

**SOB O OLHAR DAS TEORIAS DO IMAGINÁRIO: MITOS E SÍMBOLOS EM
A MÃE DA MÃE DE SUA MÃE E SUAS FILHAS, DE MARIA JOSÉ SILVEIRA**

UNDER THE VIEW OF THE IMAGINARY THEORIES: MYTHS AND SYMBOLS
IN *HER MOTHER'S MOTHER'S MOTHER AND HER DAUGHTERS*, BY MARIA
JOSÉ SILVEIRA

Ana Cristina Steffen¹

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Resumo: Este trabalho teve como objetivo realizar uma leitura do romance *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, publicado em 2002, pela escritora Maria José Silveira, a partir das teorias do imaginário. Para isso, foram utilizadas como aparatos teóricos a obras como *Mito e realidade*, de Mircea Eliade, *A psicanálise do fogo*, de Gaston Bachelard, *Campos do imaginário* e *O imaginário*, de Gilbert Durand, além do *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Na obra de Silveira é possível distinguir a escrita de uma narrativa que recria o surgimento da mulher brasileira; esse fator torna viável a associação do romance a um mito de origem, segundo os postulados de Eliade. A identificação de um mito de origem, bem como a presença de uma série de outros aspectos relativos a narrativas míticas e símbolos, é parte do que estabelece a relação entre o livro analisado e as teorias do imaginário. Essa proposta tem como resultado principal uma proposta interpretativa em que *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* recupera, por meio da ficção, parte da história não contada das mulheres do Brasil.

Palavras-chave: *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*; Maria José Silveira; Teorias do imaginário; Literatura brasileira.

Abstract: This work aimed to perform a reading of the novel *Her Mother's Mother's Mother and Her Daughters*, published in 2002, by the writer Maria José Silveira, based on the imaginary theories. For this, it was used as theoretical apparatus works such as *Myth and Reality*, by Mircea Eliade, *The Psychoanalysis of Fire*, by Gaston Bachelard, *Fields of the Imaginary* and *The imaginary*, by Gilbert Durand, besides the *Dictionary of Symbols*, by Jean Chevalier and Alain Gheerbrant. In the work by Silveira it is possible to distinguish the writing of a narrative that recreates the emergence of Brazilian women; this factor makes it possible the association of the novel with a myth of origin, according to the postulates by Eliade. The identification of a myth of origin, as well as the presence of a series of other aspects related to mythical narratives and symbols, is part of what establishes the relation between the book that was analyzed and the imaginary theories. The main result of this proposal is an interpretative proposal in which *Her Mother's Mother's Mother and Her Daughters* recovers, by means of fiction, part of the untold History of the women of Brazil.

Keywords: *Her Mother's Mother's Mother and Her Daughters*; Maria José Silveira; Imaginary theories; Brazilian Literature.

¹ Pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Email: ana.steffen@acad.pucrs.br.

Submetido em 4 de setembro de 2024.

Aprovado em 17 de fevereiro de 2025.

Introdução

“Se é assim que vocês querem, vamos contar a história das mulheres da família” (SILVEIRA, 2019, p. 13). A frase de abertura do romance histórico *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* oferece já de início uma possível chave de leitura para a obra. O livro, escrito por Maria José Silveira (Goiás, 1947) e publicado em 2002, narra os acontecimentos envolvendo diferentes gerações de mulheres de uma mesma família brasileira, cobrindo um período que vai da invasão dos portugueses, em 1500, até os dias atuais. A narrativa se constrói em primeira pessoa e é distribuída em cinco grandes capítulos: “Brevíssimo encanto”, “Desolada amplidão”, “Esplendor improvável”, “Viciosa modernidade” e “Signo do lucro”. Esses, por sua vez, são divididos em subcapítulos que levam o nome e o ano de nascimento e de morte da personagem a qual correspondem. A primeira edição é encerrada com Maria Flor, nascida em 1968; em 2019 foi publicada uma segunda edição, na qual há o acréscimo de um capítulo ao fim da narrativa e, logo, de uma personagem: Amanda, nascida em 2001. Essa estrutura é um dos indicativos da manifestação de um projeto de narrar a origem da mulher brasileira, por meio do entrelaçamento da trajetória das 21 personagens ficcionais – que nomeiam os subcapítulos – com momentos e personagens históricas.

Ainda que no romance seja feita referência a essas mulheres como pertencentes a uma família em específico, o texto carrega alguns elementos que possibilitam uma leitura em que é reconhecida uma correlação com a história do surgimento das mulheres brasileiras; em outras palavras, na obra há características que permitem uma associação a um “mito de origem”, conforme o define Mircea Eliade em *Mito e realidade* (1972). Publicado originalmente em 1963, esse livro participa do campo que se conhece como “teorias do imaginário”, o qual se ocupa de imagens, símbolos, mitos, arquétipos, produzidos e reproduzidos pelos seres humanos (ANAZ et al., 2014). Estão incluídos também nessa área os estudos de Gilbert Durand e Gaston Bachelard que, somados ao de Eliade, serão utilizados para o estudo proposto neste artigo. Além disso, buscando

compreender de que forma são empregados alguns recursos simbólicos, também foi empregado o *Dicionário de símbolos* (1991) de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. O objetivo, assim, é expor de que forma, no romance de Silveira, estão presentes não só elementos de um mito de origem, mas uma série de aspectos que dialogam com narrativas míticas e com símbolos, dois tópicos caros às teorias do imaginário.

1. Mito de origem e da narrativa mítica: algumas aproximações

Antes de dar início a esta parte do trabalho, é importante apontar que, ao se constituir como um romance histórico com datas bastante explícitas, *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* afasta-se da narrativa mítica em sentido estrito. Isso porque, conforme define Eliade (1972), o tempo do mito é um tempo fabuloso e primordial. Esse tempo se diferencia do tempo cronológico, profano e histórico, e é constituído como um tempo forte que resultou na origem do mundo, do homem, dos animais etc, como se apresentam hoje. Assim, ao estabelecer seus acontecimentos em momentos históricos claramente demarcados, a obra se distancia dessa característica primordial do mito. Em contrapartida, em diversos outros aspectos o romance se aproxima das peculiaridades de uma narrativa mítica tradicional. O primeiro de tais aspectos seria o fato de narrar de que maneira algo passou a existir – as mulheres brasileiras, neste caso. No início de *Mito e realidade*, Eliade propõe um conceito de mito que, na sua concepção, seria o menos problemático, por ser mais amplo:

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do "princípio". Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narrativa de uma "criação": ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os Entes Sobrenaturais. Eles são conhecidos sobretudo pelo que fizeram no tempo prestigioso dos "primórdios". Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a "sobrenaturalidade") de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do "sobrenatural") no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje (ELIADE, 1972, p. 9)

Em primeiro lugar, a narrativa, ao trazer o relato das diferentes gerações de uma família, e tendo sempre como referência central as suas mulheres, redundante, conforme já mencionado, em apresentar de que maneira se originaram as mulheres brasileiras. O

livro de Silveira tem como ponto de partida a personagem Inaiá, indígena nascida no exato 21 de abril de 1500, nos arredores do depois denominado Monte Pascoal. A partir dela, surgem as diferentes gerações que se estendem até uma contemporânea e carioca Amanda. Conforme Eliade, os mitos narram, além da origem do mundo, a dos seres humanos, dos animais e das plantas; narram, também, a origem de “todos os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje – um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (ELIADE, 1972, p. 13). Inaiá, não por acaso, nasce no mesmo dia em que os portugueses avistam pela primeira vez parte do território que depois ganharia o nome de Brasil. Seu nascimento, desse modo, pode ser alinhado a um mito de origem – aquele que narra e justifica o surgimento de uma situação nova, e que não existia no início do mundo, mostrando-se, assim, um prolongamento e uma complementação do mito cosmogônico inicial. Na obra estudada, a narração do surgimento das brasileiras traz, por extensão, a origem também dos homens brasileiros e a do próprio país. Assim, é apresentada de que maneira essa realidade – o país “Brasil” e, logo, seu povo, seus costumes – passou a existir.

A presença dos entes sobrenaturais, ainda que não propriamente como a indica Eliade, se manifesta em algumas personagens e episódios. Um caso disso é a personagem Sahy, “uma *maraua*, alguém que presta atenção nos sonhos e é capaz de entendê-los” (SILVEIRA, 2019, p. 41). Essa personagem, neta de Inaiá, tem sonhos premonitórios que, às vezes com mais, às vezes com menos sucesso, antecipam os acontecimentos que irão se dar em sua vida; exemplos disso são a morte de seus filhos homens no momento do nascimento e a sobrevivência de uma única filha mulher. Outro caso de aproximação com os entes sobrenaturais é a personagem Guilhermina, a quem é dedicado um dos subcapítulos. Sobre ela, corre a lenda de que tenha poderes de enfeitiçar o gado, devido à maneira melodiosa de tocar o berrante. Essa personagem também carrega a peculiaridade de ter longos cabelos vermelhos que, em determinado momento, mudam inesperadamente de cor: “Esses cabelos quase fogo de Guilhermina, que ela nunca cortara e soltos chegavam a seus pés, um dia amanheceram brancos. Foi sem aviso prévio, sem explicação. De repente, uma tarde, quando ela os soltou, estavam completamente brancos” (SILVEIRA, 2019, p. 102).

Outra característica da narrativa mítica, segundo Eliade, é a necessidade de que, mais do que ser conhecida, ela seja recitada; recitar o mito é uma proclamação do

próprio conhecimento, por meio do qual é possível que o indivíduo seja impregnado pela “atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos” (ELIADE, 1972, p. 17). Aquele que recita os mitos reintegra-se ao seu tempo fabuloso, tornando-se, de certa forma, contemporâneo daquilo que é evocado, e assim colocando-se em presença dos deuses ou heróis. E, ao rememorar os mitos, se é “capaz de repetir o que os Deuses, os Heróis ou os Ancestrais fizeram *ab origine*. Conhecer os mitos é aprender o segredo da origem das coisas” (ELIADE, 1972, p. 14). Nesse sentido, é significativo que o romance inicie com uma espécie de prólogo em que é explicado que irá ser narrada “a história das mulheres da família” (SILVEIRA, 2019, p. 13). A narradora, não identificada, se dirige a supostos ouvintes que, naquele momento, irão conhecer sua origem. Ademais, em pelo menos sete outros momentos há cenas em que uma personagem narra a outra fatos envolvendo seus antepassados – um recurso que permite “justificar” de que forma todas as histórias foram guardadas até o tempo presente, dando assim o caráter de “verdadeiro” à narrativa, o que, segundo Eliade, é outra característica do mito. Entre as sete passagens mencionadas, há uma que merece especial destaque:

Os fatos presenciados naqueles dez dias de abril e maio eram *contados e recontados* por todos os adultos, milhares de vezes, cada um acrescentando novo ponto de vista, esmiuçando detalhes, como se o contar mais uma e outra vez fosse a maneira de ajudá-los *a integrar aqueles assombrosos acontecimentos ao seu mundo*, a fazer deles um componente de suas vidas e não um *caos* disruptor (SILVEIRA, 2019, p. 19, grifos nossos).

O contar e recontar dos fatos apresenta-se aqui justamente como uma maneira de se contemporizar, e de se integrar, aos acontecimentos que, mesmo não sendo empreendidos por entes sobrenaturais, eram assombrosos para o contexto em que ocorreram. O contar e recontar, também, mostra-se como uma forma de entendimento do mundo, de como uma situação passou a existir. Nesse trecho, é igualmente significativa a menção a um “caos”. Tendo como referência primeira o mito de criação do mundo, Eliade afirma que a cosmogonia foi precedida por uma situação amorfa e caótica. Logo, o repetido narrar dos fatos pode ser ligado, nessa passagem, a uma tentativa de ordenar o caos que participou do surgimento de uma nova realidade.

Outro aspecto destacado por Eliade é o que ele entende como a principal função do mito, “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas: tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a sabedoria” (ELIADE, 1972, p. 10). A leitura do romance oferece uma possibilidade

de compreensão em que se identifica um modelo exemplar da mulher brasileira, conforme fica evidente nesta passagem:

Vocês estão surpreendidos por uma mulher assumir poder e mando naquela época? Pois não deveriam. Em qualquer época da história, em todo lugar, sempre houve mulheres de tanto poder quanto os homens. Sempre existiram, e não foram poucas. E a essas alturas já deu para perceber que as mulheres que povoaram esta terra nos primeiros dois e três séculos, que foram para as lonjuras do sertão, viver no mato no país que começava, não poderiam ser fracas e submissas como muitos gostariam de pintá-las. Tinham de se virar, do contrário não sobreviveriam nas condições inóspitas em que viveram, muitas vezes passando longos meses sem o marido em casa, tendo que se defender de muita coisa e criar suas próprias condições de sobrevivência. Claro, sempre houve todo tipo de homens e mulheres, fracos e fortes, espertos e tolos, inteligentes e limítrofes, bons e maus, poderosos e impotentes. Mas de uma coisa vocês podem estar certos: as mulheres que viviam no vasto, terrível e belo sertão dos primeiros séculos do país podiam ser tudo, mas não eram nem bobas nem frágeis (SILVEIRA, 2019, p. 153-154).

Ainda que nem todas as histórias se constituam enquanto exemplares, pois, entre as mulheres narradas “houve também loucas, assassinas, muitas desgraças e tristezas” (SILVEIRA, 2019, p. 13), esse trecho é uma exaltação às virtudes das personagens femininas. Essa constatação vai ao encontro do aparente projeto de uma narração da origem das mulheres brasileiras: ao mesmo tempo em que se constrói essa narrativa, se desenham personagens revestidas de atributos positivos, em acordo com o indicado por Eliade sobre a função do mito. Esses apontamentos também podem ser relacionados ao que Durand afirma ser a matéria-prima do mito: o existencial, ou seja, “é a situação do indivíduo e do seu grupo no mundo que o mito tende a reforçar, ou seja, a legitimar” (DURAND, 1998, p. 44). Assim sendo, no romance é legitimada, por meio da matéria-prima do mito, o quadro do grupo “mulheres brasileiras”, principalmente enquanto participantes ativas da formação do país.

O mito, ainda conforme Durand, é simultaneamente um modo de conhecimento e um modo de conservação; esse último aspecto é o que o diferencia da ciência, compreendida como técnica de transformação. Esses apontamentos põem em evidência o caráter ideologicamente conservador do mito, o que, no romance, se mostra de maneira paradoxal. Isso porque, por um lado, há de se considerar que, de maneira geral, tentativas de se estabelecer modelos – ainda que positivos – são sinônimos de uma atitude tipicamente conservadora. Por outro lado, ao trazer a situação do indivíduo “mulher”, e do seu grupo, é exposta a trajetória de personagens femininas, por muito tempo excluídas da história (PERROT, 2007). Segundo Wallace (2005), romances históricos de autoria feminina – como *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* – não

raramente empreendem o ato de reimaginar uma história que registre a atuação das mulheres. Isso se dá, por exemplo, nas circunstâncias em que personagens ficcionais são inseridas em um cenário histórico com referências factuais, objetivando uma recuperação imaginária ou a recriação da história perdida ou não registrada das mulheres; com isso, pode ser recuperada, também, uma genealogia matrilinear que foi apagada.

No livro de Silveira, é identificada uma referência a esse apagamento na analogia entre a narradora da obra e a personagem Sherazade, d'*As mil e uma noites* (2002). Enquanto Sherazade sobrevive noite após noite por meio da narração de suas histórias – e assim, acaba também por evitar o futuro assassinato de outras mulheres –, a história das mulheres que participaram e deram origem ao Brasil sobrevive por meio do relato empreendido, capítulo após capítulo, com o surgimento de uma nova mulher, do século XVI ao XXI. Essa possível relação com Sherazade é um dos aspectos que liga a obra analisada a diferentes mitos, literários ou não. Dentre esses, merece destaque, não por acaso, o mito da mãe primordial, Geia, conforme será apresentado no capítulo que segue.

2. Mitos clássicos e mitos literários: algumas releituras

Ao longo da leitura de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, é perceptível a alusão a uma série de narrativas míticas clássicas ou mesmo a mitos literários². Um exemplo disso é a já citada personagem Guilhermina que, com seus longos cabelos e voz harmoniosa e encantadora, remete à figura da sereia. Os relatos acerca da origem mítica da sereia são vastos e diversos; em quase todas as variações, entretanto, ela está ligada à presença da música (MENESES, 2020), elemento com o qual Guilhermina tem uma conexão não somente pela sua voz, mas por seu apreço a instrumentos musicais. Essa personagem também pode ser associada a um mito brasileiro de origem portuguesa: as mouras encantadas. Segundo Cascudo (2002), elas eram filhas de reis ou príncipes mouros e vigiavam tesouros escondidos; cantavam divinamente e usavam uma

² “O mito literário é constituído pela narrativa do mito ‘que o autor trata e modifica com grande liberdade’, e pelos novos significados que lhe são acrescentados então. Se esse significado não acrescenta nada aos dados da tradição não há mito literário, há somente um tema” (ALBOUY, 1969 apud BRUNEL, 1997, p. XVIII).

longa cabeleira. Quando dormiam, assumiam formas monstruosas, e aqueles que as libertassem da magia se tornariam proprietários das riquezas por elas guardadas.

Ainda que Guilhermina se aproxime da moura encantada apenas pelo canto e pelo uso de longos cabelos, é interessante observar a relação dessa personagem com a fada moura do conto “A salamanca do Jarau”, de Simões Lopes Neto (2016). Ambas as personagens, além da referência ao mito da princesa moura – o que no conto, diferentemente do romance, se dá mais explicitamente –, têm um envolvimento amoroso com um homem ligado à igreja. No caso de Guilhermina, ela apaixona-se e foge com Bento Vasco, coroinha e filho bastardo de um padre; já no caso da fada moura, o relacionamento proibido é com um sacristão. Assim sendo, coincidência ou não, fato é que a personagem do romance dialoga simultaneamente com narrativas míticas e com o mito literário construído por Simões Lopes.

Outro exemplo, que também diz respeito a um mito literário, é aproximação com *Iracema*, de José de Alencar (1982). Em primeiro lugar, isso se dá porque esse romance também comporta um mito de origem acerca do Brasil: da união entre a tabajara Iracema e o português Martim nasce Moacir, que pode ser compreendido como o primeiro brasileiro. Já na obra de Silveira, da indígena Inaiá e do português Fernão surge Tebereté, se tem a primeira brasileira, subvertendo a proposta de Alencar ao transferir a origem do país a uma personagem feminina. Em segundo lugar, se tem a forma como Iracema e Tebereté são apresentadas. No romance do autor cearense, a protagonista é assim descrita: “Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo de jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado” (ALENCAR, 1982, p. 14). A descrição Inaiá, por outro lado, se mostra como antítese da beleza romântica de Iracema:

Inaiá nunca foi especialmente bonita. Bem sei que vocês gostariam que essa mulher com quem tudo começou, essa mãe quase mitológica, fosse, como um mito, perfeita. Mas não posso lhes dar essa satisfação, pois estaria faltando com a verdade, embora, é claro, essa afirmação seja relativa, tanto porque os ideais de beleza de uma tribo indígena da época não são certamente os nossos, como porque a beleza jamais foi uma verdade absoluta e sempre há os que acham feio alguém que a maioria acha bonito e os que acham bonito alguém que a maioria acha feio. Mas é bobagem querer idealizar a beleza dessa primeira mulher da família. Não precisamos disso (SILVEIRA, 20219, p. 21).

A comparação entre as duas personagens também ganha força pelo fato de ambas exercerem o papel de uma figura materna primordial em um mito de origem

sobre o Brasil. No entanto, se a descrição de Iracema traz uma beleza exemplar, a de Inaiá é mais uma ocorrência da tentativa empreendida pelo romance de se quebrar expectativas no que diz respeito a personagens femininas idealizadas – sendo incluída, nesta idealização, aquele relacionado a heroínas dotadas de grande beleza. Ao mesmo tempo, é interessante observar que, no livro de Silveira, a caracterização do indígena, de maneira geral, não difere muito daquelas presentes em nossa literatura desde os tempos da publicação de *Iracema* – isso, porém, é assunto para um outro estudo.

A referência a esses mitos, literários ou não, vai ao encontro do que Durand define como *mitocrítica*. Segundo o autor, a mitocrítica estabelece que toda e qualquer narrativa, seja fruto da literatura ou de outras artes, possui um estreito parentesco com o mito. Isso acontece porque “O mito seria, de algum modo, o ‘modelo’ matricial de toda a narrativa, estruturado pelos esquemas e arquétipos fundamentais da psique do *sapiens sapiens*, a nossa” (DURAND, 1998, p. 246). A partir dessas considerações, Durand aponta que é necessária, então, uma busca por qual ou quais mitos, de maneira mais ou menos explícita, se fazem presentes em uma linguagem não propriamente mítica; isso porque, conforme o estudioso, uma obra, um autor, ou mesmo uma época, estão obcecados por um ou mais mitos, que dão conta “de modo paradigmático das suas aspirações, dos seus desejos, dos seus receios e dos seus terrores” (DURAND, 1998, p. 246). Assim sendo, o que a mitocrítica faz é propor uma “caçada” – para utilizar um termo de Durand – a esses mitos.

Além das narrativas míticas já aludidas, é preciso destacar a presença de Geia (ou Gaia), a mãe primordial e a terra, conforme a mitologia grega: “O Céu e a Terra (Urano e Geia) possuem uma realidade material. O Amor é uma força de natureza espiritual, e é ele que assegura a coesão do universo nascente. Urano se inclina na direção de Geia, e a união dos dois dá início às gerações divinas” (GRIMAL, 2009, p. 17). A referência a esse mito pode ser associada diretamente à proposta interpretativa que defende a figuração de um mito de origem do povo brasileiro – em especial, das mulheres brasileiras – e do próprio Brasil. É indicativo disso o fato de a personagem Inaiá ser a parte do casal que é justamente ligada originalmente à terra brasileira, numa analogia à Geia enquanto a própria terra. Ademais, a relação entre Inaiá e Fernão se desenvolve de maneira afetiva, e em determinado momento chega a se afirmar que os personagens amavam-se – ou seja, do mesmo modo como é concebida a união entre Urano e Geia.

Outro ponto que pode ser relacionado à presença dessa mãe primordial é o trecho que originalmente, na edição de 2002, encerrava o último capítulo: “na ultrassonografia que Maria Flor acaba de fazer, souberam que não terão apenas um filho, mas gêmeos, uma mulher e um homem. Vocês.” (SILVEIRA, 2002, p. 360). A maneira como a palavra “vocês” é colocada deixa em aberto uma possibilidade de leitura em que esse pronome se dirige não somente a supostas personagens ouvintes do relato empreendido pela narradora, mas aos leitores (brasileiros) que estão a conhecer a sua própria origem. Essa hipótese ganha força se somada a outros elementos do texto: o fato de se fazer referência a história de uma família, mas não ser definido um único sobrenome (apenas uma série de sobrenomes que vão mudando com o passar das gerações), além de não haver interlocução entre a narradora e seus aparentes ouvintes. Essa possibilidade, no entanto, não é viável quando se considera a versão mais recente do romance, na qual os gêmeos mencionados são as personagens Amanda e Benjamim, presentes no último e adicional capítulo.

Ainda relacionado ao mito de Geia, temos o próprio nome do livro. Segundo Durand, são discernidos diferentes níveis do mito na escala da narrativa, e dentre esses se encontra o título da obra. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, assim, também faz referência ao mito da mãe primordial e a uma linhagem de mulheres indefinida, que poderia pertencer a qualquer um. E, ao utilizar os pronomes possessivos “sua” e “suas” que, dependendo da forma como são empregados, causam grande ambiguidade, maior fica tal indefinição. Essa ideia é reiterada com a frase que antecede o início do primeiro capítulo: “E, já que a hora cada vez mais se aproxima, vamos começar a contar a história por onde ela começou. Com Inaiá, a pequena tupiniquim, a origem” (SILVEIRA, 2019, p. 14). Também reforça essa leitura a referência feita a Inaiá como a “mulher com quem tudo começou, essa mãe quase mitológica” (SILVEIRA, 2019, p. 21), numa evidente aproximação entre a personagem e a mãe original, ainda que não mitológica devido a não se apresentar como um ente sobrenatural, mas uma mulher comum. Essa constatação, além disso, é mais um elemento que reforça a associação do livro tanto com um mito de origem quanto às práticas dos romances em que a ficção histórica viabiliza o registro de personagens femininas.

Cabe ainda trazer outro conceito importante com o qual dialogam essas constatações: o mitema. Conforme Durand, “Os processos do mito, onírico ou do sonho consistem na repetição (a sincronicidade) das ligações simbólicas que o compõem. Por

consequente, a redundância aponta sempre para um *mitema*” (DURAND, 1999, p. 86, grifo do autor). Um mitema, conforme definição do *English Oxford Dictionary* registrada por Durand, é uma narrativa ficcional envolvendo geralmente pessoas, ações e eventos, em que está incorporada alguma ideia popular relativa a um fenômeno natural ou histórico. Assim, por meio das diferentes nuances dos mitemas, é desencadeado um processo de convencimento pela repetição. Em virtude disso, cada mitema porta uma mesma verdade referente ao mito ou ao rito em sua totalidade; em outras palavras, cada mitema contém em si a totalidade do objeto. A definição de mitema pode ser ligada ao que, para Durand, fundamenta o próprio mito: a redundância. A finalidade, com isso, é impregnar e persuadir por meio do recurso da repetição (DURAND, 1999).

Em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, assim sendo, o que fica visível é a redundância do mitema da mãe, que remete, por sua vez, a essa mãe primordial na qualidade de origem de algo, que por sua vez também remete uma genealogia matrilinear que é recuperada por meio da ficção de Silveira. A repetição do mitema da mãe, reiteramos, se dá desde o título, e também no fato de cada capítulo ser dedicado a uma nova mãe, que por sua vez dá origem a pelo menos uma filha, que virá a se tornar a mãe do capítulo seguinte, e assim sucessivamente. E todas essas têm início na mãe do capítulo primeiro, Inaiá. Esse tipo de redundância também pode ser observado no emprego de símbolos; um exemplo disso é água, repetidamente mencionada, de diferentes maneiras. A simbologia da água se aproxima da simbologia da mãe enquanto fonte de vida, conforme o *Dicionário de símbolos* de Chevalier e Gheerbrant (1991) – o que pode ser compreendido como mais um emprego do recurso da redundância característico do mito. Outro símbolo continuamente empregado é o do fogo, o qual será discutido em sequência.

3. O símbolo do fogo: algumas manifestações

No início da obra *Campos do imaginário*, Durand define o mito como uma narrativa simbólica, na qual tem maior relevância o símbolo do que os processos narrativos em si (DURAND, 1998). O símbolo, por sua vez, é definido pelo autor a partir de uma conceituação clássica oferecida por diversos autores – Creuzer, Lalande, Jung – a qual é delimitada por três características. A primeira delas é o aspecto concreto do significante; a segunda é o fato de ser o melhor, o mais adequado, para evocar um

determinado significado; a terceira, é a impossibilidade de o símbolo ser apreendido direta ou indiretamente. Em outras palavras, “o símbolo é um sistema de conhecimento indireto em que o significado e significante mais ou menos anulam a ‘ruptura’, um pouco à maneira de Jacques Derrida que se insurge contra a ruptura saussuriana” (DURAND, 1998, p. 74). A partir dessas considerações, Durand traça três dimensões do símbolo: a dimensão mecânica, a dimensão genética e a dimensão subjacente às problemáticas do mito. Quando aborda essa última dimensão, Durand aproxima mito e símbolo, afirmando que o primeiro constitui a dinâmica do segundo e que, ainda, “o mito é feito da pregnância simbólica dos símbolos que põe em narrativa: arquétipos, ou símbolos profundos” (DURAND, 1998, p. 85).

Assim sendo, considerando a possibilidade de leitura do romance estudado como uma narrativa mítica, se torna significativo o uso recorrente de símbolos em sua construção. Um exemplo disso é a presença constante do fogo enquanto elemento simbólico. A palavra fogo é citada pelo menos 35 vezes no romance; além disso, há repetidas alusões a vocábulos que a ela se relacionam – fogueira e brasa, por exemplo. Segundo Bachelard,

O fogo e o calor fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiências pessoais simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo. Se tudo o que muda lentamente se explica pela vida, tudo o que muda velozmente se explica pelo fogo. O fogo é ultravivo. O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe das profundezas como um amor. Torna a descer à matéria e se oculta, latente, contido como o ódio e a vingança. Dentro todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias, o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrsa no Inferno. É doçura e tortura. Cozinha e apocalipse. É prazer para a criança sentada ajuizadamente junto à lareira; castiga, no entanto, toda desobediência quando se quer brincar demasiado de perto com suas chamas. O fogo é bem-estar e respeito. É um deus tutelar e terrível, bom e mau. Pode contradizer-se, por isso é um dos princípios de explicação universal (BACHELARD, 1994, p. 11-12).

Em acordo com a proposta de Bachelard, em *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*, o fogo surge como bem-estar, enquanto local de encontro, de confraternização, de contemplação. No entanto, é também em frente a uma fogueira que se dá a morte da personagem Sahy, desolada por ter sido separado da filha, Filipa. Essa, por sua vez, vendida como escrava para a produção de açúcar, compara o espaço de trabalho ao inferno: “Fornalhas ardentes, de onde saíam borbotões de labaredas que envolviam as caldeiras, fazendo chiar seu líquido fervente entre nuvens de vapores, o barulho ensurdecedor das rodas e das cadeias, o cheiro acre que parecia grudar na boca e nos pulmões” (SILVEIRA, 2019, p. 52). Essa passagem se aproxima da coexistência de

doçura e tortura indicada por Bachelard, descrevendo o processo pelo qual através do fogo, em suas piores condições, ironicamente, se produz o alimento adoçante.

Essa relação surge novamente em outro momento do romance, quando são utilizados bagaços secos de cana-de-açúcar para causar o incêndio de uma cadeia, em uma atitude de vingança e demonstração de poder por parte da personagem Jacira Antônia. Os incêndios surgem em, pelo menos, mais duas circunstâncias da narrativa, e estão vinculados a momentos decisivos ou de decisão, trazendo assim a mudança veloz apontada por Bachelard. Exemplo disso é o fato de o nascimento de uma das personagens, Belmira, ocorrer na mesma noite da ocasião do incêndio de Olinda – acontecimento real, passado em 1631. Também durante esse episódio, o pai dessa personagem, contemplando o incêndio, faz uma resolução: “Foi também ali, vendo o fogo queimar Olinda, que Manu Taiaôba decidiu participar dessa guerra contra os flamengos” (SILVEIRA, 2019, p. 75). Esse trecho também está alinhado a outro postulado de Bachelard, o de que o devaneio é o uso “verdadeiramente humano e primeiro do fogo” (BACHELARD, 1994, p. 23).

Relacionado a isso, o autor também afirma que “o fogo encerrado na lareira foi certamente o primeiro tema de devaneio para o homem, símbolo do repouso, convite ao repouso. Dificilmente se concebe uma filosofia do repouso sem um devaneio diante das achas que ardem” (BACHELARD, 1994, p. 23). Tendo essas considerações em vista, somadas às características relativas ao prazer indicadas na citação anterior de Bachelard, torna-se emblemática uma prática empregada por Jacira Antônia e Dagoberto, seu marido:

Nas noites frias do sertão, sentavam-se os dois ao redor das brasas que queimavam no tacho de cobre onde, sem pressa, o capitão ia jogando sabugos de milho que pouco a pouco se transformavam em brasas vivas, consumidos pelo vermelho feroz e corrosivo da combustão. Era quando o capitão lhe dizia em frases vagarosas e meditadas seus planos e suas intenções, esperando a opinião que, sem ter plena consciência disso, foi se tornando imprescindível para ele. Olhando fixo as brasas, onde parecia ver mais e além do vermelho incandescente, Jacira tomava o tempo necessário para refletir (SILVEIRA, 2019, p. 146).

Esse ritual, mantido por Jacira Antônia mesmo depois da morte de Dagoberto, é um exemplo do devaneio e do repouso indicados por Bachelard. É em frente ao fogo que se pensa sobre o futuro e onde se reflete sobre ele. O encontro do casal ao redor das brasas, para além de afastar o frio, é também um momento de bem-estar compartilhado e de descanso após o dia de trabalho. Com isso, é em frente ao fogo que também se consolida a ligação entre os esposos, pouco mais que desconhecidos no momento em

que se casaram. A conexão estabelecida entre o casal, assim, remete ao aspecto sexual do fogo. Segundo Bachelard, a fricção que deu origem primeira ao fogo é uma experiência de forte caráter sexual, logo, “O amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo” (BACHELARD, 1994, p. 37). A partir dessas observações, cabe destacar mais uma passagem do romance:

Foi de maneira natural, assim, que o encontro entre os dois aconteceu. Mb'ta se achegou e gostou do cheiro picante de Filipa, um cheiro ancestral que fazia pensar nas carnes temperadas que durante dias ficavam curtindo sobre os fogareiros nas casas da sua aldeia. E Filipa gostou do breu da pele de Mb'ta, onde podia enterrar o rosto e sentir um pouco da segurança que costumava sentir no colo morno de Sahy à noite, à beira da fogueira (SILVEIRA, 2019, p. 56).

É significativo que a aproximação entre Mb'ta e Filipa, além de ter acontecido “À noite, quando os escravos se reuniam em volta da fogueira” (SILVEIRA, 2019, p. 55), resulte em um encontro que remete a elementos relacionados ao fogo – as carnes curtidas em fogareiros e a fogueira compartilhada entre Filipa e a mãe. Esses elementos são assim os responsáveis pelo relacionamento amoroso que se desenvolve entre as duas personagens. Da união entre eles, nasce Maria Mb'ta, que “Tinha uma marca de nascença, um triângulo escuro no começo da nuca, com o vértice virado para a esquerda” (SILVEIRA, 2019, p. 55). Antes dela, Inaiá já possuía essa marca e, posteriormente, ela também surge nas personagens Jacira Antônia e Maria Flor. O triângulo, em algumas culturas, está ligado à simbologia do fogo, conforme o Chevalier e Gheerbrant (1991). O triângulo equilátero, aquele com os três lados iguais, carrega em si o significado da divindade, da harmonia, da proporção. Também a ele se atribui o significado dos três momentos do tempo e da vida: presente, passado e futuro; nascimento, maturidade e morte, o que se interliga com o romance pela constituição de sua narrativa, que atravessa um longo período de tempo, através no nascimento e morte de diferentes gerações.

Outro símbolo presente na obra que também pode ser relacionado ao fogo é a onça. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1991), há diversos mitos indígenas brasileiros sobre a origem do fogo que colocam a onça como o herói que dá o fogo aos homens, não sendo o seu criador, mas seu guardião. Há igualmente diversos mitos indígenas da América do Sul nos quais intervém uma onça com quatro olhos, simbolizando seu dom de clarividência. No romance, a onça surge justamente ligada à personagem Sahy que, além de morrer enquanto contempla uma fogueira, tem sonhos premonitórios:

No dia em que foi capturada, Sahy tinha tido um sonho: era uma grande jaguaretê [variação da onça-pintada], nova, bonita, a pata capaz de matar um homem, a correr pela mata, forte, soberana, pulando, avançando, senhora plena em seus domínios. Mas então essa vitalidade, essa alegria, esse encantamento e poder vão se esvaindo, e a jaguaretê avança ainda, continua correndo, mas tropeça, já sem força, já sem luz, cai, reage, mas desfalece, sufoca, se levanta, cai outra vez. Tebereté ardia a seu lado, a pele em fogo, e Sahy, ao acordar, pensou que a jaguaretê não era ela, e sim a mãe. Só quando, naquela tarde, caiu na rede como um animal, Sahy compreendeu que a jaguaretê era ela, sim, e que, se tivesse prestado atenção no sonho, se tivesse entendido, não teria saído para a mata e teria evitado o que lhe aconteceu (SILVEIRA, 2019, p. 41).

É interessante observar, também, que ao evocar a sua imagem como a da própria jaguaretê – e ao utilizar esse termo –, o romance dialoga com outro texto bastante conhecido da literatura brasileira, o conto “Meu tio o iauaretê” (1969), de João Guimarães Rosa. A jaguaretê, igualmente como no conto de Guimarães, é uma imagem que se repete, tanto em outros dos sonhos premonitórios de Sahy, quanto nas histórias sobre as origens da família que ela narra à sua filha, Filipa. A onça, assim como o triângulo, participa do campo semântico da simbologia do fogo, reiteradamente utilizada ao longo do livro. Essa reiteração pode ser pensada enquanto constituinte do caráter de redundância que compõe o mito e enquanto recurso simbólico que compõe a narrativa mítica, segundo as definições de Durand. Nesse sentido, é importante recuperar outra simbologia ligada ao fogo, a da regeneração. Tanto na obra de Bachelard (1994) quanto nas definições de Chevalier e Gheerbrant (1991), é ressaltado o caráter ambíguo do fogo, causado pela concorrência simultânea de seu caráter negativo, fruto do seu poder destrutivo, e de seu caráter positivo, fruto da purificação e da renovação que sucedem aquilo que foi destruído. No romance, esses elementos surgem através das sucessivas mortes das personagens – a destruição –, e pelos também sucessivos nascimentos – a regeneração. Assim, a carga simbólica do fogo e dos seus elementos afins é participante e representativa da continuidade das diferentes gerações que constroem o mito de origem que se propõe na obra: o surgimento das brasileiras.

Considerações finais

“Aqui, na beira do mar onde você vai nascer, a manhã brilhará com o mesmo sol dourado que acariciou Inaiá, o primeiro útero de onde você veio. Mas não crie demasiadas expectativas. Coisas do arco da velha esperam por você” (SILVEIRA, 2019, p. 311). Com esse trecho, é encerrada a edição mais recente de *A mãe da mãe de sua*

mãe e suas filhas. Essa passagem é aparentemente dirigida por Amanda à criança que está em gestação em seu ventre; o romance, assim, é concluído de maneira circular. Em outras palavras, uma nova geração está prestes a surgir, nascida no mesmo espaço – o atual estado da Bahia – habitado pelos primeiros membros da família e pela primeira mãe. Ao evocar esse primeiro útero, ainda, há um alinhamento com a chave de leitura presente desde a frase inicial do livro e que é retomada de diferentes formas pela narrativa. Um exemplo disso é repetição do elemento “mãe”, que para além da simbologia enquanto fonte de vida, cumpre o papel da redundância essencial ao mito, conforme o indicado por Durand. Ao desenvolver uma narrativa que em muitos aspectos se aproximam do mito de origem definido por Eliade, a obra ilumina a participação ativa das mulheres para a formação do Brasil, mesmo considerando que essa participação seja recuperada por meio de personagens ficcionais. Nessa recuperação, os indivíduos criados – as personagens femininas, especialmente – são revestidos, sobretudo, de atributos positivos – atitude que pode ser considerada a um só tempo louvável e discutível.

Em acordo com o postulado por Durand, o romance de Silveira revela grande aproximação com diferentes mitos, literários ou não. As possibilidades de aproximação, no entanto, não foram esgotadas neste trabalho, no qual foi dada maior ênfase apenas a alguns aspectos mais alinhados com as possibilidades interpretativas propostas, especialmente ao mito de Geia. A mãe primordial da mitologia grega é uma referência da qual Inaiá não pode ser dissociada. Ademais, se constitui como um dos componentes que reiteram a temática materna que permeia todo o livro, desde o seu título. Por fim, o fogo, elemento de presença constante na obra, alinha-se às reflexões de Bachelard em *A psicanálise do fogo*. A ambiguidade desse fenômeno, indicada nas várias comparações feitas pelo autor – bom e mau, tortura e doçura –, fica manifesta também no livro de Silveira. As repetidas alusões ao fogo são retomadas também por seus correlatos, e pela menção à onça e ao triângulo. Colocados em conjunto, esses componentes tornam-se emblemáticos e significativos do potencial de destruição e de renovação do fogo, manifestados pelo surgimento das diferentes gerações que compõem a narrativa. Não se sabe, ou tampouco se procura saber, se a autora utilizou de maneira consciente esses elementos, assim como também não é sabido se houve intenção de aproximar o romance de uma narrativa mítica. Independentemente disso, de *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas* emerge um mito de origem das mulheres brasileiras.

Referências

- ALENCAR, José. *Iracema: lenda do Ceará*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1982. (Série bom livro).
- ANAZ, Sílvio *et al.* Noções do Imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. *Revista Nexi*, São Paulo, N. 3, nov. 2014. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>. Acesso em: 15 jun. 2020.
- As mil e uma noites*. Tradução Alberto Diniz. 19. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário dos mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: UnB, 1997.
- CASCUDO, Luís Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. 3. ed. São Paulo: Global, 2002.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa Silva *et al.* 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Tradução Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 1999.
- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GRIMAL, Pierre. *Mitologia grega*. Tradução Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos gauchescos & Lendas do sul*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- MENESES, Adelia Bezerra de. Sereias: sedução e saber. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, N. 75, p. 71-93, jan.-abr. 2020. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0020-38742020000100071&script=sci_arttext. Acesso em: 16 jun. 2020.
- PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.
- ROSA, João Guimarães. *Estas histórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. Rio de Janeiro: Globo, 2002.

SILVEIRA, Maria José. *A mãe da mãe de sua mãe e suas filhas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

WALLACE, Diana. *The woman's historical novel: British women writers, 1900–2000*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2005.