



Lilith e o casal primordial: arte e à literatura

Lilith and the Primordial Couple: Art and Literature

André Melo Mendes*

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil
andremelomendes@hotmail.com

Lyslei Nascimento**

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte, Brasil
lyslei@ufmg.br

Resumo: O artigo analisa algumas representações imagéticas de Adão, Eva e Lilith. Criação aos mitos de origem, da construção de torres à fundação e à destruição de cidades, as narrativas judaico-cristãs, com suas especificidades e junções, perspectivas e deslocamentos, entre a lenda, a parábola e a crônica, mesclam sua existência factual com o maravilhoso e o divino. Narradores, poetas e artistas elaboram a continuidade imaginária de sua existência desde o Céu até a Terra e da Terra aos inferos.

Palavras-chave: Bíblia. Imagem. Arte.

Abstract: The article analyzes some image representations of Adam, Eve and Lilith. Creation of myths of origin, from the construction of towers to the foundation and destruction of cities, the Judeo-Christian narratives, with their specificities and junctions, perspectives and displacements, between legend, parable and chronicle, mix their factual existence with the wonderful and the divine. Narrators, poets and artists elaborate the imaginary continuity of their existence from Heaven to Earth and from Earth to the nether regions.

Keyword: Bible. Images. Art.

Introdução

Inumeráveis são as narrativas do mundo. Da Criação aos mitos de origem, da construção de torres à fundação e à destruição de cidades, as histórias judaico-cristãs, com suas especificidades e junções, perspectivas e deslocamentos, entre a lenda, a parábola e a crônica, mesclam sua existência factual com o maravilhoso e o divino.

* Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais e Professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais.

** Doutora em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais, Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e Coordenadora do Núcleo de Estudos Judaicos da UFMG.



Narradores, poetas e artistas elaboram a continuidade imaginária de sua existência desde o Céu até a Terra e da Terra aos inferos.

Ao lançar mão de um discurso que, quase sempre, é lido como unívoco, a Bíblia, no entanto, é, continuamente, desfiada e desafiada pela interpretação. Se interpretar pode ser, por um lado, explicar, especular, traduzir, julgar ou dar significado, por outro lado, pode ser, também, representar, atuar. Interpretar um texto, seja ele sagrado ou secular, é, sobretudo, revelar as estratégias de construção do texto: o fiar e o desfiar da linguagem. O texto teológico, que aspira, muitas vezes, ser visto como um tecido sem fissuras, lacunas ou margens, como qualquer outro texto, pela palavra – carregada de potencialidades que lhe são intrínsecas – exhibe, também, nós, laços, emendas.

Atravessando espaços privilegiados, verdadeiros cenários onde heróis e santos, vilões e homens comuns, com concepções muito distintas de mundo, do que se constitui como sagrado e profano, chegam até o leitor contemporâneo a partir de interpretações e revisitações intertextuais que “montaram uma estrutura imaginativa”, como afirma Northrop Frye em *O código dos códigos*, essa pequena e vasta biblioteca, que é a Bíblia.¹

A interface dos estudos bíblicos com os literários pode ser iluminada pelo testemunho de Frye sobre sua aproximação à obra de John Milton (1608-1674) e de William Blake (1757-1827):

Logo compreendi que um estudioso da literatura inglesa que não conheça a Bíblia não conseguirá entender o que se passa. Mesmo o mais consciencioso passará ao largo das implicações e do significado. Então decidi oferecer um curso sobre a versão inglesa da Bíblia como um guia para o estudo da literatura inglesa: este também foi o melhor caminho para o meu próprio aprendizado.²

As estratégias de apropriação e de reescrita das histórias bíblicas alcançam, assim, os estudos contemporâneos, sobretudo, a partir de uma consciência da arte como recriação e do texto sagrado como um acervo de histórias que “pesou [e pesa] na imaginação do Ocidente” como um acervo de bens culturais como nenhuma outra tradição religiosa. Nesse sentido:

Ela começa com o começo do tempo, na criação do mundo; e termina com o término do tempo, no Apocalipse. No meio do caminho ela resenha a história humana, ou o aspecto da história que lhe interessa, sob os nomes simbólicos de Adão e Israel. Há também um corpo de imagens concretas: cidade, montanha, rio, jardim, árvore, óleo, fonte, pão, vinho, noiva, carneiro e muitas outras. Elas são tão recorrentes

¹ FRYE, 2004, p. 11.

² FRYE, 2004, p. 10.



que indicam claramente a existência de um princípio unificador. Para um crítico este princípio deve ser mais de forma do que de significado.³

Assim, ao mesmo tempo em que enfatiza a multiplicidade do e no texto bíblico, suas várias naturezas, gêneros, espaços, ponto de vista narrativos, personagens e tempos, históricos ou ficcionais, o crítico aponta para certo princípio unificador da coleção de textos que dá corpo à Escritura. A essa tensão entre o único e o múltiplo, entre o vário e o distinto, Frye chama “bricolagem”, ou seja, “um ajuntar de partes e pedaços”.⁴

Literalmente, bricolagem é um trabalho manual feito de improviso, aproveitando toda a espécie de materiais e objetos que se tem a mão. Na literatura moderna, o termo foi sinônimo de colagem de textos e, contemporaneamente, traduz uma prática de criação, ou de recriação, a partir da transformação ou da estilização de materiais preexistentes.⁵ Assim, a concepção da Bíblia – como um texto composto e fragmentado – põe em cena um Autor/Criador que ilumina amanuenses e copistas. Sendo assim, o artista ou escritor que acessa esse texto múltiplo produz simulacros, séries, outros níveis de composição que, de uma certa forma, reencenam o ato da criação.

A fim de observar o artista ou escritor que tem, na Bíblia, seu material de produção para outros vários e novos textos, tomaremos para análise, neste texto, o casal primordial Adão e Eva, não sem antes tratar de Lilith, considerada pela tradição apócrifa como a primeira mulher, e algumas de suas representações na arte e na literatura.

De acordo com Stephen Greerblatt, as narrativas sobre Adão e Eva, ou as várias histórias que compõem os primeiros capítulos da Bíblia hebraica, acumularam um imenso aparato de apoio, com interpretações variadas, podendo ser consideradas, em seu conjunto, “uma fábula sombria sobre a desventura humana, uma celebração da ousadia” e, até mesmo, “uma incitação à misoginia violenta.”⁶ Desse cânone, a narrativa sobre a criação de Lilith é escamoteada, deixada nas sombras, no entanto, ela renasce, contemporaneamente, na arte e na literatura de forma a representar a rebeldia, a liberdade e a natureza indomável da arte.

Para a fixação daquele que é considerado o primeiro casal, Adão e Eva, no imaginário ocidental, uma extensa iconografia tratou de interpretar, repetir e moldar o tema, dando a essa composição, uma trajetória robusta e complexa, capaz de permanecer viva mesmo séculos após sua criação, produzindo significados, em potência (alguns deles até contraditórios) que podem (ou não) ser reiterados em uma retomada ou interpretação artística.

³ FRYE, 2004, p. 11.

⁴ FRYE, 2004, p. 20.

⁵ CEIA, 2018.

⁶ GREENBLATT, 2018, p. 13-14.



As primeiras representações imagéticas das histórias que têm Adão e Eva como personagens podem ser encontradas nas catacumbas romanas e em sarcófagos do mesmo período.⁷ Elas estão ligadas ao início do cristianismo, quando os recém-convertidos eram proibidos de professar sua fé. Nessas imagens, Adão e Eva aparecem como duas figuras ascéticas, “curvados e humilhados” diante da grande falta que cometeram.

Durante a Idade Média, quando o cristianismo se tornou a religião oficial do Império Romano, houve um grande investimento na iconografia cristã, que fez surgir novas representações dessas histórias fundadoras, além daquela abordagem encontrada nas catacumbas e nos sarcófagos. Apesar de não ser uma narrativa longa, novas cenas foram imaginadas e produzidas pelos artistas medievais, especialmente nas páginas dos saltérios romanos e bizantinos, nos quais as histórias foram traduzidas imageticamente e vinculadas a episódios importantes da Bíblia, como a Criação do mundo, dos primeiros humanos ou da morte de Abel por Caim.

Alguns detalhes, porém, permaneceram e se repetem através dos tempos. O fato dos dois personagens, Adão e Eva, serem representados como figuras ascéticas, jovens, de pele branca, próximas a um Deus poderoso e punidor, usadas pelos miniaturistas a partir de um elaborado pensamento figurativo, não sem as nuances dos interesses de dominação religiosa, econômica, política e social, para criar soluções visuais que contemplassem as traduções imagéticas das histórias bíblicas, plasmou, reiteradamente, as concepções do homem de fé, igualdade, direito e liberdade.⁸

Nessa período, era comum organizar as múltiplas narrativas que envolviam o casal primordial canônico numa síntese de cerca de cinco cenas: 1) a criação de Adão e Eva; 2) a advertência de Deus para que o casal não comesse os frutos da árvore da sabedoria; 3) a serpente convencendo Eva e, depois, o momento em que Eva convence Adão a comer o fruto proibido; 4) a repreensão que Deus lhes faz quando descobre a falta dos dois e, por fim; 5) a expulsão do casal infrator do Paraíso por um anjo que tem uma espada nas mãos. Menos comum, mas também usado, foi a representação das cinco cenas em um mesmo fólio. Em geral, o mais comum era a utilização de duas ou mais cenas simultaneamente.

1 Novos tempos, novas imagens

Por volta do século XIV, uma nova sensibilidade começou a surgir na Europa, provocada, principalmente, pelos poetas italianos, chamados de humanistas: Francisco Petrarca (1304-1374), Dante Alighieri (1265-1321) e Giovanni Boccaccio (1313-1375). Segundo Jacques Le Goff, eles consideravam que “a fé em Deus esmagava

⁷ A da Catacumba de Marcelino e Pedro, em Roma, por exemplo. Cf. GREEMBLATT, 2018, p. 134.

⁸ SCHIMITT, 2007, p. 311-323.



a razão dos homens”.⁹ Desde então, as ideias medievais passaram a ser substituídas pelos ideais humanistas, que consideravam a Antiguidade clássica a verdadeira fonte da beleza e do saber e essa forma inédita de representar o mundo começou a ser implementada.¹⁰ Desse modo, também marcaram e renovaram o pensamento, o teólogo holandês Erasmo de Roterdã (1466-1536), o escritor inglês Thomas More (1478-1535) e o francês Michel de Montaigne (1533-1592).

Adão e Eva, normalmente representados como crianças desajeitadas e desprovidas de sensualidade, até então, ganham, nesse contexto, belos corpos como aqueles dos deuses gregos e romanos.¹¹

A pintura humanista se inicia na Itália e sua influência logo se estende por toda a Europa, trazendo naturalismo e maestria técnica às pinturas, e influenciando, também, a representação das cenas bíblicas, incluindo a narrativa de Adão e Eva.¹² Na história da arte italiana, Giotto di Bondone (1266-1337) é considerado como o artista que iniciou esse processo de mudança na pintura religiosa, mas, em se tratando especificamente da iconografia relativa à história de Adão e Eva, é Masaccio, cujo nome era Tommaso di Ser Giovanni di Simone (1401-1428), seu herdeiro direto, quem merece destaque.¹³

Seguindo os passos de Giotto, Masaccio criou uma linguagem em que as figuras passaram a ser modeladas em claro-escuro, vestidas com roupas simples e “rostos expressando mais dignidade do que beleza”.¹⁴ O ciclo de afrescos que ele produziu na Capela Brancacci¹⁵ marcou uma etapa importante no desenvolvimento da história da arte ocidental devido a construção de poderosas imagens naturalizadas dentre as quais se destaca a emblemática imagem de Adão e Eva sendo expulsos do Paraíso.

Nessa capela, o primeiro casal é figurado em sofrimento, como nas representações medievais, mas, diferente das catacumbas e das pinturas no estilo gótico, em que as cenas religiosas eram realizadas de modo decorativo ou simbólico (sem qualquer naturalismo), Masaccio o representa como personagens sólidos e com peso, criando uma imagem realista e dramática da expulsão do Paraíso.¹⁶

Se Masaccio deu continuidade à tradição que retratava Adão e Eva como seres culpados, que sofrem pelo erro que cometeram, isso muda em 1504, quando Albert Dürer (1471-1528) apresentou a sua interpretação da história em uma gravura

⁹ LE GOFF, 2007, p. 17.

¹⁰ BYINGTON, 2009.

¹¹ GREEMBLATT, 2018, p. 137, 139.

¹² BECKETT, 1995, p. 82.

¹³ Numa curta carreira de cerca de sete anos, ele foi capaz de dar à arte da pintura o mesmo nível de sofisticação e inovação que Brunelleschi e Donatello haviam trazido à arquitetura e à escultura (Cf. GARIFF, 2008, p. 14).

¹⁴ PRETTE, 2008. p. 231.

¹⁵ Igreja do Carmo em Florença (1424-1425).

¹⁶ GARIFF, 2008, p. 16 e 17.



intitulada *A queda do homem*. O artista, nesse trabalho, optou por retroceder um pouco na narrativa tradicional que mostra a expulsão do casal e se concentrou no momento imediatamente anterior à queda, quando, tanto Adão quanto Eva ainda eram puros e belos. Dürer, provavelmente, fez essa escolha para que se pudesse explorar, plasticamente, a nudez dos corpos, dialogando com o desejo vigente de ressuscitar a arte antiga por meio dos nus idealizados. Veja-se, a seguir:



Figura 1 – *A queda do homem* (1540) Albrecht Dürer.

Essa gravura logo se tornou famosa devido à qualidade de sua execução, mas também pelo fato de que a técnica da gravura em cobre permitia a produção de muitas cópias (a partir de uma matriz original). Essa conjunção de fatores contribuiu para que muitas impressões circulassem pela Europa divulgando essa forma e contribuíram para Dürer tornar-se um artista bem-sucedido.

A famosa gravura mostra o casal voltado para o espectador de modo que é possível observar a beleza, marcadamente ocidental, de seus corpos. A imagem do jardim bem cuidado e das torres góticas decorativas foram substituídas por uma floresta densa, com apenas um vislumbre do céu ao fundo. A árvore fatídica não difere muito das outras, exceto pelo fato de que seus galhos, logo acima da cabeça de Eva, pendem os frutos proibidos.

Dürer foi um dos primeiros artistas a figurar Adão e Eva em corpos apolíneos, plenos em sua beleza e liberdade. Diferentemente da representação de Masaccio, na qual os dois possuem peso e forma, mas estão consumidos pela culpa, na versão do pintor alemão, o casal é apresentado, um de cada lado da Árvore do Conhecimento, em tamanho próximo do natural, sem nenhum sinal de vergonha na linguagem corporal, os dois seres perfeitamente inocentes – no último momento antes da queda trágica.¹⁷ Dürer criou outras representações do casal, mas essa gravura de 1504 foi a escolhida para ser utilizada como modelo para se representar a história de Adão e Eva.

¹⁷ GREEMBLATT, 2018, p. 143.



Lucas Cranach, o Velho (1472-1553), contemporâneo de Dürer e amigo próximo de Martinho Lutero,¹⁸ dedicou uma boa parte de sua obra à criação de composições do primeiro casal, nas quais era considerado um especialista. Quando o artista se torna pintor da corte de Wittenburg (cerca de 1550) e sua oficina recebeu forte impulso, Cranach foi responsável pelo comércio de numerosas versões da narrativa de Adão e Eva.¹⁹ Tal como outros artistas do período, sua abordagem possuía como referência a gravura de 1504.

Tal como na representação de Dürer, o casal é retratado com belos corpos, jovens e brancos, Adão é aquele que hesita, mas acaba cedendo à insistência de sua companheira que, por sua vez, foi convencida pela serpente. Apesar da semelhança com o trabalho de Dürer, algumas mudanças podem ser detectadas: a síntese dos animais do Éden em apenas dois animais, que representam a caça e o caçador vivendo em harmonia, e Adão parece um pouco mais em dúvida de aceitar ou não a proposta de Eva.

Talvez em função de sua proximidade de Lutero e do desejo de ser fiel ao texto bíblico, Cranach define a hierarquia da culpa na sua composição, trabalhando na linguagem corporal dos modelos para evidenciar como Eva é ardilosa. Adão, em contraponto, tem dúvidas sobre a desobediência, mas Eva, que esconde a maçã mordida para que Adão não veja, encoraja o parceiro a fazer o mesmo.

Em 1638, Rembrandt (1606-1669) foge um pouco a essa tradição que mostrava Eva como principal culpada, criando uma gravura de Adão e Eva em que suas figuras se distanciavam da imagem idealizada dos deuses gregos construindo um trabalho que vai em direção à representação mais realista da humanidade, incluindo suas imperfeições.

Essas imperfeições podem ser notadas nos corpos gordos e flácidos, com barrigas salientes e pele enrugada, distinta do modelo apolíneo. Nessa representação, o artista flamengo distancia-se não apenas pelos aspectos físicos, mas também pelos aspectos psicológicos dos personagens.

Rembrandt apresenta um momento pouco explorado pela tradição artística até então, o momento quando Adão e Eva estão decidindo se comem ou não o fruto proibido do conhecimento. Atrás deles, vê-se uma bela paisagem na qual é visível um pequeno

¹⁸ Cranach foi considerado o pintor da Reforma por haver realizado reproduções pictóricas importantes de seus principais líderes, como o famoso quadro de Lutero (1526).

¹⁹ O excessivo número de encomendas levou à produção de uma grande repetição das composições e a uma utilização cada vez maior de auxiliares, o que o tornou um homem rico, mas levou a uma queda da qualidade dos quadros por sua oficina. Os quadros seguem a composição criada por Cranach, mas a qualidade técnica varia de quadro para quadro, de acordo com o auxiliar e a atenção destinada pelo mestre ao acabamento.



elefante, um elemento exótico que representa um contraponto à terrível serpente, que está em primeiro plano espreitando, meio escondida no canto superior direito.

O espectador não pode ver senão algumas partes do seu corpo, mas é suficiente para despertar medo e terror. Suas asas de morcego e patas de réptil contrastam com a bela paisagem. Não é possível saber se a serpente se aproveita dessa discussão para convencer Eva a comer o fruto ou se ela já convenceu Eva e está apenas observando se ela será capaz de convencer Adão.²⁰ Mesmo com tantas particularidades, a linguagem corporal de Adão, especialmente sua mão direita que parece recuar e a de Eva, que tem nas mãos o fruto, continuam a repetir a hierarquia de culpa prefigurada na Bíblia.

Na literatura do século XIX, no Brasil, Machado de Assis, em 1896, publica o saboroso conto “Adão e Eva”.²¹ Na trama, uma senhora de engenho, na Bahia, “pelos anos de mil setecentos e tantos, tendo algumas pessoas íntimas à mesa, anunciou a um dos convivas, grande lambareiro, um certo doce particular. Ele quis logo saber o que era; a dona da casa chamou-lhe curioso.”²² A partir desse pretexto, o narrador machadiano trata de colocar em tensão vários pontos de vista sobre a curiosidade e sobre se a responsabilidade da perda do paraíso deveria caber a Adão ou Eva. Ao fim da narrativa, o leitor se apercebe de que caiu numa armadilha e, entre o doce, a discussão teológica e as alegadas diferenças entre homem e mulher, surge a narrativa, finamente alinhavada pelo escritor.

Eça de Queiros, em Portugal, por sua vez, publica o conto “Adão e Eva no paraíso” em 1887.²³ Semelhante na ironia mordaz, mas distinto de Machado de Assis, na abordagem e na extensão do texto, Eça constrói um texto extenso e cheio de pormenores. Os detalhes chegam ao requinte de marcar data exata da criação de Adão e Eva. De acordo com a narrativa, “Adão, Pai dos Homens, foi criado no dia 28 de Outubro, às duas horas da tarde... Assim o afirma, com majestade, nos seus “Annales Veteris et Novi Testamenti”, o muito douto e muito ilustre Usserius, bispo de Meath, arcebispo de Armagh, e chanceler-mor da Sé de São Patrício.” A data exata, a referência aos supostos “Annales”, a autoria de um pouco confiável “muito douto e muito ilustre” bispo, arcebispo e chanceler dão o tom irônico e mordaz da narrativa.

Já, nos Estados Unidos, em 1904, Mark Twain publica *Diários de Adão e Eva*,²⁴ simulando uma espécie de diário íntimo do primeiro casal, dividido em duas partes especulares: “Fragmentos do diário de Adão” e “Diário de Eva”. A esse irônico diário, seguem três contos, quase complementários do espaço/tempo edênico: “Solilóquio de Adão” e “Autobiografia de Eva”, que relatam as primeiras condições de vida no Paraíso, as impressões atônitas de Adão sobre a Criação e sobre sua companheira, e, também,

²⁰ DELUMEAU, 2009, p. 462-522.

²¹ MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 488-491.

²² MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 488.

²³ QUEIRÓS, 1988.

²⁴ TWAIN, 2006, p. 13-17.



especularmente, as reflexões de Eva sobre os mesmos eventos. A ironia está, sobretudo, na diferença de ponto de vista de um e de outro, e, em “Passagens do diário de Satã”, o leitor se verá às voltas com as considerações de um observador privilegiado do casal: Satã, que surge, reinventado, com sua enorme experiência, manipulando o jovem e ingênuo casal.

2 No século XX

Em 1956, Richard Hamilton (1922-2011), artista central para definir as ideias da pop arte em seus primórdios, fez uma colagem que era baseada na história de Adão e Eva.²⁵ Essa colagem, cujo título era *O que exatamente torna os lares de hoje tão diferentes, tão atraentes?*, tornou-se uma das obras de arte definidoras do final da década de 1960 e apresentava um homem e uma mulher em um cenário cheio de aparelhos domésticos modernos.

Segundo o artista, nesse trabalho, ele transportou Adão e Eva do paraíso do Jardim do Éden para o “novo e fascinante paraíso da confortável existência do século XX”.²⁶ Este seria, para ele, um mundo muito melhor do que aquele velho e enfadonho jardim bíblico “em se pode olhar, mas não se pode tocar”.²⁷

Hamilton expressou o otimismo da sociedade em relação a um futuro *high-tech*, um futuro em que todos viveriam uma vida de abundância, facilitada por produtos modernos – a vida teria se transformado de esforço árduo em leve entretenimento. Nessa abordagem, a tecnologia teria restituído o Éden ao homem moderno e a culpa teria desaparecido.²⁸

Em 1990, Jeff Koons expôs alguns trabalhos da série *Made in Heaven*, na qual interpretava Adão antes da queda, ao lado da estrela pornográfica italiana e deputada federal, La Cicciolina. Os dois estariam no paraíso, antes da queda, e as imagens os apresentavam nus em fotografias sexualmente explícitas, em diversas posições eróticas.

A série foi um sucesso na Bienal de Veneza de 1990, atraindo multidões e chamando a atenção dos *paparazzi*, mas não agradaram a crítica norte-americana quando a série foi apresentada um ano depois em Nova York. Koons foi acusado de tentar se autopromover por meio do trabalho que foi considerado vulgar e sensacionalista.²⁹ Em sua defesa, o artista afirmou que sua intenção era eliminar o medo, a culpa e a

²⁵ O trabalho estava destinado a ser o cartaz promocional para a exposição *This is tomorrow*. Disponível em: <https://mundopopart.wordpress.com/2015/08/16/o-que-exatamente-torna-os-lares-de-hoje-tao-diferentes-tao-atraentes-1956-richard-hamilton/>. Acesso em: 5 nov. 2018.

²⁶ GOMPERTZ, 2013, p. 309.

²⁷ HAMILTON citado por GOMPERTZ, 2013, p. 309.

²⁸ GOMPERTZ, 2013, p. 309-310.

²⁹ Em 1991, quando foi apresentada em Nova York, a série foi ampliada com algumas das imagens eram muito mais explícitas que as anteriores.



vergonha, de modo que os espectadores, ao contemplar as imagens, se sentissem no reino do Sagrado Coração de Jesus.³⁰ Segundo Calvin Tomkins, o que mais aborreceu Koons foi ter sido mal interpretado. Para o crítico, “Sexo com amor é um estado superior em que a gente habita e penetra o eterno e por isso seu trabalho não era pornográfico.”³¹

A imagem de divulgação da exposição mostra uma escultura em que Koons, interpretando Adão, está sobre Ciciolina, deitada em uma rocha e com uma grande cobra ao seu redor. Koons representou novamente Adão e Eva com corpos jovens e saudáveis, mas retirou o fruto proibido no Éden, colocando o sexo com amor, sem culpa e “sem sujeira”, no seu lugar.

De acordo com Antigoni Memou, essa obra não era ruim apenas por ser vulgar e sensacionalista, mas também, e principalmente, por não ter a intenção de criticar os clichês da imagística popular, como a sexualização da forma feminina, tem mais a função de sustentar do que suspender as estruturas dominantes da produção cultural.³²

Esse tipo de crítica passou a ser praticada no final do século XX por artistas, críticos e teóricos que faziam parte do que ficou conhecido como pós-modernismo. Essa postura crítica dominou círculos teóricos do período, influenciando não apenas textos teóricos, mas também obras de arte. Os artistas, desse modo, adotaram a apropriação e a citação para desafiar as ideias modernistas dominantes: originalidade, subjetividade, autenticidade e autoria.³³

3 Desafiando o cânone

Através dos séculos, essa forma, em sintonia com o discurso religioso, ajudou a reificar o mito de que a primeira mulher foi um ser que usou a sua decantada e idealizada beleza como veículo para levar os homens à destruição.³⁴

No século XXI, mudanças radicais podem ser observadas nesse pensamento, que antes parece desvalorizar que reconhecer o papel da mulher e de sua inscrição numa sociedade igualitária. Transformações que ocorreram no mundo ocidental a partir dos

³⁰ KOONS citado por TOMKINS, 2009.

³¹ TOMKINS, 2009.

³² MEMOU, 2012, p. 418.

³³ MEMOU, 2012, p. 418.

³⁴ MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 25.



anos 1970 influenciaram a forma como a narrativa de Adão e Eva passou a ser representada.

A mudança nas condições sociais, políticas e econômicas das sociedades ocidentais durante a década de 1970, permitiu a emergência dos grupos identitários em sua forma autoconsciente e organizada, surgindo uma vertente da esquerda associada às políticas das diferenças.³⁵ Uma das reivindicações desses grupos era a contestação do paradigma masculino, branco, heterossexual, justamente o que a imagem tradicional de Adão e Eva de Dürer ajudou a plasmar no imaginário ocidental.

Essa nova agenda e perspectivas causaram mudanças nas condições da produção cultural e o que ficou conhecido como pós-modernismo tornou-se fundamental para se repensar a natureza da representação nos círculos teóricos do período.³⁶ Surgiram, a partir daí, várias manifestações artísticas de forte dimensão contra cultural em que as leituras tradicionais como as da Bíblia, por exemplo, em que há a predominância de uma abordagem considerada machista na qual que a imagem da mulher é construída como alguém que não é confiável, tensionada.

Dentre um sem-número de reflexões teóricas importantes, chamamos a atenção para a coletânea de 28 ensaios intitulada *Fora do jardim: mulheres escrevem sobre a Bíblia*, organizado por Christina Büchmann e Celina Spiegel.³⁷ Segundo o *Los Angeles Times Book Review*, na orelha, o livro é um marco do relacionamento das mulheres com a Bíblia. Se, em todas as épocas, a Bíblia ajudou a justificar a opressão sobre as mulheres, ela também foi fonte de inspiração permanente. O texto lembra que, durante muito tempo, “as mulheres eram proibidas de estudá-la ou interpretá-la e, nas poucas vezes em que conseguiam romper essas barreiras de silêncio, suas vozes não foram ouvidas ou foram obliteradas.

4 A era Leibovitz e a Eva negra de Giancarlo Mecarelli: a hora e a vez de Lilith

O conjunto da produção fotográfica pós-moderna do fim da década de 1970 até o final da de 1980 foi, em grande parte, identificado com a apropriação e o pastiche, com a indistinção das fronteiras entre alta e baixa cultura e o desafio constante aos mitos modernistas dominantes: autonomia, originalidade e autoria. A celebração da cópia e

³⁵ Os anos 1960 testemunharam a guerra dos EUA no Vietnã, mas também a divulgação dos crimes de Stálin, assim como o totalitarismo na China, Cuba e União Soviética, o que desencadeou críticas em todo mundo às instituições comunistas e possibilitou a emergência de uma nova esquerda. Dentre as suas reivindicações, estavam os pleitos por reconhecimento e de formas de vida particulares: os movimentos identitários. (Cf. BOSCO, 2017, p. 71-72).

³⁶ MEMOU, 2012, p. 418.

³⁷ BÜCHMANN; SPIEGEL, 1995.



o fim da aura da obra de arte única, já vaticinados por Walter Benjamin,³⁸ tornaram-se atividades definidoras da atividade fotográfica pós-moderna.³⁹

Nesse contexto, a fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz, no seu último livro, *Annie Leibovitz: Portraits 2005-2016*,⁴⁰ criou uma representação na qual Adão e Eva têm idades diferentes, algo bem pouco usual. Adão é representado pelo ator James Franco e Eva pela artista Marina Abramović.



Figura 2 – James Franco, *Apolo Belvedere* (350 ou 325 a.C.), *Lilith* (1887- John Collier), Marina Abramović.

Diferente da pose tradicional, Franco possui um corpo apolíneo e assume uma pose que se aproxima das estátuas gregas, em especial de Lisipo, enquanto ela se aproxima mais as representações de Lilith do que propriamente as de Eva.



Figura 3 – James Franco e Marina Abramović.

O mito de Lilith, que tem origens longínquas na velha Babilônia, onde os antigos semitas haviam adotado as crenças de seus predecessores, os sumérios, está ligado aos grandes mitos da criação. Laços estreitos o unem à serpente: lembranças de um culto

³⁸ BENJAMIN, 1993, p. 165-196.

³⁹ MEMOU, 2012, p. 420.

⁴⁰ LEIBOVITZ, 2017.



antigo que honrava uma Grande Deusa, a “Grande Serpente” e o “Dragão”, uma potência cósmica do Eterno Feminino adorada sob o nome de Astartéia, Istar ou Ishtar, Mylitta, Innini ou Innana.⁴¹

Foi, provavelmente durante o cativeiro babilônico, que os judeus travaram conhecimento das histórias desse ser, compreendido como um demônio, ativo principalmente à noite. Lilith é, assim, muitas vezes, representada sob os traços de uma ave noturna, em geral uma coruja. Mencionada em algumas traduções do *Primeiro Testamento*, a referência é escamoteada em outras. Na *Bíblia de Jerusalém*, ela aparece numa espécie de fragmento de um poema, de caráter escatológico, sobre o fim de uma região conhecida por Edom. De acordo com o texto, esse lugar seria transformado, devido à cólera divina, em betume ardente, antes de se converter em um deserto. Nesse lugar amaldiçoado, no entanto, aparecerão um estranho bestiário composto pelo pelicano, pelo ouriço, pela coruja e pelo corvo, que farão desse caos a sua morada. Lá, também descansará Lilith, que achará pouso na companhia de outros animais: gatos selvagens, hienas, sátiros, víboras e abutres.⁴²

Parece ser a aproximação do exílio de Lilith, sua natureza animalesca, ou animalizada, com os dois relatos da criação do homem e da mulher (Gn 1-2) que nasce o mito de Lilith nos tempos modernos. A primeira mulher a ser criada pronuncia o “nome infável de Deus” que lhe dá as asas por meio das quais foge do Jardim do Éden, abandonando Adão, com quem não se entendia. Perseguida por três anjos, Sinoi, Sinsinoi e Samengeloff, que, encontrando-a as margens do Mar Vermelho, em vão pediram-lhe que voltasse, transformando, desse modo, a fuga em expulsão. Em resposta à ameaça dos anjos – a mortandade diária de seus filhos – e por um desejo de vingança e ciúmes de Eva, criada para substituí-la não mais do barro, como Adão ou Lilith (o que é apontado como sendo a causa do desentendimento entre Lilith e Adão sobre a igualdade), mas de uma costela, Lilith retorna ao mundo dos homens, descendentes de Adão e Eva, para fazer-lhes mal.

De acordo com Brigitte Couchaux, em um panorama da presença de Lilith na literatura, é a figura revoltada da primeira mulher de Adão que, na afirmação de seu direito à liberdade, ao prazer e à igualdade em relação ao homem, simboliza a mulher sensual e fatal, além da supremacia e do poder do feminino. Esse traço aparece, de acordo com Couchaux, no drama alemão *Jutta* (1565) que trata de Lilith e de sua neta, Jutta ou Johanna, que ficou famosa como a mulher que se tornou papisa. Essa história foi retomada no século XX por Lawrence Durrell no romance *A papisa Joana*, e por Odile Ehret na peça *La Papesse ou la Légende de la Papesse Jeanne et de sa Compagne Bartoléa* (A papisa ou A lenda da papisa Joana e de sua companhia Bartoléia), em 1983. Claude Pasteur publicou, também, um romance com o mesmo tema, intitulado *La Papesse* (1983). John Milton, em *Paraíso perdido*, refere-se a Lilith como uma feiticeira serpente.

⁴¹ COUCHAUX, 2000, p. 582-585.

⁴² Isaías 34:14.



Tornada uma heroína desesperada pelos românticos, ela foi descrita como uma bela e sensual, de longos cabelos, que arrasta os homens consigo num turbilhão de infortúnios, desastres e morte. Seu aspecto hediondo, de “bebedora de sangue”, é lembrado por Victor Hugo, que a confunde com Ísis em *La Fin de Satan* (O fim de Satã, 1886). Dante Gabriel Rossetti, em *Eden Bower* e *The House Of Life* (A Casa da vida, 1870-1881), faz de Lilith uma sereia tentadora, a eterna mulher fatal, irresistível e infernal, que provoca nos homens o desejo e o sentimento de aventura, e os conduz assim à perdição.⁴³

Na literatura moderna e contemporânea do final do século XIX e início do XX, Lilith reaparece, seguindo o roteiro de Couchaux, no romance de Marc Chadourne, *Deus criou primeiro Lilith*, publicado em 1935. No enredo, ela semeia a ruína, a morte e o desespero irremediável, antes de desaparecer, desesperada e revoltada. A peça *Lulu*, de Frank Wedekind, adaptada para o cinema por Georg Pabst, em 1928, foi retomada, em 1937, pela ópera de Alban Berg e encenada na adaptação de Pierre Jean Jouve em 1985. Todas essas versões oferecem múltiplos retratos de uma Lilith deslumbrante e complexa.

O percurso de Lilith pela arte e pela literatura parece não ter fim. Remy de Gourmont, na peça *Lilith*, de 1892, retoma a história tradicional da Criação, tal como ela está descrita nos textos sagrados judaicos, mas, de acordo com Couchaux, envolvendo-a num tom humorístico, uma mescla de cinismo e de erotismo, a que se associa uma visão pessimista da vida humana. No romance de George Mac Donald, *Lilith*, de 1895, o personagem masculino é confrontado com Lilith, numa perigosa, longa e penosa iniciação que, quando finalmente termina, ele se reencontra solitário e inseguro, semelhantemente, ao personagem masculino do romance *Lolita*, de Wladimir Nabokov (1955). Neste, a iniciação do herói o conduz à loucura destrutiva e à morte. Preso, esperando sua execução, para a glória da “pequena Lilith”, que o levou a essa situação. Lolita morre, ao contrário do mito, dando à luz a um filho. Um dos importantes estudos sobre o mito é *Lilith ou a mãe obscura*, de Jacques Bril (1981) que reafirma a permanência do mito, sua inscrição na modernidade e o seu contínuo refazer a partir da liberdade mesmo em face da punição e do castigo.

O trabalho realizado pelo fotógrafo italiano residente no Brasil, Giancarlo Mecarelli, é outro exemplo dessa perspectiva de luta contra um poder institucionalizado como uma força invisível que mina as condições justas de reconhecimento, diminuindo determinados grupos e indivíduos.⁴⁴

Em 2012, o artista e fotógrafo criou uma “Eva negra” na exposição “Beleza Afro-Brasileira”.⁴⁵ Diferente da representação tradicional, a Eva de Mecarelli aparece sem

⁴³ COUCHAUX, 2000, p. 582-585.

⁴⁴ BOSCO, 2017, p. 74.

⁴⁵ MECARELLI, 2012.



Adão, mas com uma grande cobra. Nessa composição, a serpente parece representar mais a sugestão da tentação do que o pecado, ou seja, mais o desejo do que algo necessariamente negativo.



Figura 4 – *Eva Negra* (2012) Giancarlo Mecarelli

A forma escolhida pelo artista para representar esse feminino, mítico ou fundador, parece ter origem nas representações da Lilith, a primeira mulher, de natureza livre, que foi esquecida, ou recalcada, na narrativa bíblica canônica, mas que é retomada pela cultura pop, por artistas e por escritores.

Ainda algumas considerações

As histórias bíblicas, as histórias dos Evangelhos, afirma E. L. Doctorow em *A cidade de Deus*,⁴⁶ são as iluminações originais. Elas foram ciência e religião, arte e magia, tudo o que as pessoas tinham para alicerçar suas narrativas. Mas, acrescenta o romancista, elas não escreveram por si mesmas e é preciso dar crédito ao trabalho dos contadores de histórias. Nesse sentido, o caráter de fabulador do artista e do escritor, a capacidade deles de contar histórias juntando fragmentos de outros textos e, a partir desse arte de recortar e colar, construir o que que Antoine Compagnon chamou de “o trabalho de citação”,⁴⁷ expõe, também, a condição desses artesãos de imagens e de palavras, mosaístas e *bricoleurs*, em seu ofício.

O ofício do escritor e do artista, assim, acompanhando as demandas dos tempos, transpondo fronteiras, quebrando tabus e preconceitos, valendo-se, muitas vezes, da refutação e da ruptura, pode, a contrapelo do cânone das interpretações, ampliar o olhar do leitor e do espectador, promovendo, em cada novo texto, um desvio, um estar

⁴⁶ DOCTOROW, 2002.

⁴⁷ COMPAGNON, 1996.



no mundo em que a força criadora e criativa seja sempre um fiar e desfiar de memórias, de textos, de iluminações sagradas e profanas.

Referências

BECKETT, Wendy. *Historia de la pintura*. Tradução de Rosa Cano Camarasa. Buenos Aires: La Isla, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin: Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*, v. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 165-196.

BOSCO, Francisco. *A vítima tem sempre razão?* São Paulo: Todavia, 2017.

BÜCHMANN, Christina; SPIEGEL, Celina (org.). *Fora do jardim: mulheres escrevem sobre a Bíblia*. Tradução de Tania Penido. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BYINGTON, Elisa. *O projeto do renascimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CEIA, Carlos (coord.). Bricolage. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt>. Acesso em: 5 nov. 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

COUCHAUX, Brigitte. Lilith. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/UNB, 2000, p. 582-585.

DELUMEAU, Jean. Os agentes de Satã III – a mulher. In: DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente – 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 462-522.

DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

DOCTOROW, E. L. *A cidade de Deus*. Tradução de Lucília Rodrigues. Lisboa: Europa-América, 2002.

FRYE, Northrop. *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução de Flávio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

GARIFF, David. *Os pintores mais influentes do mundo*. Tradução de Mathias de Abreu Filho. Barueri: Girassol, 2008.

GOMPERTZ, Will. *Isso é arte?* Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

GREENBLATT, Stephen. *Ascensão e queda de Adão e Eva*. Tradução de Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



LE GOFF, Jacques. *A Idade Média*. Tradução de Hortência S. Lancaster. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

LEIBOVITZ, Annie. *Annie Leibovitz: Portraits 2005-2016*. Londres/New York: Phaidon Press, 2017.

MACHADO DE ASSIS, José Maria. Adão e Eva. In: MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Obra Completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar 1994. p. 488-491.

MECARELLI, Giancarlo. *Eva negra*. Disponível em: <http://blogs.elpais.com/vientos-de-brasil/2012/08/eva-negra.html>. Acesso em: 6 nov. 2018.

MEMOU, Antigoni. Pós-modernismo. In: HACKING, Juliet (ed.). *Tudo sobre fotografia*. Tradução de Ivo Korytowski, Fabiano Morais e Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. *Retratos de mulher*. Porto: Campo das Letras, 2005.

PRETTE, Maria Carla. *Para entender a arte*. Tradução de Maria Marguerita de Luca. São Paulo: Globo, 2008.

QUEIRÓS, Eça de. Adão e Eva no Paraíso. In: QUEIRÓS, Eça de. *Obras Completas de Eça de Queiros*. Braga: Resomnia Editores, 1988.

SCHIMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens*. Tradução de José Rivair Macedo. Bauru: Edusc, 2007.

TOMKINS, Calvin. *As vidas dos artistas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Bei, 2009.

Recebido em: 23/02/2021.

Aprovado em: 23/05/2021.