



Uma Teogonia brasileira: a realidade oitentista na recepção do mito de Pandora e Prometeu por Millôr Fernandes

A brazilian Theogony: the 80's reality through the reception of the Pandora and Prometheus's myth by Millôr Fernandes

Una Teogonía brasileña: la realidad de los años 80 a través de la recepción del mito de Pandora y Prometeo por Millôr Fernandes

Giovanna Angela Agulha Sarti [*]

[*] Bacharela em Letras - Português e Linguística, Mestra em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo (USP).
E-mail: gisarti@alumni.usp.br.

Resumo: Na pena da prosa e da arte gráfica, Millôr Fernandes (1923-2012) mobiliza diversas matrizes culturais em proveito da interpretação da realidade nacional do século XX e XXI, lançando questionamentos sobre regimes políticos, hierarquias, organização social e de gênero a uma distensão no espaço e tempo. Por meio da análise acerca da recepção do mito teogônico nas fábulas “A caixa (ou que outro nome tenha) de Pandora” e “O fogo”, pretendemos elucidar o artifício de reelaboração e uso do paradigma clássico nas linhas de contestação do autor. Tomados primariamente da literatura hesiódica, o particular tratamento de Millôr sobre Pandora e Prometeu ora dá relevo a questões acerca da dinâmica dos gêneros na sociedade ocidental e sobre a formação do *ethos* brasileiro, buscando denunciar por meio da tergiversada alegoria paródica sobre a criação hesiódica, as mazelas que permeiam a contemporaneidade do autor carioca.

Palavras-chave: Millôr Fernandes; Hesíodo; recepção da literatura greco latina

Abstract: In his prose and graphic arts, Millôr Fernandes (1923-2012) mobilizes several cultural matrices to interpret the national reality of the 20th and 21st centuries, raising questions about political regimes, hierarchies, social organization and gender dynamics in a distension of space and time. Through the analysis of the reception of the theogonic myth in the fables “A caixa (ou que outro nome tenha) de Pandora” and “O fogo”, we intend to elucidate the artifice of reworking and of the usage of the classical paradigm in the author’s lines of contestation. Taken primarily from Hesiodic literature, Millôr’s particular treatment of Pandora and Prometheus highlights questions

about the dynamics of gender in Western society and the formation of the Brazilian *ethos*, seeking to denounce, through the distorted parodic allegory of Hesiodic creation, the ills that permeate this author's time.

Keywords: Millôr Fernandes; Hesiod; reception of ancient Greek and Latin literature

Resumen: En su prosa y artes gráficas, Millôr Fernandes (1923-2012) moviliza diversas matrices culturales en beneficio de la interpretación de la realidad nacional de los siglos XX y XXI, planteando cuestiones sobre regímenes políticos, jerarquías, organización social y de género en una distensión en el espacio y el tiempo. A través del análisis de la recepción del mito teogónico en las fábulas “La caja de Pandora (o como quiera llamarse)” y “El fuego”, pretendemos dilucidar el artificio de reelaboración y utilización del paradigma clásico en las líneas de contestación del autor. Tomado principalmente de la literatura hesiódica, el tratamiento particular que Millôr hace de Pandora y Prometeo resalta cuestiones sobre la dinámica de género en la sociedad occidental y la formación del *ethos* brasileño, buscando denunciar, a través de la alegoría paródica distorsionada de la creación hesiódica, los males que permean la vida contemporánea del autor.

Palabras clave: Millôr Fernandes; Hesíodo; recepción de la literatura griega y latina antigua

A recepção dos clássicos em Millôr Fernandes conta com uma multiplicidade de veredas: entre seu ofício de tradutor, a elaboração de ilustrações variadas e a composição de fábulas à moda esópica para sua coluna “O Pif-Paf” n’*O Cruzeiro* entre os anos 40 e 60, o jornalista e humorista carioca toma o paradigma mítico-literário na base da cultura ocidental como modo de repercutir e questionar a realidade nacional. Neste sentido, a exploração de figuras mitológicas fornece um horizonte de dupla funcionalidade na prosa milloriana: por um lado, serve ao seu expediente de facilitar e democratizar o acesso ao texto, contando com referenciais largamente disseminados na cultura popular; por outro, propõe uma nova perspectiva sobre lugares-comuns, desmontando a idealização atribuída ao mundo antigo, e assim imputando-lhe pela paródia questionamentos acerca do *establishment*. No específico caso do par de fábulas que versa sobre Pandora e Prometeu, lançados na coletânea *Eros uma vez...* (Fernandes 1987), o mito teogônico inicialmente registrado em Hesíodo (c. Séc. VIII a.e.c.) embasa uma revisão sobre as origens da humanidade, versando sobre os males que inerentemente nos constituem. Seja pela ação de um Prometeu menos divino que o divulgado, seja pela influência da inocente – mas lasciva – Pandora, a fábula busca explorar como um início mambembe a léguas de distância deságua no decadente Brasil com qual o “Guru do Méier” se identifica e critica.

Malgrado o protagonismo de Pandora no título e no desenvolvimento da trama, a fábula brasileira “A caixa (ou que outro nome tenha) de Pandora” se erige sobre o mito de Prometeu. Seus primeiros registros literários remanescentes estão nos poemas hesiódicos, em que as desventuras deste personagem consumam a queda do *status* humano em penúria, trabalho, fome e morte. Na *Teogonia*, convencionalmente tida como a primeira das obras (Zeitlin 1995, 49), Hesíodo introduz as origens de Prometeu com um relato de sua linhagem a partir do titã Jápeto (vv. 507-520), e sua condenação a ter o fígado exposto a uma águia voraz – suplício este do qual será libertado por Héracles (vv. 521-534). Na continuidade da narrativa mítica, desenvolve-se de modo panorâmico o jogo de astúcia que lhe rendera tal perseguição divina (v. 535 ss.): com explícito intuito de “enganar o espírito de Zeus” (Hesíodo 2013a, 69), Prometeu reparte aos deuses ossos bovinos enfeitados de gordura, enquanto reserva aos homens as carnes, mascaradas por pele como se fossem restos. Zeus de suprema astúcia prontamente nota o engodo, e então estende a toda a humanidade sua reprimenda: “não dava aos freixos o ímpeto do fogo incansável/ para os homens mortais, que sobre a terra habitam” (*ibidem*, 71). Com nova artimanha, Prometeu então rouba o fogo divino para os mortais (vv. 565-569), o que provoca uma última retaliação: a fim de contrabalancear o bem provido (Thornton 1997, 69), Zeus requisita a Hefesto a forja de uma jovem virgem – *παρθένω* (*parthénōi*), indica o texto grego –, que Atena finamente adorna (vv. 570-584) como noiva (Zeitlin 1995, 49). Ainda inominada, esta primeira mulher se apresenta como dádiva, mas inaugura a era de padecimento entre os homens: com sua chegada, passa a se tornar imperativo o sustento de esposas e famílias pelo trabalho, pois a humanidade se torna mortal e, portanto, dependente de filhos que lhe deem continuidade e auxílio na velhice (vv. 585-616).

De modo análogo, Hesíodo relata em *Trabalhos e Dias* uma segunda versão sobre o mito de Prometeu (Clay 2003, 8) e seu decisivo papel sobre as agruras da vida mortal. No contexto didático-sapiencial, a narrativa etiológica sobre a separação entre homens e deuses (Werner 2013b, 17) e a decorrente necessidade do trabalho é introduzida como exemplo admoestatório ao irmão de Hesíodo, Perses, que supostamente bajulava as autoridades em nome de um quinhão indevido de herança (vv. 37-39). A partir disto, a voz poética retoma o mito “com uma segunda consequência infeliz do ardil de Prometeu sobre Zeus, pois agora os deuses também mantêm escondida dos homens a fonte de seu sustento (*bios*, i.e., o grão que deve ser semeado na terra)”¹ (Zeitlin 1995, 49). Após o roubo do fogo (vv. 49-59), a narrativa novamente deságua na criação da funesta mulher

¹ “The version in the *Works and Days* begins with a second unhappy consequence of Prometheus' deception of Zeus in that now the gods also keep hidden from men the source of their livelihood (*bios*, i.e., the grain that must be seeded in the earth)”. Todas as traduções, à exceção de indicação contrária, são nossas.

que corromperia o *status* elevado dos homens, desta vez mais detalhadamente: Hefesto molda-a a partir da terra (vv. 60-63), e além de Atena (vv. 64-65), também Hermes (v. 68), Afrodite (v. 65) e seu áureo séquito de Graças e Persuasão (Zeitlin 1995, 49) a adornam (v. 73). Assim, “nela voz/ pôs o arauto dos deuses [Hermes], e nomeou essa mulher/ Pandora, porque todos que têm casa olímpias/ deram-lhe um dom, desgraça dos varões come-grão” (Hesíodo 2013b, 35). Neste ensejo, uma nova etapa do mito é inaugurada; Epimeteu, a despeito dos conselhos do irmão Prometeu, recebe Pandora como noiva e, com isto, libera os males de trabalho, doença e perecimento que cabem aos mortais (vv. 83-93). Diferentemente do paradigma teogônico, as mazelas se perpetram na célebre imagem da “caixa de Pandora”:

Mas a mulher tirou à mão a grande tampa do cântaro
e espalhou; para os homens, agruras funestas armou.
Lá mesmo só Esperança, na casa inquebrável,
ficou, dentro do cântaro sob as bordas, e não porta
afora voou: deixou antes tombar a tampa do cântaro
pelo plano do porta-égide, Zeus junta-nuvens (Hesíodo 2013b, 37).

A partir da matéria hesiódica sobre Prometeu, o mito de Pandora ganhou força de modo autônomo na recepção². Tanto como valor culturalmente disperso quanto como a proverbial representação do epítome dos males (Lissarrague 1995, 91), a produção artística ocidental continuamente repercute essa figura como uma mulher de potencial sedutor velado. Inadvertidamente, sua inocência e curiosidade se combinaram ao longo dos elos receptivos para render-lhe a famigerada imagem da moça que abre as portas para os infortúnios que assolam a humanidade – ainda que, a rigor, “em nenhum momento da tradição antiga Pandora esteja abrindo uma caixa, mas os males de todos os homens estavam encerrados em uma jarra, um *pithos*, enterrado no chão”³ (*ibidem*, 91).

² Não é possível ignorar a permanência da figura de Prometeu no imaginário popular, como no título alternativo de *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818), ou na renomada imagem do rapinante rasgando seu fígado a cada manhã. Contudo, Pandora parece ter ganhado um imaginário próprio, vivo, e bastante popular, à parte da associação com Prometeu.

³ “In this way she reminds us of the fact that at no time in ancient tradition is Pandora opening a box, but that the evils of all men were kept shut in a jar, a *pithos*, buried in the ground”.

Figura 1: Pandora



Fonte: (Lawrence Alma-Tadema, 1881, entrada “Pandora” em World History Encyclopedia em português, <https://www.worldhistory.org/trans/pt/1-13940/pandora/>).

No manejo de Millôr, o eco das vozes indistintas do imaginário popular parece ter maior relevância que a matéria hesiódica, de modo que diversos elementos familiares ao traçado da matéria greco-latina foram preteridos. A princípio, a fábula milloriana segue de modo aproximado o percurso conhecido a partir de Hesíodo: caracterizando um mundo primitivo em que só existiam homens, o narrador apresenta Prometeu. Ao contrário à caracterização gráfica que outrora Millôr atribui ao personagem – na coluna da *Veja*, por exemplo, Prometeu é uma figura forte, sobre humana, manejando o fogo entre as mãos nuas e, com isto, demonstra superioridade ante a pequena mulher que se admira pela sua *expertise* –, o titã da fábula em nada apresenta destaque, além do truque de capturar o fogo celeste.

Figura 2: desenho para publicação na *Veja* de 25/jun/1969



Fonte: Fernandes (2016, 152).

Para a decepção dos seus companheiros que somente desejavam uma companhia feminina, “uma mulher vinda do Olimpo” (Fernandes 1987, 67), o personagem anunciou a captura do fogo, como um passe de mágica. Mediante o grande feito, Júpiter se enfurece e envia Pandora aos homens, com a intenção de puni-los. Deslumbrante na sua nudez e apelo sensual, porta a famigerada caixa – muito explícita e debochadamente associada ao órgão sexual feminino. O surgimento da moça é caso de furor entre os homens, de sorte que, após muita insistência, convencem Pandora a abrir sua “caixa”. De lá escapam os males do mundo, com exceção da esperança.

No centro da recepção sobre o mito, o principal lema de Millôr é sempre o rebaixamento dos personagens idealizados; a isto coaduna-se, curiosamente, o *topos* da humanidade decadente que foi inaugurado na literatura do Ocidente justamente em *Trabalhos e dias*. Repercutindo esta tônica de inferiorização, Millôr retira de Prometeu o protagonismo sobre seu próprio mito. Enquanto Hesíodo o apresenta como potente adversário de Zeus, uma figura descendente do titã Jápeto que opera feitos astuciosos para “ajudar” a humanidade, a narrativa brasileira o menciona como um homem qualquer, que busca o fogo somente para alimentar a própria vaidade (Garcia et al. 2024, 33). Apequenado pela usurpação das diversas façanhas que lhe rendem o caráter heroico, casualmente define Millôr, “Prometeu usava-se apenas como nome próprio e não como verbo, compondo uma frase deceptiva: ‘Prometeu e não cumpriu’” (Fernandes 1987, 67). Essa é sua única caracterização,

além do subsequente “ficou com o fogo na mão, orgulhoso de sua bravata” (*idem*). Já no quarto parágrafo, sua participação em cena se encerra.

Deste modo, o fio condutor elementar da trama brasileira repousa sobre a figura de Pandora – ou melhor, sobre a “caixa” que figurativamente porta, como bem apresenta o irônico título; de fato, a relativização sobre o caráter do recipiente sugere “outro sentido, que escapa ao literal previsto no mito e, maliciosamente, provoca o leitor” (Garcia et al. 2024, 30). Despida da criação por Hefesto, dos adornos e dons divinos, de seu envio como noiva a Epimeteu e das demais minúcias no curso mitológico, Pandora se resume à bela moça com a caixa em mãos. De fato, Millôr destitui dos deuses a criação e a atribuição específica da função catastrófica de maneira a simplificar a narrativa, enfocando mais na interação de Pandora com os homens. Simultaneamente, esta escolha reflete também a construção de uma personagem menos submetida aos desígnios de deuses e mortais: tal como indica o narrador, “os deuses lá em cima andavam cercados de minas e gatinhas” (Fernandes 1987, 67); com isto, Júpiter apenas a selecionou e enviou, de sorte que sua criação não parece ter sido direcionada especificamente para a destruição da humanidade.

No mesmo sentido de realinhar as diretrizes sobre a personagem, a consciente opção de Millôr pela nudez de Pandora demonstra um diálogo bastante prolífico com as matrizes composicionais da cultura ocidental. Assim como ocorre junto a Eva, a nudez feminina remete de modo ambíguo à inocência e à lascívia, em contraposição ao caráter virginal com que Pandora é paramentada na matéria de base. Como explicita Ellen D. Reeder, “porque a nudez na era Clássica era reservada às prostitutas, a mulher respeitável era inseparável de suas roupas, que eram vistas como uma extensão de si (vide *Têxteis e Pandora*)”⁴ (Reeder 1995b, 132). Impensável para a noiva da matriz greco-latina, a jocosa caracterização desta primeira mulher reivindica o imaginário mitológico judaico-cristão, em nome da familiarização do leitor ao valor etiológico por trás da narrativa. Por essa mesma razão, Júpiter, Zeus e Deus são dados como intercambiáveis no décimo parágrafo da fábula.

Assomada às reações embasbacadas dos homens presentes, às cores do arco-íris e à nudez do *topless*, Pandora então surge em cena “bonita como um chafariz e jorrando pipi como um desses ornamentos arquitetônicos” (Fernandes 1987, 68). Referências à estilística neoclássica à parte, sua aparição escancarada a todos os presentes destoa do singelo envio da noiva a Epimeteu, opondo as esferas pública e privada no imaginário do mito. Na Antiguidade Clássica, é bem atestada a

⁴ “Because nudity in the Classical era was reserved for prostitutes, a respectable woman was inseparable from her clothes, which were viewed as an extension of herself (see *Textiles and Pandora*)”.

circunscrição da mulher grega à esfera doméstica, enquanto os homens ocupavam os espaços públicos; neste sentido, aponta Ellen D. Reeder,

A ironia crítica na percepção da mulher como ser feroz é a assunção simultânea que a mulher era também a incorporação virtuosa do lar e da família. Acomodando essas contradições está a convicção de que a mulher transcenderia sua natureza de base com o auxílio do homem e de instituições humanas, como o casamento. Por isso, um animal com o qual as mulheres eram frequentemente comparadas era o cavalo; garotas ainda não casadas eram chamadas de potras, sem o cabresto. A imagem implica que, como um cavalo, a beleza e a nobreza de uma mulher não seriam diminuídas pela domesticação, mas seriam com isto propiciadas a florescer e servir a outros⁵ (Reeder 1995a, 26).

A Pandora de Millôr jamais seria percebida como esposa e companheira, fosse no paradigma antigo ou na sociedade patriarcal brasileira sobre a qual Millôr se debruça. Como uma criatura indomada pelo casamento e, mesmo assim, acamaradada e exposta aos homens, a fábula brasileira pretende aproximá-la à mulher libertina que se desvela sem pudores em praça pública. Sob tal ótica machista, essa Pandora desnuda se torna socialmente inadequada para a função familiar, não diferindo do posto que uma *hetaira* – isto é, a prostituta do mundo grego antigo – ocupava. Consequentemente, indica a fábula, as mulheres mortais descendem desse mesmo paradigma de comportamento aparentemente inocente, mas devasso.

Ainda sobre a imagem de Pandora em Hesíodo, a ambiguidade do mal com aparência de bem também é evocada no seu papel familiar: ainda que fosse socialmente apta a assumir o papel de senhora da casa, “Pandora é oposta à ‘esposa abelha’ que, como o poeta arcaico Semônides reporta, é o único paradigma para uma esposa virtuosa”⁶ (Zeitlin 1995, 54). Retomando os versos 590-592 *Teogonia*, de Pandora “vem a raça das mulheres mui femininas, / pois a raça delas é ruínosa, as tribos das mulheres, / grande desgraça aos mortais” (Hesíodo 2013a, 73). Pelo lado de Millôr, tal aspecto nubente e familiar da mulher é menosprezado, mas há plena concordância sobre a má influência que o elemento feminino supostamente imputou sobre o mundo dos homens. De modo bem menos sutil, o tratamento fabular escancara o potencial lascivo da primeira mulher e, sem meias palavras, não se acanha em associá-la abertamente aos males do mundo, como o fizeram os antigos. Como eloquentemente assinala Maria Angélica de Oliveira sobre a perspectiva de Millôr sobre o feminino e o feminismo que subjaz a essa fábula,

⁵ “The critical irony in the perception of woman as a feral being was the simultaneous assumption that a woman was also to be the virtuous embodiment of the home and family. Accommodating these contradictions was the conviction that a woman could transcend her basic nature with the aid of men and man-made institutions, such as marriage. Thus an animal with which women were frequently compared was the horse; unmarried girls were called fillies, lacking the harness. The image implied that, like a horse, a woman's beauty and nobility would not be diminished by domestication but would be enabled thereby to flourish and to serve others”.

⁶ “Pandora is the opposite of the ‘bee wife’ who, as the Archaic poet Semonides tells us, is the single and only paradigm of the virtuous wife”.

Servir de figura para o que é negativo e pecaminoso é algo que acompanha a figura feminina desde muito tempo, sobretudo através do discurso religioso, disseminador de jogos de verdade preconceituosos e discriminatórios. Esses jogos de verdade, assim como esta fábula fabulosa, filiam-se à formação do discurso machista, gestado no seio de uma sociedade machista.

[...] [o diálogo de Millôr é] com o contexto sócio-histórico, em que a fábula fabulosa foi produzida, final da década de 70, período do ressurgimento do feminismo no Brasil. Na referência irônica ao feminismo, a função-autor, mais uma vez, revela a inserção deste enunciado na FD do discurso machista, que responde como uma estratégia de resistência ao movimento feminista, que ganhava forças naquele período histórico.

O feminismo, como movimento da época, surge, pois, como uma forma de constituir outra identidade para o indivíduo feminino, diferente daquela imposta pelo mundo machista, de sujeito fraco, serviçal, subordinado às ordens do homem; insurge-se como busca da identidade de sujeito independente portador dos mesmos direitos que o sujeito homem. Evidentemente, como relação de poder, essas lutas pela busca de uma nova identidade não acontecem de forma pacífica, apresentam resistência. O discurso contra o feminismo, depreciando-o, ridicularizando-o, é uma estratégia de resistência a este movimento, o que reafirma sua força de consolidação, seu lugar na sociedade (Oliveira 2013, 75).

Por conseguinte, a fim de explicitar a tese sobre a natureza dissimulada e ruínosa da mulher, nenhuma imagem é mais pertinente que a caixa de Pandora. Desde o título fabular, o narrador joga com as possibilidades sobre o termo: como dissemos, além do conhecido receptáculo que libera os males objetivos no mundo mítico, é ostensivamente associada ao órgão sexual feminino em Millôr.

Sim, porque, além de todas as suas outras qualidades, Pandora tinha uma caixinha negra, de forma triangular, que Deus (Zeus, Júpiter) tinha lhe dado, recomendando que não a abrisse pra ninguém nunca, conserve a sua – dela, caixa – virgindade, que, aliás, pra maior segurança, vinha lacrada com um hímen epitelial (Fernandes 1987, 68).

Antes da reprodução biológica, do sustento familiar ou da noção social dos papéis de gênero, tão centrais na cultura antiga, o que está em jogo nos males da Pandora milloriana é o sexo. Para Millôr, as mulheres detêm a chave desse grande “mal”, que subordina os homens e guia os seus caminhos, fazendo-os eternamente obcecados em persegui-las, com o fiozinho de esperança que ainda resta entre as pernas de Pandora. A partir do primeiro momento em que o “poder feminino” é revelado, ironicamente, não resta esperança para os homens.

Retomando a explanação sobre as fábulas mitológicas “Vênus, a deusa da amora” e “Eros uma vez...”, neste movimento de recepção sobre figuras mitológicas femininas, Millôr torna a retratá-las como fonte de males e ciladas, pois são provocantes, sonsas e nocivas. Com efeito, em nenhum outro texto o autor carioca parece ter sido tão explícito.

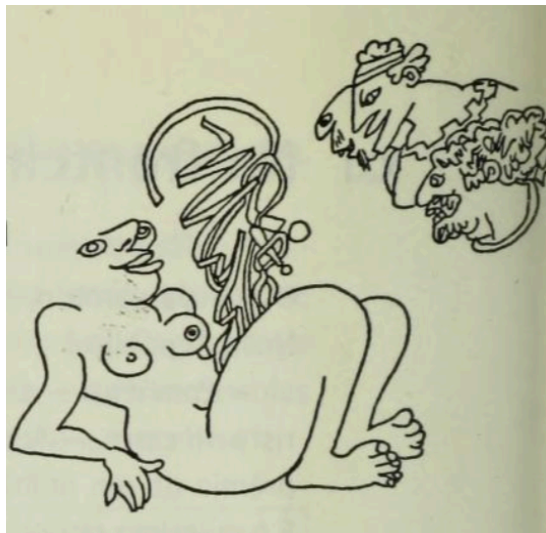
Pandora abriu a sua caixinha, e, pronto, os males do mundo estavam lá dentro – a luxúria, a inveja, o medo, o cheque sem fundo e a impontualidade – escaparam todos e povoaram a terra pra sempre. Pandora ainda fechou as pernas – onde tinha colocado a caixinha – a tempo de reter a esperança, uma florzinha pequenininha cor-de-rosa, muito suscetível, espécie de maria-sem-vergonha.

Por isso, até hoje a Esperança só dá no escuro, e os homens vivem atrás delas aos tropeções. Mas não desistem (Fernandes 2003, 54).

Contudo, à diferença das representações femininas pregressas, há aqui uma ênfase sobre o aspecto instrumental e até mesmo ingênuo da personagem: as Pandoras da Antiguidade e de Millôr

foram apresentadas como vetores da punição, recém-chegadas ao mundo e sujeitas aos desígnios de outrem. Sem saber o que portavam, e sem ter por intento seu uso como alavanca de poder, contrabandeiam inadvertidamente para o seio da humanidade um potente instrumento de vingança divina. Este prisma se faz manifesto até mesmo no paratexto, em que a personagem é oportunamente retratada sem o topo da cabeça, com olhos perdidos, voltados para cima. A imagem é inteiramente centrada na nudez voluptuosa de seu corpo e nas maravilhas abstratas que emergem da “caixinha” entre suas pernas. Ao abri-la, a cena se articula em um debochado tom de despreocupação acéfala por parte de Pandora, e fascínio imbecilizado dos homens que a observam.

Figura 3: ilustração da fábula “A caixa (ou que outro nome tenha) de Pandora”



Fonte: Fernandes (2003, 52).

Por mais que Hesíodo explicite a má índole por trás da bela aparência de Pandora – a acuidade mental e o dom da fala atribuído por Hermes, em especial, têm uma conotação negativa, esguia e manipuladora (Thornton 1997, 69) –, o modo de tratamento milloriano lança luz sobre a cabal impotência da mulher quanto à própria constituição. Pelo lado divino, há fortes tons de ironia sobre sua vivência celeste: “os deuses lá em cima andavam cercados de minas e das gatinhas – literalmente nas nuvens, num machismo adoidado” (Fernandes 1987, 67), como que a indicar que “o paraíso dos homens é o machismo”, apenas desfrutável pelos deuses (Garcia et al. 2024, 33). Mesmo que não tenham sido *criadas* como no paradigma antigo, as mulheres partem de uma conjuntura absolutamente objetificada e patriarcal, sob o ordenamento cósmico de Zeus. Já pelo lado dos mortais, Pandora é transferida como um bem, um verdadeiro “presente de grego”; à diferença do *status* inocente da humanidade hesiódica, os homens primitivos da fábula não apenas

estavam cientes do elemento feminino, como conheciam sua vivência junto aos deuses e lhes requisitavam. Posteriormente, também em contraste com Hesíodo, são os homens que incitam a moça a “abrir sua caixinha”, de sorte que vêm a arcar com o ônus do que ativamente buscaram.

Mas sabe como é home, né? Sempre naquela de oprimir a mulher. Tanto pediram: “Abre! Abre!” “Nenhum de nós tem uma igual!” “Ih, o que que tem dentro? Aposto que nem você sabe” – que Pandora hesitou, hesitou mas... Pois é, não resistiu mesmo, quando um centurião, mais afoito, bolou uma forma carinhosa que ia durar séculos: “Abre, meu bem!” (Fernandes 2003, 54).

Neste sentido, o motivo hesiódico da mulher negativa compete com o singelo teor da Pandora milloriana. Por um lado, a narrativa indubitavelmente volta a repercutir a denúncia à dissimulação feminina, em crítica às manifestações feministas brasileiras dos anos 70 e 80 – algo que se evidencia no tom mordaz empregado por Millôr sobre o feminismo em passagens como a vista acima, “Mas sabe como é home, né? Sempre naquela de oprimir a mulher” (Fernandes 1987, 68). Por outro lado, no entanto, há na elaboração de Millôr uma sinuosa invectiva contra o patriarcado, na medida em que delineia a mulher como joguete nas competições de perícia entre Prometeu e Júpiter. Reportando-nos outra vez à análise de Maria Angélica de Oliveira,

Através do procedimento linguístico-discursivo da ironia, o sujeito-enunciador da fábula fabulosa denuncia a posição de ‘subordinação’ da mulher numa sociedade que se diz democrática e livre, denunciando também o caráter opressor e manipulador dos homens que, em nossa sociedade, apesar de todas as conquistas femininas, ainda ocupam o lugar de ‘dominação’. [...] Na fábula fabulosa, ambos os sujeitos homem e mulher são identificados através de estereótipos negativos” (Oliveira 2013, 76).

Esta chacota sobre o feminismo (Crescêncio 2011, 9) e o machismo, tão fulcral na crítica milloriana, pode tirar amplo partido de um olhar atento sobre a divergência nas versões desta fábula. Na edição de 2003, Millôr lança mão de uma série de adendos para explicitar sua observância dos novos tempos: logo no primeiro parágrafo, dispõe que “Pensando bem, até que podia ser bom, porque hoje, *depois do feminismo*, tem muito home aí já jogando as muié pra escanteio, e *muita muié também fazendo o mesmo com os home*, e deve ser porque isso é bom, não é mesmo? Digam vocês aí que entendem” (Fernandes 2003, 52, grifos nossos). Já a versão anterior em *Eros uma vez...* (1987) dispunha de comentários menos direcionados à coletividade dos leitores, e sem qualquer menção à homossexualidade feminina. O tom da interpelação parece trazer à luz a interação casual e debochada entre homens, em uma situação conversacional típica do espaço do botequim brasileiro, “deixando implícita uma possível heterossexualidade” (Garcia et al. 2024, 32) do narrador: “Pensando bem, até que devia ser bom porque hoje tem *muié às pampa*, mas continua muito *home* jogando elas pra escanteio, só porque tem coisa melhor, não é mesmo? Responde aí você que entende” (Fernandes 1987, 67). Com isto, o revisionismo de Millôr parece operar de modo a repercutir o avanço do feminismo e da visibilidade LGBTQIAP+; ainda que com sua habitual

sátira, isto indica o convite do “Guru do Méier” ao diálogo sobre a pluralidade da expressão sexual e de gênero humano, atribuindo sentidos pejorativos de modo equânime à homossexualidade masculina e feminina (Garcia et al. 2024, 32). Muito democraticamente, é claro, Millôr parece ter como pretensão última apontar e debochar de todos.

Por fim, a contraposição entre as versões novamente revela a observância de Millôr quanto ao momento político em que a fábula se insere. Observa-se que a única nota de rodapé interpreta a “redução” da pena de Prometeu sob prismas contemporâneos, ora com uma alusão ao Plano Cruzado (1987), ora como forma de anistia (2003), em referência à época de repressão militar (Oliveira 2013, 79). Outrossim, no mesmo contexto de redemocratização que “Sísifo”, a recomendação de Júpiter/ Zeus sobre a abertura da caixa na versão de 1987 é que “não a abrisse até o dia 15 de novembro, fosse pros que estavam no poder ou pros que queriam o poder” (Fernandes 1987, 68). A referência congrega o Dia da Proclamação da República em 1889 às disputas que ebulliam no cenário do ano da publicação⁷. A isto assoma-se ainda o arremate da narrativa que, em absoluta divergência à versão de 2003, indica que a abertura da caixa naquele contexto não culmina na retenção da esperança estreitamente sexual, mas na democracia:

Pandora ainda conseguiu fechar as pernas [...] a tempo de reter a democracia, uma florzinha bem pequeninha e cor-de-rosa, também conhecida como maria-sem-vergonha.

Por isso, até hoje a Democracia só se dá no escuro e os homens vivem atrás dela às cegas e aos tropeções. Mas não desistem. E logo vão tentar de novo. Eu acho que ainda não é dessa vez.

MORAL: A ESPERANÇA É A ÚLTIMA QUE MATA (Fernandes 1987, 69).

Longe da condenação à feminilidade e das práticas sexuais humanas – “a superproteção num tá com nada”, ironiza Millôr em 2003 –, a conclusão da versão anterior articulava Pandora à incipiente democracia brasileira no plano alegórico. Desenganado, Millôr entende que a esperança quanto à renovação nos rumos políticos da época fazia-se vã, mas os brasileiros não teriam como prever o desenrolar dos fatos: esta antevisão sobre o sucesso da nova empreitada republicana estava oculta na caixa. Neste sentido, vale lembrar como a força enclausurada pela caixa é retratada na matéria hesiódica – não com conotação majoritariamente positiva do termo lusófono “esperança”, mas com a ambígua conotação de “expectação”, ou *ἐλπίς* (*elpís*) no texto antigo:

Cada texto [hesiódico] marca a conclusão do episódio, e cada qual é seguido por um fechamento similar: ‘Então não é possível enganar ou ir além da mente de Zeus’, e ‘Então, não há meio de escapar da mente de Zeus’. Neste contexto, Elpis funciona como ainda outra qualidade ambígua que também compartilha desse mundo misturado de bem e mal, um sinal das incertezas do futuro a que a vida humana agora está circunscrita; boa, se inspira os homens ao trabalho e a assegurar o sustento, a encher seu pithos (jarro) com grãos, e má se ludibria o homem ocioso a ter expectativas ilusórias

⁷ 1987 teve fortes expectativas quanto à plena volta da democracia no Brasil, em vista da Assembleia Nacional Constituinte formada no mesmo ano.

sobre o futuro⁸ (Zeitlin 1995, 53).

No alinhamento entre a dúbia expectativa e a incerta democracia, ponderou Millôr, “a esperança é a última que mata” (Fernandes 1987, 69). Com esta curiosa inversão do ditado popular, assim expressa o *zeitgeist* daquele Brasil de 1987, em que a expectativa pela mudança política parecia sufocar-lhes entre a desilusão e a esperança. Sob o teste do tempo, porém, a demasiada desconfiança do “Guru do Méier” foi (relativamente) superada. Em nome do contínuo diálogo com sua contemporaneidade, Millôr torna a subtrair da narrativa fabular elementos de ancoragem contextual, procurando em 2003 imputar-lhe uma alegoria mais amplamente humana sobre os eternos embates entre os gêneros.

Tal como Hesíodo apresenta duas continuidades coexistentes do mito etiológico em torno de Prometeu, também Millôr apresenta duas fábulas sobre o titã e sobre sua investida contra o ordenamento cronida. Como dispõe Timothy Gantz, “neste estágio (relativamente) temporão da nossa tradição, a concretude histórica dos eventos pode ser altamente flexível, dependendo sobre o que aqueles eventos são pensados para significar”⁹ (Gantz 1993, 152). Destarte, ao passo que “A caixa (ou que outro nome tenha) de Pandora” melhor se parecia a *Trabalhos e dias*, ocupando-se dos eventos decorrentes da chegada da primeira mulher (Gantz 1993, 156), a fábula “O fogo” reverbera os caminhos da *Teogonia*, do roubo do fogo até liberação de Prometeu por Hércules.

A matéria hesiódica provê a base para o imaginário subsequente sobre Prometeu, mas o ponto de partida da narrativa milloriana evidentemente extrai motivos de outros elos mitográficos. Em Hesíodo, Prometeu não cria a humanidade – de fato, não há explicitação alguma da origem humana nestes poemas (Gantz 1993, 152), bem como também não se justifica o favorecimento dos humanos pelo titã (*ibidem*, 154). Nas fontes clássicas, a máxima aproximação do motivo milloriano está no *Protágoras* de Platão (*ibidem*, 166); a caracterização – mas não criação¹⁰ – dos seres vivos vem elaborada nos seguintes termos:

⁸ “Each text marks the conclusion of the episode, each followed by a similar tagline: ‘So it is not possible to deceive or go beyond the mind of Zeus’; and ‘So there is no way to escape the mind of Zeus’. In context, Elpis functions as yet another ambiguous quality that also shares in this world of mixed good and evil, a sign of the uncertainties of the future to which human life is now consigned, good if it inspires men to work and assure their livelihood, to fill their pithos (jar) with grain, bad if it lulls an idle man into illusory expectations for the future”.

⁹ “we see that at this (relatively) early stage of our tradition the historical concreteness of events can be highly flexible, depending on what those events are thought to mean”.

¹⁰ Conforme nota Jenny Strauss Clay, “C. Robert atribui essa versão ao Protágoras. E. Heitsch acredita que Hesíodo omitiu a criação da humanidade por Prometeu, e que esta história como apresentada só faria sentido se presumida. [...] No *Prometeu Acorrentado*, Prometeu se apieda da humanidade por seu desamparo ([C.] Robert (1905) attributes this version to *Protágoras*. [E.] Heitsch (1963) believes Hesiod omitted Prometheus’ creation of mankind, and that the story as presented only makes sense if it is presupposed. [...] In the *Prometheus Bound*, Prometheus pities mankind for its helplessness)” (2003, 106).

Houve um tempo em que só havia deuses, sem que ainda existissem criaturas mortais. Quando chegou o momento determinado pelo Destino, para que estas fossem criadas, os deuses as plasmaram nas entranhas da terra, utilizando-se de uma mistura de ferro e fogo, acrescida dos elementos que ao fogo e à terra se associam. Ao chegar o tempo certo de tirá-los para a luz, incumbiram Prometeu e Epimeteu de provê-los do necessário e conferir-lhes as qualidades adequadas a cada um. Epimeteu, porém, pediu a Prometeu que deixasse a seu cargo a distribuição. Depois de concluída, disse ele, farás a revisão final. Tendo alcançado o seu assentimento, passou a executar o plano. Nessa tarefa, a alguns ele atribuiu força sem velocidade, dotando de velocidade os mais fracos; a outros deu armas; para os que deixara a natureza desarmada, imaginou diferentes meios de preservação: os que vestiu com pequeno corpo, dotou de asas, para fugirem, ou os proveu de algum refúgio subterrâneo; os corpulentos encontravam salvação nas próprias dimensões. Destarte agiu com todos, aplicando sempre o critério de compensação. [...] chegou Prometeu para inspecionar a divisão e verificou que os animais se achavam regularmente providos de tudo; somente o homem se encontrava nu, sem calçados, nem coberturas, nem armas, e isso quando estava iminente o dia terminado para que o homem fosse levado da terra para a luz. Não sabendo Prometeu que meio excogitar para assegurar ao homem a salvação, roubou de Hefesto e de Atena a sabedoria das artes juntamente com o fogo [...]. Assim, foi dotado o homem com o conhecimento necessário para a vida; mas ficou sem possuir a sabedoria política; esta se encontrava com Zeus, e a Prometeu não era permitido penetrar na acrópole, a morada de Zeus [...]. Desse modo, alcançou o homem condições favoráveis para viver. Quanto a Prometeu, consta que foi posteriormente castigado por esse furto, levado a cabo por culpa de Epimeteu (Platão 2002, 64-66).

A participação de Prometeu na confecção humana conta com evidências somente a partir do século IV a.e.c., agregando-se então elementos de terra e água como matéria-prima (Lindsay Campbell 2014, 322)¹¹. Neste sentido, o mito milloriano atribui a criação da humanidade a uma orientação que evoca, de modo difuso, tanto a matriz greco-latina quanto o ordenamento cristão: dado que se apresenta “todo sujo de lama” na função de “fazer uma centena de homens por dia” (Fernandes 2003, 113), Millôr põe em cena um Prometeu que, à semelhança do criador bíblico, parece extrair a humanidade do barro. Não por acaso, lê-se na nota de rodapé outra remissão ao mito etiológico de Adão e Eva: junto aos homens precarizados estavam também “as mulheres, subprodutos, derivados de costelas masculinas” (*ibidem*).

Com relação ao paradigma platônico, o Prometeu-demiurgo desta fábula milloriana parece ser amplamente identificado com sua contraparte menos astuta – seu irmão, Epimeteu. Por efeito da onerosa manufatura de centenas de homens por dia, nota o narrador, o herói peca por um excesso de defeitos na produção. O homem concomitantemente é construído com pressa e maus materiais; como consubstancia a opção lexical por “lama”, Millôr rebaixa a matéria-prima bíblica ao máximo, entre as possibilidades mais sórdidas do substrato telúrico. Nas origens, o homem emerge do lamaçal. Nesta precariedade constitutiva, a humanidade platônica se vê desguarnecida; do mesmo modo, os humanos defectivos de Millôr “vivem rodando em volta de si mesmos, se queimando

¹¹ “Com o passar do tempo, o próprio Prometeu assumiu a tarefa de moldar os humanos da terra e da água (As time went on Prometheus himself took on the task of moulding humans from earth and water (e.g., Heraclides Ponticus, fr. 66 Wehrli; Philemon, fr. 89 Kock; Callimachus, fr. 192.3 Pfeiffer; Apollodorus, 1.7.1; Ovid, *Metamorphoses* 1.80–3; Lucian, *Prometheus* 11–17; Pausanias, 10.4.4))” (Lindsay Campbell 2014, 322).

vinte e quatro horas por dia” (Fernandes 2003, 113). A decorrente misericórdia de Prometeu, em ambos os casos, incorre no episódio do roubo do fogo.

Prometeu foi ficando com tanta pena dos seres humanos, que, um dia, aproveitando os deuses dormirem depois de comer um belo assado, roubou um pouco de fogo da celeste churrasqueira e, atirando as chamas em cima da humanidade, ensinou:

– Olha aí, cambada, isso se chama fogo! Cuidado pra não queimar todo mundo e seu pai! Fogo pega! Serve pra requeimar a comida, atear fogo às vezes e pra receber seguro de incêndio (Fernandes 2003, 113).

À diferença da cena retratada em “A caixa (ou que outro nome tenha) de Pandora”, este Prometeu não está em meio à humanidade. É como um intermediário entre os deuses que o comandam e os homens pelos quais se apieda, como se evidencia em “atirando as chamas *em cima da humanidade*” (Fernandes 2003, 113, grifos nossos). Neste jogo de projeções entre o lugar no qual se posta e o ato de lançar chamas, Millôr traduz uma dimensão metafórica: Prometeu erica sentimentos e comportamentos conturbados na humanidade, como virá explícito na sua subsequente explicação para os usos do fogo, quase todos perniciosos. Tal como se dá a partir de Platão, Prometeu lega aos homens não apenas as habilidades pirotécnicas, mas o conhecimento metafórico e literal acerca de suas capacidades tecnológicas. Evidentemente, a humanidade rebaixada de Millôr tirará um partido negativo disto, queimando “a biblioteca de Alexandria” e tocando “fogo em Roma”, com um módico paliativo na criação do Corpo de Bombeiros (*ibidem*).

A dissonância entre a substância da qual os titãs e os homens são feitos é um ponto que emerge desta construção de Millôr. Apesar da afinidade de Prometeu pelos homens – seja por tê-los criado, seja por outra motivação desconhecida –, o herói não compartilha do *ethos* humano. Mesmo que conceda as ferramentas da literal e metafórica iluminação, o astuto Prometeu não teria como antecipar as repercussões de tal evento entre os homens. Tal como formula Millôr, suas advertências são tímidas ante os efeitos catastróficos que o fogo terá. Mesmo que bem intencionado, o titã no mito e na fábula contribui para a decadência humana; em Millôr, que a todos zomba, a face imprevidente de Prometeu amplia o rebaixamento humano em sua própria origem.

Antes de percorrer o traçado narrativo tradicional, Millôr arquiteta uma encenação prévia de julgamento no plano divino, em lugar da mera decisão autocrática do Zeus. Justaposto ao paradigma tradicional, tal expediente opera um deslocamento mínimo para a modernidade, transpondo o cenário para um mundo supostamente calcado na justiça igualitária, como o contemporâneo. Porém, mesmo nestas circunstâncias, Millôr assinala a corrupção sistemática que impregna até as linhas da ficção: para que a sentença fosse favorável aos seus desígnios, Júpiter convoca “um júri composto por seus semideuses puxas-saco” (Fernandes 2003, 114). Assim, faz-se necessário notar também “a

crítica contundente em relação ao poder opressor que dominava o país sob a égide do regime ditatorial” em que primeiramente foi concebida a fábula milloriana – entre o Júpiter de “autoridade suprema e detentor do poder absoluto e controle sobre a sociedade”, e o Prometeu arquetípico da função revolucionária (Garcia et al. 2024, 35), a dinâmica da narrativa espelha as lutas sociais que se desenvolviam na época de sua publicação.

Ainda sobre o julgamento, Zeus articula a punição de Prometeu por “roubo em primeiro grau”, com fins educativos: “Esperamos que assim você aprenda a não botar a mão no fogo pelos outros” (Fernandes 2003, 114). A frase associa a imagem mitológica ao ditado popular, ao passo que o duplo sentido ironiza os vínculos de confiança entre a benevolente figura sobre humana e a parca humanidade. Mesmo o Prometeu brasileiro, mambembe nas funções de criador, trouxe o benefício do fogo aos homens na esperança de que pudessem ter condições mínimas de vida e conforto, esquentando a água para banhar-se, cozendo o alimento, iluminando a noite. O que recebe em troca, contudo, é a derrocada daqueles em que fiou sua dedicação desde os primórdios. Para além da condenação pela *hybris*, a função pedagógica da pena, explicita Millôr, tem relação com a exposição do titã ao risco que assumiu por outrem, e do mau retorno que disso advém.

A decorrente punição de Prometeu é uma das mais memoráveis na imagética do Ocidente: exposto e acorrentado sobre uma montanha¹², vê uma águia devorar todos os dias o seu fígado. Assim como elabora Jenny Strauss Clay,

O fígado do titã [Prometeu], consumido todo dia pela águia de Zeus, cresce durante a noite, para que o tormento de Prometeu, chamado de doença [...], seja infinito. [...] Portanto, por meio de uma inversão macabra [na narrativa hesiódica], Prometeu, ainda que divino, experimenta a renovação incessante do quinhão da fome e das insaciáveis demandas do estômago que constituem o quinhão humano, dentro de seu próprio corpo imortal: a águia que nunca se sacia e o fígado que nunca está inteiro¹³ (Clay 2003, 115).

Millôr aproveita a tópica no mesmo registro em que se deu a conhecer, contando com a figura de Hércules¹⁴ para livrá-lo da punição¹⁵. Sob o usual humor causticante, contudo, o herói

¹² Millôr aponta que é o Cáucaso, local que teria sido primeiramente indicado por Ésquilo (Gantz 1993, 161).

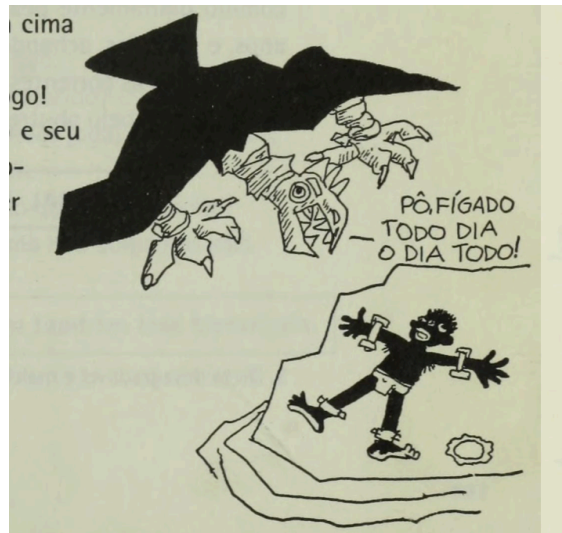
¹³ “Hesiod deploys a similar strategy in describing the punishment of Prometheus, narrated before his crime. The Titan’s liver, consumed all day by Zeus’s eagle, grows back at night, so that Prometheus’ torment, called a disease [...], may be endless. [...] Thus, through a grim inversion, Prometheus, though a god, experiences the ceaseless renewal of hunger and the insatiable demands of the belly that constitute the human lot within his own immortal body: the eagle who is never sated and the liver that never remains whole”.

¹⁴ Em algumas fontes, Hércules libera Prometeu com autorização de Zeus, em nome do *kléos* heroico (Gantz 1993, 155); em outras, encontra o titã por acaso e dele toma piedade (*ibidem*, 159).

¹⁵ Como aponta Gantz, contudo, em Hesíodo e na maior parte da tradição posterior (1993, 160), Prometeu se vê livre da águia, mas não das correntes: “Mas no verso 616 da *Teogonia* [...] o poeta claramente diz que os grandes elos ainda aprisionam Prometeu, e isso, afinal de contas, era o que deveria ser esperado de Hesíodo: enquanto Prometeu, como Atlas e os Titãs no Tártaro, permanecessem presos, o reino de Zeus, e a ordem que traz, estariam melhor assegurados (But in *Theogony* 616 [...] the poet says clearly that great bonds still hold Prometheus fast, and this after all is what should be expected from Hesiod: so long as Prometheus, like Atlas and the Titans in Tartaros, remains under restraint,

milloriano não apenas mata a ave – aqui, um abutre – como também faz dele alimento comemorativo da libertação de Prometeu.

Figura 4: ilustração da fábula “O fogo”



Fonte: Fernandes (2003, 113).

No registro paratextual, a grande ave carniceira reclama por comer fígado todo dia, “dieta desagradável e malcheirosa, mas rica em proteínas” (Fernandes 2003, 114), nota o narrador, como uma figura parental que justifica a necessidade deste tipo de carne para seu rebento. Pela chave interpretativa da paródia, a dimensão da (retro)alimentação avoluma as demais instâncias de que Millôr lança mão ao longo da trama: o fogo roubado para os homens é retirado da churrasqueira celestial, enquanto os deuses dormem “depois de comer um belo assado”; Prometeu terá o fígado bicado pelo abutre, e depois terá os papéis invertidos, devorando a ave perpetradora de sua pena, grelhada. Em conclusão, a penosa jornada de Prometeu recebe como moral a afirmação lacunar “nada tendes a perder senão vossos grelhados”¹⁶ (Fernandes 2003, 114); como se respondesse às intempéries que enfrentou, o titã imortal nada teria a perder por agir contra a ordenação cósmica de Zeus, senão a privação do alimento. Lado a lado, contrapõe-se a disputa sobre o alimento que gerou o primeiro embate com Zeus e as múltiplas dimensões sobre o sustento humano que embasam o mito etiológico.

the reign of Zeus, and the order which it brings, will be better secured)” (*ibidem*, 156). Em Ésquilo, segundo Plutarco, haveria a liberação das correntes e reconciliação do titã com Zeus (*ibidem*, 161).

¹⁶ Com relação ao subtexto crítico quanto à constituição política e social, nota-se ainda a semelhança entre a moral fabular e a “afirmação final do Manifesto do Partido Comunista” (Garcia et al. 2024, 37).

Retomando a ilustração à fábula, por fim, é impossível não repercutir a caracterização deste Prometeu acorrentado: ao invés dos usuais traços mínimos de que lança mão, Millôr se detém minuciosamente sobre o personagem, dando-lhe solas dos pés claras e demais traços estereotipicamente atribuídos às populações africanas, como lábios carnudos. Com efeito, a ilustração em cores feita para a *IstoÉ* em 1986 também dá relevo aos traços de um personagem negro.

Figuras 5¹⁷: desenho para publicação *IstoÉ*, 8/jan/1986



Fonte: Fernandes (2016, 175). Millôr Fernandes, 1986. Acervo do Instituto Moreira Salles, <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/4294987363>).

Figura 6: detalhe da ilustração



¹⁷ Em lápis entre as linhas de “Millôr – o fogo”, está escrito: “fábulas fabulosas”.

Fonte: Fernandes (2016, 282). Millôr Fernandes, 1986, Acervo do Instituto Moreira Salles, <https://acervos.ims.com.br/portals/#/detailpage/4294987363>).

Sobre este aspecto, vale recordar que Millôr se mostrava ferrenho crítico ao racismo, como vemos em alguns de seus aforismos: “quando estiver numa reunião e alguma frase brilhante lhe vier à cabeça, substitua-a por algumas desta joias da mediocridade ocidental: [...] ‘Quem tem o maior preconceito contra os negros são os próprios negros: assim que podem casam com branca’” (Fernandes 2002, 416); “Negro serve para tornar evidente o problema racial do branco” (*ibidem*, 450); “A [piada] sobre negro (vagabundo, ladrão, primata, fedorento) é dolorosamente ofensiva, humilhante, não assimilável pelos, sem trocadilho, alvos” (*ibidem*, 559). Sua representação gráfica, portanto, parece ironizar e denunciar a posição a que foram – e continuam sendo – relegados os povos africanos e seus descendentes. Em outra ocasião, Millôr retratou a figura de Prometeu em termos parecidos:

Da ‘Gazeta do Parnaso’

Prometeu Amarrado ao Rochedo

Continua amarrado ao Monte Cáucaso, por ordem de Júpiter, o Titã Prometeu, que, como sabem os leitores, roubou o fogo do céu. Torturado há vários dias por um urubu que lhe devora o fígado, não quis, contudo, revelar até agora o nome do autor intelectual de seu crime, que se supõe ser Zeus. Tenta, assim, tornar-se o símbolo humano da resistência heróica a sofrimentos não merecidos (Fernandes 2006, 68).

Retomando a narrativa, o Prometeu milloriano simboliza o princípio constitutivo da humanidade na fábula – seja por vias antropológicas, dado que a espécie humana advém do continente africano, seja na específica origem miscigenada do povo brasileiro. Como dispõe Millôr em seus aforismos, “racista é um cara que jamais mandou examinar sua árvore genealógica” (Fernandes 2002, 560), pois “há 488 anos nossos Portugais fundaram neste continente uma nova subnação, baseada na opressão do índio e do negro, dedicada à extração de minérios e outras matérias-primas, e amparada no princípio de que os homens não são iguais e que, decididamente, há cidadãos de primeira e terceira classe” (*ibidem*, 469). Com efeito, Millôr não atribui culpa alguma ao personagem ou à representativa população escravizada nas origens do nosso país – antes, foram sacrificados nos altares de desígnios autocratas em nome do medíocre “progresso nacional” que Millôr então denunciava.

Por meio da alegoria, as narrativas sobre a primeira mulher do imaginário grego e sobre a figura masculina que a propicia percorrem caminhos dissidentes; tal como concorrem e coexistem diversas vertentes míticas entre os antigos, também Millôr as maneja em modalidades distintas e parelhas, assim desvelando duas fábulas teogônicas que comentam de modo ácido e sardônico sobre questões de seu tempo. Por meio de Pandora, explora-se as circunstâncias que tangem à dinâmica

entre os gêneros, em uma latente associação da proverbial “esperança” encerrada na caixa de males aos vindouros desdobramentos no cenário de instável redemocratização do final da década de 80. No mesmo sentido, o enfoque sobre Prometeu dialoga com a dimensão sócio-política da submissão dos verdadeiros trabalhadores e explorados escravizados ao império dos “deuses” ditatoriais, retroagindo temporalmente para explorar as bases que compõem a realidade nacional de então – pela paródia, alterna-se a decadente humanidade que resulta dos esforços de Prometeu, e as duras penas que este titã negro deve suportar pela eternidade. Potente intérprete do Brasil de sua contemporaneidade, os signos culturais assim importam em tipos móveis com que Millôr Fernandes ataca o *status quo*, nas desigualdades e relevos que permeiam os abismos de gênero, etnia e poder, de todo presentes e relevantes também ao nosso tempo.

Referências Bibliográficas

- Alma-Tadema. 1881. “Pandora”. Pintura. Coleção Privada.
- Clay, Jenny Strauss. 2003. *Hesiod’s Cosmos*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crescêncio, Cintia Lima. 2011. “Veja o machismo: discursos sobre machismo produzidos por Millôr Fernandes na revista Veja (1968-1984)”. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História - ANPUH*, (2011): 1-15.
- Fernandes, Millôr. 1987. *Eros uma vez....* São Paulo: Círculo Editorial.
- Fernandes, Millôr. 2002. *Millôr definitivo: a bíblia do caos*. Porto Alegre: L&PM.
- Fernandes, Millôr. 2003. *100 Fábulas Fabulosas*. Rio de Janeiro: Record.
- Fernandes, Millôr. 2006. *30 anos de mim mesmo*. Rio de Janeiro: Desiderata.
- Fernandes, Millôr. 2016. *Millôr: obra gráfica*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Gantz, Timothy. 2013. *Early Greek myth: a guide to literary and artistic sources*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Garcia, Ana Clara; Sousa, Ana Laura Chierigati de; Vasconcelos, Maria Júlia; e Faleiros, Monica de Oliveira. “As Fábulas Fabulosas de Millôr Fernandes como expressão do gênero fábula na contemporaneidade: proposta de leitura de ‘A caixa (ou que outro nome tenha’ de Pandora’ e ‘O fogo’”. *Revista Eletrônica de Letras (Online)* 17, n 17 (2024): 1-44.
- Hesíodo. 2013a. *Teogonia*. Traduzido por Christian Werner. São Paulo: Hedra.

Hesíodo. 2013b. *Trabalhos e dias*. Traduzido por Christian Werner. São Paulo: Hedra.

Lindsay Campbell, Gordon. 2014. *The Oxford Handbook of Animals in Classical Thought and Life*. Oxford: Oxford University Press.

Lissarrague, François. 1995. “Women, boxes, containers: some signs and metaphors”. Em *Pandora: Women in classical Greece*, editado por Ellen D. Reeder, 91-101. Baltimore e Nova Jérsei: The Walter Art Gallery e Princeton University Press.

Oliveira, Maria Angélica. “A caixa de Pandora no espaço do memorável: uma tradução às avessas”. *Leia Escola* 13, n. 2 (2013): 69-81.

Platão. 2002. *Protágoras*, traduzido por Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará.

Reeder, Ellen D. 1995a. “Women and Men in Classical Greece”. Em *Pandora: Women in classical Greece*, editado por Ellen D. Reeder, 20-31. Baltimore e Nova Jérsei: The Walter Art Gallery e Princeton University Press.

Reeder, Ellen D. 1995b. “The Catalogue”. Em *Pandora: Women in classical Greece*, editado por Ellen D. Reeder, 123-373. Baltimore e Nova Jérsei: The Walter Art Gallery e Princeton University Press.

Shelley, Mary. 1818. *Frankenstein, or, The modern Prometheus*. Londres: Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.

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

Werner, Christian. 2013a. “Introdução”. Em Hesíodo, *Teogonia*, organizado e traduzido por Christian Werner, 9-28. *Teogonia*. São Paulo: Hedra.

Werner, Christian. 2013b. “Introdução”. Em Hesíodo, *Trabalhos e dias*, organizado e traduzido por Christian Werner, 9-28. *Teogonia*. São Paulo: Hedra.

Zeitlin, Froma. 1995. “The economics of Hesiod’s Pandora”. Em *Pandora: Women in classical Greece*, editado por Ellen D. Reeder, 49-55. Baltimore e Nova Jérsei: The Walter Art Gallery e Princeton University Press.