser semelhante a ela. “Ela é santa ou não é santa”, indefine o paradoxo, questionando o que seria a santidade, já que embora muitos religiosos acreditem no contrário, “Maria não é virgem”, aspecto que não a reduz como mulher nem deveria afetar sua aura divina. Além de mãe, Lilith é filha, mas de quem, sendo que foi a primeira? Lilith também é filha de Deus, “espírita santa”, outra expressão que subverte a tríade cristã essencialmente masculina e patriarcal. “Molhada na lama de Nanã” é outro trecho paradoxal, pois remete à impureza profana de Lilith, ainda que criada de forma sagrada a partir da lama.

A canção, assim como os dois poemas de autoria feminina, valoriza a força de Lilith, ao contrário de Levi e Borges, autores que reforçam apenas seu caráter monstruoso e fatal. Sobre o aspecto materno, em seu livro *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, Elisabeth Badinter (1985) garante independência, ao menos teórica, à mulher, em seu aspecto tridimensional, ao assumir a mãe como

uma personagem relativa e tridimensional. Relativa porque ela só se concebe em relação ao pai e ao filho. Tridimensional porque, além dessa dupla relação, a mãe é também uma mulher, isto é, um ser específico dotado de aspirações próprias que freqüentemente nada têm a ver com as do esposo ou com os desejos do filho¹⁶².

A respeito de tal característica contrastante na demoníaca Lilith e fuga da personagem de Lucy, relativa à maternidade, veremos mais manifestações a seguir, no próximo capítulo, no qual a figura feminina do mito será apresentada a partir do filme de Demes, *Lilith's Awakening*, selecionado como *corpus* central desta dissertação.

¹⁶² BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*, p. 23.

CAPÍTULO 2

A MONSTRUOSIDADE EM *LILITH'S AWAKENING*

- Às vezes tenho medo do que desejo.
Lucy, em *Lilith's Awakening*

Nilton Milanez (2011), em seu *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, contextualiza que o gênero horror “insere-se em um espaço periférico dos estudos acadêmicos”.¹⁶³ Assim como a ficção científica, o horror é considerado por muitos críticos como um gênero menor, tanto na Literatura quanto no Cinema e em outras possíveis expressões artísticas. A pioneira do romance gótico Ann Radcliffe, em ensaio de 1826, foi a primeira escritora a fazer uma distinção entre terror e horror:

Terror e Horror são opostos diametrais, o primeiro expande a alma e desperta as faculdades para um grau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila. Concebo que nem Shakespeare nem Milton em suas ficções, nem o Sr. Bürke em seu raciocínio, jamais consideraram positivamente o horror como uma fonte do sublime, entretanto, todos eles concordam que o terror é uma forma elevada; e onde reside a grande diferença entre o terror e o horror senão na incerteza e obscuridade, que acompanham o primeiro, respeitando o mal temido?¹⁶⁴

Para Radcliffe, o terror, forma mais elevada, está relacionado ao obscuro e ao incerto, enquanto o horror não poderia ser sublime, dado o efeito visceral que causa, congelando a possível reação do receptor. Em 1969, Robert Hume teorizou que

o romance de horror enfatiza elementos físicos e corporais, ao passo que o romance de terror atuaria de modo mais sugestivo e psicológico. Em 1971, Robert Platzner questiona a rigidez das categorias terror e horror de Hume, utilizando o romance *The Mysteries of Udolpho* (1794) para demonstrar que a própria Radcliffe misturou os conceitos em sua obra.¹⁶⁵

Dessa forma, Daniel Serravalle de Sá (2017) percebe que “não há consenso entre os críticos sobre o que é o gênero de terror ou de horror, como se diz na tradição anglo-americana”¹⁶⁶, o que justifica a forma como usamos os dois termos alternadamente nesta pesquisa. No entanto, para o autor, a violência explícita é uma premissa do gênero de horror e

¹⁶³ MILANEZ. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, p. 13.

¹⁶⁴ RADCLIFFE. *On the Supernatural in Poetry*, p. 105.

¹⁶⁵ DE SÁ. Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: Terror e Horror no Cinema Brasileiro, p. 106.

¹⁶⁶ DE SÁ. Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: Terror e Horror no Cinema Brasileiro, p. 106.

“o forte apelo visual dos filmes, que muitas vezes deixam os espectadores sem reação, se traduz no que Radcliffe designou como uma narrativa de horror”.¹⁶⁷

Nascida em Fortaleza, a diretora Monica Demes realizou seu primeiro longa, *Lilith's Awakening*, como conclusão do Programa de Mestrado MFA do cineasta David Lynch (1946-), nos Estados Unidos, em 2016. O filme transita entre a fantasia, o suspense e o horror. Sua exibição, a princípio, ficou restrita a festivais, não atingindo o circuito comercial e agora está disponível para ser assistido online em plataformas de *streaming* como a Amazon. Casos raros do terror nacional são exibidos em salas de cinema, ainda que restritas, como ocorreu com os longas *As boas maneiras*, de Juliana Rojas, e *O animal cordial*, de Gabriela Amaral, ambos de 2018 e também dirigidos por mulheres, um aparente sintoma positivo para o gênero, que tem Zé do Caixão¹⁶⁸ como único representante famoso.

Na trama de *Lilith's Awakening*, a protagonista Lucy (Sophia Woodward) é uma jovem mulher insatisfeita no casamento e que passa os dias entediada no posto de gasolina do pai, onde trabalha. Seu marido Jonathan (Sam Garles) parece existir para lembrá-la do horário do trabalho, interrompê-la enquanto ela cantarola no chuveiro, além de exigir que ela traga cerveja e cozinhe para ele e seu chefe (com quem Lucy não se sente à vontade), entre outras demandas. A história é situada em uma cidade pequena de interior, ambiente que, para Nazário (1998), é propício para o desenvolvimento do nebuloso:

o monstro surge sempre do Além: de uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas, de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente.¹⁶⁹

O espaço marginal da cidade pequena de interior favorece então o surgimento desse monstro feminino, pois necessita dele para romper com as tradições patriarcais ali instauradas. O isolamento do local pacato permite devaneios do inconsciente, que permeia a trama desde o início. James Donald (2000) afirma que “Os sujeitos têm desejos que eles não

¹⁶⁷ DE SÁ. Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: Terror e Horror no Cinema Brasileiro, p. 118.

¹⁶⁸ *À Meia-Noite Levantei Sua Alma* (1964) protagonizado e dirigido por Zé do Caixão (José Mojica Marins), consta na lista da Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema) entre os 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

¹⁶⁹ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 22.

querem ter; eles os rejeitam ao custo da culpa e da ansiedade”.¹⁷⁰ Enquanto a tela permanece em *blackout*, são apresentados em voz *off* anseios subconscientes narrados pela protagonista: “Sempre que fecho meus olhos, conecto com o universo. Às vezes tenho medo do que desejo”. Tal subjetividade orienta o desenvolvimento do filme e colabora para a construção da personagem que passa a ter sonhos com uma mulher misteriosa que provoca nela um desejo desconhecido.

A atmosfera onírica, contudo, transborda para as cenas nas quais acontece uma fusão entre realidade e sonho e torna-se possível perceber indícios da presença de Lilith. As cenas do filme são lentas, o que colabora para a contemplação estética da fotografia em preto e branco, como no momento em que a vampira caminha vagarosamente entre as árvores de uma floresta. Em seu livro *Esculpir o tempo*, o cineasta Andrei Tarkovski (1998) discorre sobre a questão do ritmo, que, no filme, corrobora a monotonia cotidiana vivida por Lucy:

O fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora – esses, porém, são atributos colaterais, cuja ausência, teoricamente, em nada afetariam a existência do filme.¹⁷¹

Para Tarkovski (1998), o ritmo é mais importante do que a montagem e a trilha musical se faz secundária, pois, muitas vezes, as músicas são utilizadas como recursos diegéticos que induzem sentimentos no espectador e comentam de certa forma as cenas, risco evitado no minimalismo sonoro em *Lilith's Awakening*. Apenas a faixa “Jusqu'a la mort”, de Bárbara Eugênia, intérprete que atua como a vampira no filme, acompanha os créditos finais. A sonoplastia da película é sempre marcada pelo barulho do relógio, objeto que, ao lado do marido insistente, demarca a passagem do tempo e demonstra o despertar literal de Lucy, marcadamente às 8:30 da manhã. A repetição do horário reforça a rotina rigorosa a que Lucy está submetida. Durante os créditos iniciais, ouvimos ainda barulhos de batimentos cardíacos, que traduzem em forma de sons a humanidade que ainda pulsa na protagonista e reforçam para o espectador a percepção sinestésica da atmosfera de suspense.

Na primeira aparição da personagem sem nome – que entendemos como uma versão vampírica de Lilith devido ao título do filme –, ela sussurra uma cantiga em sânscrito no

¹⁷⁰ DONALD. Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues, p. 98-99.

¹⁷¹ TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 134.

ouvido de Lucy,¹⁷² em um barulhento balanço, durante um sonho. Trata-se da puja,¹⁷³ “uma canção de conexão com o universo usada na meditação transcendental para unir nossos antigos mestres”, segundo Demes, em declaração concedida em entrevista.¹⁷⁴ Um trecho pronunciado nessa cantiga, “na guror adhikam”, pode ser traduzido como “o guru está em ascensão”; é um mantra relacionado à adoração do guru. Demes lembra que, após o primeiro contato, Lucy

é interrompida pelo despertador, justo quando ela se conecta com o universo no sonho através da Lilith. E depois o filme inteiro será para que esse sonho se transforme em realidade e a conexão se faça nesse mundo. Sem despertador pra atrapalhar a conexão de sua sombra e sua luz, a união com o Universo.¹⁷⁵

Como Lucy está em processo de transformação, o guru a ser adorado seria a vampira criadora que passa a controlar sua presa, oferecendo-lhe a conexão com o universo desejada por Lucy desde a primeira frase do filme.

Ora Deusa ora demônio noturno para o judaísmo, Lilith, conforme apontado anteriormente, tem a “noite” como um dos significados de seu nome e é associada não apenas à serpente, mas também à lua, primeira imagem na tela que se mantém muito presente no filme, de forma a simbolizar o despertar da figura mitológica. A maior parte da trama se passa durante o período noturno. Para Nazário, a escuridão

é outra forma de buraco, de dentro da qual saem o assassino, o inimigo, o monstro. Ela protege e alimenta as forças do Mal, que chegam a confundir-se com as sombras e as trevas. A consciência enfraquece no crepúsculo e declina à noite [...] e é sempre à noite que os zumbis reanimam-se, os cemitérios se enchem de vida e os vampiros vão à luta.¹⁷⁶

Vampiros,¹⁷⁷ segundo Milanez, são “formações que contam a maneira de como agíamos ontem e estabelecem a forma de constituição de quem somos hoje”.¹⁷⁸ Além desta

¹⁷² Esta é uma das imagens mais fortes da película e lembra a fusão de rostos das atrizes Bibi Andersson e Liv Ullmann em *Quando duas mulheres pecam (Persona)*, Suécia, 1966), de Ingmar Bergman, impressão reforçada pela predominante fotografia em preto e branco, conferindo ainda o caráter sombrio ao filme de Demes.

¹⁷³ Segundo Demes, o livro *Dança em Espiral*, da feiticeira Starhawk, inspira outros símbolos pagãos do filme.

¹⁷⁴ Entrevista concedida por Monica Demes a Stephania Amaral em 2017. Obs: Algumas informações cedidas pela diretora não constam no programa, mas em outras conversas com a pesquisadora.

¹⁷⁵ Entrevista concedida por Monica Demes a Stephania Amaral em 2017.

¹⁷⁶ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 299.

¹⁷⁷ Lendas sobre vampiros se originaram no Oriente e viajaram para o Ocidente através das rotas da seda para o Mediterrâneo. De lá, elas se espalharam por terras eslavas e pelas montanhas Capath. [...] O vampiro era um

relação temporal, para ele, a criatura “é uma imagem ao mesmo tempo da ordem e da desordem, e traz posições de resistência, face às leis da natureza, da sociedade e da intimidade, criando novas normas e regulamentações por meio de sua monstrosidade”.¹⁷⁹

A monstrosidade se torna, dessa maneira, uma forma de resistência a limites sociais e suas moralidades, criando uma aura de veneração para o monstro. Por um lado, o monstro é aquele que pode o que não podemos, força os limites das regras, transforma seu corpo para atender seus desejos, transmuta-se em outro, submete a ordem social que oprime a um termo individual. Por outro, o monstro é o sinal da falta de controle de si, entregue a seus desejos e prazeres íntimos, é a marca dos sentidos do excesso, o exagero das sensações e dos sentimentos em um mundo marcado pelo cálculo de si.¹⁸⁰

Incorporando essa resistência, a Lilith vampiresca é caracterizada, no filme, com olhos penetrantes, cabelos e roupas escuros e uma capa preta – remetendo ao icônico Drácula¹⁸¹ vivido pelo ator Bela Lugosi décadas atrás nos cinemas – e sempre com seu violão a vagar pela noite. Em uma das primeiras cenas, ao aquecer o carro para ir para casa ao final do expediente, Lucy sofre uma tentativa de estupro por Arthur (Matthew Lloyd Wilcox), funcionário da oficina. Contudo, depois de resistir com alguma relutância ao contato, empurrando-o, ela desiste de usar a força física e negações verbais insuficientes e permite ser beijada por Art, invertendo a situação como favorável para si, de forma inesperada (e um tanto quanto maligna). A cena prolonga-se por tempo considerável no beijo, até que os dois combinam de se encontrarem mais tarde (ao que ela não obedece) e Lucy volta para casa

fantasma de uma pessoa morta, que na maioria dos casos fora uma Bruxa, um mago ou um suicida. Vampiros eram criaturas temidas, porque matavam pessoas, ao mesmo tempo que eles não possuíam sombra, nem se refletiam em espelhos. Além disso, podiam mudar sua forma para a de um morcego, o que fazia deles difíceis de serem capturados. STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 13-14.

¹⁷⁸ MILANEZ. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, p. 28.

¹⁷⁹ MILANEZ. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, p. 64.

¹⁸⁰ MILANEZ. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, p. 81-82.

¹⁸¹ Vlad Dracula, O Empalador, foi um príncipe que nasceu na Transilvânia em 1431, na cidade de Sighisoara, ou Schassburg. STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 14. *Dracula* (1931), dirigido por Tod Browning, é citado nesta pesquisa como exemplo de filme de vampiro por ter mais pontos em comum com o trabalho contemporâneo de Demes, mas quando se fala no gênero devemos lembrar também da outra adaptação famosa do livro, *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Francis Ford Coppola, com Gary Oldman, Winona Ryder e Anthony Hopkins. Outras películas que abordam o tema de forma respeitável são *Fome de Viver*, (1983) de Tony Scott, com Catherine Deneuve e David Bowie e *Entrevista com o Vampiro* (1994), de Neil Jordan, com Brad Pitt e Tom Cruise. Quanto ao mais recente *Crepúsculo* (2008), ainda que apresente várias distorções e romantização excessiva da mitologia do vampiro, deve-se considerar o fenômeno, pois trata-se de um livro *best seller* de uma escritora, Stephenie Meyer, adaptado para as telas por uma cineasta também mulher, Catherine Hardwicke, que conquistou um marco de bilheteria raro em produções audiovisuais feitas por mulheres, e no qual os vampiros usam óculos escuros e transitam de dia, assim como Lucy.

sorrindo; seu rosto, em primeiro plano, funde-se à estrada¹⁸² em uma das poucas imagens coloridas do filme, que representa o êxtase da fuga à melancolia cotidiana vivenciada pela personagem. Para Noël Carroll (1999), “ser excitado e até mesmo apavorado (ainda que esteticamente) poder-se-ia dizer, alivia a insipidez de algo que se chama vida moderna”.¹⁸³ Assim, ao lado das cenas com sangue vermelho, são coloridos os momentos de vida pulsante no filme, em contraste com a morte e a apatia, aliviando o tédio de Lucy.

Assim como os demais personagens do filme, o nome de Abe, pai de Lucy, foi inspirado no livro *Drácula*, de Bram Stoker, em seu caso, uma abreviação de Abraham Van Helsing, o médico religioso que derrota vampiros. O posto de conveniência¹⁸⁴ é chamado Helsing para reforçar a associação, e a trilha sonora do lugar é sempre um som de rádio ao fundo com um pastor orando e pregando, um dos aspectos que demarcam a presença da religiosidade no filme. Apesar de batizados igualmente, o lugar ocupado por cada personagem na trama do filme de Demes é invertido. Lucy mantém-se noiva de Jonathan, já Arthur, no romance de Stoker, é irmão de Lucy, não seu interesse amoroso. Já o filme *Drácula de Bram Stoker* (1992), de Coppola, mantém os personagens conforme a história original do romance epistolar.

Outros símbolos e momentos ligados ao Cristianismo são o crucifixo acima da porta de Lucy e a oração feita por ela e Jonathan antes do jantar. Tradicionalmente usado como amuleto contra vampiros, o crucifixo é um dos aparatos de proteção citados com esta finalidade no livro de Stoker, em devaneio do personagem principal: “Por que todos em Bistriz e na carruagem temiam tanto por mim? Por que me haviam dado o crucifixo, o dente de alho, a rosa silvestre e o cornogodinho? Abençoada seja aquela bondosa mulher que pendurou este crucifixo ao meu pescoço!”.¹⁸⁵ É preciso ressaltar aqui que Lilith é uma entidade que surge relacionada a preceitos religiosos, como contraponto à dicotomia monogâmica estabelecida entre Adão e Eva. Porém, mesmo rodeada por símbolos de proteção, Lucy continua vulnerável, pois “apenas o símbolo religioso não é suficiente para ferir um vampiro. É necessário ter grande fé no símbolo e em sua eficiência como repelente de demônios.”¹⁸⁶

¹⁸² O mesmo processo ocorre em cenas do filme *Estrada Perdida* (1997), de David Lynch.

¹⁸³ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 242.

¹⁸⁴ A diretora afirma que se trata do posto de gasolina mais antigo de Iowa.

¹⁸⁵ STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 62.

¹⁸⁶ STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 20.

Em outra cena, a vampira caminha sozinha pela estrada¹⁸⁷ quando Art, visivelmente revoltado por Lucy não ter comparecido ao encontro e mal-intencionado, lhe oferece carona. Ele pergunta onde estaria o marido dela, e ela lhe responde: “Sou uma mulher livre”. Art ameaça violentá-la, demonstrando a recorrência de sua atitude de desrespeito com mulheres, e, depois que os olhares de ambos se fundem em primeiro plano, ocorre um close nos olhos da vampira que está chorando e é possível novamente ouvir batimentos cardíacos. Os dois começam a sangrar pelo nariz e pela boca, os dentes caninos da vampira surgem e, sem que precise encostar no rapaz, ela faz com que a vida de Art acabe em um grito, pois “a própria visão de uma criatura horrorífica pode matar”.¹⁸⁸ Assim, a nova tentativa de abuso de Arthur, que, inclusive, pode ser relacionada ao comportamento imponente de Adão em relação a Lilith, neste caso voltou-se com toda força contra ele. Não assistimos a nada além de seu rosto agonizante colado ao vidro do carro,¹⁸⁹ mas podemos imaginar o banquete sanguinolento, visto que “os mortos-vivos são dotados de um erotismo alucinado e alucinante, seus ataques assemelham-se a assaltos sexuais, durante os quais eles sugam sangue, devoram membros ou comem cérebros com prazer orgástico”.¹⁹⁰ A cena representa uma vingança dupla: Art procura outro objeto de desejo e a vampira fica responsável indiretamente pelo *rape and revenge* (*estupro e vingança*, categoria de filmes de horror). Nesse sentido, alguns relatos envolvem a mitologia de Lilith como assassina de homens:

Conta-se que certos homens se sentiam, subitamente, de noite, oprimidos pela angustiante figura que os cobria com o próprio corpo quente e os abraçava com tal abraço furioso que nenhum deles conseguia se libertar a tempo, porque Lilith os fazia precipitar dentro do frenesi da ereção e de um orgasmo demolidor.¹⁹¹

Justificando a relação de fascínio que equipara a possibilidade de assassinato ao orgasmo, para Carroll (1999), “os produtos do trabalho onírico são muitas vezes simultaneamente atraentes e repelentes, pois servem para enunciar tanto o desejo quanto sua inibição”.¹⁹² Assim, Lucy, que aparentava prazer orgástico ao visualizar a cena da morte de

¹⁸⁷ Esta cena, bem como a fotografia em preto e branco e a relação com o vampirismo, lembram outro filme também dirigido por mulher, *Garota Sombria Caminha pela Noite* (*A Girl Walks Home Alone at Night*, EUA, 2014), de Ana Lily Amirpour.

¹⁸⁸ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 41.

¹⁸⁹ Como em cena de assassinato no filme de terror clássico *Halloween: A Noite do Terror* (*Halloween*, EUA, 1978), de John Carpenter.

¹⁹⁰ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 17.

¹⁹¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 26.

¹⁹² CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 244-245.

Art em um pesadelo, acorda desesperada, responde ao marido com agressividade inédita e tenta lavar no chuveiro a mancha de sangue que se destaca em vermelho no lençol branco e na cena monocromática. Seria este sangue um escape menstrual? Abortivo? Uma parte dela morreria durante o sono? O sangue vermelho de Lucy permite outra associação de sua personagem que se transforma em Lilith, que, na mitologia, também se apresenta diante de Adão pela primeira vez toda coberta de enigmático sangue.

Marcas da transição entre humano e monstro, os constantes banhos de Lucy se justificam pela necessidade de livrar-se de uma suposta impureza, que ela não reconhece como sua. Sabemos que Lilith surgiu da impureza, atributo fundamental na constituição de um monstro, que deve ser simultaneamente repugnante e ameaçador. Ainda que o objeto do horror seja, para Carroll, “misto de ameaça e de impureza”,¹⁹³ “os monstros não precisam ser nem feios nem grotescos (a impureza pode estar mais no fundo do que à flor da pele)”.¹⁹⁴ A Lilith, no filme, não é repugnante nem ameaçadora, graças a sua parcela vampiresca, que “é atraente e, diferente do que ocorre com outras categorias de monstros, o vampiro constitui um “objeto de reverência mais do que repugnância”,¹⁹⁵ criatura fantástica beatífica que se opõe à horrífica e se categoriza no campo do pavor, visto que “o horror artístico tem a repugnância como característica central, o pavor não”.¹⁹⁶

Lilith manifesta sua natureza à noite, muitas vezes durante o sono. Assim, o desprotegido repouso noturno de Lucy é a porta de entrada para a vampira, pois “o monstro penetra no corpo social quando este se torna vulnerável, ‘feminino’, não se mobilizando contra a penetração: nos momentos de relaxamento e pacificação [...], copulando com homens e mulheres durante o sono, causando-lhes selvagens pesadelos”.¹⁹⁷ Nazário associa o feminino à vulnerabilidade, porém, em seguida, percebe que tanto homens quanto mulheres se tornam indefesos enquanto estão dormindo, inertes e entregues aos devaneios subconscientes. Aqui é possível citar novamente as teorias de Campbell (1949) para clarear os mecanismos que levam a perigosas, mas gratificantes produções oníricas, para ele, mensageiros fascinantes:

¹⁹³ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 60.

¹⁹⁴ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 60-61.

¹⁹⁵ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 224.

¹⁹⁶ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 63.

¹⁹⁷ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 20.

O inconsciente envia toda espécie de fantasias, seres estranhos, terrores e imagens ilusórias à mente seja por meio dos sonhos, em plena luz do dia ou nos estados de demência [...]. Esses mensageiros são perigosos porque ameaçam as bases seguras sobre as quais construímos nosso próprio ser ou família. Mas eles são, da mesma forma, diabolicamente fascinantes, pois trazem consigo chaves que abrem portas para todo o domínio da aventura, a um só tempo desejada e temida, da descoberta do eu.¹⁹⁸

Ainda quanto às condições discrepantes de gênero, mais trabalhadas no capítulo 3, Woolf (1990) lembra que “se dois sexos são bem insuficientes [...] como nos arranjáramos com apenas um? Não deveria a educação revelar e fortalecer as diferenças, e não as similaridades?”.¹⁹⁹

Lucy estava indo procurar Art no trailer do rapaz (filmado em 360°), onde encontra um desenho de seu rosto colado à parede (teria sido feito por Lilith, apreciadora de arte?). O telefone antigo toca, criando um momento de suspense típico dos filmes de Alfred Hitchcock²⁰⁰, e Lucy volta chorando ao volante pela ausência de Art e pelo susto ao se deparar com sombras do corpo vampírico no local. Agora é o rosto da vampira que se funde à estrada, desta vez em preto e branco. Ao chegar, Lucy, horrorizada, pensa ver uma figura entre as árvores em frente a sua casa. Apreensiva, ela explica seus temores ao marido: “Eu a vi nos meus sonhos, agora ela veio me buscar... se eu entrar no bosque talvez não volte mais”. O bosque, o posto de gasolina e a coruja são elementos utilizados por Lynch na série *Twin Peaks*, e segundo declaração de Demes, em seu filme,

o bosque não esconde nada ruim, pelo contrário, como para as antigas bruxas ele simboliza a liberdade e a conexão com a natureza de Lucy, contraponto ao mundo dos homens – representado pelo posto de gasolina onde ela trabalha para o pai, contraponto ao mundo ordenado dos carros, onde ela vive presa.²⁰¹

Acompanhada por Jonathan na procura do vulto no bosque, Lucy avista um balanço²⁰² rangendo ao peso de Arthur e os dois sorriem aliviados pelo encontro. Art vai até ela e a beija, porém, ao abrir os olhos, Lucy percebe que o corpo do rapaz continua a balançar. Ela, então, se desvencilha do abraço e encara a criatura vampiresca a sua frente, com as mãos

¹⁹⁸ CAMPBELL. *O herói de mil faces*, p. 7-8.

¹⁹⁹ WOOLF. *Um teto todo seu*, p. 109.

²⁰⁰ É comum a associação do telefone ao suspense e ao horror, como ocorre com frequência na filmografia de Lynch e em filmes clássicos dos gêneros, como, por exemplo, *Disque M para matar* (1954), de Alfred Hitchcock, e *Halloween* (1978), de John Carpenter.

²⁰¹ Entrevista concedida por Monica Demes a Stephania Amaral em 2017.

²⁰² A diretora escreveu a cena depois de ter encontrado um balanço na floresta cujo barulho a fascinou.

pendentes no ar. Arthur ri freneticamente e a vampira ataca a jugular de Lucy em cena típica de filmes clássicos. A partir disso, o filme parece tomar outro rumo. De modo análogo ao que ocorre com a protagonista de *Império dos Sonhos* (*Inland Empire*, França/Polônia/EUA, 2006), outro filme de Lynch, Lucy se perde para se encontrar. Segundo Nazário,

se o monstro acusa, não se deixa julgar; se é socializador, ele mesmo não está socializado [...]. Torna-se radicalmente mau ao estabelecer a lei do puro consumo da vítima: não se contenta em matar; quer chupar o sangue até a última gota, partir o corpo em pedacinhos, devorar as entranhas, engolir tudo em grandes bocados. O gore é uma orgia de sangue e a “gargalhada satânica” a mais frequente manifestação do antegozo perverso.²⁰³

A descrição da gargalhada aqui parece explicar o riso de Art, que é sinistro, não divertido, e, ainda que soe sádico, parece funcionar como um alívio à tensão da cena. Sobre o riso, também argumentou Cohen (2000), valendo-se de Mikhail Bakhtin: “O riso libera não apenas da censura externa, mas, antes de tudo, do grande censor interno; ele libera do medo que se desenvolveu no homem durante milhares de anos; medo do sagrado, medo das proibições, do passado, do poder”.²⁰⁴ Deste modo, a risada de Art funciona como uma catarse para o medo, sentimento de Lucy e do espectador diante da iminente perspectiva de perigo e violência.

A posição das mãos da personagem vampira nesta cena, seguida pelo ataque, lembra cenas do filme *Drácula* (*Dracula*, EUA, 1931), com o ator Bela Lugosi, “cuja imagem se tornou um ícone para filmes de vampiros, servindo de decalque para a subsequente cinematografia desse gênero”.²⁰⁵ Para Nazário,

As mãos em arco e os olhos dilatados são os apêndices do desejo monstruoso de agarrar e devorar. Esse é possibilitado pelas mandíbulas, que não cabem dentro das bocas, que saem delas em pontas afiadas, crescendo, para se fincarem no pescoço da vítima, seja no beijo perverso de Drácula ou na laceração do lobisomem, deixando marcas na pele ou arrancando-lhe pedaços. A representação imaginária da monstruosidade concentra-se, pois, no complexo olhos-boca-mãos, numa máscara que revela a intencionalidade maligna inscrita no corpo corrompido” [...]. “A monstruosidade começa verdadeiramente a impor-se a partir dos olhos, da boca e das mãos. São essas as partes do corpo que mais exteriorizam o desejo e, quando pervertidas, na máscara monstruosa, externam o desejo perverso,

²⁰³ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 15.

²⁰⁴ BAKHTIN. 1984, p. 94 *apud* SILVA. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, p. 60.

²⁰⁵ MILANEZ. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*, p. 51.

desencadeado fisiologicamente e sem controle, separado de qualquer sentimento amoroso e inseparável do instinto de posse e destruição.²⁰⁶

Logo, da mesma forma que Drácula com as mãos arqueadas diante de sua presa, a vampira demonstra desejo por Lucy, em posição semelhante que indica ameaça fatal. No filme, no entanto, tal personagem não está de um suposto lado maniqueísta da vilania; pelo contrário, ela se apresenta como justiceira e leva o espectador a torcer por ela, confirmando que “a fascinação pelo monstro vem de que o filme de terror é uma transgressão tolerada: aí se comete tudo o que a velha moral proibia, com o consentimento da nova moral”.²⁰⁷

Como espectadores, é desejado que Lucy se liberte, enquanto é tolerado o processo, ainda que doloroso, de sua transformação monstruosa, pois tal transgressão do corpo vampírico manifesta desejos muitas vezes reprimidos pelas convenções da vida em sociedade. Milanez (2011) comenta ainda que “a cinematografização do vampiro espelha as ansiedades e desejos de nossa época em relação à longevidade e o temor extremo da morte”.²⁰⁸ Tal argumentação vai ao encontro da Tese 5 de Cohen (2000), para quem o monstro “impõe os códigos culturais que regulam o desejo sexual”²⁰⁹ e dessa forma

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 — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos.²¹⁰

Tornar-se monstruosa é o risco que Lucy ultrapassa na trama com seu corpo. Após ser despertada, agora não mais pelo marido ou pelo relógio, mas por uma dupla de si mesma, Lucy se vê novamente refletida em um espelho de três faces, solta os cabelos e coloca cômicos óculos escuros e cachecol gigantes para esconder as marcas de dentadas descobertas no pescoço – um ponto em comum com a personagem homônima de Stoker: “Claramente visíveis no pescoço da moça aparecem as reveladoras marcas de presas de vampiro”.²¹¹ A partir desse disfarce exagerado, ela, a princípio, se recusa a assumir sua transmutação corporal, porém passa a usar de sua nova identidade para vivenciar desejos transgressores:

²⁰⁶ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 12-13.

²⁰⁷ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 300.

²⁰⁸ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 79.

²⁰⁹ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 44.

²¹⁰ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 42-43.

²¹¹ STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 25.

As mulheres modernas, as filhas de Eva, frequentemente encontram sua natureza Lilith no espelho. De fato, o *Zohar* refere-se a Lilith como o obscuro espelho de profecia (*Zohar* I 24a). Como escreve Isaac Bashevis Singer: [...] “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” [...].²¹²

Além de ser um símbolo associado a vampiros que, por estarem mortos, não podem ser refletidos, o espelho

joga um papel fundamental: instrumento e símbolo da auto-reflexão, ele obriga cada um a assumir sua aparência e mortalidade, impressas nas mutações de sua face que apenas aquela superfície brilhante pode devolver à consciência, como um naco de informação objetiva. Em sua lisura, o espelho recolhe e abriga a imagem de todas as coisas que são; quando reflete outro espelho, transforma-se num corredor infinito. Neste sentido, é o duplicador do universo, uma das grandes fontes da fantasia, do mistério e do horror. [...] Objeto mágico que todos temem quebrar, sob pena de receber sete anos de azar, o espelho identifica-se com a alma na dramaturgia do vampiro e do demônio. No expressionismo, é através do espelho que se dá o tráfego de almas; através dele o duplo e a morte vêm ao mundo.²¹³

Para Gil (2000), em “Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro”, “os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser”.²¹⁴ A partir da intervenção da vampira, abraçando seu lado sombrio, Lucy se transforma em Lilith, uma mulher independente, com desejos e liberta da condição patriarcal domesticada. Mais adiante, Gil trata do “horror, o pânico de se tornar outro”,²¹⁵ citando “a vertigem da irreversibilidade”,²¹⁶ algo que pode ser relacionado à situação de vulnerabilidade em que Lucy se encontra.

Vampiros não têm reflexos em espelhos. A razão era porque se acreditava que o reflexo de uma pessoa num espelho fosse o reflexo de sua alma, o que era algo que se julgava que vampiros não possuísem. Isto, mais tarde, deu origem à crença que vampiros não aparecem em fotos e também não possuem sombra. Poucos vampiros podem ser mortos se forem postos entre dois espelhos, porque seriam supostamente atirados à eternidade.²¹⁷

²¹² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 104-106.

²¹³ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 287-288.

²¹⁴ GIL. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*, p. 168.

²¹⁵ GIL. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*, p. 176.

²¹⁶ GIL. *Metafenomenologia da monstruosidade: o devir-monstro*, p. 179.

²¹⁷ STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 20.

Assim, através do espelho completa-se a metamorfose de Lucy, a fusão de seu corpo humano com o novo corpo de vampira, no qual ela passa a se reconhecer enquanto ela mantém sua humanidade, enquanto ainda lhe resta o reflexo. Os constantes espelhamentos que ocorrem durante o filme simbolizam a duplicação da identidade de Lucy, sua transformação gradual e dolorosa, porém gratificante, em Lilith.

Lilith pode tomar a forma de súcubo, entidade feminina que ataca a vítima durante o sono em busca de realizar perversões, levando a presa à experiência de *Angst*, “combinação de pavorosa opressão, terror, pânico, ânsia, susto”²¹⁸, por estar entregue ao sono, incapaz de se defender física e racionalmente. A partir da definição de súcubo e da descrição introdutória em *Drácula* – “o ‘Vampiro’, como ele é chamado, atacava as mulheres que viviam sozinhas, pulando as janelas, e, enquanto suas vítimas dormiam, lhes mordida o pescoço e chupava o sangue, fugindo em seguida”²¹⁹ –, é possível pensar na inversão duplamente proposta por vampiras e por Lilith, tanto em sua definição original como no filme de Demes, visto que ela passa a atacar vítimas do gênero masculino, e supera ainda a limitação de estarem dormindo.

“Como os íncubos sugam os fluidos vitais, levando a vítima à consunção, também os vampiros, frequentemente, pousam sobre o peito da vítima, sufocando-a. A Lilith hebraica, que Iohannes Wejer chamou princesa dos Súcubos, descendia da babilônica Lilitu, conhecido vampiro”.²²⁰ Para corroborar essa característica vampiresca lilithiana, deve ser lembrado ainda o “parentesco de Lilith com Alp e Mara, dois espíritos malvados que sugam o sangue com rituais sexuais”.²²¹ De vampira, Lilith segue como arquétipo das proibições colocadas ao desejo, tabu que tentam exorcizar por meio de rituais e orações das liturgias acadianas e babilônicas. “Lilith, o demônio alado da noite, não é apenas sedutor, mas também mortal, visto que, no *Zohar*, é identificado tanto como um súcubo como com um vampiro”.²²² O ser vampírico é um morto-vivo que em algumas versões se transforma em morcego, sendo tal mamífero o lado animalesco do monstro que lhe tira parte de seu lado humano, e “o conflito entre a humanidade e o inumano, ou entre o normal e o anormal, é fundamental para o horror”.²²³ De acordo com o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, “o morcego simboliza, ainda, o ser definitivamente imobilizado numa fase de sua evolução ascendente: já

²¹⁸ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 48.

²¹⁹ STOKER. *Drácula: vampiro da noite*, p. 31.

²²⁰ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 48.

²²¹ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 48.

²²² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 78.

²²³ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 182.

não pertence ao grau inferior, e não atingiu o grau superior”,²²⁴ incerteza de categorização que se alinha à instabilidade do corpo da protagonista. Há uma cena em que a vampira, em sua forma de morcega, está pendurada de ponta-cabeça ao lado esquerdo de uma árvore com muitos galhos secos e finos (Figura 3), um dos *flashes* imagéticos que sempre voltam à mente de Lucy. Na cabeça dela, há uma estrutura que simula o cabelo, mas de forma estática. Toda de preto, vestida de calças e botas e com expressão facial brava, demonstrada pela boca aberta e os olhos cerrados, sua capa preta cobre os braços abertos, desenhando no espaço uma figura retangular. A imagem, bem como a aparição de um morcego alçando voo, como na última cena do filme, mantém a associação clássica feita entre o vampiro e o mamífero. O roteiro não fornece informações sobre o modo como Lilith se tornou vampira na história, se foi mordida, se era bruxa (o que reforçaria seus aspectos lilithianos), ou suicida, omissão de dados que a mantém misteriosa.

Figura 3 - Imagem de *Lilith's Awakening* (2016)



Fonte: Captura de tela do filme

O livro de Nod explica que a origem dos vampiros está diretamente ligada ao mito judaico-cristão de Caim e Abel, em que Caim, após a morte de Abel, foi amaldiçoado por Deus. A maldição não veio diretamente de Deus (pelo menos não ela toda), mas sim dos anjos que vieram a Caim exigir que ele pedisse perdão a Deus. Orgulhoso e certo de suas convicções, Caim preferiu sofrer as punições conferidas pelos anjos a prostrar-se perante Ele. O resultado disso foram as maldições que todo vampiro carrega: o horror ao fogo, à luz, à vida eterna e à solidão. Diferente do que podia se esperar,

²²⁴ CHEVALIER, GHEERBRANT. *Dicionário de símbolos*, p. 621.

Caim sobreviveu, graças em parte à Lilith, conhecida como a “primeira mulher” (expulsa do paraíso por não se subjugar aos desígnios de Deus). Ela lhe ensinou aquilo que ficou conhecido como “disciplinas vampíricas” e lhe deu conforto e amor (discute-se ainda se Lilith na verdade apenas apresentou Caim aos seus verdadeiros dons mágicos, ou seja, às esferas da magia). Após isso, Caim se rebelou contra Lilith, por não querer mais obedecê-la, e foi viver sozinho.²²⁵

Os irmãos bíblicos Caim e Abel são novamente lembrados, como no verbete de Borges, mas este trecho não menciona Lilith como mãe do primeiro e, sim, como orientadora. É comum que se revoltam contra Lilith, como Caim fez, preferindo a solidão. Entre os tipos de vampiros em que Lilith se encaixa estão a lâmia, citada anteriormente, e a súcubo,

uma raça pouco conhecida de vampiras européias. A maneira mais comum de se alimentarem é pela energia dispersada no ato sexual, mantendo relações sexuais com suas vítimas e deixando-as exaustas. Elas podem entrar numa casa sem serem convidadas e adquirir a aparência de qualquer pessoa. Geralmente visitarão suas vítimas mais de uma vez. A vítima de uma Succubus interpretará as visitas como sonhos. A versão masculina de um Succubus é um Incubus.²²⁶

A vampira do filme se comporta como um súcubo, visto que aparece para Lucy em sonhos e atrai as vítimas com atributos de sedução. De todo modo, permanece incompreendida, assim como Lilith, visto que “é impossível traçar um perfil completo dos vampiros como na literatura, porque existem muitas versões diferentes deste mito”.²²⁷

Em outra cena do filme, durante o jantar, sem antes conversar com a esposa a respeito e seguindo as orientações do sogro, Jonathan anuncia para seu chefe e a esposa dele que o casal decidiu ter um bebê. Lucy engasga e se retira para o banheiro para vomitar. Ainda que enjoos estejam relacionados à gravidez, suspeita levantada à mesa, Lucy, possivelmente, passa mal devido às transformações corporais monstruosas que estava sofrendo, exacerbadas pelo mal-estar físico e psicológico que sentiu ao ser lembrada da cobrança social por ter filhos. Ao contrário da Lilith sempre grávida descrita no conto de Levi, que também retoma o mito, Lucy aparenta não ter inclinação maternal, visto que está começando a descobrir sua liberdade ao tomar posse de seu novo corpo, sem espaço para o rebento de um casamento no qual não se sente realizada, afastando assim a maternidade imposta por seu marido e por seu pai. As marcas da mordida somem do pescoço dela, que pretendia mostrá-las à enfermeira. É

²²⁵ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 24.

²²⁶ STOKER. *Drácula*: vampiro da noite, p. 18.

²²⁷ STOKER. *Drácula*: vampiro da noite, p. 19.

interessante notar que a equipe médica é formada por mulheres, além da detetive de polícia, que será abordada mais adiante, o que reforça a importância da participação feminina em cargos de destaque no longa.

Na próxima sequência, quando um misterioso sangue reaparece vermelho no teto da loja de conveniência e goteja na cabeça de Abe, ele pega uma escada para verificar, provavelmente esperando se tratar de animais não humanos. Para surpresa dele e do espectador, é encontrada, entre morcegos, a cabeça de Arthur. No susto, o homem grita e cai da escada, e seu sangue escorre farto pelo chão. Em filmes de terror convencionais, há muitas mortes decorridas por punição pela prática sexual vingada por monstros, considerada por estes como imoral, ou, na maioria dos casos, por psicopatas moralistas e sádicos, mas o filme de Demes inverte tal lógica, de modo que o acidente (ou punição) fatal sofrido por Abe simboliza o fim das normatizações religiosas e patriarcais, dada a presença de Lilith. O espectador pode regozijar-se com o falecimento de Abe, espécie de vilão, antagonista da heroína Lucy, pois “não é o acontecimento trágico em si mesmo que proporciona prazer, mas, antes, a maneira como ele é trabalhado no enredo”,²²⁸ e ainda, a morte do senhor já idoso não é causada diretamente por Lilith, e, sim, por um acidente, outro aspecto que autoriza de certo modo a satisfação do público sem culpabilidade.

Em paralelo a essa cena, Lucy foge do hospital e parece ouvir à distância outra mulher que caminha de salto alto sozinha pela noite e corre até a rua, com seu vestido branco longo rendado, detalhe do figurino que mais uma vez remete ao cinema clássico. Encantada ao ouvir orientações como “veja-me” e “toque-me”, a mulher manipulada se direciona a ela, como se estivesse de fato hipnotizada. Porém, antes da mordida fatal, Jonathan chega e agarra a esposa pelas costas. O casal se beija, o que, a princípio, poderia soar como uma tentativa de romantização heteronormativa, mas é apenas um pretexto e uma oportunidade para Lucy atacá-lo e saciar sua fome. Assim, na cena, a presa feminina é poupada e a masculina liquidada, invertendo novamente a lógica convencional de vítimas mulheres em filmes de terror, nos quais apenas moças virgens sobreviverem se tornou um jargão. O desejo indiscriminado de Lucy é condizente com a observação de Nazário:

O sexo de seu parceiro-vítima é indiferente a Drácula; embora os filmes comerciais insistam em fazê-lo perseguir virgens em camisola, ele se sacia com o sangue humano, comum a homens e mulheres. Desejando objetos

²²⁸ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 258.

universais, o Monstro e o Vampiro subvertem as ordens patriarcais, baseadas na perpétua necessidade de produzir e reproduzir: propondo em suas atuações um código que, excluía a finalidade do desejo, suprimiria as discriminações sociais, suas presenças são intoleráveis.²²⁹

Deste modo, *Lilith's Awakening* inverte as vítimas e algozes de filmes comerciais tradicionais, sendo que, na maioria deles, um vampiro masculino ataca uma presa feminina. Uma moça que presencia a nova vampira com garras famintas atacando o marido emite mais um grito de horror e a câmera se afasta, aumentando o campo de visão e a sensação de vazio na rua deserta. Saciada, Lucy volta para o bosque, vê a si mesma com sangue nos lábios e emite um sorriso raro ao avistar a lua que mais uma vez é mostrada no céu, em alusão à Lilith. Ao final do longa, ela pega o violão para tocar, pois incorporou habilidades da vampira, cujo rosto desaparece, e um morcego (filmado em cores) voa, tendo cumprido sua missão de transformação. Final feliz para a vampira e para a nova Lilith, desperta em Lucy, agora dona de seu desejo e liberta das amarras sociais, o que corrobora a argumentação de Cohen (2000) na Tese 6: “O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo, o monstro nos desperta para os prazeres do corpo [...], para a experiência da mortalidade e da corporeidade [...], o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero”.²³⁰ Lilith, aqui em sua versão vampira, potencializa o lado sombrio da mulher, transformando-a em um monstro às vezes temível, mas sempre forte e consciente de seu poder. Para Nazário, “na ficção horrorífica tradicional, quatro grandes momentos dramáticos marcam a vida do monstro em sociedade: aparição, ataque, reconhecimento e extermínio”.²³¹ No entanto, no filme de Demes, o monstro, misto de vampira e Lilith, não é exterminado e seu ciclo se aproxima mais às etapas propostas por Carroll (1999), em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, para o que ele denominou “enredo de descobrimento complexo”: irrupção, descobrimento, confirmação e confronto.²³²

É possível relacionar a figura de Lilith também à Tese 1, enunciada por Cohen (2000): “o corpo monstruoso incorpora de modo bastante literal — medo, desejo, ansiedade e fantasia [...] dando-lhes uma vida e uma estranha independência. O corpo monstruoso é pura cultura”.²³³ Tal monstro cultural se dá na interseção entre o animalesco ou inexplicável e o humano, que manifesta suas ânsias e sentimentos inerentes e construídos com a convivência

²²⁹ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 16.

²³⁰ SILVA. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, p. 48-49.

²³¹ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 22.

²³² CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 149.

²³³ SILVA. *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*, p. 26-27.

em sociedade, tais como o medo e o desejo vivenciados durante a transformação de Lucy. Carroll afirma, por sua vez, que o gênero horror é prazeroso para seu público, mas a partir de “coisas que causam inquietação, aflição e desprazer”,²³⁴ já que o horror “é uma força de atração [...] pois convida à interrogação sobre suas surpreendentes propriedades. Queremos ver o incomum, ainda que ele seja, ao mesmo tempo, repelente”.²³⁵ Mais adiante, o autor comenta que “muitas histórias de horror, com sua ânsia de explicar tudo, parecem imitar a sofisticação materialista”.²³⁶ Em seu livro *Índices de um cinema de poesia*, Erika Savernini esclarece os propósitos de um cinema surrealista, realizados a todo momento em *Lilith's Awakening*, tanto em relação ao trabalho onírico com o subconsciente quanto às fugas fantásticas à realidade ousadas pela trama:

Para os surrealistas, o cinema teria sua especificidade na reprodução da lógica dos sonhos e do funcionamento da mente humana, possível pela relação icônica da imagem com os objetos reais. A capacidade específica do cinema de suscitar a ambiguidade a partir de imagens concretas realiza a ambição surrealista de ultrapassar os limites da realidade tangível e alcançar seus sentidos mais profundos, enfim, em construir uma “super-realidade”.²³⁷

Nesse sentido, ainda que seu roteiro tenha uma estrutura compreensível de desenvolvimento, inspirada pelo surrealismo e pelo cinema enigmático de Lynch, Demes se afasta da necessidade de explicação e formulação de respostas fáceis para o público, valorizando o inconsciente e o onírico e aproximando-se da fantasia, segundo a definição de Carroll (1999), para quem “o truque para produzir o fantástico consiste em manter a evidência tão irresoluta quanto possível”²³⁸ e “uma parte suficiente é deixada na ambiguidade para que não possamos, em sã consciência, aceitá-la com plena convicção”.²³⁹

Tal percepção pode ser relacionada à Tese 2, “O monstro sempre escapa”, em que Cohen (2000) considera que, para se interpretar a presença do monstro, trabalho comparado a uma epifania, devemos nos “contentar com fragmentos (pegadas, ossos, talismãs, dentes, sombras, relances obscurecidos — significantes de passagens monstruosas que estão no lugar do corpo monstruoso em si)”.²⁴⁰ Dessa forma, como todo mito que se preze, Lilith se mantém

²³⁴ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 231.

²³⁵ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 267.

²³⁶ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 299.

²³⁷ SAVERNINI. *Índices de um cinema de poesia*, p. 66.

²³⁸ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 213.

²³⁹ CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 209.

²⁴⁰ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 30.

nas entrelinhas da interpretação, não tomando forma, pois a compreensão do ser monstruoso sempre escapa de um entendimento completo e fechado, até porque o monstro desafia a ontologia, pois situa-se no limiar do tornar-se (Tese 7). Os monstros “são nossos filhos (...) e nos perguntam por que os criamos”,²⁴¹ devolvendo-nos questionamentos existencialistas e de identificação.

Para demonstrar brevemente outras manifestações diversas de Lilith no cinema, citam-se como exemplo um curta recente e um longa antigo, ambos dirigidos por homens. No curta *Lilith* (Brasil, 2018), de Edem Ortegal, a figura mitológica é interpretada pela renomada atriz brasileira Gilda Nomacce, que atua em vários filmes de horror da cineasta Juliana Rojas. Vale ressaltar que o diretor e roteirista não sexualiza o corpo da mulher além do que pede a trama e a estética por ele propostas. A partir da imagem do Eden e da pintura clássica de Lilith com a serpente no pescoço, intertítulos apresentam o contexto histórico da primeira mulher a habitar a Terra, apagada de forma conveniente pela Bíblia, até o impactante e derradeiro ritual satânico: “Lilith foi amaldiçoada por Deus, expulsa do paraíso e jogada ao inferno. Agora ela está de volta, com seus servos e sua sede de vingança”, já que “toda a mitologia a respeito de Lilith é repleta de imagens de humilhação, diminuição, fuga e desolação, sucedidas por uma profunda raiva e vingança”.²⁴² Assim, cansada de ler notícias sobre feminicídio, Lilith não quer equidade de gênero, ela quer se vingar das opressões do patriarcado e instaurar seu Reinado Vermelho. No primeiro ato, Lilith surge pacata, com roupas masculinizadas, pintando quadros sozinha em seu ateliê. Relógios antigos na ambientação toda avermelhada marcam seu tempo particular, candelabros refletem que a vampira canibal se mantém presa ao passado, ainda que traga elementos de outras eras para o contemporâneo. Em sua solitude, muito expressiva, Lilith demonstra sentir enjoo. Retirada da geladeira negra, a carne sangrenta regada a vinho não a satisfaz. A cena tão destoante pressupõe que houve um despertar de seu desejo, possivelmente a partir da nostalgia ao olhar um vestido gótico de épocas passadas.

Do celular, aparelho que introduz o deslocamento temporal, a personagem entra em contato com um garoto de programa. Suas unhas longas e bem pontudas e os olhos possuídos, totalmente negros, conferem monstruosidade ao corpo feminino. Subversiva e dona também de suas vontades, deixa claro não ficar por baixo de homem nenhum, não permitindo que a rejeição de Adão se repita. Enquanto ele parece atingir o clímax, raivosa, ela saca uma faca

²⁴¹ COHEN. A cultura dos monstros: sete teses, p. 54-55.

²⁴² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 39.

para esquetejá-lo. A cena bastante *gore*, ou seja, de extrema violência gráfica, propõe uma inversão total dos padrões de filmes de horror convencionais, exibindo uma rara violência praticada por uma mulher contra um homem, assim como ocorre no longa de Demes. Lilith só fica saciada quando coberta de sangue e ao lado do corpo inerte, quando diz que ele não tinha ritmo, proporcionando um alívio cômico. A iluminação vermelha e a estátua de Vênus lembram a série *Twin Peaks* (1990-1991), de David Lynch, assim como o *take* da lua cheia (outra forma lilithiana) que se move no céu, encerrando o quadro. Em sua banheira sangrenta rodeada por velas pretas, Lilith cultua o feminino com um espelho de Vênus rosa neon preso à parede, símbolo usualmente atribuído ao feminismo. Eis que se aproxima o Arcângelo Rafael silenciosamente, alegando parentesco, para tentar buscá-la sem sucesso, como fizeram os três mensageiros enviados pelo deus Saturno ao mar Vermelho. Contudo, Lilith não é submissa como Eva, que aceitava ser chamada de costela de outro homem. “Ela obedeceu a vocês, eu não, sou uma mulher independente. E mulheres inteligentes não combinam com o patriarcado angelical. A liberdade irrita vocês, assusta”, se rebela a Lilith no curta. O Jardim do Éden era pequeno demais para sua independência e desobediência transgressora. Com a intenção de trazer o Príncipe das Trevas ao mundo – porque não trazer A Anticristo, no feminino, para variar? –, ela revela que o pai de seu filho não é Lúcifer, mas Agraël, o Acusador, bode que saiu do seu rebanho.

No curta futurista, há espaço ainda para uma crítica política feita por Lilith ao modo como a cultura paternalista busca o controle do corpo das mulheres e também ao fato de que todos acreditam em tudo que é transmitido pela TV, aspecto que torna ainda mais sensata a escolha de localizar a morada de Lilith no Brasil. “- E a política, e esse país? Eles governam com mentira, perversidade [...]. Que país melhor que o Brasil pro nascimento do Anticristo?”, questiona Lilith. Em outra cena, a personagem caminha a passos lentos com seus chifres negros enormes, olhos muito pretos reduzidos de brilho pela possessão demoníaca e um sorriso nos lábios, e se aproxima de uma porta com um símbolo circular. Rodeada por velas vermelhas, em ciclo formado pelo vestido, ela declama versos satânicos em latim e pega uma cruz grande em uma caixinha de madeira, para evocar o bode a que tinha se referido. Na geladeira imunda de marcas de sangue, restam pedaços de corpo humano. Regado a vinho, não a sangue, a vampira canibal come com gosto o dedo de um homem. A televisão que antes exibia um filme antigo de Georges Méliès (1861–1938) passa a vincular a chamada “Terceira Guerra Mundial: Novos caminhos para a humanidade”, em mais uma marca temporal, como

o sangue que escorre no relógio antigo. Enquanto a câmera se afasta, ampliando a visão do quadro, Lilith nina no colo seu bebê monstro – que lembra a disposição lilitiana à maternidade evocada por Levi e textos sagrados. Ortegá apresenta o que seria a Lilith do futuro, percepção temporal marcada por elementos já citados, como o celular e a guerra anunciada. Ela mantém as características do mito, mulher forte, vingativa e independente, assassina de homens e procriadora e faz uma crítica social que a mantém atualizada. Desde seu nascimento, Lilith exige igualdade de condições de gênero e poder. Dessa forma, seu apagamento como primeira mulher é conveniente no que concerne, sobretudo, ao controle da sexualidade feminina. Da leitura não cronológica, inferimos que Lilith e os mitos que se criaram em torno dela são fragmentos, resíduos de tradição oral que compõem uma crítica potente e velada à violência praticada pelo sexo masculino. É um exercício de poder e uma missão feminista resgatá-la ou evocá-la para o presente, tomando o devido cuidado para não restringir a liberdade e a independência por ela conquistadas.

Outro exemplo da manifestação do mito da primeira mulher é o romance *Lilith*, escrito em 1961, por J. R. Salamaça. A obra foi adaptada para as telas em 1964, por Robert Rossen, com título homônimo, estrelando Warren Beatty e Jean Seberg. No filme, Lilith é paciente de uma clínica psiquiátrica que seduz e leva à loucura os outros hóspedes: um homem, que se suicida, outra mulher e até um menino. Deslocada a perturbação para o campo da esquizofrenia, em uma cena a protagonista afirma estar encantando o personagem central “para que ele sonhe”, incorporando assim aspectos do mito. A trama da película, portanto, vai ao encontro de alguns autores que “asseguram que Lilith, provocando uma forte excitação intelectual, causa uma sensualidade excessiva, que pode chegar à depravação, à loucura, ao suicídio e até mesmo ao delito sádico”.²⁴³

A beleza de *Lilith's Awakening* desafia grande parte do que é mostrado nos filmes do gênero, especialmente nos filmes dos anos 1980, remetendo ao minimalismo do terror clássico e provando que o horror “não precisa abrigar monstros gosmentos, adolescentes desagradáveis, sustos gratuitos, exibições sensacionalistas e efeitos nauseantes. Pode-se alimentar o medo com imagens vulgares ou sublimá-lo em imagens estilizadas”.²⁴⁴ Analisado o longa de Demes e citadas essas duas outras ocorrências de Lilith no meio cinematográfico, voltaremos a seguir aos aspectos do feminino destacados no cinema da diretora.

²⁴³ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 83.

²⁴⁴ NAZÁRIO. *Da natureza dos monstros*, p. 296.

CAPÍTULO 3:

O FEMININO EM *LILITH'S AWAKENING* E O CINEMA DE MONICA DEMES

A tragédia de Lilith é não ser compreendida em sua totalidade.
Roberto Sicuteri

Antes de realizar o seu primeiro longa, Demes já havia dirigido os curtas *Rose* (2003), que apresenta elementos que foram retomados em *Lilith's Awakening*, como a escolha pela fotografia em preto e branco, o destaque para a sonoplastia e a forte influência do surrealismo; *Ahora Serás Castigada* (2005), em espanhol, que investiga os limites do desejo feminino; *Halloween* (2011), animação que chamou a atenção de David Lynch e abriu oportunidades para a cineasta; *The Reservoir* (2015), também monocromático, que funcionou como um prelúdio para o longa; além do documentário *Diario de una Hechicera* (2012), sobre bruxas de verdade.

3.1 Os curtas de Monica Demes

O primeiro curta realizado por Demes já apresenta várias características de uma personalidade como cineasta que serão observadas em seus próximos trabalhos. Rodado em preto e branco, a sonoplastia de *Rose* (2003) mantém o barulho repetitivo do tempo perturbador marcado pelo relógio, efeito que lembra o uso do objeto de marcação temporal em filmes do Bergman, como *Morangos Silvestres* (*Smultronstället*, Suécia, 1957).

Antes do título surgir minimalista na tela, a protagonista – que não recebe um nome, mas presume-se que ela se chame Rose – parece estar no ambiente de trabalho, o que depois se revela ser a sua casa. Ela corta com tesoura um buraco enorme aparentemente sem sentido na camisa do marido, detalhe que se encaixa de forma impressionante a um curta de David Lynch, *Darkened Room* (2002), que se passa em um cômodo fechado envolvendo um segredo sinistro. Na cena central deste filme de Lynch, uma jovem, sentada em um sofá, chora borrando a maquiagem do rosto com rímel preto. Outra moça se aproxima, mostra a ela uma camisola de renda furada e a confronta com extrema crueldade:

“Tem esse furo na minha camisola.
E eu não tenho a menor ideia de como isso aconteceu.
Você tem alguma pista?
Não?
Isso realmente me irrita.

Você pensa que eu não noto estas coisas,
 mas eu percebo.
 Você pensa isso, né?
 Não pensa?
 Não pensa?
 Olha para mim.
 Eu percebo as coisas.
 Eu percebo cada coisinha”.²⁴⁵

O monólogo do filme de Lynch mantém o mistério de uma trivialidade como um furo na roupa, que ressignifica o ocorrido pela importância exorbitada do erro, do deslize, deixando de ser apenas uma “coisinha”. Umberto Eco (1991), em seu livro *Obra aberta*, afirma que “vivemos num período de evolução acelerada: e a única palavra que a cultura deve proferir para poder defini-lo será uma palavra de recusa das definições estáveis e catedráticas”²⁴⁶. Ainda assim, a falta de respostas e de um aparente sentido intriga o receptor da obra de arte, dúvida intensificada pela cobrança da mulher em relação à outra personagem, ameaça que, no entanto, não se repete no curta de Demes.

Rose toma muitos banhos, assim como Lucy o faz, em *Lilith's Awakening*. Inclusive, aqui já ocorrem semelhantes closes nos pés dela, perto do ralo em que a água escorre. Enquanto ela lava os cabelos, sombras no chuveiro fazem alusão ao clássico *Psicose* (*Psycho*, EUA, 1960), de Hitchcock. O barulho da água faz lembrar como amores são líquidos, fluidos e efêmeros. Rose lava o corpo com força, enquanto um homem – seu marido – descobre o furo em sua roupa no outro cômodo. Uma hipótese interpretativa seria a partir da metáfora do vazio, como se ela considerasse seu corpo como a metonímia de um furo, um buraco a ser preenchido pelo parceiro.

Do plano detalhe no furo, partimos para a primeira de muitas sequências de sexo mecânico com o esposo. Rose mantém o olhar em algo fixo longe e sorri pensando em uma menina que não está em cena, que surge oniricamente como Lilith para Lucy, e aqui funciona como uma espécie de voyeur imaginária. Uma música indiana mística toca para simbolizar a presença psicológica da personagem. Entre os barulhos presentes na sonoplastia da rotina do casal estão ainda os rancos altos, os gemidos e os sussurros do marido durante as relações. Tal rotina é marcada pela repetição exaustiva no comportamento dos dois, que sofre algumas alterações de sinais de reciprocidade e atitude, no pequeno espaço de duração do curta. Como Lucy, Rose volta ao banho sempre, enquanto o marido bate na porta insistentemente, não

²⁴⁵ Monólogo no curta *Darkened Room* (2002), de David Lynch.

²⁴⁶ ECO. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas, p. 16.

deixando que ela tenha sossego em seus momentos de relaxamento, fantasia e purificação. No princípio, eles ainda sorriem um para o outro.

Rose se enrola no lençol para se deitar sozinha à tarde, como um convite ao devaneio. A outra moça se aproxima do rosto dela e a descobre, o lençol é puxado e o corpo dela se move. É importante notar aqui a influência do cinema de Maya Deren (1917–1961), tanto nos detalhes que remetem ao surrealismo, como o furo na roupa, quanto a sugestão de um romance lésbico, além do fato de a obra ser monocromática. Como ocorre na grande maioria da filmografia de Demes, diálogos são raros, aqui inexistentes, escolha estética que aproxima o curta de uma película muda e condiciona a interpretação à expressão corporal dos atores e elementos como a trilha e os sons. O ambiente doméstico é sufocante, claustrofóbico.

Em outra recorrência rotineira, no momento da refeição, o marido segura com palitinhos de madeira um bocado de comida japonesa sem comer, espantado por Rose estar alegre e despreocupada comendo sushis com as mãos (Figura 4), tranquilidade possivelmente decorrente de ter optado pela praticidade de comprar comida pronta ao invés de cozinhar para ele. A metáfora que relaciona o verbo comer à relação sexual se estende à análise evolutiva do casal, posto que a protagonista passa a conquistar sua independência à mesa e na cama. Tal liberdade é comemorada por Rose com um beijo no marido, que mantém a cara de espanto, talvez desconfiado dos motivos por trás da demonstração de afeto. A estranheza da cena fez questionar se não se trata de mais um dos sonhos da personagem, pois, no momento anterior, ela havia se deitado e ocorre uma transição na tela, que havia ficado toda branca.

Figura 4 - Imagem de *Rose* (2003)

Fonte: Captura de tela do filme

Durante as cenas de sexo mecânico, o casal se encontra em posição convencional, com o homem por cima, símbolo de dominação fálica e contrário da inversão proposta por Lilith. A apatia de Rose esvazia a penetração heteronormativa como padrão de relação monogâmica. Em meio ao ato, Rose faz algo surpreendente, uma imposição de limite pessoal. Ela não demonstra sentir prazer e aproxima a mão do rosto dele em negação, como pedindo para ele parar, ao que ele, confuso, respeita, até que os dois viram-se cada um para um lado, em clássica representação de desconexão marital. Ela toma outro banho, reforçando sua obsessiva vontade de se limpar.

Na manhã seguinte, supostamente – pois a iluminação no ambiente fechado não favorece a identificação de horário aproximado –, ela arruma, também mecanicamente, a cama e lava as louças, mas ele já não sorri mais na sequência. Rose sorri apenas ao ver a moça no chuveiro, quando há um close em seu rosto. A filmagem envelhecida que se tornaria marca registrada de Demes faz o curta parecer mais antigo.

Ocorre uma alteração também na alimentação, outro indício de que o casal não tem se reconhecido mais. Rose corta a carne para prepará-la e observa com repulsa o homem comer com as mãos, o que reflete um lado animalesco e falta de modos antes por ele percebidos com espanto na esposa. O plano detalhe no copo d'água se movendo no quarto à noite durante o coito e na aliança no dedo de Rose intensifica o peso do drama da destruição gradual do casamento.

A moça misteriosa ressurgue em cena em sua função de *voyeur*. Tal visão de outra mulher funciona como sintoma de que cada um dos dois caminha em uma direção emocional. Em outro paralelismo com a trama que seria vivida mais tarde por Lucy, em *Lilith's Awakening*, vômitos indicam uma possível gravidez de Rose, além da repulsa pela situação doméstica que a aprisiona, o que a leva a chorar no chuveiro. As irritantes batidas na porta evidenciam a petulância sufocante do marido, que suga sua liberdade. A moça imaginária acaricia e lava os cabelos dela, tranquiliza-a e a distrai das batidas insistentes. A relação entre as duas nesse ponto se aproxima da dinâmica entre as protagonistas Alma e Elisabet Vogler, em *Persona: quando duas mulheres pecam* (1966), de Ingmar Bergman (1918–2007), especialmente na última cena do curta, quando elas olham para a câmera felizes, quebrando a quarta parede, como quem proclama a independência e como se declarassem silenciosamente que não vão deixar a interferência de nenhum homem perturbá-las.

Desenvolvido a partir de uma ideia de Demes e Janine Costa, *Ahora serás castigada* (2005) tem direção de fotografia de Mario Pagano, foi estrelado por Marisol Rozo e Isabelle Stoffel e desenvolvido no estúdio Papaya Films'. Projetado em mais de 150 festivais de cinema nos EUA, na Europa, América do Sul e Austrália, além da exibição no Museu de Arte Moderna de Madrid, Museu Reina Sofía, recebeu o prêmio de Melhor Curta-metragem no FanCineGay, Festival de Cine Gay y Lésbico de Extremadura, em 2005.

Único curta colorido – com apenas alguns fragmentos em preto e branco – de Demes, com exceção do documentário sobre as bruxas, o filme apresenta um jogo de erotismo que propõe redescobrir alguns aspectos da sensualidade feminina. De fato, podemos assistir ao curta como um estudo do desejo, cada elemento poderia render discussões sobre os mais variados fetiches. Jacques Aumont (1993) lembra que, para Freud,

o fetichismo é uma perversão que resulta do fato de que, ao descobrir de modo traumático a ausência do falo na mãe, a criança não quer deixar de crer que esse falo existe, e põe "no lugar" um substituto, o fetiche, constituído por um objeto que saiu sob seu olhar no momento da constatação da castração feminina.²⁴⁷

Ainda que possa ser um ponto de partida para o entendimento do fetiche, tal teoria freudiana foi criticada especialmente por teóricas feministas, como Laura Mulvey, visto que o foco considera apenas o sujeito masculino. Novamente ancorado no campo do devaneio, a

²⁴⁷ AUMONT. *A imagem*, p. 128.

fantasia começa no curta desde a cantiga de ninar cantarolada em sussurro – como no início de *Lilith's Awakening* – e a partir de trivialidades como escovar dentes. É no banheiro, enquanto faz a higiene bucal, que o trabalho de uma doméstica inspira uma dona de casa a imaginar ou vivenciar algo, ainda que, para o espectador, tal imaginação se traduza como realidade, posto que colocada em prática e vista nas telas.

A mulher olha uma revista com uma *cowgirl* na capa, prevê a chegada da terceira personagem (imaginária ou não), enquanto a doméstica vestida com um uniforme tradicional, agachada, brinca com uma gata siamesa. A figura felina, por sua pompa, beleza e elegância, além de associações secundárias com hábitos como lamber e beber leite, é utilizada com fins eróticos em muitos meios, no cinema - não apenas pornográfico - que se apropria de anti-heroínas dos gibis, como a Mulher Gato, altamente erotizada em sua aparência (toda vestida de couro), em suas falas e trejeitos. “No antigo Egito o gato era visto como um ser sagrado da deusa Bastet, que era representada com o corpo humano e a cabeça de um gato”.²⁴⁸ Simone de Beauvoir (1967) cita outro exemplo na literatura: “em *La Chatte*, Colette descreve um jovem marido que fixou seu amor na sua gata predileta, porque através desse animal selvagem e doce tem uma participação no universo sensual que sua companheira demasiado humana não lhe consegue dar”.²⁴⁹

A masturbação da protagonista no chão da sala é interrompida pela campainha, quando chega a terceira mulher, a personificação da boiadeira, usando um colar de algemas. Ao se levantar para abrir a porta, ela pisa em um boneco fetichista com zíper na boca, objeto que ganha destaque ao ser apresentado também em plano-detalle monocromático em tons sépia (Figura 5) e que, assim como as algemas no pescoço da terceira mulher, é mais um símbolo da prática de sadomasoquismo. A podolatria e o fetichismo por sapatos são reforçados em closes nos pés e pelas batidas dos saltos com o contato no chão ao caminhar. Ocorrem ainda planos-detalhes em rendas de lingerie e cenas de espancamento e amarração.

²⁴⁸ PEREIRA. *O espaço e o fantástico na obra de Edgar Allan Poe*, p. 10.

²⁴⁹ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 198-199.

Figura 5 - Imagem de *Ahora Serás Castigada* (2005)



Fonte: Captura de tela do filme

Os poucos diálogos são falados em espanhol, como “Marlene está no banho, não pode te ver”, que reflete ciúmes entre elas. É possível também traçar paralelos com as duas personagens centrais de *Cidade dos Sonhos* (*Mulholland Dr.*, França/EUA, 2001), longa de David Lynch que, inclusive, também contém uma cena de onanismo que envolve mais dor e sofrimento do que prazer, pois, apesar de ser um ato independente de autodescoberta, nos dois casos, marca a falta, a ausência da pessoa desejada.

O curta sem gênero definido flerta com o horror nas distorções das imagens com filtros e texturas que se assemelham a negativos danificados em um filme antigo e na iluminação duvidosa, pois a indefinição pode ser desconfortável e até claustrofóbica para o espectador. Há também associações nítidas, por tudo que foi mencionado, a filmes pornográficos. Steven Shaviro (2015), em seu livro *O corpo cinematográfico*, defende que esse tipo de produção, bem como películas com cenas de violência gráficas, “afetam o espectador de uma maneira chocantemente direta”,²⁵⁰ visto que:

A extinção da visão é a condição positiva para um novo espaço e tempo, o estranho reino do fascínio e da imagem. E é por isso que a pornografia e o horror são tão cruciais para qualquer relato da experiência cinematográfica. No mundo do fascínio visual, sexo e violência têm um impacto muito mais

²⁵⁰ SHAVIRO. *O corpo cinematográfico*, p. 71.

intenso e perturbador do que na literatura ou em qualquer outro meio de comunicação.²⁵¹

Para o autor, isso ocorre porque “filmes violentos e pornográficos ancoram literalmente desejo e percepção no corpo agitado e fragmentado”,²⁵² ou seja, nos defrontamos com um corpo, espelhamento do nosso próprio, sofrendo em cena efeitos de violência de forma verossímil. Na Literatura, o impacto é um pouco menor, pois temos uma imagem mental, não materializada, produzida de forma artística para aparentar a vivência desses efeitos sob a pele.

De volta à trama, não conseguindo evitar o encontro, a protagonista sem nome espia as outras duas pelo buraco da fechadura, outro símbolo clichê relacionado ao voyeurismo. Aqui ocorre uma duplicação metalinguística do processo de assistir, pois ela tem a oportunidade, simultaneamente cruel e prazerosa, de presenciar as carícias entre as duas, ao que assistimos protegidos por telas, como espectadores do filme. A diretora segue a recorrência de closes nos rostos, com olhares lacrimosos que expressam tristeza e desejo reprimidos. A sonoplastia ecoa sussurros e o barulho de água que continua até os créditos.

Uma das poucas falas repete a punição do título, “agora será castigada”, expressão que nos leva a questionar os motivos de tal castigo, que, a princípio, parece indevido. Ela fora, talvez, castigada por ter espionado, porém grita o subtexto da culpa por ter se tocado, devido à demonização do desejo e do corpo livre feminino. A punição consiste em ter um líquido entornado na boca pela mulher em pé enquanto está deitada no chão, em claro simbolismo sexual e paralelo com o preparo da banheira. Finda a cena, a suposta patroa se levanta do chão da cozinha, cena em que Demes trabalha novamente a rotina da mulher presa ao ambiente doméstico.

O principal indício fílmico de que tudo ou muito do que foi visto fora uma fantasia elaborada na mente da protagonista é que, ao final do curta, continua a escovação dos dentes mostrada no início. A doméstica permanece trabalhando ajoelhada e a patroa a observa sorrindo. No entanto, ao final, em outra quebra de quarta parede, a protagonista olha para o espectador e outra porta se fecha, o que dá margens de interpretação para que muitas das fantasias tenham sido ou possam ser ainda realizadas, agora longe dos olhos do espectador.

²⁵¹ SHAVIRO. *O corpo cinematográfico*, p. 71.

²⁵² SHAVIRO. *O corpo cinematográfico*, p. 71.

Com o artista Carmelo Calvo, Demes dirigiu e produziu o curta *Halloween* (2011), animação premiada que chamou a atenção de David Lynch e facilitou a entrada de Demes no mestrado oferecido pelo cineasta. Na trama, uma menina esculpe uma abóbora para a noite de Halloween, mas é ignorada a cada tentativa de mostrar sua façanha. O curta presta homenagem ao antigo ritual celta de reunião com os mortos no dia 31 de outubro, o ano novo celta. Realizado pelo Árbol Estudio, o curta recebeu o Audience Award de Melhor Filme no Festival de Cine de Elche e foi vice-campeão como Melhor Animação no AOF Festival de Monrovia, na Califórnia, entre outros prêmios.

A animação foi feita em preto e branco com toques em vermelho, assim como *Lilith's Awakening*. A câmera lenta faz um quadro a quadro no *stop motion* que não parece proposital. Antes de o título surgir na tela, são apresentados indícios sutis do desfecho trágico da história. A sombra da mão da menina segurando uma faca na introdução faz alusão sutil a *Psicose*, de Hitchcock, e já dá indícios da categoria trágica do curta. Os desenhos têm um estilo chapado, sem muita personalidade. Assim como em *Ahora serás castigada*, há poucos diálogos no curta – falados em espanhol – e tal escolha, por não focar na linguagem verbal, ancora a interpretação aos elementos formados pelas imagens e pela sonoplastia.

A menina com seu vestido vermelho tem os olhos esbugalhados e sem íris, um sorriso entre inocente e sardônico e o rosto arredondado horizontalmente, com um formato semelhante à abóbora, que de certa forma a representa, como um alter ego, um espelho. Sua risadinha é muito perturbadora e quase adquire conotação sexual, irritação suavizada pela trilha instrumental gótica “Marcha sobre la Niebla”, composta por Raul Sanz. Trata-se da necessidade de afirmação e exibição infantil; a criança, mais ainda do que o adulto que dissimula ou procura se libertar disso, depende da aprovação externa para se sentir amada.

Os outros personagens não são vistos de frente, só por sombras. A mãe dela conversa ao telefone, assim como ocorre novamente mais tarde na filmografia de Demes, em *The Reservoir*. O assunto é uma festa que ela está organizando. Ambos os personagens que conversam ao telefone estão preocupados com demandas do futuro, e não em dar atenção ao presente e a quem se encontra disponível neste. Na primeira decepção da menina, sua expressão facial se entristece e um pedaço da abóbora começa a trincar.

A porta do quarto está entreaberta, ela se aproxima sorrindo para mostrar o que tem a oferecer para uma moça que entendemos ser sua irmã, beijando um rapaz. Mesmo pressupondo se tratar de um curta com temática infantil, a prática sexual, recorrência em

Demes, se faz presente de forma sutil nessa sequência. A irmã bate a porta na cara dela e outro pedaço de abóbora cai no chão, consequência de mais essa tristeza e frustração.

O suposto pai da menina está trabalhando em algo importante, como uma descoberta científica. Quando ele abre a porta, outro close enquadra o rosto da menina, do qual lágrimas escorrem, cena seguida por um plano-detulhe na abóbora, que se desfaz. A menina desce as escadas e, em sequência muito rápida – o que deixa dúvidas se foi algo acidental ou intencional –, queima a abóbora e depois sai de casa, contemplando a natureza e as trevas da noite. Vemos a lua gigante no céu e um animal pequeno como um gato pulando ao longe. Enquanto ela anda, percebemos o fogo do incêndio pela janela e ouvimos um berro horrível de agonia vindo da mãe. Os risos aparentemente inocentes da criança soam como manifestações discretas de maldade. Pelo fato de a menina não ter falas e ser desenhada de forma pouco expressiva, temos poucas pistas para interpretar sua subjetividade.

Figura 6 - Imagem de *Halloween* (2011)

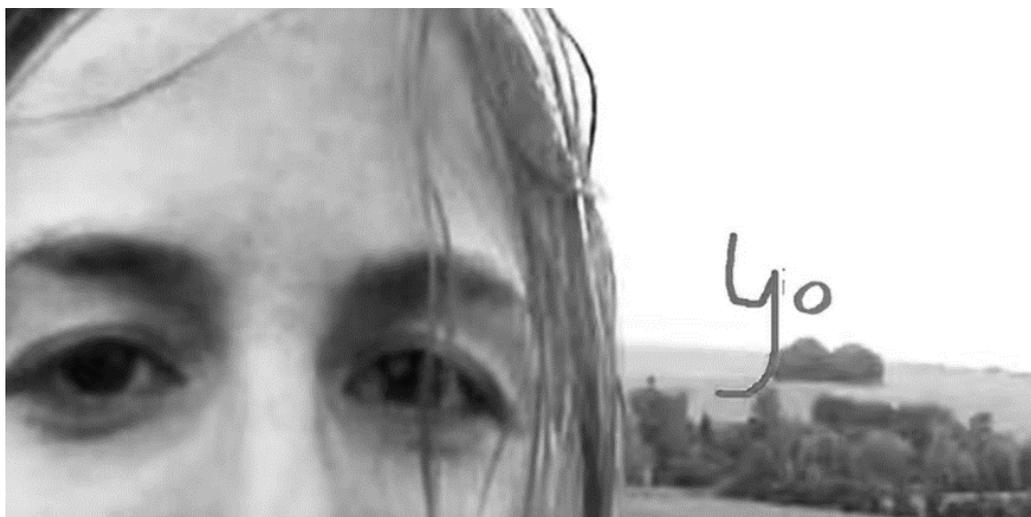


Fonte: Captura de tela do filme

Os galhos secos das árvores no céu acinzentado lembram cenas de *Lilith's Awakening*. Uma rosa seca encosta no rosto da menina, simbolizando contato íntimo com a natureza, e um corvo se aproxima. Ouvimos a voz da mãe, agora calma, ao chamá-la: “Ichy”. O contorno da família em vermelho simula o formato arredondado do fruto (Figura 6) e sorrindo os espectros devolvem-na à abóbora etérea. Os sorrisos de todos refletem a alegria do encontro e um perdão à menina, liberta de culpa ao ser reconhecida sua inocência e seu valor. A luz vermelha se expande na floresta, até o desfecho, diante do céu estrelado.

Em entrevista já mencionada, Demes cita a cineasta russa Maya Deren como uma de suas principais referências profissionais. Com seu cinema repleto de influências surrealistas, Deren inspirou ainda diretores como o próprio Lynch. É interessante notar como o documentário *Diário de uma Hechicera* (2012) tem paralelos com o único longa documental realizado por Deren – *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, lançado postumamente em 1985 –, também envolvida com o tema que se mistura a sua busca pessoal religiosa, mostrando que as duas têm mais em comum do que as mesmas iniciais no nome. Demes mistura o relato pessoal – percebido em fragmentos, como quando ela narra estar “muy triste, perdi duas pessoas importantes”, que justificam o diário no nome – com a coleta documental, seu estudo e pesquisas sobre rituais celtas xamânicos. Ela descobriu o caminho da Wicca ao receber um convite para pesquisar sobre bruxas, e se inclui entre as feiticeiras nomeadas nos créditos iniciais ao inserir um “yo” ou “eu” (Figura 7) escrito sobre uma filmagem de si mesma, close em seus olhos e seus cabelos ao vento diante da paisagem bucólica.

Figura 7 - Imagem de *Diario de una Hechicera* (2012)



Fonte: Captura de tela do filme

Raul Sanz, que já tinha trabalhado com Demes em *Halloween*, ficou novamente responsável pela trilha sonora da película. Colorido, a princípio não se nota uma relação direta com *Lilith's Awakening*, até nos lembrarmos de que Lilith é considerada uma bruxa em muitos textos, conforme visto. A montagem estilizada inclui nomes das entrevistadas pintados a pincel, entre outras ilustrações. Algumas inserções de texto na tela se assemelham

a uma apresentação de *powerpoint*, entre fragmentos do filme *Häxan: a feitiçaria através dos tempos* (*Häxan*, Suécia/Dinamarca, 1922), de Benjamin Christensen. O documentário é falado em espanhol e inglês, sem legendas em português. Não há uma padronização adequada das falas, já que algumas são legendadas, outras dubladas.

O filme explora muitas imagens das bruxas entre belas paisagens, o que reforça a conexão feminina com a natureza e entre mulheres, que são flagradas em momentos de paz e quietude, respirando profundamente ar puro. No entanto, alguns homens também têm espaço e voz em cena, como o druida que sugere ao ser humano, com base nos preceitos de sua religião, a não enfrentar extremos e a aceitar a natureza com suas estações de prosperidade e outras de perda e morte. Entre outros ensinamentos, como “Avalon é um lugar que só existe para os que acreditam na magia” e várias filmagens de cultos coletivos e meditação para se conectar com antepassados, o documentário soube equilibrar momentos de informação, canção, invocação e contemplação.

Com produção de Mary Veronica Sweeney e fotografia de Gabriel Romero, o curta *The Reservoir* (2015) foi escrito e desenvolvido por Demes no Mestrado com David Lynch na Master in Film, na MUM University - Fairfield, Iowa. Na trama sem muitos acontecimentos, uma mulher sem nome, interpretada por Eden West, atriz que viveu a policial em *Lilith's Awakening*, está entediada no carro, enquanto o marido fala com outra pessoa pelo celular dirigindo ao seu lado. Lloyd Wilcot, que interpretou Arthur no longa de Demes, trabalhou aqui como ator e editor. A relação entre o casal é outro indício de que o curta se constituiu em uma espécie de ensaio para o próximo filme. A protagonista aqui também sofre o dilema de não ter atenção para si.

Também rodado em preto e branco, o retrovisor do carro é filmado ainda sem um uso na narrativa. Nesse sentido, alinhada ao pensamento de Tarkovski (1998), “por mais estranho que pareça, embora o mundo seja colorido, a imagem em preto e branco aproxima-se mais da verdade psicológica e naturalista da arte, fundamentada em propriedades especiais da visão e da audição”,²⁵³ a pesquisadora Isabel Wittmann (2017), também criadora do projeto *Feito por Elas*, explicou o uso do monocromático em produções cinematográficas:

ao contrário do que se possa imaginar, um filme em preto e branco passa a sensação de realidade, adquire ar documental. Isso acontece porque as cores que aparecem em cena não têm, necessariamente, relação com aquilo que veríamos no contexto retratado. Tanto o figurino como a direção de arte irão

²⁵³ TARKOVSKI. *Esculpir o tempo*, p. 166.

escolher as cores com propósitos bastante específicos e com isso podem despertar emoções variadas no espectador.²⁵⁴

Por adquirir tal ar documental, a escolha pela totalidade do preto e branco, aqui sem interseções de vermelho, a não ser pelo título, torna o pesadelo ainda mais verossímil. O título da película surge sob o lago, em fonte vermelha que remete a filmes clássicos de terror. Uma constante na sonoplastia é o barulho de algo misterioso que se move na água. Ocorre um close nos olhos da personagem. Ela tira fotos de seu celular, a imagem da paisagem é espelhada de cabeça para baixo, inversão que causa náuseas no espectador – típicas nas heroínas de Demes – e envelhecida como em uma câmera antiga, desfocada, embaçada. Há uma textura que causa o efeito de volume tridimensional na imagem. As árvores são filmadas em um *looping* estilizado em ângulo de câmera em 360°, como se representasse um devaneio da protagonista ao contemplar a natureza. Ela vira os olhos e se mexe bruscamente ao ouvir barulhos, possivelmente de crianças brincando, som que lhe atrapalha o momento de solidude.

A atriz realiza um trabalho corporal de entrega, seu corpo torna-se responsável pela interpretação completa da subjetividade da personagem, uma vez que ela não tem voz no curta quase sem diálogos – apenas a voz do marido pode ser ouvida. Ela parece perdida, caminha entre trilhas, ouve barulhos da floresta, passa a fotografar para guardar o momento, capturar imagens parece lhe diminuir o tédio. Através da câmera do celular, uma figura masculina emerge em branco com close na barba, única parte nítida. A imagem é invertida e envelhecida novamente pelos filtros, há foco nos pés dela que caminham entre as folhas secas e a grama, luzes surgem entre as árvores. A trilha de suspense se intensifica e ocorre um plano-detalle nas canelas expostas da moça.

Mãos cobertas de terra surgem, se aproximam, acariciam o rosto dela e somem. Ela demonstra prazer ao receber o toque a partir do contato prolongado com a natureza. A inclinação da câmera muda para um ponto de vista externo, segundo o qual a moça parece possuída e entregue e não se enxerga o homem de terra. As mãos adquirem contornos mais humanóides, próximas de agarrar as canelas expostas, até que ressurgem do mato espesso, continuam nas canelas, mas passam a agarrar a cintura dela, aproximando-se dos seios, sujando o rosto e a camisa branca de terra. A partir da nítida sensação de prazer e entrega, ela passa a gritar e o pânico domina sua expressão facial.

²⁵⁴ WITTMANN. *Crítica e mídias sociais*: Participação, colaboração e ativismo, p. 32.

O homem feito de terra a derruba no mato, imobiliza suas mãos no alto da cabeça e simula o ato sexual, posicionando-se em cima dela. Passa-se a um close nos olhos esbugalhados dele, que pressiona as mãos no peito; os olhos dela entre calmos, boca dela gritando, a boca dele com dentes emite um urro animalesco. A princípio, temos a impressão de que o homem a atacara por desejo sexual, o que ancoraria a interpretação ao horror do estupro, outro subtema presente em *Lilith's Awakening*, mas logo descobrimos que seu interesse é mais profundo e ligado ao afeto e à energia. Ele lhe arranca o coração e os olhos da personagem, com pupilas bastante dilatadas, se fundem com uma ilustração (Figura 8), como se tivessem virado parte de uma pintura expressionista, como *O Grito* (1893), de Edvard Munch. Anestesiada, parece mais fria e zonda do que assustada, e é intrigante o fato de continuar viva, entregue ao escapismo da natureza acolhedora. Da metonímia horrorífica formada, pode-se apreender que, ao arrancar-lhe o coração, o homem tira a força vital da mulher, dominando-a por completo.

Figura 8 - Imagem de *The Reservoir* (2015)



Fonte: Captura de tela do filme

Era noite, e no próximo *take* ela acorda de dia com a voz do marido chamando-a com pressa. Ela, assim como uma menina que obedece ao pai sem questionar, volta para o carro um pouco amassada, mas limpa, e não aparenta sentir nada além de apatia. São mostrados flashes do “monstro do lago” sumindo com o coração dela e afundando nas águas. Ela encosta as mãos no vidro do carro, já nostálgica e apegada ao lugar misterioso. As últimas

imagens antes dos créditos induzem ao distanciamento do devaneio, perturbador demais para se restringir ao campo do sonho, e as águas e a floresta se tornam longínquas.

Ainda que o trabalho de Demes seja bastante significativo quanto à representatividade feminina, é válido reparar que os filmes não atendem em geral a critérios do mecanismo mais conhecido para avaliar tal conceito: o Teste de Bechdel, criado pela cartunista Alison Bechdel em 1985, em seus quadrinhos *Dykes to Watch Out*. Usado como indicativo de preconceito de gênero, o teste se preocupa com três parâmetros em uma produção cinematográfica: “(i) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas; (ii) as duas personagens precisam conversar entre si; (iii) o assunto dessa conversa precisa ser qualquer tópico que não seja um homem”.²⁵⁵ No caso de Demes, os itens não são atendidos, pois a diretora flerta com o cinema mudo a todo momento, não dando voz literal e não se preocupando em nomear suas personagens. Tal percepção, no entanto, alerta para a complexidade da representação da mulher no cinema, e gravidade de perceber como tantas delas são silenciadas ou marginalizadas em cena.

Os curtas de Monica Demes, conforme visto nessa seção, já apresentam uma valorização do feminino e um estilo que os aproxima do gênero do horror, entre outros aspectos que tornam possível uma comparação com o longa-metragem de Demes, aqui mais amplamente analisado. Conhecê-los contribui para a valorização do cinema da diretora e colabora no processo de entendimento do percurso de trabalho dela até a realização de *Lilith's Awakening*, pois todos esses esforços anteriores apresentam características técnicas e conceituais que foram retomadas no momento da criação do longa.

3.2 O feminino em *Lilith's Awakening*

A mulher em si carrega um estigma de monstrosidade, como lembra Jeffrey Jerome Cohen (2000), em *A cultura dos monstros: sete teses*: “A mulher que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero arrisca tornar-se uma Scylla, uma Weird Sister, uma Lilith [...]. A identidade sexual “desviante” está igualmente sujeita ao processo de sua transformação em monstro”.²⁵⁶ Ao mencionar Lilith, o autor defende a “possibilidade de uma recuperação

²⁵⁵ MAGALDI. *Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura*, p. 252.

²⁵⁶ COHEN. *A cultura dos monstros: sete teses*, p. 35.

feminista do monstro generificado” e, ironicamente, alerta ainda sobre “o ‘perigoso’ papel da vontade feminina”.²⁵⁷ Em nota na mesma página, cita:

A mulher-monstro, ameaçando substituir sua angélica irmã, corporifica a intransigente autonomia feminina e representa, assim, tanto o poder do autor para aliviar ‘suas’ ansiedades ao nomear sua fonte com palavras fortes (bruxa, puta, diabo, monstro) e, simultaneamente, o poder misterioso da personagem que se recusa a permanecer no ‘lugar’ que lhe foi textualmente atribuído, gerando, assim, uma história que ‘escapa’ de seu autor.²⁵⁸

Lilith incorpora todas as designações mencionadas por Cohen (“bruxa, puta, diabo, monstro”). Já Helena Petrovina Blavatsky (1989), na *Doutrina Secreta*, considera Lilith de uma raça inferior, ainda em estado passional, animalesco, de desejo natural.²⁵⁹ De modo análogo, na *Cabala*, cada uma das dez emanções ou atributos de Deus é chamada *Sephira* e Lilith corresponde à décima, sendo a mais inferior em impureza.²⁶⁰ “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”.²⁶¹ No livro *Monstros*, de José Gil (2006), há um fragmento que associa a origem de seres monstruosos ao embrião do desejo feminino, considerado sujo:

Toda uma tradição que vai até o século XVIII associa o nascimento dos monstros à “podridão” matricial. Existe uma relação muito direta entre os nascimentos monstruosos, a “devassidão” do desejo feminino e esse primeiro alimento visceral do embrião humano, relação que poderia ser resumida da seguinte maneira: a devassidão é uma das causas da existência dos monstros, acrescentando uma carga metafórica, como “sujidade moral” à “sujidade matricial” que alimenta o embrião. E isso provoca o nascimento do monstro. A sobrecarga metafórica tem um efeito de “corrupção” no corpo do embrião, tornando-o monstruoso. O efeito é físico, visível na percepção da origem visceral apodrecida do próprio embrião. A metáfora adere à coisa que, por sua vez, se transforma em signo. Numa palavra, o filho carrega com ele, na sua anomalia física a descoberto, visível ao olhar de todos, a alma da mãe.²⁶²

²⁵⁷ COHEN. A cultura dos monstros: sete teses, p. 57.

²⁵⁸ GILBERT e GUBAR, p. 28 *apud* COHEN. A cultura dos monstros: sete teses, p. 57.

²⁵⁹ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 56.

²⁶⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 165.

²⁶¹ J.D. Eisenstein, org., *Otzar Midrashim*, dois volumes. Nova York, J.D. Eisenstein, 1915. O mito encontra-se no Alpha Beta Bem Sira, vol. I, p. 46-47 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 40.

²⁶² GIL. *Monstros*, p. 85.

Ainda que mal interpretada, Lilith propôs refundar uma nova moral sexual e ética da relação entre ser humano e Deus, entre mulher e homem.²⁶³ A posição “por cima”, tradicionalmente recusada a Lilith, era considerada como desprezo ao amor e a mulher que assim se portava podia ser vista como meretriz.²⁶⁴ Reivindicando ainda a igualdade na relação sexual, “do mesmo modo que as filhas de Hécate e a Lâmia, ela faz com que o homem se levante, sobe em cima dele e cavalga-o, para seu próprio prazer e poder”.²⁶⁵ “Em *símbolos de transformação*, Jung chama Lilith de ‘anima xamanística’ e compara sua história ao mito de Lâmia que seduziu Zeus”.²⁶⁶ Sob o pretexto de afastar Lilith, vestida em seu manto negro aveludado, e com o real intuito de controlar os corpos em sua sexualidade, é recomendada a prática sexual apenas em estado de santidade, pronunciando a seguinte prece:

Aquele que está envolto num negro
manto aveludado encontra-se aqui.
Tu não entrarás nem nada farás;
Nem tu nem o teu bando.
Retorna, retorna, o mar está revolto,
Suas ondas te aguardam.
Mantendo-me fiel ao sagrado,
Agasalho-me na santidade do Rei.²⁶⁷

Ainda no *Zohar*, são encontradas outras instruções meticulosas para proteção de casais e seus rebentos – ainda que não seja possível afastá-la completamente –, ordens que poderiam ser relacionadas à reação punitiva quanto à prática sexual, como ocorre no cinema de terror:

Ele deve cobrir a cabeça, e a cabeça da esposa, durante algum tempo. No livro que Ashmodai deu ao rei Salomão está escrito que ele precisa, em seguida, espargir água limpa ao redor da cama. 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.²⁶⁸

²⁶³ SICUTERI. *Lilith*: a lua negra.

²⁶⁴ SICUTERI. *Lilith*: a lua negra.

²⁶⁵ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 44-45.

²⁶⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 124.

²⁶⁷ *Zohar* III 77a *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 96.

²⁶⁸ *Zohar* III 19a *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith*: o resgate do lado sombrio do feminino universal, p. 98.

Contudo, eis que concha dura, a encarnação do mal, Lilith, está sempre presente no leito de um homem e de sua mulher quando copulam, a fim de se apoderar das gotas de sêmen que se perdem – pois é impossível realizar o ato conjugal sem essa perda [...]. O homem sábio e culto sabe que até mesmo a relação conjugal normal, quando praticada em véspera do Sabá, corre o perigo da presença de Lilith.²⁶⁹

Enquanto permanecia junto ao mar Vermelho, cavalcando o Dragão Cego, Lilith (Leviatã, a Serpente Tortuosa) se casa com Samael (Leviatão, a Serpente Inclinada),²⁷⁰ castrado por Deus, segundo o mito talmúdico,²⁷¹ impedindo que os ovos da víbora viessem ao mundo.²⁷² “As filhas demoníacas de Lilith e de Ashmodai (ou Samael) [...] praticavam feitiçaria, estrangulamentos e seduções. “Diz-se que, da cabeça até o umbigo, o corpo de Lilith é o de uma bela mulher; porém, do umbigo para baixo, ela é um fogo abrasador”.²⁷³ O filho de Lilith e Ashmodai chamava-se Sariel, Espada de Ashmodai, “Seu rosto chameja como o fogo das chamas”.²⁷⁴

O conhecido diagrama *quartérnio* do casamento forma a base de vários mitos cabalísticos a respeito das origens de Lilith. Conta-se que Lilith originou-se daquele aspecto autoritário de Deus, de seu poder de julgar e punir severamente, o *Gevurah* ou *Din*. Esse aspecto punitivo e severo de Deus tem, em sua manifestação mais inferior, alguma afinidade com o reino do mal, chamado “a borra do vinho”, do qual emergiu Lilith, juntamente com Samael, o Diabo: [...] da borra do vinho, emergiu um rebento entrelaçado que compreende tanto o macho como a fêmea. Eles eram vermelhos como a rosa e se espalharam em várias direções e caminhos. O macho chama-se Samael, e sua fêmea Lilith está sempre contida nele. Assim como no lado da Santidade, também no Outro Lado (do Mal) macho e fêmea estão contidos um no outro. A fêmea de Samael chama-se Serpente, Mulher Devassa, Fim de Toda Carne, Fim do Dia.²⁷⁵

O rabino Joseph de la Reina de Safed permaneceu seus últimos dias casado com a maligna Lilith para “instalar a redenção e erradicar o poder maligno, Lilith e Samael, da face

²⁶⁹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 95-96.

²⁷⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 58.

²⁷¹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 68.

²⁷² Gates to the Old City, p. 458-459 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 56.

²⁷³ Raphael Patai, *Gates to the Old City*, Nova York, Avon, 1980, p. 464 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 19.

²⁷⁴ Patai, *Gates to the Old City*, p. 469 *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 62-63.

²⁷⁵ *Zohar* I 148a, Sitre Torah. Esta tradução da parte Sitre Torah do *Zohar*, elaborada por (Raphael) Patai, aparece em *The Hebrew Goddess*, Hoboken, Ktav Publishing House, 1967, pp. 218-219. Transcrita com permissão *apud* KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 22-23.

da Terra”.²⁷⁶ “Há os pares Deus e Shekhina, no alto, e Samael e Lilith, embaixo. Conta-se que, após a destruição do templo, Shekhina desceu para seguir as pegadas de seu rebanho, e Lilith, sua criada, subiu para tornar-se a esposa de Deus”.²⁷⁷ Ambas aspectos do Eu feminino na *Cabala*, “tanto Lilith como Shekhina representam a rejeitada qualidade da Deusa do conhecimento profético interior e da experiência acima da lógica ou da lei”.²⁷⁸ Shekhina, mesmo isenta de culpa, fora obrigada a pagar o preço do pecado. Lilith é lembrada no *Zohar* como esta incontidência:

Antes de Israel cair no cativeiro e durante o tempo em que Shekhina ainda estava com eles, Deus ordenou a Israel: “Não descobrirás a nudez de tua mãe” (LV 18:7). Mas os filhos de Israel desobedeceram e descobriram a nudez de Shekhina; por isso está escrito: “Por vossos pecados, vossa mãe foi repudiada” (Is 50:1), isto é, pelo pecado da incontidência Israel foi enviado para o cativeiro, bem como Shekhina, e isto é a descoberta de Shekhina. Esta incontidência é Lilith, a mãe da “multidão misturada”.²⁷⁹

Porém, Lilith é dotada de qualidades que Shekhina, sozinha, não possui, como a conexão com os ciclos lunares e a diferenciação da Deusa da Vida e da Morte “enquanto moça, mulher e velha. Lilith, a Jovem, é Naama, a moça e sedutora. Lilith, a Velha, é a assassina de crianças, bruxa e raptora”.²⁸⁰ Há duas Liliths, uma pequena e outra grande:

A Lilith grande, a Lilith Avó, é a esposa de Samael, rei dos Demônios, e uma Mulher Devassa. A Lilith pequena, Lilith a Moça, é a esposa de Ashmodai, também um rei dos Demônios. Há muito ciúme entre Samael, o príncipe supremo, e Ashmodai no que se refere a Lilith. Há também discussões e hostilidades entre Lilith a Filha (ou Moça) e a Lilith Avó. No Dia da Reconciliação, Lilith e as 420 legiões de demônios sob seu controle avançam pelos desertos. [...] Ela deseja apenas desencadear a guerra e todos os tipos de destruição. Ela não é outra coisa senão uma fornicadora no mundo.²⁸¹

É interessante a tendência dos textos a ressaltar alguma moralidade em Lilith. Ela é considerada depravada, porém dentro do sagrado matrimônio, sendo encaixada no espectro de conduta aprovado pelas instituições religiosas. Lilith e Adão vivenciaram o primeiro

²⁷⁶ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 139-142.

²⁷⁷ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 24.

²⁷⁸ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 172.

²⁷⁹ *Zohar I 27b apud KOLTUV. O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 165.

²⁸⁰ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 171.

²⁸¹ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 60.

divórcio que se seguiu ao efêmero primeiro casamento da história, rompendo o modelo patriarcal que Adão tentou impor.

As forças da sexualidade, do nascimento, da vida e da morte, do mágico ciclo da vida eram, originalmente, governadas pela Deusa. Com o advento do patriarcado, o poder de vida e morte tornou-se uma prerrogativa do Deus masculino, enquanto a sexualidade e a mágica foram separadas da procriação e da maternidade. Neste sentido, Deus é Uno, ao passo que a Deusa tornou-se duas.²⁸²

Do mesmo modo que os seres celestiais se mantêm ao lado de Deus, Eva permanece sempre ao lado de Adão. Clinicamente, isto se observa nas mulheres que fazem aquilo que delas se espera devido a um severo juízo patriarcal, firmemente enraizado dentro delas mesmas, que decreta, como faz o *Zohar*: “...pois uma mulher não desfruta de nenhuma estima, a não ser junto do marido” (*Zohar* I 20a). Ou então observa-se um comportamento de apego semelhante em mulheres que possuem uma intensa necessidade infantil de serem amadas e elogiadas por um homem ou pelo pai. Lilith, a assassina de crianças, estrangula essas necessidades infantis.²⁸³

Não há como falar sobre Lilith sem citar a tradicional condenação da mulher, refletida em passagens bíblicas como a do *Eclesiastes*: “Não há pior veneno do que o das serpentes, não há pior ira do que a da mulher. Seria mais agradável estar com um leão ou com um dragão do que morar com uma mulher má”.²⁸⁴ Ou ainda: “Creio que a mulher é mais amarga que a morte porque é uma armadilha, seu coração uma cilada, suas mãos cadeias; quem ama a Deus foge dela, quem é pecador é capturado por ela”.²⁸⁵ Fragmentos de outros pensadores reforçam o sentimento de medo e a misoginia, ou ódio pela mulher, “inimigo brando e oculto cuja concupiscência carnal é insaciável”,²⁸⁶ e a constante tentativa de reprimir a sexualidade desta. Para Sêneca, a mulher ama ou odeia, e quando pensa, pensa somente coisas malvadas; segundo Cícero a mulher pode cometer todo tipo de delito por sua avidez; e Terêncio considera as mulheres “fracas de intelecto, quase como crianças”.²⁸⁷ “Para muitos, a mulher é vista como um aviso de perigo [...] transformada em monstro sagrado”,²⁸⁸ ou sagrada apenas quando isenta do suposto pecado sexual, ligado ao gênero:

²⁸² KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 27.

²⁸³ KOLTUV. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, p. 125.

²⁸⁴ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 63.

²⁸⁵ *Provérbios*, VII, 25-27 *apud* SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 63.

²⁸⁶ SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 63.

²⁸⁷ *Hecyra*, III, 1 *apud* SICUTERI. *Lilith: a lua negra*, p. 63.

²⁸⁸ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 39.

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.²⁸⁹

Nesse sentido, Beauvoir (1967) cita Menandro, “Há muitos monstros na terra e no mar, mas o maior de todos é ainda a mulher”.²⁹⁰ Em *A tecnologia do gênero*, Teresa de Lauretis (1994) afirma que, para desenvolvermos nova concepção de gênero “em termos outros que aqueles ditados pelo contrato patriarcal, precisamos nos afastar do referencial androcêntrico, em que o gênero e a sexualidade são (re)produzidos pelo discurso da sexualidade masculina”²⁹¹ e identifica um problema compartilhado e vivenciado diariamente por pesquisadoras e professoras feministas:

a maioria das teorias de leitura, escrita, sexualidade e ideologia disponíveis, ou qualquer outra produção cultural, são construídas sobre narrativas masculinas de gênero, edipianas ou antiedipianas, que se encontram presas ao contrato heterossexual; narrativas que tendem a se reproduzir persistentemente nas teorias feministas. E esta tendência irá se tornar realidade, a não ser que se resista constantemente, suspeitando-se da tendência. O que é a razão pela qual a crítica de todos os discursos a respeito do gênero, inclusive aqueles produzidos ou promovidos como feministas, continua a ser uma parte tão vital do feminismo quanto o atual esforço para criar novos espaços de discurso, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva uma visão de “outro lugar”.²⁹²

Assim, Lauretis (1994) já reconhecia a importância de afirmação e criação de espaços para o gênero feminino, não apenas os oferecidos pelos detentores de privilégios do gênero masculino, hierarquia injusta que prevalece como motivo de luta ainda nos dias de hoje. A autora continua, ao afirmar em seguida que esse “outro lugar”

não é um distante e mítico passado, nem uma história de um futuro utópico: é o outro lugar do discurso aqui e agora, os pontos cegos, ou o *space-off* de suas representações. Eu o imagino como espaços nas margens dos discursos hegemônicos, espaços sociais entalhados nos interstícios das instituições e nas fendas e brechas dos aparelhos de poder-conhecimento. E é aí que os termos de uma construção diferente do gênero podem ser colocados –

²⁸⁹ ANDRADE. *Lilith*: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi, p. 43.

²⁹⁰ BEAUVOIR. *O segundo sexo*: fatos e mitos, p. 112.

²⁹¹ LAURETIS. *A tecnologia do gênero*, p. 227.

²⁹² LAURETIS. *A tecnologia do gênero*, p. 236.

termos que tenham efeito e que se afirmem no nível da subjetividade e da auto-representação: nas práticas micropolíticas da vida diária e das resistências cotidianas que proporcionam agenciamento e fontes de poder ou investimento de poder; e nas produções culturais das mulheres, feministas, que inscrevem o movimento dentro e fora da ideologia, cruzando e recruzando as fronteiras – e os limites – da(s) diferença(s) sexual(ais).²⁹³

Lauretis (1994), assim como Woolf e Beauvoir, todas pensadoras a frente do seu tempo, coloca nesse trecho questões muito atuais de resistência, uma luta contínua para que os limites e as fronteiras das diferenças sexuais sejam ressignificadas.

No livro *Os manuscritos do mar morto*, de Edmund Wilson (2009), não há menções explícitas a Lilith, porém há passagens que reforçam a misoginia historiográfica, por exemplo, ao lembrar a história dos essênios que não condenam a propagação da raça, mas procuram proteger-se das mulheres que consideram lascívias e não confiáveis. Para tais povos, “uma esposa é uma criatura egoísta, ciumenta em excesso e perita em burlar os princípios morais do marido e em seduzi-lo com suas continuadas imposturas”.²⁹⁴ Christopher Markert (2003) cita a pesquisa da escultora americana Merlin Stone, revelada no livro *When God was a Woman (Quando Deus era mulher)*, por meio de documentos de uma época anterior ao patriarcado:

Determinadas tradições matrilineares foram ainda exercidas após o poder já ter sido assumido pelo patriarcado. Eram então consideradas pela cultura dominante como cultos pagãos, superstições, ritos ocultos ou cultos ao Diabo. [...] Os adeptos das religiões matriarcais eram conhecidos como “pagãos” e as sacerdotisas, chamadas de “prostitutas dos templos”. [...] Em outros textos do Velho Testamento vemos por que os judeus perseguiram os pagãos de modo tão fanático e histérico. Vários dentre eles temiam não poder resistir às tentações das culturas estrangeiras, que eram sensuais e sedutoras, e alguns judeus rezavam às deusas às escondidas. Até o rei Salomão sentia-se atraído pela deusa Astartéia. Isso esclarece por que o “Canto elevado” a ele atribuído foi o único trecho da Bíblia que canta louvores às mulheres e ao erotismo. O resto da Bíblia sempre sublinha a mesma mensagem: os ímpetos sensuais devem ser reprimidos, o instinto sexual é pecaminoso, as mulheres constituem as raízes de todos os males, Jeová proíbe a adoração de deusas, todos os pagãos que veneram ou cultuam as deusas devem ser eliminados.²⁹⁵

²⁹³ LAURETIS. *A tecnologia do gênero*, p. 236-237.

²⁹⁴ WILSON. *Os manuscritos do mar Morto*, p. 29.

²⁹⁵ MARKERT. *YIN-YANG, Polaridade*. Harmonia em nossa vida, p. 106-109.

Ainda que também não cite Lilith diretamente, Beauvoir (1967), em seu livro *O segundo sexo: fatos e mitos*, traça a história da submissão da mulher, provando de que este gênero preterido sempre ficou à margem da cultura patriarcal. Beauvoir chega a mencionar que “a própria posição do coito, que coloca a mulher embaixo do homem, é uma nova humilhação”.²⁹⁶ A autora corrobora a crença de que o matriarcado não passa de um mito:

Esses fatos induzem a supor que existia nos tempos primitivos um verdadeiro reinado das mulheres; foi essa hipótese proposta por Baschoffen que Engels retomou: a passagem do matriarcado para o patriarcado parece-lhe “a grande derrota histórica do sexo feminino”. [...] Dizer que a mulher era o Outro equivale a dizer que não existia entre os sexos uma relação de reciprocidade: Terra, Mãe, Deusa, não era ela para o homem um semelhante: era além do reino humano que seu domínio se afirmava: estava portanto, fora desse reino. A sociedade sempre foi masculina; o poder político sempre esteve nas mãos dos homens.²⁹⁷

Eva, no entanto, é mencionada em vários momentos, chegando a provocações, tais como “se Cristo se fez homem foi possivelmente por humildade”, pois Eva, “criada depois de Adão, é evidentemente um ser secundário, dizem uns; ao contrário, dizem outros, Adão era apenas um esboço e Deus alcançou a perfeição do ser humano quando criou Eva”.²⁹⁸ Beauvoir comenta que “viola-se mais profundamente a vida de uma mulher, dela exigindo-se filhos, do que regulamentando as ocupações dos cidadãos: nenhum Estado ousa jamais instituir o coito obrigatório”, o que lembra a abusiva exigência do pai de Lucy em *Lilith's Awakening* em relação à maternidade que deveria ser escolha da filha.²⁹⁹ A escritora justifica a infidelidade como uma vingança da mulher, reduzindo a culpabilização, o que nos interessa ao observar a conduta adúltera de Lucy no casamento, que, para Beauvoir, “completa-se naturalmente com o adultério”, pois é “a única defesa da mulher contra a servidão doméstica em que é mantida: a opressão social que sofre é consequência de uma opressão econômica”³⁰⁰ e discute ainda o fato de a menstruação feminina ser um tabu, construção cultural arcaica que associa a mulher à impureza, um dos aspectos relacionados à Lilith:

Em todas as civilizações, e até em nossos dias, ela inspira horror ao homem: é o horror a sua própria contingência carnal que ele projeta nela. A jovem ainda impúbere não encerra nenhuma ameaça, não é objeto de nenhum tabu

²⁹⁶ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 64.

²⁹⁷ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 91.

²⁹⁸ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 21.

²⁹⁹ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 78-79.

³⁰⁰ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 75.

e não possui nenhum caráter sagrado. Em muitas sociedades primitivas seu sexo é considerado inocente. Os jogos eróticos são permitidos desde a infância entre meninos e meninas. É a partir do dia em que se torna suscetível de conceber que a mulher fica impura.³⁰¹

Considerando que “Toda a literatura cristã se esforça por exacerbar a repugnância que o homem pode sentir pela mulher”,³⁰² em seguida, Beauvoir reforça o sagrado na natureza feminina, conferindo ao sangue poder da vida e simultaneamente a vulnerabilidade da mulher, justificada pela dualidade do “mana misterioso que é a um tempo vida e morte”, elemento sagrado *per se*, “penetrado mais do que qualquer outro pelo mana misterioso que é a um tempo vida e morte. Mas os poderes maléficos do sangue menstrual são mais singulares. Ele encarna a essência da feminilidade.”³⁰³

Para Beauvoir (1967), “é sempre difícil descrever um mito; ele não se deixa apanhar nem cercar, habita as consciências sem nunca postar-se diante delas como um objeto imóvel. É por vezes tão fluido, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade”.³⁰⁴ Por fim, corre outra associação de Campbell (1949) entre mistérios que interligam mito e sonho:

mitos têm sido a viva inspiração de todos os demais produtos possíveis das atividades do corpo e da mente humanos. Não seria demais considerar o mito a abertura secreta através da qual as inexauríveis energias do cosmos penetram nas manifestações culturais humanas. As religiões, filosofias, artes, formas sociais do homem primitivo e histórico, descobertas fundamentais da ciência e da tecnologia e os próprios sonhos que nos povoam o sono surgem do círculo básico e mágico do mito.³⁰⁵

É importante lembrar também as mitologias de Roland Barthes (2001), para quem a noção de mito pareceu designar falsas evidências: “entendia então essa palavra no seu sentido tradicional [...] o mito é uma linguagem”,³⁰⁶ conceito expandido mais adiante pelo pensador ao questionar-se “Qual é a função específica do mito? Transformar um sentido em forma. Isto é, o mito é sempre um roubo de linguagem”.³⁰⁷

À respeito da traição de Lucy a seu marido, em *Lilith's Awakening*, dada pela aceitação e entrega ao apelo do rapaz, percebe-se que “as influências da Lilith, sobre as

³⁰¹ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 188.

³⁰² BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 211.

³⁰³ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 190.

³⁰⁴ BEAUVOIR. *O segundo sexo: fatos e mitos*, p. 183.

³⁰⁵ CAMPBELL. *O herói de mil faces*, p. 5-6.

³⁰⁶ BARTHES. *Mitologias*, p. 7.

³⁰⁷ BARTHES. *Mitologias*, p. 152.

mentes dos seres humanos, aparecem sempre afetando a conduta dos homens e das mulheres, arrastando para níveis inferiores de disputas, conchavos e traições e toda classe de situações desarmônicas”.³⁰⁸ No filme, ao chegar em casa depois do ocorrido, a expressão facial de Lucy, refletida em um espelho, muda de radiante para pensativa; ela lacrimeja e chora, demonstrando ressentimento pelo ato ou, talvez, frustração por estar de volta a ela mesma, a sua realidade. A interpretação de Sophia Woodward nesta cena prova como ela é uma atriz multifacetada, capaz de transmitir diversas sensações com olhares e expressões de seu rosto em close, sem dizer nenhuma palavra, como ocorria no cinema mudo.

O sentimento de culpa é reforçado pela imagem do porta-retratos que exhibe Lucy e Jonathan sorrindo abraçados, indício de que a felicidade do casal ficou limitada à foto enquadrada pelo objeto decorativo. Em *Sobre fotografia*, Susan Sontag (2004) relembra que, historicamente, “comemorar as conquistas de indivíduos tidos como membros da família (e também de outros grupos) é o uso popular mais antigo da fotografia. Durante pelo menos um século a foto de casamento foi uma parte da cerimônia tanto quanto as fórmulas verbais prescritas”.³⁰⁹ Para ela, “um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada — e, muitas vezes, tudo o que dela resta”.³¹⁰ Assim, a alegria do casal Lucy e Jonathan ficou impressa na foto e faz parte de um passado filtrado pelo remorso da esposa.

Abe (Steve Kennevan), o pai de Lucy, cuja mãe era esquizofrênica e se matou quando ela era pequena, é agressivo e hostil com a filha, está sempre preocupado com o que as pessoas vão pensar se a virem com o mecânico Art e, inclusive, chega a verbalizar plenas recomendações ao marido dela, Jonathan, pelo telefone: “Se a ama, engravide-a esta noite”. Em uma clara tentativa de vigiar a sexualidade da filha, tal atitude de Abe revela um comportamento masculino conservador, condizente com as tradições da sociedade patriarcal, em um intuito religioso de controlar as relações sexuais apenas com fins procriativos e ânsia pela preservação da espécie, fato que traz à mente a crítica de Virginia Woolf (1990) no livro *Um teto todo seu*, por meio da afirmação do sr. John Langdon Davies: “quando as crianças deixam de ser inteiramente desejáveis, as mulheres deixam de ser inteiramente necessárias”.³¹¹ A severa e equivocada percepção do personagem está alinhada à associação histórica retomada por Silvia Federici (2017), em seu livro *Calibã e a bruxa*, de que “a

³⁰⁸ ARAÚJO. *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, p. 57.

³⁰⁹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 11.

³¹⁰ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 10.

³¹¹ WOOLF. *Um teto todo seu*, p. 136.

repulsa que a sexualidade não procriativa estava começando a inspirar é bem evidenciada pelo mito da velha bruxa voando na sua vassoura”³¹², retomando aqui, inclusive, uma das concepções de Lilith como feiticeira, e criando uma ironia a partir da repulsa de Lucy pela concepção. Ambas as manifestações, tanto a no livro de Woolf quando no de Federici, possibilitam a reflexão de como as pessoas do sexo feminino são percebidas por muitos homens como meras reprodutoras, cujo corpo deve ser vigiado e controlado, moralidade questionada por Michel Foucault (1988), em *História da Sexualidade*:

Toda esta atenção loquaz com que nos alvoroçamos em torno da sexualidade, há dois ou três séculos, não estaria ordenada em função de uma preocupação elementar: assegurar o povoamento, reproduzir a força de trabalho, reproduzir a forma das relações sociais; em suma, proporcionar uma sexualidade economicamente útil e politicamente conservadora?³¹³

A escolha de uma mulher para fazer o papel da policial (Eden West) que investiga o caso de Arthur ressalta a importância das personagens femininas na trama do filme de Demes, pois, ainda que ela apareça apenas brevemente e oculta por enormes e cômicos óculos escuros, ela ocupa um lugar de poder na história, um cargo geralmente preenchido por homens na Literatura e no Cinema. Apreensiva com a visita da policial, demonstrando seu processo gradual de libertação e emancipação das amarras sociais, Lucy deixa os clientes esperando no posto e sai do local, sem avisar onde está indo. Abe corre atrás dela, mas não a intimida; assim a imagem do pai reduzida de tamanho pelo espelho do retrovisor³¹⁴ (Figura 9) na medida em que Lucy dirige o carro, é emblemática nesse sentido. Essa cena reforça a independência feminina, pois rompe com o usual poder do masculino, fazendo jus ao mito de Lilith, entidade que “traz à tona sentimentos de revolta, questionamentos e uma forte sensação de não se encaixar nos moldes sociais preparados para a mulher [...] desafiadora da ordem patriarcal existente, desde há muito tempo, na cultura ocidental”.³¹⁵

³¹² FEDERICI. *Calibã e a bruxa*, p. 346.

³¹³ FOUCAULT. *História da sexualidade*, p. 37-38.

³¹⁴ Há uma cena semelhante com espelhamento no retrovisor durante perseguição de veículos no curta mudo *Suspense* (1913), da cineasta pioneira Lois Weber.

³¹⁵ ANDRADE. *Lilith: um monstro feminino* em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi, p. 46.

Figura 9 - Imagem de *Lilith's Awakening* (2016)

Fonte: Captura de tela do filme

Em *Lilith's Awakening*, a vampira é interpretada pela cantora Bárbara Eugênia, que confere à personagem um olhar frio, mórbido, penetrante, e uma beleza livre de sensualidade apelativa. No filme, os corpos das atrizes são trabalhados pela diretora de forma não sexualizada, distante da “vulgarização da imagem feminina, inserida numa ideologia falocrática de dominação e violência”,³¹⁶ muito presente na sétima arte, segundo Giselle Gubernikoff (2009):

Representada como o próprio local da sexualidade, objeto fetichizado, o cinema especifica a mulher nessa ordem a partir do qual se cria a identificação. Nossa cultura difundiu a ideia de que o corpo da mulher é um espetáculo a ser olhado, e que essa deve conhecer o seu lugar (provavelmente à beira de um tanque ou fogão) [...]. Feminilidade tornou-se, assim, sinônimo de atração sexual e, portanto, disponibilidade para os homens.³¹⁷

Tal visão de Gubernikoff se conecta às ideias de Laura Mulvey, em “Prazer visual e cinema narrativo”, em que a teórica feminista discute o paradoxo do falocentrismo, em que a mulher existe na cultura patriarcal “presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a

³¹⁶ GUBERNIKOFF. *A imagem: representação da mulher no cinema*, p. 75.

³¹⁷ GUBERNIKOFF. *A imagem: representação da mulher no cinema*, p. 72-73.

imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado.³¹⁸ Assim, a mulher é tida pelo cinema clássico como imagem, enquanto o homem como dono do olhar. Elodia Xavier (2007), em seu livro *Que corpo é esse?*, considera recente a representação do corpo erotizado na prosa de autoria feminina, consideração importante como desfecho desta pesquisa, ainda que se ocupe de Cinema e não diretamente de prosa literária: “Como se apresenta esse corpo erotizado? Trata-se de um corpo que vive sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer [...] a vivência de uma experiência erótica”.³¹⁹

Nesse sentido, Lucy e a vampira ocupam um espaço diferente do usualmente destinado ao corpo feminino no cinema, não se preocupando com a sedução, mas com vivências de seus corpos. Isso pode ser percebido não só na estrutura do roteiro, com vários indícios favoráveis a um culto ao feminino, como também na forma como os corpos femininos são filmados, privilegiando uma estética livre de nudez gratuita ou ângulos pensados para agradar ao olhar de desejo principalmente masculino, *voyeur* mal-acostumado à submissão desde os primórdios do cinema, não apenas hollywoodiano. O mito de Lilith é recuperado e retrabalhado no filme considerando a questão dupla do gênero horror e da monstruosidade e também da representação do feminino, tendo em vista a preocupação da valorização de um cinema realizado por mulheres, ainda pouco discutido na academia.

³¹⁸ MULVEY. *Prazer visual e cinema narrativo*, p. 438.

³¹⁹ XAVIER. *Que corpo é esse? o corpo no imaginário feminino*, p. 157.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro capítulo desta dissertação procurou apresentar o mito de Lilith. Ainda que apareça nas mitologias suméria, babilônica, assíria, cananeia, persa, hebraica, árabe e teutônica, Lilith permanece desconhecida por muitos e faz-se necessário seu resgate. Em um primeiro momento do trabalho, os compêndios *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*, de Barbara Black Koltuv, e *Lilith: a lua negra*, de Roberto Sicuteri, foram primordiais na recuperação das menções à Lilith em textos sagrados, como no *Zohar*. Já Rosa T. Bonini de Araújo (1989), em seu livro *A mulher no século XXI: o resgate da Lilith*, faz um esforço no sentido de corrigir a demonização excessiva de Lilith, aliada às teorias de Luiz Nazário, em *Da natureza dos monstros*, e a dissertação de Maria Isabel de Matos Andrade, que lembram o fato de Lilith estar quase sempre fadada a uma associação pecaminosa. *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, apresenta teorias sobre processos oníricos relacionadas a mitologias, recorte seminal para a análise.

Entre os muitos nomes de Lilith, destacam-se os quase impronunciáveis Abitr, Aito, Amorfo, Khods, Ikpodo, Ayylo, Ptota, Anukta, Strine, Kle Ptuzza, Tltoi Pritsa e Adamah. Primeira mulher, criada em condições de igualdade com Adão antes de Eva, Lilith nunca aceitou a submissão e as imposições patriarcais vindas, a princípio, do próprio Deus e tornou-se monstruosa em sua constante e necessária fuga. Nota-se ainda a ocorrência de algumas imagens, esculturas e amuletos de proteção que homenageiam Lilith.

Criada por Deus da imundície, Lilith tem a função de romper padrões tradicionais, e, infelizmente, só aparece nas contradições, enigmas, entrelinhas e discrepâncias bíblicas, não sendo amplamente mencionada em muitas fontes. Bruxa perseguida durante a Idade Média, Lilith é vista em seu aspecto súcubo, surgindo nos sonhos, até sua breve menção na Astrologia, atualizada em perspectivas psicanalíticas contemporâneas. São tratados ainda os temas da androginia de Adão, o questionamento da tentativa de impor uma noção de superioridade deste, as diferenças entre Lilith e Eva relacionadas à independência da primeira sem ignorar a transgressão da segunda, tentada pela serpente, considerada por muitos como a própria Lilith, bem como a vingança de Lilith que não aceita ser levada de volta ao paraíso pelos três anjos e prefere continuar à margem em sua solitária promiscuidade, parindo demônios, seduzindo homens casados que dormem sozinhos e apartando crianças de seus pais. Lilith é comparada também às Amazonas pela rejeição do matrimônio, à Circe e ainda a

sereias, em si, símbolos perigosos de sedução. Ela ainda dá o ar de sua graça como prostituta até em um conhecido conto, ao lado de Naama, no qual Salomão ordena que uma criança seja partida ao meio, ao que a verdadeira mãe reage em prol da vida do filho.

O segundo capítulo trata da representação do mito no longa de Monica Demes, *Lilith's Awakening*, em que a personagem Lucy, insatisfeita no casamento, passa a desconstruir as figuras masculinas que a rodeiam, como o pai e o marido. A monstrosidade no filme é discutida a partir da diferenciação básica – mas que não deve ser limitante – proposta por Radcliffe (1896) entre terror e horror, considerando ainda a importância de valorizar um gênero tantas vezes preterido pela crítica e pela academia. A partir da comparação natural e inevitável aos clássicos do cinema como *Drácula*, com Bela Lugosi, e com arcabouço teórico de Noel Carroll (1999) e Jose Gil (2000), o vampirismo é estudado com certa profundidade no filme, ao acompanhar a metamorfose monstruosa (vista através de um espelho) do corpo da protagonista, ao passo que ela se torna dona de seu desejo e livre de paradigmas sociais. O longa inverte a lógica de filmes de terror tradicionalmente misóginos, punindo dessa vez figuras masculinas abusivas e patriarcais, enquanto aproveita ainda para questionar a maternidade compulsória. Distanciada da necessidade de entendimento, a película pende para uma valorização do onírico e do fantástico.

Com o intuito de valorizar a obra completa da diretora e entender a trajetória profissional desta antes da realização de *Lilith's Awakening*, o último capítulo se dedicou a apresentar os curtas de Monica Demes. *Rose*, o trabalho inicial, já apresenta personalidade e ousadia em não entregar todas as respostas e um sentido fechado a ser facilmente comprado pelo espectador. Aqui já se nota a influência do mentor David Lynch, bem como da cineasta russa surrealista Maya Deren, e um interesse da diretora pelo romance homossexual. *Ahora serás castigada* trabalha o desejo feminino no universo LGBT, apresentando fetiches e punições sadomasoquistas decorrentes da demonização do corpo livre, atento ainda às relações de poder e submissão a partir da dinâmica entre patroa e doméstica. Ainda que a animação *Halloween* entregue poucas pistas para interpretar a subjetividade da personagem, o roteiro permite entender o filme como um estudo sobre a necessidade humana de se sentir querido e amado. O contemplativo documentário *Diario de una Hechicera* nos interessou pelo estudo de feiticeiras, outra categoria na qual Lilith é encaixada. Por fim, *The Reservoir*, desenvolvido por Demes no Mestrado com David Lynch, aborda outra relação

heteronormativa insatisfatória, em que a mulher se entrega ao escapismo em sua solidão quando em contato com a natureza, acolhedora e monstruosa.

Na parte final do trabalho, “O feminino em *Lilith's Awakening*”, são apresentados exemplos do estigma da monstruosidade feminina, estudada nas *Sete Teses* de Jeffrey Jerome Cohen (2000), que, inclusive, define Lilith como “bruxa, puta, diabo, monstro”. Revimos a Lilith jovem e sedutora, a Lilith velha, bruxa e raptora de crianças, sempre exigindo direitos iguais desde a posição no coito, mais um elemento o bastante para que a moral sexual conservadora a considere ainda mais profana, mesma moral que insiste em enquadrá-la no sagrado matrimônio, participante do primeiro divórcio da história com Adão e em outros momentos esposa de Deus e do Diabo. A tradicional condenação da mulher é gritante em passagens bíblicas que a colocam como perigosa e fatal. Teresa de Lauretis (1994) propõe uma nova concepção de gênero, em seu *A tecnologia do gênero*, incentivando a criação de espaços para o feminino, principal objetivo deste estudo, no eterno embate contra institucionalizados privilégios masculinos. Edmund Wilson (2009), em *Os Manuscritos do Mar Morto*, apresenta passagens que reforçam a misoginia historiográfica, bem como o faz Simone de Beauvoir (1967), em seu fundamental *O segundo sexo: fatos e mitos*, que traça a história da submissão da mulher, gênero marginal na cultura patriarcal, ressaltando a opressão social e econômica das quais a mulher é vítima, ao passo que reforça o sagrado feminino. O longa de Demes se preocupa em valorizar a imagem da mulher distante de uma vulgarização de corpos, amplamente vista no cinema como lembra Giselle Gubernikoff (2009).

Assim, o mito de Lilith foi discutido a partir da temática da monstruosidade e da representatividade feminina no cinema contemporâneo, especificamente no filme de horror da cineasta brasileira Demes. A representação se torna visível em aspectos como fotografia e estrutura onírica. O trabalho elabora ainda o fascínio causado pela figura vampírica que surge do corpo feminino inserido na ficção. *Lilith's Awakening* completa a inversão de filmes do gênero horror tradicionais, dando às mulheres um espaço central na trama, além de retomar a figura de Lilith aqui estudada. Censurada na Bíblia pela subversão que representa – o risco da emancipação feminina –, Lilith mantém o eterno mistério do mito, fugindo à completa categorização e interpretação, e permanece vítima do apagamento cultural, ainda que esforços como o filme de Demes e pesquisas como esta procurem retomá-la para que sua memória não se perca. Assim é Lilith, eterna fugitiva mítica, por mais que se busque apreendê-la, ela sempre escapa a todas as categorias e se mantém soberana acima da interpretação.

A recuperação da mitologia de Lilith no contemporâneo, especialmente no cinema de Demes, mostra-se, então, muito sintomática. Figura que encara valores patriarcais, portanto, diferente da imagem edificada na maioria das vezes por homens com pavor de seu magnetismo feminino, Lilith não apresenta real perigo, não aterroriza como um monstro clássico. Logo, mais do que monstruosa, Lilith é uma deusa transformadora, a exemplo do que ocorre com o corpo de Lucy, em *Lilith's Awakening*.

Diante disso, espera-se contribuir com esta dissertação para as investigações sobre a monstruosidade, seus desdobramentos e a representação do feminino no cinema contemporâneo feito por mulheres, tópicos que anseiam por uma maior valorização no meio acadêmico e na cultura em geral. Espera-se que este trabalho incentive novas e necessárias pesquisas tanto sobre o trabalho de mulheres no audiovisual quando relacionadas ao gênero horror, temas tão pouco discutidos e carentes de serem mais valorizados e respeitados.

REFERÊNCIAS

AHORA serás castigada. [Curta] Direção: Monica Demes. Produção: Jorge "YOYI" Molina. Intérpretes: Marisol Roza, Isabelle Stoffel, Lola Duarte de los Ríos. Roteiro: Monica Demes e Janine Costa. Papaya Films?, 2005. (9min. 30seg), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N98hLPP1cds>> Acesso em: 25 fev. 2019.

ALVES, Paula; ALVES, José Eustáquio Diniz; DO NASCIMENTO SILVA, Denise Britz. *Mulheres no Cinema Brasileiro*. Caderno Espaço Feminino, Uberlândia/MG. v. 24, n. 2, 2012. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/neguem/article/view/13661/9512>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ANDRADE, Maria Isabel de Matos. *Lilith: um monstro feminino em Jorge Luis Borges, Dante Gabriel Rossetti e Primo Levi*. 2011. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários). Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2011.

ANDRADE, Regina Glória. *A sombra de uma estrela - Carla Civelli*. Rio de Janeiro: Logos, v. 4, 2015. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/view/14600>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ARAÚJO, Rosa T. Bonini. *A Mulher No Século XXI: O resgate da Lilith*. São Paulo: Editora Aquariana, 1989.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro - Campinas, SP: Papirus, Coleção Ofício de Arte e Forma, 1993.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução de Rita Buongermino e Pedro Souza. 11 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. 4 ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BÍBLIA SAGRADA. Traduzida da vulgata e anotada pelo Pe. Matos Soares. 9 ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1955.

BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Carmem Lima. São Paulo: Globo, 1989.

BRITO, Jober Pascoal Souza. *Encruzilhadas no Coração de Shirley: A cidade, o gênero e o corpo no cinema de Edyala Iglesias*. Salvador: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudo de Linguagens da Universidade do Estado da Bahia – UNEB, 2015. Disponível em: <http://www.ppgel.uneb.br/wp/wp-content/uploads/2015/04/brito_jober.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2019.

CABALA: Os segredos do misticismo judaico. *Revista SuperInteressante*, Editora Abril São Paulo, Edição Especial 281_A, ago. 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, Princeton University Press, 1949.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, v. 1, p. 995, 1990.

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.

DE SÁ, Daniel Serravalle. “Walter Hugo Khouri e José Mojica Marins: Terror e Horror no Cinema Brasileiro” in *Vertigo: Vertentes do Gótico no Cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

DIARIO de una hechicera. [Documentário] Direção: Monica Demes. Produção: Monica Demes. Roteiro: Monica Demes. Pasion Films/Árbol Estudio, 2012. (49min. 34seg), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zd_N-7eedwM> Acesso em: 25 fev. 2019.

DONALD, James. “Cheios de si, cheios de medo: os cidadãos como ciborgues”. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DOS SANTOS, Júlio César e Rosa Maria Berardo. *Mulheres Negras fazendo cinema*. Goiânia: Revista da ABPN. Dossiê Temático “Branquitude” v. 6 n. 13 (2014). Disponível em: <<http://www.abpnrevista.org.br/revista/index.php/revistaabpn1/article/view/163>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. São Paulo. Editora Perspectiva SA, 1991.

ESTEVES, Flávia Cópico. *Mulheres e cinema brasileiro: representações do feminino em Mar de Rosas*. Niterói: Revista Gênero, v. 5, n. 1, 2012. Disponível em: <<http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/227/149>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEITO POR ELAS: Drops FpE #05 Monica Demes. Entrevistadora: Stephania Amaral. Entrevistada: Monica Demes. [S. l.]: Anticast, 10 dez. 2018. Podcast. Disponível em:

<<http://anticast.com.br/2017/11/feitoporelas/drops-fpe-05-monica-demes/>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. v. 1. A vontade de saber. In: História da sexualidade. v. 1. A vontade de saber. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 13.a ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

HALLOWEEN. [Curta de animação] Direção: Monica Demes. Produção: Monica Demes. Roteiro: Monica Demes. SPAIN. Árbol Estudio, 2011. (4 min), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6YWfEtIn10I>> Acesso em: 25 fev. 2019.

HOLANDA, Karla. *Documentaristas brasileiras e as vozes feminina e masculina*. Juiz de Fora: Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 42.n. 44, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/103434/106941>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

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.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven, Conn.: Yale University Press, 1984.

GUBERNIKOFF, Giselle. *A imagem: representação da mulher no cinema*. *Conexão - Comunicação e Cultura*, v. 8, n. 15, 2009. Disponível em: <<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/113>>. Acesso em: 14 set. 2017.

JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

JEHA, Julio. *Noir: aproximações*. 1. ed. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2017.

KAMITA, Rosana Cássia. *Literatura e cinema: memórias e histórias*. Uberlândia: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, 2010. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415576170.pdf>>. Acesso em: 25 fev. 2019.

KOLTUV, Barbara Black. *O livro de Lilith: o resgate do lado sombrio do feminino universal*. Biblioteca Psicologia e Mito. Trad. Rubens Rusche. São Paulo: Cultrix, 2002.

LAURETIS, Teresa de. *A tecnologia do gênero. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEVI, Primo. *Lilith*. In: *71 contos de Primo Levi*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 346-351.

LILITH. Intérpretes: Ava Rocha, Tulipa Ruiz. Compositora: Ava Rocha. In: TRANÇA. Intérprete: Ava Rocha: Circus Produções Culturais e Fonográficas, 2018. 1 CD, faixa 4.

LILITH. Direção: Robert Rossen. Produção: Robert Rossen. Intérpretes: Warren Beatty, Jean Seberg, Peter Fonda. Roteiro: Robert Rossen, J.R. Salamanca. Columbia Pictures, 1964. (1h 54 min), son., pb.

LILITH. [Curta] Direção: Edem Ortegal. Produção: Luana Otto, Joelma Paes. Intérpretes: Gilda Nomacce, Vinícius Queiroz, Lom Rossman. Roteiro: Edem Ortegal. Spaceman Entretenimento, 2018. (20 min), son., cor.

LILITH's AWAKENING. Direção: Monica Demes. Produção: Monica Demes. Intérpretes: Sophia Woodward, Barbara Eugenia, Matthew Lloyd Wilcox, Sam Garles, Steve Kennevan, Eden West. Roteiro: Monica Demes. Ganesha Filmes, 2016. (80 min), son., color.

MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. “Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas”. Canoas: *TEXTURA - Revista de Educação e Letras*, v. 18, n. 36, 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/1588/1463>. Acesso em: 25 fev. 2019.

MARKERT, Christopher; *YIN-YANG, Polaridade*. Harmonia em nossa Vida. Tradução: Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Ed. Cultrix, 2003.

MEDINA, Cremilda. *Povo e personagem*. São José: Editora da ULBRA, 1996.

MILANEZ, Nilton. *Discurso e imagem em movimento: o corpo horrorífico do vampiro no trailer*. São Carlos: Claraluz, 2011.

MOURA, Adelina; CARVALHO, Ana Amélia A. *Podcast: potencialidades na educação*. Porto: Revista Prisma.com, n. 3, 2010. APA Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/prismacom/article/view/623/pdf>. Acesso em: 25 fev. 2019.

MULVEY, Laura. “Prazer visual e cinema narrativo”. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal. 2008.

MYLES, Alex. *September's Black Moon: The Rare, Powerful, Feminine Goddess Lilith*, Publicado em 28.set. 2016. Tradução minha. Disponível em: <https://www.elephantjournal.com/2016/09/septembers-black-moon-the-rare-powerful-feminine-goddess-lilith/>. Acesso em: 25 fev. 2019.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: 34, 2002.

NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.

- PEREIRA, Aline Brustello. *O espaço e o fantástico na obra de Edgar Allan Poe*. Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Horizonte Científico, v. 2, n. 2, 2008.
- RADCLIFFE, Ann. “On the Supernatural in Poetry”. *New Monthly Magazine*, Vol. 7, 1826.
- ROSE. [Curta] Direção: Monica Demes. Produção: Tete Moraes e Monica Demes. Roteiro: Monica Demes. Intérpretes: Stela García, James Sandner, Anna Pliner. USA: New York Film Academy. 2003. (8min. 12 seg), son., pb., 16 mm. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=30ByRhCvw1E>> Acesso em: 25 fev. 2019.
- SAVERNINI, Erika. *Índices de um cinema de poesia: Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski*. Editora UFMG, 2004.
- SHAVIRO, Steven. *O corpo cinematográfico*. Tradução de Anna Fagundes. São Paulo: Paulus, 2015.
- SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STOKER, Bram. *Drácula: vampiro da noite*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Trad. Norma Teles; J. Adolfo S. Gordo. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THE RESERVOIR. [Curta] Direção: Monica Demes. Produção: Mary Veronica Sweeney. Intérpretes: Eden West, Lloyd Wilcot. Roteiro: Monica Demes. David Lynch Master in Film, MUM University - Fairfield, Iowa. 2015 (7min. 15seg), son., pb. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=67j1v249lnA>> Acesso em: 25 fev. 2019.
- VEIGA, Ana Maria. “*Cinema de mulheres” e ditadura: o contexto brasileiro*. São Paulo: Revista Brasileira de História da Mídia, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <<http://www.revistas.ufpi.br/index.php/rbhm/article/view/4137/2453>>. Acesso em: 25 fev. 2019.
- XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.
- XAVIER, Ismael (Org.). *A experiência do cinema*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.
- WILSON, Edmund. *Os manuscritos do mar Morto*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2009.

WITTMANN, Isabel. *Crítica e Mídias Sociais: Participação, colaboração e ativismo*. Rio de Janeiro, SESC, 2017 (Apostila).

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

Sites

<https://mundopodcast.com.br/teiacast/cinema/feito-por-elas/> Acesso em: 17 mar. 2019.