



A Vênus de Millôr

The Venus of Millôr

Giovanna Angela Agulha Sarti

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

gisarti@usp.br

<https://orcid.org/0000-0001-5651-5925>

Resumo: Em duas de suas fábulas mitológicas inseridas na antologia *Eros uma vez...*, Millôr Fernandes (1923-2012) posiciona como personagem central a deusa Vênus. Sempre referenciada na sua beleza, poder de sedução e erotismo, por meio da deidade resgata-se uma plethora de influências arrendadas da literatura e mitologia greco-latina. Por intermédio de sua atuação, Millôr constrói novas alegorias para repercutir seu Brasil imediato, tratando das relações de poder entre os gêneros, da figura feminina em contexto e abordagem “machista”, e do protagonismo que a mitologia arquetipicamente ainda emblematiza na representação e compreensão da realidade. Por meio desta análise, há de se traçar as influências arcaicas e tardo-arcaicas que importam na construção da Vênus milloriana, ao mesmo tempo em que se aproxima o expediente poético arcaico dos dispositivos que Millôr reúne, a fim de plasmar a matéria antiga em alegoria para seu discurso ácido, crítico e questionador.

Palavras-chave: Millôr Fernandes; poesia arcaica; Afrodite; recepção da literatura grega antiga.

Abstract: In two of his mythological fables collected in the *Eros uma vez...* anthology, Millôr Fernandes (1923-2012) sets the Goddess Venus as the central character. Always held as the paramount paradigm of beauty, seduction and eroticism, through this deity the author redeems a plethora of influences from graeco-latin literature and mythology. Through her actions, Millôr builds up to new allegories towards a deliberation of his immediate Brazilian context, regarding the power plays between the genres, the female entity in a “sexist” approach, and the protagonism that mythology archetypically still embodies in the representation and understanding of our realities. In this analysis, we shall trace the archaic and late archaic influences in the making of the millorian Venus; furthermore, we shall bring together the archaic poetical procedures which Millôr develops to shape the ancient topics as an allegory to his acid, critical and questioning discourse.

Keywords: Millôr Fernandes; archaic poetry; Aphrodite; reception of ancient Greek literature.

1 Introdução: Millôr e a fábula

As fábulas do prolífico jornalista, humorista e artista Millôr Fernandes (1923-2012) são um espaço polimorfo do lúdico (SERAFINI, 2012, p. 34): transpassando a matriz fabular tradicional tanto como gênero quanto como molde paródico, o escritor carioca propõe um diálogo com as narrativas de animais antropomorfizados e de figuras do imaginário mitológico greco-latino, criando com isso jogos de contraposições, novas roupagens semânticas e desmonte de verdades pré-estabelecidas. Por meio destes artifícios, a (re)imaginação da matéria familiar é transportada para um contexto antes inexplorado, em que é possível imputar-lhe sentidos contemporâneos, utilizando-se da alegoria como modo de questionamento, sátira e repercussão dos acontecimentos no Brasil do século XX.

O gênero que embasa a incursão de Millôr por estas narrativas advém de uma elaboração ancestral, passível de tipificação como um fenômeno discursivo inerente da capacidade linguística humana, e que emerge espontaneamente em diversas culturas, espaços e tempos (DEZOTTI, 2018, p. 23). Contudo, sob a alcunha de Fábula, referenciam-se também o gênero literário, *aînos*, com histórias curtas que se utilizam do mundo natural para formular admoestações e ensinamentos. Seus representantes mais recuados estão em *Os trabalhos e os dias*, poema didático-sapiencial de Hesíodo (c. 750-650 a.e.c.), e no jambo do poeta arcaico Arquíloco (c. Séc. VII a.e.c) (CORRÊA, 2010, p. 22); contudo, o elo inicial desta “tradição”¹ propriamente dita foi atribuído ao nome semimítico de Esopo². A partir deste referencial, Millôr reencena mini-tramas de viés moralizante e também as subverte na reinvenção de mitos greco-latinos.

Não é à toa que Millôr estabelece um diálogo tão franco com o mundo antigo: sua própria escrita tem algo de fabular. Primordialmente, fraciona-se em um nível narrativo de relativa simplicidade lexical e

¹ A “tradição” é o conjunto de obras de certo gênero entre o polo historicamente mais recuado e os subseqüentes atos de recepção (BUDELMANN e HAUBOLD, 2011, p. 16).

² A rigor, Esopo é um nome meramente referencial para as primeiras fábulas conhecidas no ocidente, sendo mais mito e imaginário anedótico.

sintática, onde a alegoria se constrói no “caráter semântico de expansão de significações obtida através da ferramenta ‘humor’” (COLEONE, 2008, p. 13), a fim de proporcionar desfrute. Ao mesmo tempo, o nível mais profundo oferece camadas de crítica especialmente relevantes em tempos de ditadura militar (*idem*, p. 24), denunciando as tensões vigentes no cenário nacional. Este expediente discursivo reflete em Millôr algo de uma intencionalidade arcaica, em um panorama mais amplo para além de Esopo: em poetas como o mélico Píndaro (c. 518-446 a.e.c.), evidenciam-se mecanismos composicionais de obscurantismo como modo de mediar diferentes interpretações (THOMAS, 2012, p. 243-244). Por um lado, tal qual ocorre ao poeta tardo-arcaico, esse dispositivo parece ampliar o engajamento do público milloriano com o material, pois se buscam pistas para desvendar a mordaz crítica velada, externamente temperada pelo efeito da brincadeira. No entanto, à diferença dos expedientes alusivos que pretendiam cingir a mensagem recebida entre os variados públicos da audiência arcaica (*idem*, p. 244), as camadas discursivas de Millôr parecem almejar um esforço democrático, que contempla caminhos de acesso igualitário alinhavados no texto: enquanto o eventual leitor desatento pode acessar o mais raso da narrativa, o público versado na literatura de base decodifica sentidos subjacentes, evocados pela recepção da matéria antiga. Deste modo, as fábulas de Millôr se alinham também à poesia arcaica, ao contar com o reconhecimento da tradição como base da interação entre público e arte, pois para desvendar tais instâncias é necessário que se tenham em conta a inserção tradicional, a *expertise* da audiência, e sua contextualização (*idem*, p. 236).

Em última instância, o dispositivo composicional arcaico (SEGAL, 1988, p. 142) que melhor encontra proveito em Millôr é o próprio resgate do mito tradicional com vistas a imputar-lhe novo tratamento. A título de exemplo, o Fragmento 579 do poeta mélico Simônides (c. 556-468/64 a.e.c.) reelabora um trecho de *Os trabalhos e os dias*, para expressar como “a *areté* – a excelência – é difícil de alcançar” (RAGUSA, 2013a, p. 211). De modo igualmente meditativo, porém amplamente sardônico, também Millôr pretende debater a virtude humana e – em especial, sua falta –, por meio do mito. Neste sentido, poucas personagens se fazem tão destacadas quanto Afrodite, sobre quem

Millôr vem a se deter em mais de uma ocasião. Como uma das principais divindades entre os doze³ olímpicos, a deusa se estabelece como peça central na vida mítico-cultural da Hélade e posteriormente de Roma, figurando nas representações literárias desde as inaugurais composições homéricas, perfazendo um arquétipo de força motriz do cosmos desde Hesíodo (BURKERT, tradução de LOUREIRO, 1993, p. 305). Por um lado, vemos em Millôr a Afrodite do imaginário popular moderno: fruto do persistente poder simbólico (CYRINO, 2010, p. 127) transmitido na recepção, ela está ligada ao plano da “beleza física, da feminilidade, da sensualidade, da paixão erótica, do desejo” (RAGUSA, 2021, p. 69), que são regentes destes domínios no “auxílio aos amantes ou punição daqueles que rejeitam o amor”⁴ (GANTZ, 1993, p. 104). No entanto, tal como se dá já nas representações mais recuadas, o ofício milloriano se assenta na pluralidade de uma deusa “multifacetada – como são em geral os deuses gregos” (RAGUSA, 2021, p. 69).

Para proceder no mundo mitológico que Millôr confabula a partir do referencial greco-latino, fazem-se representativas duas narrativas da antologia *Eros uma vez...* (1987), ambas habitadas e regidas por uma Afrodite abrazeirada. Em “Vênus, a deusa da amora”, Millôr a reporta como um adorno presenteado por Vulcano e transforma a deusa em uma “assanhada” entre os personagens masculinos e, em especial, Marte. Conforme será desenvolvido, a narrativa amplia a zombaria ao feminismo pela qual o autor se notabilizava, demonstrando por meio da formulação de uma figura submissa, porém sonsa, a percepção da atividade feminista como “egoísta e egocêntrica”, que iminentemente desvela uma “alegoria ao feminismo [...] que, ao invés de dar foco

³ Conforme informa Ken Dowden sobre a arbitrariedade do número do panteão estabelecido na recepção da religião grega, “In modern treatments these tend to be formalized as the *twelve* Olympian gods [...]. Which unfortunately leaves out Dionysus [...] Heracles [...] the Muses and the Graces [...]. It is therefore not a straightforward matter of fact that there were twelve Olympian gods. The Greek gods of cult and of mythology were quite numerous and various. Nonetheless, the attempt to create a twelve-strong pantheon began as early as the sixth century BC at both Olympia and Athens” (2007, p. 43).

⁴ “Aphrodite’s role in myth is limited to isolated instances of aiding lovers or punishing those who reject love”. Todas as traduções, exceto referência contrária, são da autora.

a uma luta considerada mais global, contra a ditadura e a falta de liberdade de expressão, estaria preocupada com seu próprio bem estar, no caso, o bem estar das mulheres” (CRESCÊNCIO, 2011, p. 9). Já a segunda narrativa, homônima da antologia, revisita o conto de “Cupido e Psiquê”, inserido no romance *O Asno de Ouro* de Apuleio (séc. II a.e.c.). Seguindo pelo mesmo percurso da obra latina, Millôr atualiza a busca da bela princesa Psiquê por Cupido, seu amante perdido; como uma peça centrada no grande palco do mundo de Vênus, materialidade, vaidade, vulgaridade e violência acorrentam a alegórica alma humana a uma busca infrutífera pelo amor rebaixado. Com isto, o autor carioca demonstra como a humanidade continuamente revolve em torno dos mesmos vícios, reiterando assim o mito como profícua ferramenta na tentativa de ordenação da realidade.

2 O conto “Eros uma vez...”

Conforme indica Elmar Aquino sobre o título da antologia e do conto,

Já no título, apresenta-se uma recriação da expressão introdutória *Era uma vez...* – usual nos contos infantis e nas fábulas. [...] a expressão [...] é modificada, ao se comutar a forma verbal pelo nome atribuído à divindade grega (*Eros*), por semelhanças de camada fônica. (2016, p. 202)

Explorando a relação entre os contos de fada e a forma fabular, Aquino mira na relação mais ampla do jogo de trocadilhos de Millôr, e resvala em uma curiosa questão acerca da construção específica de Apuleio: um dos principais sustentáculos do conto latino é a influência de narrativas populares e orais que vieram a se consolidar mais tarde como contos de fadas (FINKELPEARL, 1974, p. 343). À moda dos Irmãos Grimm, contudo, tanto Apuleio quanto Millôr compõem narrativas bastante impróprias para o público infantil, demonstrando como a inveja, a lascívia e o apego material resultam na submissão da alma à soberania do mundo de Vênus.

Destarte, a contraparte latina de Afrodite reprisa o papel de feroz agente persecutória de “Cupido e Psiquê”: encolerizada pela constante

disputa sobre sua beleza⁵, Vênus pede a Cupido que puna Psiquê, a mais nova desafiante de seu quinhão. Assim como ocorre na narrativa latina, as linhas basilares de Millôr passam pelas mesmas etapas: do enamoramento de Cupido por Psiquê e conseguinte rapto à curiosidade incitada pelas irmãs invejosas da moça em descobrir a identidade do amante e, por fim, às provações de Psiquê em busca do amor perdido. No entanto, o autor carioca compacta a narrativa que transcorre nos capítulos centrais do romance de Apuleio, sendo assim “possível observar a semelhança, mesmo que de forma básica, entre o texto-fonte e o parodiado” (AQUINO, 2016, p. 201).

De pronto, é possível apontar no próprio ato de recepção a identidade entre os artifícios composicionais da literatura antiga, e o modo como esta fábula cumpre a recriação mitológica. Para um eficaz resgate da matéria latina, é necessário que Millôr transponha quase dois milênios desde o texto-fonte, propiciando seu leitor por meio de “uma nova narrativa do mito grego⁶, adaptando-o a um registro de linguagem mais coloquial” (AQUINO, 2016, p. 202). Do mesmo modo, dada a distensão espacial que se impunha na conjuntura sóciopolítica na Grécia dos séculos VI e V a.e.c., um movimento análogo ocorria ao poeta

⁵ Outra ampliação milloriana à leitura do conto de Apuleio: apesar de deusa da beleza, já não seria a primeira vez que Afrodite se via desafiada sobre ser a mais bela. Com relação ao texto de base, o desenvolvimento milloriano permite novas explorações quanto à dimensão da rivalidade criada entre Vênus e Psiquê. Por um lado, a principal infração da princesa mortal teria sido usurpar o quinhão cultural da deusa (SANDY, 1999, p. 107); no entanto, ao retomar a outra infame disputa pela beleza no mito da escolha de Páris, Millôr lança luz sobre uma outra face da infração de Psiquê: reavivar em Vênus a memória da disputa anterior, tal qual aludida *en passant* por Apuleio. Curiosamente, a Vênus de Millôr também mexe as peças do tabuleiro para estabelecer sua vitória, tanto ao ordenar Cupido a promover a penalidade de Psiquê, quanto pelo índice de que, secretamente, teria orquestrado o casamento de Cupido e Psiquê para submeter a mortal ao seu jugo. Assim, Millôr ativa em Apuleio ainda uma outra hipótese de leitura: talvez estejamos lidando com uma reencenação indireta das artimanhas afrodisíacas que ulteriormente resultam na guerra de Troia. Pelo prisma da subjugação de Psiquê na narrativa de Apuleio, isso significa que a alma estaria fadada ao desastre pelo envolvimento com o lado beligerante de Vênus desde o ciclo troiano.

⁶ Neste caso, de fato, o mito é latino - não há referências anteriores a Apuleio, de modo que a crítica o aponta como criador (KENNEY, 2004, p. 18).

tardo-arcaico, pois já não era “mais na primeira instância um cidadão nativo de sua cidade, engajado com todo seu ser na sua vida política, mas ao invés disso é um profissional”⁷. Assim, estes poetas são viajantes comissionados em terras alóctones, onde se fazia premente estabelecer vínculos de identidade com o público no seu ofício, costumeiramente adaptando “os conteúdos de suas canções para suas audiências”⁸ (MOST, 1982, p. 84). Distinguem-se procedimentos direcionados a tal fim na *Peã 6* de Píndaro, quando na abertura a *persona* pindárica lança mão das figuras de Zeus, das Cárites e de Afrodite para “solicitar a Delfos a acolhida” (RAGUSA, 2013a, p. 271). De forma análoga, Millôr expõe uma justificada preocupação quanto à recepção de seu texto, ocupando-se, sobretudo, em “esclarecer o leitor acerca dos nomes das personagens, fazendo associações” (AQUINO, 2016, p. 202) com intuito de engajar seu público na matéria antiga, colocando-o a par do conhecimento que possui e pretende desenvolver.

O aspecto da nomeação explorado no conto em pauta é especialmente significativo nas linhas iniciais da introdução de “Aphrodite, posteriormente fonetizada como Afrodite (e traduzida para Vênus)” (FERNANDES, 1987, p. 85). Diferentemente do que defende Elmar Aquino, sobre a designação fazer “referência ao *domínio romano* sobre a civilização grega, ao explicar que Afrodite corresponderia à divindade chamada Vênus”⁹ (2016, p. 202, grifos nossos), a emulação da transliteração grega (*Aphrodítē*) que passa à grafia latina, pode antes dar relevo à ancestralidade do mito. Afinal, não há referências textuais sobre uma cisão entre Grécia e Roma; as influências estão amalgamadas – “Latim pra mim é grego”, já diria Millôr (2002, p. 571) –, de sorte que uma possível alusão hierarquizada sobre a assimilação de Afrodite

⁷ “[...] the poet is now no longer in the first instance a citizen of his native town, engaged with his whole being in its political life, but is instead a professional [...]”.

⁸ “[...] the new poets [...] they adapt the contents of their songs to their audiences”.

⁹ Da mesma forma, a ideia de Aquino de que “ao conservar a grafia com [ph], no decorrer do texto, o autor parece estar tentando resgatar a *história original*, mantendo a ligação entre ambas” (2016, p. 202, grifos nossos) parece não corresponder aos registros. Apesar dos personagens virem de fonte grega, a história de Cupido e Psíquê advém sobretudo da elaboração de Apuleio, não constando antes de *O Asno de Ouro* versão alguma sobre este mito.

por Vênus parece não figurar no horizonte da narrativa. Isto posto, tal formulação sobre os nomes da deidade cumpre o propósito de estabelecer não somente o ponto inicial da escrita milloriana, mas também o referencial sobre o qual se faz o recorte literário. Ao destacar este passeio compacto pela ancestralidade de Vênus, o autor apresenta e sumariza o histórico dos agentes em jogo, personagens de ancestralidade helênica que transitam na fluência da língua romana. Para o leitor não-especializado, serve como eficaz ancoragem, imputando sobre a fábula a noção de que dali adiante se estabelece uma linha direta com a cultura greco-latina arraigada no conhecimento comum. E, para além desta função mais subjetiva, tal estratégia justifica a diferença entre o gracejo no título que referencia *Eros*, e a preferência pelo termo *Cupido* no desenvolvimento da narrativa, que preserva a origem literária latina.

Após a introdução da personagem precursora da trama, passa-se então a especificar qual aspecto de Afrodite se dispõe na elaboração do conto. Inflammada de exclamações, e interjeições à la brasilidade, a primeira fala da personagem evidencia a clara retomada da linha de desenvolvimento apuleiana:

Então, a mim, antiga mãe da Natureza [...], Vênus, reduziram-me a esta condição de partilhar com uma mortal as honras devidas à minha majestade! [...]. Foi em vão que aquele pastor [...] me preferiu, pelos meus atrativos sem par, às deusas mais eminentes. Porém, não se rejubilará por muito tempo essa [...]. Poderei, com essa mesma beleza à qual ela não tem direito, fazer com que se arrependa. (APULEIO, tradução de GUIMARÃES, p. 174-175)

Pombas, qualé? Que é que adianta ser Deusa e linda, se toda hora tenho que entrar em concurso pra ver se ainda sou a mais bonita? Agora é essa tal de Psychê! Vai lá e dá uma flechada nela, meu filho. (FERNANDES, 1987, p. 85)

Com o motivo do amor negativado em perseguição, inveja e retribuição, a Vênus de Apuleio tem em seu horizonte a Juno virgiliana e a “Afrodite Pandemia” (*Ἀφροδίτη Πάνδημος*), do discurso de Pausânias n’*O Banquete* de Platão (KENNEY, 1990, p. 18-19). Contudo, Millôr

amplia o caráter vilanesco de sua personagem ao recuar ainda mais na sua recepção, implantando na matéria latina as manifestações arcaicas da faceta severa e intempestiva dos domínios de Afrodite.

A esse respeito, o aspecto mais patente desta construção vem na breve, mas decisiva, interação com Cupido. Explorada em lógica congênere à de Apuleio, os personagens são mãe e filho; contudo, contrária à progressiva conquista de independência filial que ocorre nas entrelinhas do conto latino (SARTI, 2022, p. 7), a Vênus milloriana permanece como verdadeira matrona da fábula, ditando os caminhos até as instâncias finais. Como se evidencia em sua proclamação para Psiquê, “se cumprir as três [provações] *eu te dou de novo* o meu filho” (FERNANDES, 1987, p. 86, grifos nossos), o punho de ferro com que a personagem rege a narrativa denuncia em Millôr o império de Vênus. Seu nome não está no título, sua atuação não é central, mas é nesta deusa que engendra a ação, e é em seus domínios que a narrativa será conduzida, do arrebatamento de Psiquê ao casamento com Cupido. Deste modo, os personagens permanecem em desenvolvimento linear pois se encontram submetidos às mesmas falhas, dado que Cupido é subordinado da dinâmica maternal, e Psiquê é inepta a evoluir espiritualmente. Formula-se, nestes termos, uma nova moral na contramão da lição neoplatônica ao final do conto latino (PENWILL, 1975, p. 52): como virá expresso, depreende-se que a alma humana está indissociavelmente ligada à cobiça (ou cupidez)¹⁰, incapaz de alçar voo nas asas do conhecimento elevado, como propunha Apuleio¹¹.

¹⁰ Conforme definição no dicionário Michaelis: “1. Que revela intensa cobiça; ambicioso, ávido, ganancioso / 2. Que demonstra desejo amoroso ardente”.

¹¹ A maior parte da crítica lê tal intuito no desenvolvimento de Apuleio (Cf. Joseph G. DeFilippo, 1990; M. J. Edwards, 1992; Costas Panayotakis, 2001; E. J. Kenney, 2004), pois o conto de Cupido e Psiquê demonstraria ao homem-asno Lúcio um exemplo de superação dos efeitos nocivos do mundo material da *Venus Vulgaris*, em nome do alçamento espiritual. Contudo, é curioso como a interpretação negativa de L. J. Penwill (1975, 1998) vai ao encontro da conclusão de Millôr: também para o crítico, o casamento de Cupido e Psiquê denota a submissão da alma ao apetite sexual e aos prazeres materiais e rebaixados (1975, p. 52).

3 Vênus e Cupido

A associação entre Vênus e Cupido rende ainda outros rebatimentos com a matéria mitopoética arcaica. Embora não haja filiação paterna demarcada em Apuleio¹², Millôr descreve seu Cupido como filho do “Deus da Guerra” – presumivelmente, pretende assim suscitar a associação com Marte, equivalente latino de Ares. Essa vertente genealógica, aponta Timothy Gantz (1993, p. 4), tem o primeiro registro¹³ no Fragmento 575 de Simônides: “ó cruel criança da ardilosa Afrodite, / que de Ares, artífice de ardis, ela gerou...” (tradução de RAGUSA, 2023). Por meio desta caracterização, o extravasamento para além dos moldes latinos sinaliza a observação de Millôr para as fontes provenientes do mundo arcaico, onde a paternidade de Eros se consolidou em Ares (RAGUSA, 2013a, p. 16), dada a popularidade de sua associação matrimonial com Afrodite (GANTZ, 1993, p. 4). Conhecedor da literatura antiga¹⁴, o autor brasileiro retira da tradição a filiação

¹² Há uma única menção no texto latino: enfurecida ao descobrir o enlace com Psiquê, Vênus lança um duro sermão para Cupido, prometendo substituí-lo pelo ultraje, “[...] adotarei um dos meus pequenos escravos domésticos e lhe darei essas *asas*, essa *tocha*, e o *arco e flechas*, *todo o aparelhamento* que me pertence e que eu te confiei sabes para que uso. Pois seguramente *tua herança paterna não contribuiu em nada para esse equipamento*. [...] Bateste-me frequentemente [...] sem temor nenhum de teu *padrasto*, esse grande e valente guerreiro” (APULEIO, tradução de GUIMARÃES, 2019, V, 30-31, grifos nossos). Tendo o trecho em vista, supõe-se que a paternidade do Cupido apuleiano possa ser de qualquer deus, com exceção de Marte, conforme observa ainda a nota de rodapé de Ruth Guimarães à tradução. Apesar da dica, aparentemente Apuleio pretende deixar a herança paterna indefinida, pois vem ainda correlacionada a três elementos: asas, tocha e arco e flechas. Talvez sejam possíveis alusões a amantes diversos de Afrodite na tradição, como Hefesto (em oposição ao que supõe a nota de Guimarães) pelo fogo e armas forjadas, e talvez até mesmo Hermes, em virtude do caráter alado do deus mensageiro. O paralelo com esse deus se torna ainda mais proveitoso se contarmos que *O Asno de Ouro* tem o título alternativo de *Metamorfoses*, justamente por conta do paradigma ovidiano, onde se reporta o famoso mito de Hermafrodito, filho de Hermes e Afrodite, e Salmácis (ROMANO, 2009, p. 553).

¹³ Trata-se do registro remanescente, pois consta em um testemunho que Safo (c. 630-580 a.e.c.) já teria aludido a tal genealogia (RAGUSA, 2013a, p. 16).

¹⁴ Haja vista seu interesse expresso nas traduções de tragédias e comédias antigas para o português – sem mencionar, claro, o aproveitamento da matéria greco-latina aqui discutido.

marcial com fins de demonstrar a parcela beligerante do amor¹⁵, tal qual desenvolvido na adjetivação “cruel criança” em Simônides: Cupido recebe o epíteto porque submete os humanos à paixão em condições inelutáveis (FUENTES, 2002, p. 12), de modo que, sem surpresa alguma, sua atuação é costumeiramente formulada como doença na linguagem erótica tradicional¹⁶. Além disso, é retratado como criança¹⁷, pois, mesmo na sua primeira aparição em Hesíodo como potência cosmogônica, é poder submisso ao domínio de Afrodite (CALAME *apud* RAGUSA, 2013a, p. 16). Ainda que o Cupido de Millôr tente “sair pela tangente”, inquirindo a mãe, “Por que a senhora não chama o Pires¹⁸, perdão, o Papai, que é o deus da Guerra? [para dar uma flechada em Psiquê]”, a resposta de Vênus é peremptória, a tal ponto que se dá em discurso indireto: “a mãe, *venérea* como era, apenas *mandou ele xarape a boca*” (FERNANDES, 1987, p. 85, grifos nossos). Nestas linhas, não apenas

¹⁵ Note-se ainda em ambos os contos millorrianos em que Vênus aparece, Marte será o pai e Cupido será desenvolvido similarmente quanto a sua cupidez: “Desse amor de ferro e fogo Vênus teve um filho, Cupido, que, como o nome indica, era extremamente cúpido” (FERNANDES, 1987, p. 76).

¹⁶ Como comenta Ward Hooker sobre a caracterização de Cupido em Apuleio, ele é um *daimon* de inspiração platônica, pois ao mesmo tempo que aspira à elevação, também é propenso ao mal, dado que desperta o amor como uma doença (1955, p. 28). Do mesmo modo, o próprio Apuleio desenvolve em *O Asno de Ouro* dois contos milésios de inspiração euripidiana, tecendo o amor como doença (TATUM, 1969, p. 521). Para citar ainda outros exemplos: na era arcaica, é descrito como aquele que sacode os sentidos da *persona* poética no Fr. 47 de Safo, em alusão ao comprometimento das faculdades mentais (tradução de RAGUSA, 2021, p. 95); na era clássica, a Dejanira sofocliana denomina sua paixão como doença (THORNTON, 1997, p. 34), do mesmo modo que ocorre para com a Fedra euripidiana, em que *Eros* atua como enfermidade que a consome; na era arcaica, tal qual Simônides no Fragmento 541, Teógnis retoma o epíteto *doloplókos* (δολοπλόκε), “tecelã de ardis”, dado a Afrodite por Safo pela primeira vez no Fragmento 1, e de possível cunhagem da poeta (RAGUSA, 2005, p. 167), para demonstrar “cómo Afrodita somete el alma prudente de los hombres sin que ninguno pueda escapar, por sabio o fuerte que sea” (FUENTES, 2002, p. 16).

¹⁷ O *Eros* querubim, isto é, criança ou bebê alado que permanece no imaginário popular, é fruto da recepção iconográfica a partir da era helenística (HOOKER, 1955, p. 28).

¹⁸ Considerando a datação da antologia *Eros uma vez...* (1987), o sobrenome se refere possivelmente a Leônidas Pires Gonçalves, general de exército brasileiro durante o governo José Sarney (1985-1990) (ARAGÃO, 2009), dada a aproximação entre “deus da guerra” e o cargo militar de Gonçalves.

se demarca uma Vênus contundentemente impetuosa e imperiosa, como também “venérea”, termo que de imediato presentifica doenças sexualmente transmissíveis e que, por isso, carrega ampla carga de negatividade em virtude dos efeitos adoecedores da paixão propiciada nos domínios afrodisíacos.

Ainda sobre a cólera venérea, vale atentar para a colocação de Cupido na objeção à mãe. Segundo a moral posta em Millôr, Psiquê é condenada à cupidez ao fim de sua jornada, isto é, o instrumento da punição é o enamoramento propriamente dito, de si ou de outrem, como ocorre com Hipólito na obra homônima de Eurípides. Contudo, a reação de Cupido ao pedido da mãe revela uma distinção: se pretendia transferir sua tarefa para o pai, deus da carnificina da guerra, então, a intencionalidade que Cupido interpreta em Vênus estaria antes associada a uma flechada em acepção literal. Com isto, a formulação de Millôr amplia a mera alusão de Apuleio à letalidade de Vênus, conforme a ameaça proferida em seu discurso inicial: “Aquele que por toda parte apresentará minha imagem é uma moça que está para morrer” (APULEIO, tradução de GUIMARÃES, p. 174). Estabelecida no motivo militar a estratégia inicial da punição de Psiquê, tem-se na justaposição dos domínios familiares de amor, guerra e paixão a chave de acesso para a dimensão guerreira da própria Vênus, que para muitos estudiosos dever-se-ia antes à influência de deusas orientais, como Ishtar (BURKERT, 1993, p. 302). Como aponta Giuliana Ragusa:

Afrodite é sempre uma deidade perigosa e potencialmente tão ou mais destrutiva que Ares [...] Considerá-la um símbolo feminino do amor, [...], como se faz no senso-comum verbalizado, é reduzir drasticamente a complexidade da deusa, é banalizá-la. (2013b, p. 28)

Com efeito, mesmo que o vínculo com Ares não fosse axiomático no âmbito cultural e literário (BREITENBERGER, 2007, p. 25), é possível indicar como o rastreamento do aspecto beligerante de Afrodite recua para as linhas inaugurais da literatura ocidental, ainda que de modo bastante sutil: apesar da insistência homérica em desqualificá-la no domínio da guerra, como vemos no episódio do confronto da deusa com Diomedes, e na fala de Zeus para consolar sua filha humilhada pelo mortal no Canto

V (v. 348-430) da *Iliada* (BURKERT, 1993, p. 301), “Afrodite se torna ativa não, como é de se esperar, no amor, mas nos assuntos de armas e guerra”¹⁹ (BREITENBERGER, 2007, p. 24).

É ainda a partir da *Iliada* que a personagem milloriana forja o primeiro elo de uma gama de representações negativas na recepção das fontes arcaicas: mediante a insolente recusa de Helena em juntar-se a Páris, Afrodite alerta, “Não me provoques, criatura infeliz, porque não aconteça / que te abandone e te venha a odiar quanto agora te prezo” (HOMERO, tradução de NUNES, 2011, canto III, v. 414-415). Tal faceta encolerizada é desenvolvida com notável fôlego na mélica tardo-arcaica, quando as composições revelam um ponto de inflexão na representação crescentemente prejudicial do poder erótico: apesar da perda e da fragmentação de fontes, o potencial destrutivo do império de Afrodite é reiterado em Simônides, como já dado nos Fragmentos 541 e 575, em Baquilides (c. 518-452 a.e.c.), como os dons que excitam os sentidos a ponto de descompensar os homens mais nobres em suas atitudes (Dit. 17, tradução de RAGUSA, 2013a, v. 8-13), e, em Píndaro, como “desejo” que despe o “respeito pelos progenitores” e turva o julgamento do sujeito na *Pítica 4* (tradução de RAGUSA, 2020, v. 216-219). Aliás, nessa última canção, é patente como o entrelaçamento de magia e erotismo resulta em submissão, dada especialmente na violenta imagem do “açote de Peitó” (v. 219). A deusa da persuasão, vassala de Afrodite em seu séquito, assim coroa o amor suscitado nos domínios da deusa como uma ferramenta capaz de obliterar famílias, valores, histórias, indivíduos e nações inteiras, como o fez ao agir sobre Medeia na mélica pindárica, e como faz ao esfacelar o mundo de Psiquê.

Conforme foi dito anteriormente, dentre os mélicos tardo-arcaicos, uma representação bastante contundente quanto à Vênus de Apuleio e Millôr é aquela elaborada por Simônides. Desta vez no Fragmento 541, dispõe:

¹⁹ “In the Iliad, Aphrodite becomes active not, as one might expect, in love, but in the business of arms and war”.

... pois não é fácil ser nobre:
 o homem, contrariado, é coagido
 pela ganância inelutável, *ou pelo moscardo da
 tecelã de ardis de grande força, Afrodite, ...*
 (Tradução de RAGUSA, 2013b, grifos nossos)

Carmen Fuentes (2002, p. 14), contrapõe “a virtude ou valor” ao estado naturalmente imperfeito do homem, dado que “[a natureza humana] está obrigada a se mover involuntariamente entre os limites das necessidades inatas a ela, como a cobiça, a picada do amor e as ambições”²⁰. Esta é uma visão de uma “ética mais tolerante e flexível” em contraposição ao paradigma heroico da tradição aristocrática (SEGAL *apud* RAGUSA, 2013a, p. 204), que enfatiza o que será tido na recepção como as tormentas dos domínios eróticos. Em Millôr, a visão do poder de Afrodite como um moscardo, isto é, a mosca do gado que perturba os sentidos, insistente e sem descanso, é uma imagem que se soma à construção de uma Vênus inelutável. É uma potência incessante enquanto não logra sucesso em sua artilosa trama, gerindo como bem lhe apraz a vida daqueles nas quais decidiu interferir. Novamente, é através deste prisma que Apuleio constrói sua Vênus, aqui retomada na literatura brasileira: a Vênus milloriana se assenhora de “Eros uma vez...” enquanto mãe, deidade suprema e fonte da qual emanam os caminhos entre a psiquê humana e a cupidez.

4 O conto “Vênus, a deusa da amora”

Seguindo por estas construções negativadas, as Vênus de Millôr trilham por ambas as fábulas o mesmo rumo dado por uma cadeia de representações que tendem à faceta rebaixada da deusa. Conforme a elaboração supracitada, a potência irascível de “Eros uma vez...” é um motivo de representação prototípica a partir de Platão, em cujo *Banquete* se demonstram visões polarizadas entre a “Afrodite Pandemia”, ligada

²⁰ “La virtud o valía es una cualidad difícil de encontrar entre los hombres, porque la perfección no pertenece a la naturaleza humana, que está obligada a moverse involuntariamente entre los límites de algunas necesidades innatas a ella, como la codicia, el aguijón del amor (ἰστρος) y las ambiciones”.

aos prazeres rebaixados dos que “amam é mais o corpo que a alma” (PLATÃO, tradução de SOUZA, 2016, 181a-b), e a “Afrodite Urânia” (Ἀφροδίτη Οὐρανία), com aspirações de elevação celeste (SCHLAM, 1970, p. 484-485). Se em Apuleio a deusa se matiza entre a ira inicial para com Psiquê e a celebração dos noivos ao final do conto (TATUM, 1969, p. 514), em Millôr manifesta-se apenas a entidade “pandemia”, de apego material e sexual. Tal potência, contudo, parece encontrar pouco resvalado na figura jovem, submissa e passiva concebida para “Vênus, a deusa da amora” – em que, ironicamente, é a personagem principal.

Protagonizando um novo mito etiológico sobre o surgimento da paixão, esta outra Vênus arrenda da poesia didático-cosmogônica o motivo de deidade nascitura que recebe seu quinhão de atuação no cosmo, mas que é evidenciada quase que exclusivamente pelas diversas relações amorosas com deuses e heróis da mitologia²¹. Sob esta ótica, a recepção de Millôr intencionalmente a reduz a objeto do fascínio e desejo masculino, com o objetivo de debater a dinâmica entre os gêneros na emergência do movimento feminista brasileiro entre as décadas de 1960 e 1980. Para tanto, a costumeira nota de rodapé associada ao termo “amora” esclarece já no título esta chave de leitura: “o sentimento de paixão, representado por Vênus, se chamava assim [amora]. Mas os séculos posteriores, intensamente chauvinistas, impuseram a palavra machista²² amor” (FERNANDES, 1987, p. 75).

Na criação deste ácido mito em torno do “machismo”²³, Millôr se assenta sobre uma diversidade literária distendida temporalmente: entre o

²¹ Instância esta que recorda ainda as narrativas de heróis na *Teogonia* e no fragmentário *Catálogo das Mulheres* de Hesíodo, onde as personagens femininas são tidas no papel de esposas, amantes e mães, tal como é seu papel por excelência em sociedades tradicionais e patriarcais. Conforme aponta Juarez Oliveira Pinto sobre o *Catálogo das Mulheres*, “nessa poesia, embora o foco narrativo seja direcionado às figuras femininas e as narrativas acerca dos homens sejam subordinadas a elas, a hipótese mais forte é que, ao contrário do *Catálogo* ser um poema dedicado à excelência das mulheres, ele seria centrado sobretudo nos heróis famosos que foram gerados por elas” (2020, p. 21).

²² Há uma equivalência entre os termos chauvinista e machista para Millôr (CRESCÊNCIO, 2011, p. 2).

²³ O termo não é acusatório, mas meramente um atestado do posicionamento do autor e sua aceção própria do machismo e feminismo (CRESCÊNCIO, 2011, p. 5).

referencial greco-latino e a elaboração da figura de Afrodite ou Vênus na cultura ocidental, verifica-se a multiplicação nas instâncias de recepção vigentes. No primeiro parágrafo, dispõe-se sobre sua origem “das águas, ou melhor, das espumas suspeitas do mar da ilha de Chipre, depois que Saturno tinha lançado ali os testículos de Urano” (FERNANDES, 1987, p. 75), em proximidade aos eventos primeiramente descritos nos versos 180-206 da *Teogonia*. Em seguida, Millôr traz elos subsequentes da tradição oceânica para explicitar o paradigma antigo, ilustrando a passagem pela menção da obra de Sandro Botticelli e dos “logotipos da Shell” (*idem*, p. 75). Na reiteração deste motivo, aliás, vale retomar o elemento violento da deusa: desde a origem, Afrodite prescinde da castração de Urano por seu filho Crono. Este mesmo ato pernicioso cria também as “Erínias, poderes para punir os crimes contra entes queridos, as Ninfas Mélias e os Gigantes, poderes ligados às armas e à guerra”²⁴ (PIRONTI, 2007, p. 26); desta origem violenta, a ulterior conjugação de Afrodite a Ares na *Teogonia*, assim “recorda esta cumplicidade original da filha de Urano com o mundo da violência e da guerra”²⁵ (*idem*, p. 74), conforme referido em “Eros uma vez...”. O que interessa na recepção da presente fábula, porém, é que “paradoxalmente, a sexualidade masculina de Urano, que perversamente negava sua prole natural, dá origem a uma divindade feminina, que incorpora a atração entre os sexos”²⁶ (CLAY, 2003, p. 18). Semelhante aspecto é especialmente relevante ao se considerar o desenvolvimento do subtexto nesta narrativa milloriana: a deusa será criada por homens, sua beleza será forjada nos adornos dados pelo marido, sua atuação será inteiramente ligada aos seus relacionamentos, e sua reputação será dada pelo olhar masculino.

Além da multiplicação quanto ao nascimento hesiódico de Afrodite, há também uma segunda orientação épica na fábula: a

²⁴ “Donnant naissance par la suite aux Erinyes, puissances censées punir les crimes contre les proches, aux Nymphes Méliennes et aux Géants, puissances liées aux armes et à la guerre”.

²⁵ “La place faite à ce couple et à sa descendance dans le royaume de Zeus rappelle cette complicité originelle de la fille d’Ouranos avec le monde de la violence et de la guerre”.

²⁶ “Uranus’ male sexuality, which perversely denied its natural issue, here gives rise to a female divinity, who embodies the attraction between the sexes”.

designação de Vênus como consorte de Vulcano evoca a narrativa humorística no Canto VIII da *Odisseia*. Sobre este paradigma, Millôr resgata não apenas o caráter cômico e frívolo da narrativa de Demódoco (SEGAL, 1988, p. 125), como também o episódio da intrusão de Ares na suposta harmonia matrimonial de Afrodite e Hefesto. Em ambas, na narrativa hexamétrica e na fábula, a conjuntura destes três deuses é altamente simbólica. Conforme aponta Marilyn Arthur Katz, ainda que em Homero (séc. IX-VIII a.e.c.) haja uma dicotomia muito menos rígida do que no mundo clássico com relação à oposição complementar das esferas feminina e masculina (1992, p. 19), Afrodite evidentemente contrasta com Ares (*idem*, p. 20): enquanto deusa representante da vida, por extensão do sexo e da procriação, seu oposto polar está ligado à morte, na correspondência à guerra. Tal dinâmica é igualmente reflexiva da união de Afrodite e Hefesto, pois a suma beleza da deusa se opõe à fealdade²⁷ e imperfeição física atribuída ao deus ferreiro (WEST, 2011, p. 34). Finalmente, a tríade se conclui na conturbada relação de Ares e Hefesto, dada também em chave opositiva e complementar: há entre eles “uma tensão entre beleza e força, e artifício e astúcia”²⁸, sempre em conflito por um posto de sucessão como herdeiros legítimos de Zeus²⁹ (CLAY, 2011, p. 250).

Tais dualidades são amplamente exploradas no subtexto da fábula. As tensões deste triângulo amoroso regem a narrativa e destacam a dinâmica conservadora sobre os sexos, tendo em conta a organização patriarcal que forjou as bases da sociedade brasileira. Com isto, talvez Millôr mantenha o casamento com Hefesto menos pela fidelidade à tradição homérica – dado que tal vínculo matrimonial é incomum para

²⁷ A segunda nota de Millôr comenta que “Vulcano era deformado e horrendo. Tem algum analista aí na plateia?” - essa evocação psicologizante que vem aderida às “taras precursoras” que levaram Vulcano a adornar Vênus pode ter relação com os opostos: ele, de extrema feiura, quer potencializar ao máximo a beleza de sua esposa. Os antigos já viam essa oposição complementar, como também Millôr a enfatiza em termos psicanalíticos.

²⁸ “[...] the competition between Ares and Hephaestus embodies the tension between beauty and brawn (*bie*) and craft and guile (*metis*)”.

²⁹ Ainda que, como continua Jenny Strauss Clay, nenhum dos deuses seja páreo para Zeus, que combina todas as qualidades encontradas nos filhos.

além da *Odisseia*³⁰ (DAVIES, 1984, p. 115) –, e mais em nome da ampliação do poder masculino na criação da figura feminina. Com efeito, Hefesto é por excelência o deus ferreiro, artesão, e, por isso, está ligado à invenção (VERNANT, 1982, p. 44). Dentre os possíveis candidatos ilustres que tradicionalmente desposam Vênus, a preferência por Vulcano desvela a influência decisiva dos artifícios masculinos, “sabe-se lá por que taras precursoras” (FERNANDES, 1987, p. 75), na construção da sedução, imagem e atuação feminina. Por conseguinte, enquanto na *Odisseia* há um artil para flagrar os amantes, em Millôr a perícia de Vulcano engendra primeiramente uma outra armadilha, entregue de bom grado a Vênus pelas suas próprias mãos: o deus ferreiro superlativa a aludida beleza da esposa ao confeccionar-lhe “pessoalmente, uma toga que a deixava (ainda mais) irresistível” (*idem*, p. 75). Em detrimento da jurisdição da deusa sobre os domínios eróticos, Millôr atribui a Vulcano a invenção desta Vênus, dada na “permissividade” entre os deuses masculinos do Olimpo, e, portanto, nos casos de infidelidade que marcam a trajetória da deusa.

A disposição inicial de Millôr simula que o elemento feminino, na figura de Vênus, foi usurpado do posto de “criador da paixão” justamente pela intrusão do homem. Tal orientação de leitura, conforme se desenvolve na progressão do texto, será exacerbada a fim de imputar-lhe ironia. Diferentemente da renomada “tecelã de ardis”³¹ que impera sobre o conto “Eros uma vez...”, esta Vênus no começo não é *Caelestis*, “Celeste”, nem *Vulgaris*, “Vulgar”, mas, sim, uma entidade vitimada pelos poderes propiciados dentro de seus próprios domínios, que passarão a atuar contra sua vontade. Conforme ilustra Millôr,

³⁰ Outra fonte seria o *Hino Homérico a Dioniso*. Conforme desenvolve Martin West, apesar de fragmentário o hino poderia trazer um reconhecido mito em que Hefesto prende Hera em um trono, e para liberá-la Afrodite teria sido concedida como prêmio (2011, p. 30-32).

³¹ Epíteto já presente no *Hino a Afrodite*, de Safo, antes de Simônides. Trata-se sobretudo de uma atuação temida pelos mortais: “terrível pelos sofrimentos que pode provocar e pelos ardis que pode tramar no mundo de éros, sua esfera de atuação” (RAGUSA, 2013b, p. 9).

Adônis [...] viu Vênus mordendo uma maçã [...] e, indeciso entre a maçã e a deusa, comeu as duas. Logo depois, Marte [...] se apaixonou perdidamente por ela [...]. O fato é que nem homem nem deus que passasse por Vênus conseguia ir adiante ou voltar pra trás. (1987, p. 76)

Consonante ao precedente arcaico, faz-se evidente como a deusa, ora cede ao desejo erótico irrefreável, como se dá na relação com Anquises no *Hino Homérico a Afrodite*, ora é manipulada por tramas alheias, tal como ocorre na *Odisseia*. Millôr aponta que Vulcano confecciona a toga para Vênus sem que haja influência alguma da deusa sobre a ação: é quase como se ela fosse um objeto, uma boneca vestida do elemento que inevitavelmente a fará se relacionar com outros deuses e homens. Do mesmo modo, é a autoridade masculina que manipula Afrodite dentro dos domínios do desejo e sedução no *Hino Homérico*, quando “Da própria Afrodite Zeus no ânimo pôs doce desejo / de se unir a um homem mortal [...]” (tradução de LAFER, 2022, v. 45-46).

Além disso, mesmo que desabonemos o elemento da toga, Vênus será ao menos mais uma vez manipulada pelo artilheiro vulcânico nesta narrativa. Pela remissão da armadilha construída no leito de Afrodite e Ares na *Odisseia*, o Vulcano milloriano pretende revogar os efeitos eróticos que seu primeiro dom provocara:

Vulcano [...] já estava tão fulo dentro da armadura que resolveu neutralizar a força de atração de Vênus, *colocando nela* um cinturão cheio de esmeraldas. Com isso tornou-a ainda mais sedutora - e à primeira vista. E, metendo-a num balaio, ou rede de pescar, *conseguiu prender Marte, expondo-o*, ao ridículo e à execração públicas” (FERNANDES, 1987, p. 76, grifos nossos).

No arremate da narrativa, o destaque da cena se dá justamente pelas divergências estabelecidas com relação ao paradigma odisseico. Em termos de punição, faz-se consideravelmente menos significativa para a Vênus de Millôr do que à Afrodite: a deusa fabular é mera isca, sendo um indivíduo masculino tanto o principal executor quanto o verdadeiro alvo da artimanha. De fato, Vênus não é apenas enganada, como é também instrumentalizada e parece estar tão periférica que nem mesmo

figura como foco do escrutínio e espetáculo público contemplado nas linhas homéricas, ficando a cargo de seu amante a consequência dos atos que cometeram em conjunto. Desta maneira, a conclusão é construída como forte índice da submissão de Vênus, ao alçar ao primeiro plano as potências masculinas em confronto.

Ainda que a deusa não expresse uma única fala, e seu percurso erótico seja conduzido pelas ações e dons atribuídos pelo marido e pelos demais personagens masculinos do mito, o conto tem como fechamento: “[...] Vênus é considerada a primeira grande assanhada da história” (FERNANDES, 1987, p. 76). Esta consideração reforça a observação inicial sobre a influência “machista” na construção da mulher, indicando no desenrolar das ações de Vulcano que a paixão foi convertida ao masculino quando os homens ativamente sexualizaram a figura feminina, retirando da deusa Vênus, portanto, a agência do âmbito em que tem prerrogativa.

Se por um lado uma possível interpretação da fábula poderia incorrer em denúncia do machismo, é mais viável a perspectiva que condena o feminismo, dada principalmente a partir da referência à “assanhada” na moral da história; Millôr abre por seu intermédio uma margem ironizante para inverter o ônus do jogo de poder expresso. Se Vênus age de modo erótico, sendo ela a originadora da “amora”, conforme o título, nada leva a crer que tivesse qualquer impedimento em agir nas conquistas eróticas, ou até mesmo recusá-las³², se fosse o caso. Ademais, por meio de observações que relativizam a atração dos amantes entre Vênus e sua toga – “pelo conteúdo ou pelo continente”, “com ou sem roupa”, “por ela, ou pelo que a envolvia” (FERNANDES, 1987, p. 75-76) –, põe-se em xeque o efeito que o adorno masculino de fato teria na atratividade de Vênus. Afinal, como Millôr escarnece em suas formulações aforísticas, “as mulheres seduzidas são sempre bastante sedutoras” (2002, p. 600). A isto coaduna-se um retorno mais trivial ao mito: a preferência de Afrodite por Ares, um amante tão belo quanto ela (CLAY, 2011, p. 249), vai ao encontro da crítica machista que Millôr tece nas entrelinhas do conto. Segundo dispõe ainda em outros textos,

³² Diferentemente do paradigma arcaico no *Hino Homérico a Afrodite*, em que a atração por Anquises é compulsória pela intervenção de Zeus.

“basta uma mulher ser sexualmente dadivosa pra se achar uma mulher liberada” (2002, p. 442) e “uma das pregações anárquicas é o amor livre. Mas, com o amor livre, o que será dos feios?” (*idem*, p. 23).

Nesse sentido, a Vênus fabular incorpora determinada visão de Millôr Fernandes sobre as mulheres e sobre a luta feminista: a promoção da liberação sexual é contestada, pois no contraste entre o nível narrativo e sua interpretação irônica emerge uma visão negativa e condenatória sobre o novo horizonte de atuação feminina na sociedade. Enquanto os homens acreditavam estar no comando, favorecendo as mulheres de bom grado como Vulcano fez com Vênus, as mulheres os deixaram crer que eles tinham domínio sobre a situação, agindo como bem lhes aprazia. Com isso, o elemento feminino efetivamente detém a vantagem neste jogo de poder, segundo a perspectiva em que Millôr se alicerça: dos bastidores, são as mulheres que manipulam os homens, e sempre o fizeram. São elas que ditam suas próprias regras, e são elas que detêm o poder que eclodia no movimento feminista – só que, então, de modo combativo e visível.

Lançando este questionamento para adiante no tempo, Millôr conclui com: “[...] é de menina que se torce a pepina”. A moral trata antes de uma paródia ao ditado popular “é de menino que se torce o pepino”, em que Millôr “simula que não assume um posicionamento machista, e enfatiza isso ao brincar com a palavra *pepino*, que não sofre flexão de gênero no mundo real³³, mas é reinterpretada no fazer discursivo” (SAMPAIO, 2006, p. 70). Ao contrário do que é postulado no ponto de partida da narrativa, em que o autor afirma que “amora” é o termo original, injustamente convertido em “amor” pelo machismo, na moral final denuncia-se como o “pepino masculino” tornou-se pepina, na inflexão da dinâmica entre os sexos. Com isto, apesar da atuação de Vulcano, o conto teria como protagonista uma Vênus dissimuladamente

³³ Vale notar que o dicionário Michaelis determina a gramaticalidade do termo: advém do verbo *pepinar*, que significa “1. Comer aos poucos ou bem devagar / 2. Cortar em pequenos pedaços / 3. Fazer vários furos”, e que por sua vez deriva de pepino. A nível semântico, a brincadeira pode render também outras conclusões sobre a primazia feminina que Millôr pretende denunciar: ainda que não seja evidente, o elemento feminino se faz de sonso, deliciando-se lentamente enquanto o masculino apenas reage às suas investidas.

passiva, que faz o que bem entende, tomando quantos amantes da tradição lhe conviesse, sem jamais prestar contas quanto aos seus atos.

5 Considerações finais

Percorrendo o traçado arcaico ao aprofundar as instâncias “venéreas” de Afrodite, Millôr estabelece sobre o pano de fundo tradicional uma contínua disrupção de sentidos pela implantação da modernidade. Entre o mundo greco-latino e o seu contemporâneo, as figuras da antiguidade se chocam com interpretações simplistas, voltando sobre si mesmas a fim de desmistificar o mito, repercutir o ridículo, e questionar o *status quo*. Por meio do humor e da ironia, Millôr alveja as ideologias estabelecidas sobre o erotismo, as relações entre homens e mulheres e a nossa própria natureza. Com “Eros uma vez...”, a recuperação da matéria latina restaura o questionamento sobre a relação entre o amor e a alma humana, debatendo antes sua influência em aparvalhá-la do que em elevá-la ao conhecimento. Neste sentido, Vênus espelha a faceta rebaixada do amor tal como o fazia na narrativa de Apuleio, demonstrando ao público milloriano os perigos quanto ao âmbito erótico. “O silêncio é de prata, tempo é dinheiro, mas nem tudo que reluz é ouro” (2002, p. 126), diria ainda Millôr, e a *simplicitas*, “inocência”, da alma humana³⁴ quase nunca é páreo para os apelos do mundo material e para as forças que nele manipulam a realidade – como os militares à época, por sinal. Nisso, Millôr dialoga ainda com o sábio aconselhamento de Simônides no Fr. 541: o moscardo perturba o juízo, impossibilitando a nobreza no mundo dos jogos de aparências³⁵ cuja soberana é *Venus Vulgaris*.

³⁴ Referência ao que é considerada uma das principais características de Psiquê em Apuleio: a ingenuidade pueril para lidar com as questões do mundo (DOWDEN, 1982, p. 341).

³⁵ Uma jocosa associação ainda com *O Asno de Ouro*, que supostamente reflete a mensagem de “Cupido e Psiquê”: os primeiros dez livros do romance apresentam o mundo do devir que engana Lúcio pela eterna mudança e aparências, enquanto o 11º Livro traria a ascensão pela remissão em Ísis (HELLER, 1983, p. 327-328) – a verdadeira *Venus Caelestis* da narrativa (PENWILL, 1998, p. 175).

Já em “Vênus, a deusa da amora”, a sobreposição entre submissão e dissimulação ironiza o movimento feminista, na medida em que identifica a mulher ao império de Vênus sobre os homens. De fato, a contextualização insere Millôr em rota de choque com as mudanças de seu tempo, sendo-lhe viável como ferramenta de apreensão da realidade o humor, obviamente, e a contestação irônica na alegoria: de certo modo, Vênus seria uma personagem privilegiada e egocêntrica em sua vaidade e volúpia, não diferente do que Millôr entendia sobre as principais agentes do feminismo brasileiro nos anos 1970 e 1980 (CRESCÊNCIO, 2011, p. 9).

Por fim, é com Afrodite/Vênus que Millôr transpõe Hélade e Lácio para “a última flor do Lácio”, ao mesmo tempo em que retorna ao mundo antigo, a fim de analisar suas influências sobre nossa contemporaneidade. No Brasil do século XX, o diálogo com a mitologia e literatura antiga demonstra a atualidade do pensamento greco-latino em refletir sobre as contingências do mundo e da realidade nacional, dado que os mecanismos tecnológicos e científicos nem sempre se fazem suficientes para interpretar a complexidade humana.

Referências

APULEIO. *O Asno de Ouro*. Tradução, organização e notas de Ruth Guimarães. Apresentação e notas adicionais de Adriane da Silva Duarte. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.

AQUINO, E. R. *A interdiscursividade/ intertextualidade nas Fábulas Fabulosas de Millôr Fernandes*. 2016. 261f. Tese (apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://www.bdt.d.uerj.br:8443/handle/1/6153>. Acesso em 25 ago. 2022.

ARAGÃO, M. *Verbetes de Leônidas Pires Gonçalves*. Rio de Janeiro: CPDOC / FGV Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 2009. Base de Dados. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/leonidas-pires-goncalves-1>. Acesso em 13 mai. 2023.

BREITENBERGER, B. *Aphrodite and Eros: The development of Erotic Mythology in Early Greek Poetry and Cult*. 1. ed. Nova Iorque: Routledge, 2007.

BUDELMANN, F.; HAUBOLD, J. Reception and Tradition. In: HARDWICK, L.; STRAY, C. (ed.). *A Companion to Classical Receptions*. West Sussex: Willey-Blackwell, 2011. pp. 13-25.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CLAY, J. S. *Hesiod's Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

CLAY, J. S. "The Homeric Hymns as a Genre". In: FAULKNER, A. (ed.). *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 232-253.

COLEONE, Eduardo. **Millôr Fernandes - Análise do estilo de um escritor sem estilo através de suas Fábulas Fabulosas**. 2008. 63f. Tese (Apresentada ao Programa de Pós-Graduação como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual de São Paulo, Araraquara, 2008. Disponível em <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/91608>. Acesso em 25 ago. 2022.

CORRÊA, Paula da Cunha. *Um bestiário arcaico: Fábulas e imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

CRESCÊNCIO, C. L. Veja o machismo: discursos sobre machismo produzidos por Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1984). In: Simpósio Nacional de História - ANPUH, XXVI, 2001, São Paulo, Anais, p. 1-15. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548855457_3d09d9e93ff053b1dc4fbed203733d63.pdf. Acesso em 30 mai. 2023.

CUPIDEZ. In: *DICIONÁRIO Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cupidez/>. Acesso em 7 mai. 2023.

CYRINO, M. S. *Aphrodite: gods and heroes of the ancient world*. Nova Iorque: Routledge, 2010.

DAVIES, M. Simonides and Eros. *Prometheus. Rivista di studi classici*, v. 10, n. 2, p. 114-116, 1984.

DEFILIPPO, J. G. Curiositas and the Platonism of Apuleius' Golden Ass. *The American Journal of Philology*, v. 111, n. 4, pp. 471-492, 1990.

DOWDEN, K. Olympian Gods, Olympian Pantheon. In: OGDEN, Daniel. *A companion to Greek religion*. Malden: Blackwell Publishing, 2007.

É TEMPO de lembrar Millôr Fernandes. *Hoje em Dia*, 2014. Disponível em: <https://www.hojeemdia.com.br/entretenimento/e-tempo-de-lembrar-millor-fernandes-1.269655>. Acesso em 6 jun. 2023.

EDWARDS, M. J. The tale of Cupid and Psyche. *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, Bd. 94, pp. 77-94, 1992.

ENGENHOS da Sedução: O Hino Homérico a Afrodite em *Quatro Ensaios e uma Tradução*. (Apresentação e Tradução de Maru de Camargo Neves Lafer; Prefácio de Olgária Matos. Cotia: Ateliê Editorial; Araçoiaba da Serra: Editora Mnema, 2022.

FERNANDES, M. *Eros uma vez....* São Paulo: Círculo Editorial, 1987.

FERNANDES, M. *Millôr definitivo: a Bíblia do Caos*. Porto Alegre: L&PM, 2002. Edição digital.

FINKELPEARL, E. Psyche, Aeneas, and an Ass, Apuleius Metamorphoses 6.10-6.21. *Transactions of the American Philological Association*, v. 120, pp. 333-347, 1990.

FUENTES, C. B. *La expresión del sentimiento amoroso en Simónides*. HUMANITAS, v. LIV, p. 9-33, 2002.

GANTZ, T. *Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources*. 1. ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993.

HELLER, S. Platonic Dualism, and Eleven. *The American Journal of Philology*, v. 104, n. 4, 1983. pp. 321-339.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Hedra, 2011.

HOOKER, W. Apuleius's 'Cupid and Psyche' as a platonic myth. *The Bucknell Review*, v. 5, n. 3, p. 24-38, 1955.

KATZ, M. A. The divided world of *Iliad* IV. In: FOLEY, H. P. (ed.). *Reflections of women in antiquity*. Oxon: Routledge, 1992. pp. 19-44.

KENNEY, E. J. Introduction. In: APULEIO. KENNEY, E. J. (ed., trad. e introd.). *Cupid and Psyche*. 1. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1990. pp. 1-38.

KENNEY, E. J. Introduction. In.: APULEIO. KENNEY, E. J. (trad.). *The Golden Ass or Metamorphoses*. Londres: Penguin, 2004. pp. 11-37.

MOST, G. W. *Greek lyric poets*. Ancient Writers: Greece and Rome, v. 1, p. 75-98, 1982.

OLIVEIRA PINTO, J. C. *O Catálogo das Mulheres hesiódico e o fim da linhagem dos heróis no epos grego arcaico*. 2020. Tese (apresentada ao Programa de Pós-Graduação como parte do requisito para a obtenção do título de Mestre) – Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-31072020-203355/publico/2020_JuarezCarlosDeOliveiraPinto_VCorr.pdf. Acesso em 18 ago. 2020.

PANAYOTAKIS, Co. Vision and Light in Apuleius' Tale of Psyche and Her Mysterious Husband. *The Classical Quarterly*, v. 51, n. 2, p. 576-583, 2001.

PENWILL, J. L. Slavish pleasures and profitless curiosity: fall and redemption in Apuleius' *Metamorphoses*. *Ramus*, v. 4, is. 1, p. 49-82, 1975.

PENWILL, J. L. Reflections on a 'happy ending': the case of Cupid and Psyche. *Ramus*, v. 27, is. 2, p. 160-182, 1998.

PEPINAR. In: *DICIONÁRIO Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2023. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/palavra/aKqEL/pepinar/>. Acesso em 13 mai. 2023.

PIRONTI, Gabriella. *Entre ciel et guerre: figures d'Aphrodite en Grèce ancienne*. *Kernos*, s. 18, Liège, 2007.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução de José Calvacante de Souza. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2016.

RAGUSA, G. *Fragmentos de uma deusa: a representação de Afrodite na Lírica de Safo*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

RAGUSA, G. (org. e apresentação.). *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013.

RAGUSA, G. Afrodite em Simônides (Frs. 541 e 575 P). *Letras Clássicas*, v. 17, n. 1, p. 3-33, 2013.

RAGUSA, G. Píndaro, Pítica 4: tradução anotada. *Translatio*, n. 19, p. 74-92, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/translatio/article/view/106494/59046>. Acesso em 2 jun. 2023.

ROMANO, Allen J. The invention of marriage: Hermaphroditus and Salmacis at Halicarnassus and in Ovid. *The Classical Quarterly*, v. 59, n. 2, p. 543-561, 2009. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/E7C33ED3C09CF6E42CEE2B83CF82DF73/S0009838809990176a.pdf/the-invention-of-marriage-hermaphroditus-and-salmacis-at-halicarnassus-and-in-ovid.pdf>. Acesso em 18 jun. 2023.

SAFO. *Hino a Afrodite e outros poemas*. Tradução de Giuliana Ragusa. 2. ed. São Paulo: Hedra, 2021.

SAMPAIO, M. H. M. *Digressões avaliativas do enunciador nas Fábulas de Millôr Fernandes: uma questão de estilo*. 2006, 93f. Dissertação (Apresentado ao programa de Pós-Graduação como requisito parcial para obtenção do título de Mestre) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/5854>. Acesso em 25 ago. 2022.

SANDY, G. Apuleius' Golden Ass: from Miletus to Egypt. In: HOFMANN, H. (ed.) *Latin Fiction: The Latin Novel in Context*. Londres/ Nova Iorque: Routledge, 1999. pp. 68-86.

SARTI, G. & DUARTE, A. O Eros de Apuleio. *CODEX: Revista Discente de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, 2022.

SCHLAM, C. C. Platonica in the Metamorphoses of Apuleius. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 101, p. 477-487, 1970.

SERAFINI, B. C. *Millôres dias virão?*. Tese (Apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor) - Instituto de Letras, Universidade Federal

do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/56029?show=full>. Acesso em 5 jun. 2023.

SEGAL, C. Poetry, Performance, and Society in Early Greek Literature. *Lexis* 2, 1988, p. 123-44.

TATUM, J. The tales in Apuleius' *Metamorphoses*. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, v. 100, pp. 487-527, 1969.

THOMAS, R. Pindar's 'difficulty' and the performance of epinician poetry: some suggestions from ethnography. In: AGÓCS, P. et alii (eds.). *Reading the victory ode*. Cambridge: University Press, 2012. pp. 224-245.

THORNTON, B. S. *Eros: the myth of ancient Greek sexuality*. Boulder: Westview Press, 1997.

VERNANT, J. P. *The origins of Greek Thought*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

WEST, Martin. The First *Homeric Hymn* to Dionysus. In: FAULKNER, A. (ed.). *The Homeric Hymns: interpretative essays*. Oxford: Oxford University Press, 2011. p. 29-43.