



ADÉLIA BEZERRA DE MENESES é professora de Teoria Literária da USP e Unicamp e autora de *A Obra Crítica de Álvaro Lins* (Editora Vozes) e *Desenho Mágico – Poesia e Política em Chico Buarque* (Hucitec).

ADÉLIA BEZERRA DE MENESES

A serpente sou eu

(Estudo da
metáfora
no sonho de
Clitemnestra, em
As Coéforas,
de Ésquilo)

Uma peça na qual o cenário é dominado pelo túmulo de um pai, túmulo que se transformará quase que numa personagem; uma peça em que campeia, avassaladora, a angústia; em que o entrecho gira em torno de um matricídio, cometido por um filho, mas insuflado pela filha, possuída de um ódio entranhado à mãe; uma peça, finalmente, que contém um sonho que a estrutura, sonhado por uma das personagens e imediatamente interpretado por outra, que nela se vê simbolizada, e que se esmerará por fazê-lo cumprir-se: *As Coéforas* de Ésquilo são um prato cheio para psicanálise. Talvez até cheio demais, com risco de indigestão. Por isso, não vou pretender explorar todos os seus elementos (vã pretensão, aliás), mas vou-me debruçar sobre um deles – com a consciência, por sinal, de que, querendo ou não, através dessa ponta, todo o novelo se desdobrará. Esse elemento é o sonho de Clitemnestra, ao qual se faz referência já na primeira cena da tragédia. Com efeito, os

versos iniciais aludem a um sonho ameaçador que a rainha tivera. Diz o coro:

“En un trop clair langage, auquel se dressent les cheveux, le prophète qui, dans cette demeure, parle par la voix des songes, soufflant la vengeance du fond du sommeil, en pleine nuit, au coeur du palais, proclamant son oracle en un cri d’épouvante, lourdement vient de s’abattre sur les chambres des femmes. Et, interprétant ces songes, des hommes dont la voix a les dieux pour garants ont proclamé que, sous terre, les morts âprement se plaignent et s’irritent contre leurs meurtriers” (v. 32 ss) (1).

Estamos mergulhados num clima de obscuros presságios, de angústias sem fundo, da presença fantasmática de um morto não vingado, cujo túmulo domina o cenário, e cuja presença rouba a cena dos demais protagonistas.

A primeira questão que este trecho apresenta – um problema de estabelecimento textual interessante – é que, dizem os helenistas (2), os manuscritos apresentam um texto metricamente inaceitável, onde figura o termo *Phoibos* (= Febo, Apolo, oráculo), que alguns especialistas substituem por *Phobos* (= medo). *Phoibos/Phobos*: importaria precisar qual o termo originalmente empregado? É irretorquível que as duas idéias, de oráculo e de medo, em sua interassonância no original grego, estão intensamente presentes e respaldadas pelo contexto. Diz Jacqueline Romilly, que dedicou um livro ao problema do medo e da angústia no teatro de Ésquilo, que aqui o medo, personificado, toma voz. O grito de pavor de Clitemnestra (que será retomado no v. 535) identifica-se com a voz deste “profeta dos sonhos”: ambos redutíveis a uma manifestação do inconsciente. Aliás, para esta autora o medo esquiliano, na sua brutalidade incontrolada, testemunharia o quanto os gregos admitiam todo um mundo de forças irracionais.

Mas embora a tragédia se inicie com essa referência ao sonho de Clitemnestra, é só posteriormente, no exato centro do drama (3), que ele será relatado pelo Corifeu (e interpretado por seu interlocutor). No entanto, ao longo de mais de 500 versos, ele permanecerá surdamente como pano de fundo, ameaçador e sombrio, contribuindo para a angústia difusa que impregna o ambiente, intensificando o clima de sinistros



“A MEDUSA”, DE CARAVAGGIO

1 Eschyle, *Les Choéphores*, Paris, Les Belles Lettres, 1949, 4^e ed. Para evitar os inconvenientes de tradução, cito diretamente o texto francês de Paul Mazon, sendo que nas passagens analisadas comparei com o original grego (o que é imensamente facilitado pela edição bilingüe da Les Belles Lettres).

2 Cf. Jacqueline Romilly, *La Crainte et l’Angoisse dans le Théâtre d’Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, 2^e ed., p. 82, nota.

3 “Centro” no que diz respeito também à estrutura física da tragédia, quanto ao número de versos: a peça tem 1076 versos, e o sonho é narrado dos versos 523 a 540.

augúrios: pois, se não nos foi revelado ainda seu conteúdo, sabemos já de sua significação: “*sous terre, les morts âprement se plaignent et s’irritent contre leurs meurtriers*” (v. 39).

E aqui impõe-se um parêntese. A compreensão desse enredo exigirá que se leve em conta não apenas a peça em questão, *As Coéforas*, mas que recuemos à primeira tragédia da trilogia na qual ela se insere, a *Orestíada* (composta por *Agamenon*, *As Coéforas* e *As Eumênides*), integrando um mesmo conjunto lendário.

Na primeira das peças da trilogia, *Agamenon*, narra-se a volta do rei dos Atridas a seu palácio, onde sua mulher Clitemnestra - profundamente ferida pelo sacrifício, dez anos atrás, de Ifigênia (imolada pelo pai como condição para que os deuses permitissem a partida das tropas dos aqueus para a guerra de Tróia) - o espera com rancor no coração. Assim, logo que Agamenon desembarca vitorioso, de volta de Tróia, Clitemnestra, ajudada pelo amante Egisto, lança sobre ele uma rede que o imobiliza e o assassina, a ele e à profetiza Cassandra, presa de guerra e amante do rei. A peça termina com o Coro evocando Orestes, o filho: “*A moins qu’un dieu ne guide Oreste jusqu’à nous!*” (*Agamenon*, v. 1667).

É este o gancho que se estabelecerá com a segunda peça, *As Coéforas*. Sete anos após esses acontecimentos, Orestes, que era menino por ocasião do assassinato de seu pai, e que fora então afastado de Argos por sua irmã Electra, retorna, chegado à idade de homem, para reconquistar seus direitos. Insuflado por Apolo, que lhe comanda a Vingança, ele se dirige imediatamente ao túmulo do pai. E no momento em que depõe como oferenda um anel de seus cabelos, percebe aproximar-se um cortejo de mulheres, encabeçado por sua irmã. Com efeito Clitemnestra, inquieta por um sonho ameaçador, viu-se impelida a tentar pacificar a alma do morto, e encarrega Electra de tal missão. Após a cena famosa do reconhecimento dos dois irmãos, e após a prece que ambos endereçam ao pai morto (que só então é chorado como manda o rito) e a quem lembram que, na morte, ele sobrevive através de seus filhos, Orestes pergunta ao Corifeu por que teria Clitemnestra enviado libações ao túmulo de Agamenon, “tentando pacificar tarde demais um mal que não tem cura”. Com a resposta do Corifeu, trava-se um diálogo entre os dois, através do qual o sonho é narrado:

“*Corifeu. - ... Ce sont des songes, des terreurs inquiétant ses nuits, qui l’ont fait sauter de sa couche pour envoyer ces libations, la femme impie!*

Oreste. - Mais le songe lui-même, peux-tu me le conter?

Corifeu. - Elle crut enfanter un serpent (4), disait-elle.

Oreste. - Dis-moi la fin: comment se termine ce rêve?

Corifeu. - Elle, comme un enfant, l’abritait dans des langes.

Oreste. - Et de quoi vivait-il, le monstre nouveau-né?

Corifeu. - Elle-même, en son rêve, lui présentait le sein.

Oreste. - Et le sein n’était pas blessé par un tel monstre?

Corifeu. - Si! un caillot de sang se mêlait à son lait.

Oreste. - Voilà qui pourrait bien n’être pas un vain songe!

Corifeu. - Elle s’éveille et pousse un cri d’effroi. Et aussitôt les torches, à qui l’ombre avait fermé les yeux, dans la maison jaillissent en foule à la voix de la maîtresse. C’est alors qu’elle envoie ces offrandes funèbres, espérant y trouver le remède à ses maux” (v. 523-39).

Até aqui, o relato “objetivo” do sonho, construído com a ajuda das intervenções de Orestes, que aí intercala também o seu desejo: “*Voilà qui pourrait bien n’être pas un vain songe!*”.

Mas a seqüência do diálogo é extremamente importante: o interlocutor se vê preocupado pelo sonho, apresenta-se como uma de suas personagens e o interpreta, aí inscrevendo seu desejo:

“*Oreste. - Eh bien! je prie la Terre qui nous porte, je prie le tombeau de mon père de me laisser réaliser ce songe. Voyez, je l’interprète en le serrant de près: si, sorti du même sein que moi, ce serpent (5a), ainsi qu’un enfant, s’est enveloppé de langes, a jeté ses lèvres autour de la mamelle qui jadis me nourrit et au doux lait d’une mère a mêlé un caillot de sang - tandis qu’elle, effrayée, criait de douleur - il faut, comme elle l’a donné au monstre qui l’épouvanta, qu’elle me donne aussi son sang. et c’est moi -le serpent! (5b) - c’est moi qui la tuera, ainsi que le prédit son rêve” (v. 540).*

4 Serpente: o termo original aqui é *drakon*.

5a Serpente: o termo original aqui é *ophis*.

5b O original é *ekdrakontotheis d’ego*: literalmente, “eu, transformado em serpente”.

Estabelece-se uma inversão: Orestes se apropria do sonho da mãe, é como se ele o tivesse sonhado, e o desenvolvimento da peça nada mais será que a realização desse sonho - que ele se imporá como uma missão. Sim, o sonho é a realização do desejo de Orestes: mas qual desejo? O desejo consciente de matar a mãe, cumprindo a lei do talião e a ordem de Apolo, ou o desejo de possuí-la sexualmente, no coito sádico que os psicanalistas (6) vêem figurado na imagem da serpente que morde o seio da mulher que a parira? Um sonho já decodificado, já interpretado: qual seria o sentido de abordá-lo? Minha proposta, no entanto, não vai por aí. É que tal sonho - absolutamente central na tragédia, e que, como eu já disse, num certo sentido a estrutura - fornece margem para um estudo da simbologia, da metáfora, que eu gostaria de empreender: especificamente, da metáfora da serpente, em toda a sua riqueza de desdobramentos.

Um caminho extremamente interessante seria rastrear essa imagem do sonho de Clitemnestra ao longo da peça em que ele surge, ao mesmo tempo em que no imaginário grego clássico. Uma primeira observação quanto a este levantamento diz respeito à riqueza e diversidade de termos utilizados no grego, n'*As Coéforas*, para "serpente": *echidna* (v. 249 e v. 994: nos dois casos, aplicados a Clitemnestra, na acepção de víbora); *drakon* (v. 527, v. 549, v. 1047 e v. 1049); *ophis* (v. 543 e 928). E se formos sair da tragédia esquiliana e ampliarmos o campo para o mundo grego em geral, a lista cresce. O tradutor francês da *Oneirocrítica* de Artemidoro de Daldis, Festugière, em nota de rodapé ao item "Répteis" do extraordinário "Tratado de Sonhos" da Antigüidade, elenca vários sinônimos: *drakon* (*Pytho* ou jibóia), *ophis* (toda espécie de serpente), *aspis* (áspide), *echidna* (víbora), *hydros* (cobra), *druinas* (víbora que se esconde nas raízes dos carvalhos ocós), *pareias* (cobra "bochechuda" que freqüentava os santuários de Epidauro), *physalos* (uma espécie de sapo venenoso), *seps* (uma espécie de víbora, sobre a qual os antigos não estão de acordo), *dipsas* (uma serpente muito venenosa, cuja mordida dá uma sede atroz), *diphos* (o mesmo que *dipsas*) (7). Tal variedade sinonímica (que faz lembrar os termos variadíssimos que o *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa apresenta para dar conta de "diabo") só vem a mostrar a presença marcante dessa realidade no imaginário grego.

Mas o que "serpente" poderia vir a significar, em *As Coéforas*, no sonho de Clitemnestra? Descartemos, de início, o por demais evidente símbolo fálico que ela sugere. Se nos puséssemos na pele da rainha - melhor dizendo, na sua psique cultural - a primeira associação talvez fosse "animal ctônico". A serpente, entre os antigos, representava algo vindo do mundo dos mortos, das regiões subterrâneas, do mundo infernal. Sobre a serpente, diz Artemidoro de Daldis que "*pour ainsi dire il mène à la terre, car il est lui-même aussi fils de la terre et il a son séjour dans la terre*" (*Oneirocrítica*, II, 13).

Dessa perspectiva, a serpente representaria Agamenon, o marido assassinado, na mesma medida em que, na *Eneida*, o pai morto de Enéias, Anquises, surge figurado por uma serpente em meio ao sacrifício de celebração de um ano de sua morte, oferecido junto ao seu túmulo:

"Il (Enée) achevait ses mots quand, sorti des saintes profondeurs du sépulcre, un reptile luisant, qui traînait immense sept anneaux, sept replis, enlaça tranquillement la tombe et se laisse glisser au milieu des autels. (...) A cette vue Enée est frappé de stupeur. Enfin le reptile se déroule en rampant à travers les patères et les coupes brillantes; il goûte aux mets sacrés et rentre, inoffensif, au fond du tombeau, abandonnant les autels où les offrandes sont consummées" (*Eneida*, Canto V, v. 82 - trad. de A. Bellesort).

Tal é, aliás, a interpretação que os oneiromantes (aqueles que predizem o futuro a partir dos sonhos) de *As Coéforas* fazem no início da peça, no já referido trecho dos versos 39 ss: *sous terre, les morts âprement se plaignent et s'irritent contre leurs meurtriers*".

É essa também a interpretação inequívoca de Clitemnestra, uma vez que a rainha, após despertar, envia libações apacatórias ao túmulo de Agamenon. O matricídio-realização cabal do sonho-será, assim, obra do morto, será guiado pelas potências infernais. Sabíamos, até então, que a ordem de vingar o pai provinha de Apolo, e do próprio Zeus. A partir de agora temos não apenas os deuses olímpicos - Apolo à testa - a insuflar a vingança em Orestes, mas também as divindades infernais, do mundo ctônico, manifestadas através do sonho,

6 Para o exame desse sonho de uma perspectiva ortodoxamente psicanalítica, remeto ao estudo bastante completo de André Green: "Oreste et Oedipe - de l'oracle à la loi", in *Un Œil en trop - Le Complexe d'Oedipe dans la Tragédie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969. Sem querer entrar no absolutamente estéril procedimento dos "diagnósticos" de personagens literários, é curioso observar que para A. Green Orestes seria psicótico, enquanto para Melanie Klein ("Algumas Reflexões sobre A Orestia", in *O Sentimento da Solidão*, Rio de Janeiro, Imago, 1925) trata-se de um caso de transição entre a fase esquizo-paranóide e a fase depressiva do neurótico.

7 Cf. nota do tradutor in: Artemidoro de Daldis, *Oneirocrítica*, trad. francesa de J. Festugière, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1975.

irrupção da esfera do demoníaco (8). Diz Karl Reinhardt que, enquanto na *Odisséia* só se conhecia, a respeito desse mito, a autoridade olímpica a instigar o braço vingador de Orestes, aqui na tragédia - e essa é uma marca do próprio Ésquilo - surge esse outro poder instigador, simétrico e complementar, das potências das profundezas: "assim, duas motivações diversas se chocam, e esta dualidade de origem é o que empresta ao crime sua verdadeira ambivalência" (9a).

Mas antes de aprofundar o estudo do sonho de Clitemnestra, eu gostaria de, saindo um pouco do sonho, rastrear a metáfora da *serpente* na tragédia, articulando-a, como já tinha proposto, ao imaginário grego em geral.

E, surpreendentemente, em seu primeiro surgimento n' *As Coéforas*, a metáfora da serpente diz respeito a Clitemnestra, sendo Agamenon aí figurado como "águia". Aqui, a víbora infame é Clitemnestra, que matou a águia real e agora ameaça sua ninhada. Ainda no início da peça, quando os dois irmãos se reconhecem ao pé do túmulo paterno, Orestes, emocionado pelo encontro, eleva a Zeus uma prece:

"Zeus, Zeus, viens contempler notre misère.

Vois: les petits de l'aigle ont perdu leur père; il est mort dans les replis, les noeuds d'une vipère (9b) infâme, et la faim dévorante presse ses orphelins, car ils ne sont pas d'âge à rapporter au nid le gibier paternel. Même sort est la nôtre, à moi, à elle, Electre: en nous tu peux voir des enfants sans père, tous deux également bannis de leur maison.

Si tu laisses mourir cette couvée d'un père qui jadis fut ton prêtre et te combla d'hommages,

où trouveras-tu donc une main aussi large à t'offrir de riches festins? Si tu faisais périr la race de l'aigle, tu ne saurais plus envoyer à la terre de signes qu'elle accueille avec foi; et, de même, si tu laisses sécher jusque dans ses racines cette race royale, qui donc servira tes autels dans les jours d'hécatombes? Protège-nous: notre maison est bas, tu peux relever sa grandeur, toute déchuë qu'elle semble aujourd'hui!" (v. 247-263).

Pois bem: a luta da águia com a serpente constitui um topos arquetípico do imaginário grego, presente na literatura clássica. O confronto entre esses dois animais aparentemente tão diferentes parece ter impressionado desde sempre os humanos. E, no entanto, há secretas afinidades entre os dois, sua relação se dá em mais de um nível, desde os avatares fálicos de serpente e de pássaro, até, na polarização pássaro/serpente, a dialética entre o ser da terra, que adere ao solo, rastejante, e o ser do ar, que se eleva em vôo, buscando alturas. No arco tensionado e sinuoso da serpente que arma o bote, prefigura-se a ave pronta a alçar vôo, na concentração de energia que precede o decolar. Não é para Valéry que a serpente é um "réptil aux extases d'oiseau"?

Mas volto aos anti-gos. O

8 Diz Aristóteles, em seu tratado *Da Adivinhação através do Sono*, que os sonhos têm uma natureza demoníaca, e não divina.

9a Karl Reinhardt, *Eschyle - Eurípide*, trad. E. Martineau, Paris, Ed. Minuit, 1927, p. 141.

9b Serpente: o termo grego aqui é *echidna*.



estudo que faz Jean Dumortier (9c) sobre as imagens na poesia de Ésquilo sugere uma pista interessante: buscar em autores significativos, entre os clássicos, a quais realidades de conhecimento científico de posse dos gregos poderiam corresponder as imagens da poesia. É assim que ele rastreia essa imagem em Aristóteles e Plínio, o Antigo. Vejamos o que diz Aristóteles na sua *História Natural dos Animais* (10): “*L’aigle et le serpent se font la guerre, car l’aigle fait des serpents sa nourriture*” (H. N. A., IX, L, II, 3); “*Les serpents sont de plus serviles et tendent des embûches*” (H. N. A., I, 1, 14).

Quanto a Plínio, o Antigo (11), autor dessa espécie de enciclopédia para a história da ciência na Antiguidade, que é sua *História Natural*, após ter contado o combate da águia e do cervo, acrescenta:

“La lutte avec le serpent est plus vive et beaucoup plus incertaine, bien qu’elle se passe dans l’air. Le serpent recherche les oeufs de l’aigle avec une avide méchanceté; l’aigle pour cette raison l’enlève partout où il l’aperçoit; celui-ci de ses noeuds multiples lui lie les ailes et s’enlace tellement à lui qu’ils tombent tous deux” (H. N., X, 5).

É assim que se configura a serpente, nesses textos “científicos”: caráter servil, propensão às ciladas; ávida maldade. Mas também em passagens da épica e da lírica o mesmo padrão se verificará: na *Odisséia*, quando Heitor espera Aquiles com uma fria cólera, é a serpente que espreeita o viajante. E o poeta lírico Teognis faz dela o símbolo do amigo pérfido: “*Va-t-en avec la haine des dieux, et des hommes la défiance tu portes dans ton sein un froid serpent bigarré*” (v. 601).

Chegando aos trágicos, J. Dumortier levanta essa imagem na *Antígona* de Sófocles: “*Et toi aussi, comme une vipère qui se glisse dans mon palais, à mon insu, pour me sucer le sang*” (v. 531). Mas será Ésquilo, principalmente, que apresentará a maior gama de exemplos: nas peças *Sete Contra Tebas*, *Os Persas*, *Os Suplicantes*, a imagem surge, com a conotação de “serpente cruel”, “serpente assassina”, “hóspede funesto para a ninhada”. E já na primeira peça da trilogia que nos ocupa, *Agamenon*, Ésquilo brindará Clitemnestra com o epíteto de serpente:

“Femelle tueuse dumâle, je vois en elle...



9c Jean Dumortier, *Les Images dans La Poésie d'Eschyle*, Paris, Les Belles Lettres, 1935.

10 Aristóteles, *História Natural dos Animais*, apud J. Dumortier, op. cit., pp. 89-90.

11 Apud J. Dumortier, op. cit., p. 89.

De quelle monstre odieux - dragon à deux têtes, Skylla gîtée dans les rochers, fléau des marins - devrai-je emprunter le nom pour donner celui qu'elle mérite à cette mère en furie, sortie de l'enfer, qui contre tous les siens ne respirera que guerre sans trêve" (v. 1233).

Cassandra chama aqui a rainha de "amphisbaina" - uma serpente de duas cabeças, da qual, segundo a referência de J. Dumortier, Plínio dirá: "L'amphisbène a deux têtes, c'est à dire que par la queue, comme si un orifice seul était trop peu, s'écoule le venin" (H. N., VIII, 35).

Todas essas utilizações da metáfora da serpente remetem para o delineamento da característica fundamental da víbora como o animal por excelência da perfídia, que mata aquele que a aquece ao seio, que se insinua: Clitemnestra matando à traição o marido que retornara à casa - mas também Orestes entrando no palácio através de um estratagem e assassinando a mãe, como se verá mais adiante.

E assim estamos de volta ao sonho que estrutura a peça. Dizem unanimemente os helenistas que se ocuparam do assunto, que Ésquilo ter-se-ia inspirado, para a construção do sonho de Clitemnestra, no poeta Stesícoro (que viveu entre VII e VI A. A.), que também compusera uma Orestíada em vários cantos, dos quais só nos restam alguns versos. Pois bem, um dos fragmentos de Stesícoro, de sua Orestíada, diz o seguinte, relativo a Clitemnestra: "Elle crut voir un serpent (12) qui s'avancait sur elle, le haut de la tête ensanglanté, puis il se transforma, et ce fut le roi, le Phisthénide qui apparut" (13).

O Plistenida é Agamenon, descendente de Plisteno. A rainha assassina vê em sonhos o marido ferido avançar sobre ela, sob a forma de uma serpente com a cabeça ensangüentada; e depois a serpente se transforma no rei. Já falei da associação fundamental, para os gregos clássicos, de "serpente" como animal ctônico, representante do mundo das potências infernais. E já que estamos na metáfora de um sonho, vale recorrer, de novo, à *Oneirocrítica* de Artemidoro: "Le dragon signifie roi à cause de sa force, temps à cause de sa longueur..." (II, 12-13).

Mas há ainda uma outra interpretação do oneirocrítico, em que o elemento sexual assume o primeiro plano. Falando do sonho de "parir uma serpente", Artemidoro inten-

ta mostrar que o importante é achar analogias (14) (pois o princípio analógico é o que rege a decifração alegórica), levando-se em conta o perfil (humano e social) do sonhante. Assim, ele dá várias "interpretações" para esse mesmo sonho, e uma delas nos interessará de perto, por causa das ressonâncias que provoca:

"Une autre (femme) eut le même rêve et son fils devint un débauché plein d'impudence et il viola nombre de femmes en ville: le serpent en effet se faufilant par les trous les plus étroits, cherche à échapper aux regards de ceux qui l'épient. En outre la femme était plutôt lascive et se prostituait" (IV, 67).

Voltemos a Stesícoro, que nos fornece um sonho com uma metáfora decodificada no próprio sonho: a serpente se transforma no rei. Ésquilo, que indubitavelmente aí se inspira para sua metáfora, mantém a polivalência da imagem. Pois no sonho de Ésquilo, a serpente que, parida pela rainha, lhe morde o seio (interpretada por Orestes como sendo ele próprio) na realidade é uma grande condensação. Na medida em que Clitemnestra sonha ter parido a víbora, serpente diz respeito, inegavelmente, a Orestes; mas como serpente é o animal ctônico por excelência, deve referir-se a um morto (e é essa, como já observei, a interpretação da própria Clitemnestra): é Agamenon. Essa identificação de pai e filho faz-se de maneira muito forte no âmbito da imagem: a serpente - e aqui já se impôs o viés da psicanálise - é o pênis de Agamenon penetrando a mulher, ao mesmo tempo que é a criança-falo sendo parida (15); enquanto que sugar-morder o seio é ao mesmo tempo amamentação e coito sádico (16). Além disso, a serpente que, parida pela mulher, lhe morde o seio, é uma representação estilizada do uruboro (serpente que morde a própria cauda), figuração da totalidade. O círculo se fecha, recompondo a unidade mãe-filho. E no momento em que Orestes interpreta o sonho de sua mãe - o momento de "a serpente sou eu!" - ele ao mesmo tempo se identifica com seu pai, o morto que surge, armando vingança, e com sua mãe, a víbora pérfida e assassina. Nesse jogo intercambiante de funções, em que a serpente, que fora a assassina de Agamenon, agora é o assassino de Clitemnestra (pai e filho *ao mesmo tempo*), nesse momento em que Orestes endossa o sonho de sua mãe, e

12 Serpente: o termo aqui é *drakon*.

13 Cf. Bergk, *Poet. Lyrici Graeci*, t. III, fr. 42 - apud Mauride Croiset: *Eschyle - Études sur l'invention dramatique dans son Théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 170.

14 Artemidoro: "Pois a interpretação dos sonhos não é nada senão uma aproximação do semelhante com o semelhante" (II, 25). E aqui encontramos um eco da intuição fecunda de Aristóteles, que termina seu estudo *Da Adivinhação através do Sonho* com a afirmação de que "o mais hábil intérprete dos sonhos é aquele que pode observar as analogias (*De Divinatione per Somnum*, trad. R. Mugnier, Les Belles Lettres, Paris, 1965).

15 Nesse momento, Clitemnestra é a mulher fálica por excelência, ostentando o brasão de ter um falo.

16 Cf. A. Green, op. cit., p. 69, nota c.

que na produção onírica de Clitemnestra ele inscreve seu próprio desejo - nesse momento Orestes sonha o sonho de sua mãe. E esse é um sonho edípico. No entanto, o “sonho de Édipo” (é sob essa rubrica que Artemidoro de Daldis dedica um longo capítulo da *Oneirocrítica* aos sonhos de relação sexual com a mãe) não há que ser interpretado, necessariamente - aqui não há nenhuma *blague* -, edipianamente. Pois no imaginário clássico relação sexual com a mãe pode ser decodificado como sonho de tomada de poder (17). A mãe significa “pátria”, diz Artemidoro, e sonhar que se possui a mãe significa possuir ou repossuir a pátria. E ainda: “*outré celà, après ce rêve, le voyageur sera ramené dans sa patrie et celui qui est en dispute sur les biens de sa mère gagnera son procès, ayant jouissance, non du corps de sa mère, mais de ces biens*” (I, 79) (18). Estamos aqui em pleno arquétipo cultural da relação sexual com a mãe enquanto “retomada do poder” - aliás a interpretação antropológica dos helenistas do ato de Édipo (19). Dessa perspectiva, o filho exilado e alijado do poder pela mãe assassina do marido volta e se reinveste dos seus direitos. Mas este ato só será passível de ser realizado através da astúcia, de estratégias, pois se trata de um combate desigual: será a luta da “*couvée de l’aigle*” contra a serpente. Só através do dolo (o termo é grego: *dolos*) Orestes poderá vencer Clitemnestra, por meio de uma armadilha: ele também deverá tornar-se serpente. (E veremos em seguida, em todos os sentidos.) O estratagema que ele urdirá para insinuar-se no palácio e poder abordar a rainha e Egisto é apresentar-se como um estrangeiro: ele e seu amigo Pilade disfarçados como hóspedes, imitando o sotaque de Fócida, seriam introduzidos no interior do palácio. Pois este é o plano de Orestes, para Egisto e Clitemnestra: “*Qu’après avoir immolé par la ruse un héros révéré, de la ruse victimes à leur tour, ils soient pris et périssent dans le même filet*” (v. 556).

Assim, tal como o “hóspede funesto”, Orestes consegue através do dolo insinuar-se no palácio, ser hospedado como amigo, penetrando nos aposentos que de outra maneira lhe permaneceriam vedados, e, assim como a serpente, morder o seio que a alimentara.

O termo grego, usado por Orestes ao interpretar o sonho de Clitemnestra, foi *ekdrakontotheis d’ego*: “eu, transformado em serpente”, a matarei. Na firme decisão

de realizar o sonho de sua mãe, Orestes diligencia por transformar-se em serpente. A primeira condição para tanto seria pertencer ao mundo subterrâneo, mundo infernal, espaço dos mortos: ele inventará, assim, a mentira da sua morte: contará à rainha que, ao se pôr a caminho para Argos, fora encarregado por Strophios da Fócida (em casa de quem abrigava-se Orestes) de dizer à família de Orestes que ele morrera: “*A cette heure, les flancs d’une urne d’airain enferment ses cendres pleurées comme il convient*” (v. 687).

A notícia da morte do filho de Agamenon faz de Orestes um morto. Identificando-se com seu pai na morte, ele poderá ser simbolizado pelo animal ctônico que é a serpente; utilizando-se do dolo, poderá ser figurado pelo símbolo da perfídia; assumindo o lugar do pai, na sua plena dimensão fálica, ele poderá realizar o coito sádico com a mãe. Aliás, essa identificação de Orestes com o pai na morte já tinha sido indicada nos versos iniciais da tragédia, na referência ao sonho de Clitemnestra: “*sous terre, les morts âprement se plaignent et s’irritent contre leurs meurtriers*” (v. 39).

E aquele plural, “os mortos”, que poderia ter sido lido como Agamenon e Cassandra, assassinados na primeira peça da trilogia, agora pode ser identificado enquanto pai e filho: o pai morto e o filho apresentado como morto e, num certo sentido, “morto para sua mãe”.

Mas há ainda uma cena, já posterior ao assassinato de Egisto, em que essa imagem - e quase a mesma formulação, ao menos no que se refere a esse plural, “os mortos” - retorna. Atraídas pelos gritos de um escravo, Clitemnestra sai do gineceu:

Clyt. - Quest-ce? de quelles clameurs remplis-tu la maison?

Serviteur. - Je dis que les morts frappent le vivant.

Clyt. - Malheur sur moi! Je comprends le mot de l’énigme.

Nous allons périr par la ruse, ainsi que nous avons tué” (v. 885-889).

A ambigüidade aqui é instigante, pois o enigma a que se refere Clitemnestra (*to epos ainigmáton*) pode dizer respeito à última fala do servo, “os mortos abatem o vivo” (na situação em que Agamenon assassinado e Orestes dado como morto matam Egisto; ou melhor, Orestes é o braço armado de seu pai assassinado) ou pode referir-

17 Cf. Marie Delcourt, *Oedipe ou la Légende du Conquérant*, Paris-Liège, Dorz, 1944.

18 Artemidoro de Daldis, op. cit., p. 89.

19 Cf. Vernant, Marie Delcourt.

se a seu sonho (não foi Freud que chamou o sonho de um *rebus*, um enigma?). As palavras da rainha podem significar que ela teve, naquele exato momento, o *insight* a respeito da interpretação exata de seu sonho, do “enigma” de uma serpente que, parida por ela, lhe morde o seio. Em outras palavras, é como se só então ela adquirisse a percepção da gama de significações daquela metáfora: o símbolo da perfídia (em que provavelmente sua consciência culpada se reconhecera com facilidade) aplicado ao próprio Orestes; a identificação do marido e do filho no animal que representa o mundo dos mortos; e o assassinato dela própria, numa relação de correspondência com seu próprio crime, numa armadilha. A serpente que ela fora, matando o próprio marido, agora perecerá, “por dolo”, à mão do filho transformado em serpente. (Estamos aqui em plena encruzilhada da cadeia de significantes.) É esse o *mot de l'énigme* que, no entanto, deverá esperar ainda alguns versos para ser cabalmente explicitado.

Pois a cena mais patética ainda está por vir. A porta central se abre, e mãe e filho se defrontam, Orestes com a espada na mão; Clitemnestra lamenta-se pela morte de Egisto. E, à alusão feita por Orestes ao amor que ela devota a seu amante, Clitemnestra, rasgando suas vestes, lhe mostrará o seio (20): “*Arrête, ô mon fils! respecte, enfant, ce sein, sur lequel, souvent, endormi, tu suças de tes lèvres le lait nourricier*” (v. 896).

É esse o momento em que o matricida deixa cair sua espada; mas após a intervenção do amigo Pilade, que lhe rememora o oráculo de Apolo, a lealdade, os juramentos, Orestes se recupera da hesitação, insiste em pontuar a ligação erótica da mãe com Egisto (21), e trava com a rainha um diálogo tenso e crispado, que culminará com o matricídio:

“*Clyt. - Veux-tu vraiment tuer ta mère, ô mon enfant?*”

Oreste. - Ce n'est pas moi, c'est toi qui te tueras toi-même (22).

Clyt. - Prends garde: songe bien aux chiennes de ta mère.

Oreste. - Et celles de mon père, où les fuir, si j'hésite?

Clyt. - Ah! je suis là, vivante, à prier un tombeau!

Oreste. - Le sort fait à mon père te condamne à la mort.

Clyt. - J'aurai donc enfanté et nourri ce serpent!

Oreste. - La terreur de tes songes fut un devin sincère. Tu tuas ton époux, meurs sous le fer d'un fils”.

As palavras absolutamente finais de Clitemnestra nessa tragédia são a sua interpretação cabal do sonho que ela tivera, e que vê realizando-se: “*J'aurai donc enfanté et nourri ce serpent!*” (v. 928).

O sonho de Clitemnestra, sonhado por Orestes, é por ele efetivado. E no momento mesmo desse ato, ele tem a consciência de estar concretizando o sonho: “O terror dos teus sonhos foi um adivinho sincero”.

Mas, se pensávamos que com a compreensão do “enigma”, por parte de Clitemnestra, a metáfora da serpente já se teria expandido em sua plena medida, estávamos enganados. Pois se continuarmos a rastrear essa imagem, vemos que após esse momento decisivo que é a realização do matricídio e a interpretação do sonho pela rainha no instante mesmo que tal sonho se realizava, em passagens posteriores, portanto, a essa cena, voltam ainda as imagens de serpente - mas com uma nova possibilidade de significação.

No primeiro surgimento dessa imagem após a cena central do crime, nos versos 991 ss, quando Orestes mostra ao povo os dois cadáveres, nada se inova na metáfora; apenas retoma-se o sema da perfídia e da “ávida maldade” que serpente - aqui aferida a Clitemnestra - representa:

“*Mais celle qui imagine telle horreur contre un homme dont elle avait porté les enfants sous sa ceinture - fardeau d'amour jadis, de haine aujourd'hui, il le prouve lui-même! - que te semble-t-elle? Murène ou serpent? (23) un être en tout cas capable d'infecter sans morsure, au simple contact, par le seul effet de son audace et de son orgueil naturels...*”

Mas nas duas passagens seguintes - e últimas - em que essa metáfora se fará presente, um novo sentido começará a impor-se. E é a figura da serpente - com a acepção que passo a desenvolver - que será o verdadeiro gatilho para a loucura de Orestes.

Diz o Corifeu: “*Tu as triomphé: ne mets pas tes lèvres au service d'un langage amer: ne te maudis pas toi-même, le jour où tu as délivré le pays argien, en tranchant d'un*

20 Cena em que André Green, como não poderia deixar de ser, vê mais que uma tentativa de provocar piedade, um ato de sedução da rainha “*où elle s'offre en fait aux tentations sexuelles*” (op. cit., p. 66).

21 Numa cena posterior, após o duplo assassinato, Orestes mostra ao povo os dois cadáveres e insiste, mais uma vez, nessa morte conjunta, uma espécie de “pacto de fidelidade” que fora assim selado, prolongando a união de Egisto e Clitemnestra, perpetuando-a.

22 Fala em que se pode vislumbrar a reversibilidade do referente da metáfora da serpente. *Moi/toi* quem vai matar é a serpente, e serpente fora Clitemnestra. “*La métaphore, bien plus précisément, est le surgissement dans une chaîne signifiante donnée d'un signifiant venu d'une autre chaîne, ce signifiant franchissant la barre (résistante) de l'algorithme pour troubler, de sa 'disruption', le signifié de la première chaîne, où il produit un effet de non sens*” - dizem Todorov-Ducrot relendo Jakobson à luz de Lacan (*Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 442).

23 Serpente: o termo original aqui é *echidna*.

24 Serpente: o termo aqui é *drakon*.

25 A tradução integral seria: "Ah! ah! cativas,... ali, ali... mulheres, *semelhantes* às Górgonas, vestidas de negro...".

26a Das três Górgonas, Stheno, Euryale e Medusa, geralmente dá-se o nome de Górgona a esta última, sendo Medusa considerada a Górgona por excelência. Nascida do sangue com que a mutilação de Urano impregnou a terra, a Górgona tem ainda a característica de parir pelo pescoço.

26b Como bem observou Maurice Croiset, em seu ensaio "Les Euménides", in *Eschyle - Études sur l'Invention Dramatique dans son Théâtre*, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 243.

27 Jean Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux - Figures de l'Autre en Grèce Ancienne - Artémis, Gorgô*, Paris, Hachette, 1985, p. 39.

28 Freud, "O Estranho" ("Das Unheimlich"), vol. XVII das *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, p. 305.

29 Freud, "O Estranho", op. cit., p. 304.

30 Freud, "A Cabeça da Medusa", vol. XVIII das *Obras Completas*, Rio de Janeiro, Imago, p. 329.

31 Para Vernant, o que aterroriza em Gorgô é a alteridade absoluta, é o radicalmente "outro" que ela representa, é o duplo:

"La face de Gorgô est un masque; mais au lieu qu'on le porte sur soi pour mimer le dieu, cette figure produit l'effet de masque simplement en vous regardant dans les yeux. Comme si ce masque n'avait quitté votre visage, ne s'était séparé de vous que pour se fixer en face de vous, comme votre ombre ou votre reflet, sans que vous puissiez vous en détacher. C'est votre regard qui est pris dans le masque. La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir (ce miroir où les Grecs ne pouvaient se voir que de face et sous forme d'une simple tête), mais une image qui serait à la fois moins et plus que vous-même, simple reflet et réalité d'au-delà, une image qui vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard, elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre.

Regarder Gorgô dans les yeux, c'est se trouver nez à nez avec l'au-delà dans sa dimension de terreur, croiser le regard avec l'oeil qui ne cessant de vous fixer est la négation du regard, accueillir une lumière dont l'éclat aveuglant est celui de la nuit. Quand vous dévisagez Gorgô,

coup heureux la tête de ces deux serpents" (24) (v. 1044).

Aproximamo-nos dos versos finais da peça, chegando ao fim do rastreamento da imagem da serpente, que eu me tinha proposto. Pois bem: à evocação das *cabeças cortadas das duas serpentes*, o delírio de Orestes irrompe. E à indicação cênica "*Oreste, qui se dirigeait vers la sortie de gauche, recule tout à coup épouvanté*", seguem-se as falas absolutamente finais do matricida:

"-Ah! ah! captives... là, là... des femmes, vêtues de noir, enlacées de serpents sans nombre... Je ne puis plus rester.

(...)

Vous ne les voyez pas, vous, mais, moi, je les vois. Elles me pourchassent, je ne puis plus rester" (v. 1049 ss).

Assim, ao término da tragédia, será a serpente - de um lado, na alusão do corifeu às serpentes de cabeças decepadas (imagem inequívoca de castração); de outro lado, na visão das Eríneas (mulheres que têm serpentes em lugar dos cabelos) - que desencadeará a loucura final de Orestes.

É estranhíssimo que o tradutor francês do texto da Belles Lettres que venho compulsando, Paul Mazon, tenha, relativamente aos versos 1049 ss, vertido para o francês, como citei, "... *des femmes, vêtues de noir, enlacées de serpents sans nombre...*", e tenha deixado de explicitar aquilo que, no grego, é absolutamente explícito, ou melhor, literal: a referência às Górgonas. Faltou, no texto francês, inexplicavelmente, a tradução dos termos *Gorgónon diken*, "à maneira das Górgonas" (25). Mas na realidade essa tradução literal apenas explicitaria (e, para os meus propósitos, *reforçaria*) uma alusão que a imagem das Eríneas sozinha já comporta. Há analogias figurativas evidentes entre as Eríneas e a Górgona Medusa (26a), a partir de sua característica básica de terem a cabeça enlaçada de serpentes. Aliás, a identificação das Eríneas, divindades vingadoras, com as Górgonas é feita pelo próprio Ésquilo (26b), na peça seguinte da trilogia, *As Eumênides*. Com efeito, nos versos iniciais dessa tragédia, a Pítia de Delfos, diante do templo de Apolo, depara-se com Orestes, o matricida suplicante, acompanhado de um bando de Eríneas: "*En face de l'homme, une troupe étrange de femmes dort, assise sur les sièges. Mais que dis-je, des femmes?*

Des Gorgones plutôt..." (*As Eumênides*, v. 370).

Ora, Jean Pierre Vernant, um helenista acima de qualquer suspeita de delírios interpretativos psicanalíticos não deixou de apontar na máscara da Górgona uma "representação crua e brutal" do sexo feminino. Em seu instigante livrinho *La Mort dans les yeux*, em que se propõe a estudar a Alteridade, a experiência do Outro na Grécia Antiga, Vernant reserva um grande espaço ao estudo dessa máscara de horror, a Górgona Medusa - que, na *Ilíada*, figura na égide de Atena e no escudo de Agamenon:

"*Mais cette terreur dont elle incarne la présence, qu'elle mobilise en quelque sorte, n'est pas 'normale': elle ne tient pas à la situation particulière de danger dans laquelle on se trouverait. C'est l'effroi à l'état pur, la Terreur comme dimension du surnaturel. En effet cette peur n'est pas seconde ni motivée, comme celle que provoquerait la conscience d'un péril. Elle est première*" (27).

É muitíssimo curioso que Vernant, que insiste na irracionalidade desse terror, que cita "*aspects marqués d'insolite et d'étrangeté*" (p. 79); que fala, literalmente, em "*inquiétante étrangeté*" (p. 32), em nenhum momento endosse as conclusões de Freud sobre as raízes do intenso pavor que a visão de Gorgô propicia, e não confirme a interpretação psicanalítica do terror de castração ligado à visão da cabeça da Medusa.

Mas antes de referir essa última interpretação (presente no texto de Freud "A Cabeça da Medusa", de 1922, talvez seja o caso de me deter na idéia correlata, de *estranheza* - que não poderia deixar de remeter ao "*Unheimlich*". Com efeito, no famoso texto de 1919, *Das Unheimlich*, Freud fornece subsídios para que possamos conjugar, num mesmo olhar, o estranho, insólito (mas, ao mesmo tempo, extremamente familiar) e o duplo. O estranho, diz Freud, é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar. Sendo a palavra alemã *unheimlich* o oposto de *heimlich* (*Heim* = lar), seríamos tentados a concluir que aquilo que é "estranho" é assustador precisamente porque *não* é conhecido e familiar. Mas Freud chega - através do estudo de uma série de casos - à conclusão (confirmada, mais tarde, por um

exame do uso lingüístico) de que, por vezes, instaura-se uma ambivalência, e *unheimlich* coincide com o seu oposto, *heimlich*, sendo que o estranho pode provir de algo familiar que foi reprimido, ou, para se tomar a definição de Schelling, o estranho é “algo que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz”.

“Acontece com freqüência que os neuróticos do sexo masculino declaram que sentem haver algo de estranho no órgão genital feminino. Esse lugar *unheimlich*, no entanto, é a entrada para o antigo *Heim* (lar) de todos os seres humanos, para o lugar onde cada um de nós viveu certa vez, no princípio. (...) Nesse caso, também, o *unheimlich* é o que uma vez foi *heimlich*, familiar; o prefixo *un* (‘in’) é o sinal da repressão” (28).

Assim, desse viés, explicar-se-ia o desencadear da loucura de Orestes, quando o coro alude às serpentes de cabeças decepadas e quando vê as Eríneas, mulheres “semelhantes às Górgonas”, com cabeleiras de serpentes.

Apesar de já no texto sobre o “*Unheimlich*” Freud ter tratado da “estranheza” que membros arrancados, cabeça decepada, mão cortada pelo pulso, etc., apresentam, concluindo daí que “essa espécie de estranheza origina-se de sua proximidade com o complexo de castração” (29), será no pequeno texto “A Cabeça de Medusa” que ele desenvolverá mais completamente o tema em questão. Propondo-se aí a uma interpretação da horripilante cabeça decapitada, diz Freud:

“Decapitar = castrar. O terror da Medusa é assim um terror de castração ligado à visão de alguma coisa. Numerosas análises familiarizam-nos com a ocasião para isso: ocorre quando um menino, que até então não estava disposto a acreditar na ameaça de castração, tem a visão dos órgãos genitais femininos, provavelmente os de uma pessoa adulta, rodeados por cabelos, e, essencialmente, os de sua mãe.

Os cabelos na cabeça da Medusa são freqüentemente representados nas obras de arte sob a forma de serpentes, e estas, mais uma vez, derivam-se do complexo de castração. Constitui fato digno de nota que, por assustadoras que possam ser em si mesmas,

na realidade, porém, servem como mitigação do horror por substituírem o pênis, cuja ausência é a causa do horror. Isso é uma confirmação da regra técnica segundo a qual uma multiplicação de símbolos do pênis significa castração” (30).

Mas eu havia dito que era extremamente curioso que Vernant - que fala literalmente em “*inquiétante étrangeté*” (o termo da tradução francesa para “*Das Unheimlich*”) - não endosse a interpretação freudiana para o horror provocado pela máscara da Górgona (31). Tanto mais curioso quanto o próprio Vernant alude a razões infantis desse pavor, citando um interessantíssimo texto de *Fédon* de Platão, para quem terrores desse tipo brotam, no homem, da criança que ele foi. Refere Vernant que Platão, evocando o medo infantil de que o vento muito forte possa dispersar a alma à saída do corpo, diz: “*il y a au-dedans de nous je ne sais quel enfant à qui ces sortes de choses font peur. Cet-enfant-là, tâche que, dissuadé par toi, il n’ait pas de la mort la même crainte que des mormolúkeia, des croquemitaines*” (*Fédon*, 77, 2) (32).

Para escorraçar tais temores, observa então o Sócrates do diálogo platônico referido por Vernant (33): “é preciso um encantador bem-sucedido e uma encantação quotidiana até que a criança seja acalmada pelos encantamentos”. (O que não deixa de ter ressonâncias significativas junto àquelas que “confessam” a psicanálise...)

Da perspectiva do *Fédon* de Platão, então, esses medos irracionais poderiam radicar naquilo que, em nós, subsiste de infantil.

Não seria essa uma explicação para o inenarrável terror de Orestes - terror de castração - após ter matado Clitemnestra, diante da evocação das cabeças decepadas das serpentes e da visão alucinada das Eríneas, *Gorgónon diken*, cabeças de mulher com cabeleiras de serpentes?

Assim, creio que se pode apontar, em *As Coéforas*, que o rastreamento da metáfora fundamental que é aí agenciada - a serpente, núcleo do sonho de Clitemnestra, mas figura presente do início ao fim da tragédia - mostra que seu leque de significações vai-se desdobrando e ampliando, numa riqueza insuspeitada de significados. E aqui como nunca, fica provado que metáfora é condensação. Condensação: um dos processos fundamentais da elaboração onírica... e poética.

c'est elle qui fait de vous ce miroir où en vous transformant en pierre elle mire sa terrible face et se reconnaît elle-même dans le double, le fantôme que vous êtes devenu dès lors que vous affrontiez son oeil. Ou, pour exprimer en d'autres termes, cette reciprocité, cette symétrie étrangement inégale de l'homme et du dieu, ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous en êtes fasciné, c'est vous-même, vous-même dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui, dans l'oeil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure” (J. P. Vernant, op. cit., p. 62).

32 Apud J. P. Vernant, op. cit., p. 61.

33 Instigado por essa idéia de enraizar terrores irracionais num resíduo infantil, Vernant vai retomar o dossiê de Erwin Rohde (*Psyché. Le Culte de l'âme chez les Grecs et leur croyance à l'immortalité*, Paris, 1928, app. 5, pp. 607-11) procurando, no nível das expressões populares e do universo infantil, a expressão da mesma potência de Terror que a máscara de Górgona parece encarnar, em outras figuras atormentadoras da infância. É uma dessas figuras é *Mormô*, também uma máscara, que, em Teócrito, evoca a cabeça de um cavalo. Vejamos o próprio Vernant: “*A son enfant, pour l'effrayer, et le faire taire, la mère lance: 'Mormô, le cheval mord! (dáknei hippos). Ces monstres terrifiants, qui ont figure du Cyclope ou du cheval, sont censés s'emparer des enfants, les ravir, les dévorer, les vouer à la mort*” (Vernant: *La Mort dans les yeux*, op. cit., p. 61). É pouco provável que leitores afeitos aos textos da psicanálise não se lembrem do Pequeno Hans e de seus medos.