

DENISE DE CARVALHO DUMITH

**O MITO DE PENÉLOPE E SUA RETOMADA
NA LITERATURA BRASILEIRA:
CLARICE LISPECTOR E NÉLIDA PIÑON**

PORTO ALEGRE
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E
LUSO-AFRICANA
LINHA DE PESQUISA: LITERATURA, IMAGINÁRIO E HISTÓRIA

**O MITO DE PENÉLOPE E SUA RETOMADA
NA LITERATURA BRASILEIRA:
CLARICE LISPECTOR E NÉLIDA PIÑON**

DENISE DE CARVALHO DUMITH

ORIENTADORA: PROF^a. DR. ANA MARIA LISBOA DE MELLO

Tese de Doutorado em Literatura Brasileira,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul

PORTO ALEGRE
2012

Para

DEVENEZA, com gratidão e saudade;

DANIEL, SAMUEL, RAQUEL e JOSÉ,
com amor.

Agradecimentos

A todos os parentes e amigos que nos incentivaram a percorrer este trajeto, cujos nomes preferimos omitir para não incorrer na falha do esquecimento;

à professora Ana Maria Lisboa de Mello, pela orientação pertinente e esclarecedora, pelo exemplo profissional e posicionamento ético, sem jamais desconsiderar o fator humano;

às professoras Cláudia Mentz Martins e Maria Zaira Turchi, pelos caminhos apontados na qualificação;

aos professores Carina Alvarez, Kelley Duarte, Márcia Helena Saldanha Barbosa, Maria de Lourdes Soares, Patricia Rosenmayer e Severino Albuquerque, que me auxiliaram com a remessa de textos, ou encaminhamento a quem pudesse fornecê-los;

aos funcionários Myrela Leitão Barros e José Canísio Scher, pela atenção prestimosa.

RESUMO

Através desta tese, objetivamos identificar a presença e demonstrar a relevância do mito de Penélope na Literatura Brasileira por meio da obra de duas autoras que, metonimicamente, representam o imaginário penelopiano da sociedade nacional do século XX, analisando-o comparativamente com o mito homônimo existente na *Odisséia*, de Homero. Outra meta é desnudar o *modus operandi* pelo qual se efetua a reatualização mítica por parte das autoras na criação de seus universos textuais. Assim sendo, selecionamos o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e o conto “Os obedientes”, de Clarice Lispector, além de *A doce canção de Caetana* e “Colheita”, de Nélida Piñon, para realizar o confronto. Na primeira parte desta análise, contemplamos o mito de Penélope no seu nascedouro literário e, no intento de melhor situar o leitor, fragmentamos sua ação a partir dos principais mitemas compositivos, quais sejam: a espera, a tecedura e o engodo, seguidos da devida contextualização espaçotemporal. Na segunda parte, os mesmos mitemas são enfocados nas obras de Lispector, no primeiro capítulo, e de Piñon, no segundo, com o intuito de revelar a manutenção e/ou subversão do desempenho mítico, situando-os na contemporaneidade. Consideramos várias contribuições teóricas relacionadas ao estudo do mito de Penélope, além das relações sociais e interculturais que envolve a respeito do sujeito feminino na história, permeado de significações (re)veladas pela estética. Entre esses subsídios, constam, em especial, os traçados teóricos de Gilbert Durand e de Gérard Genette, auxiliados pelos de Hannah Arendt, Aristóteles, Mikhail Bakhtin, Alfredo Bosi, Junito Brandão, Peter Burke, Antonio Candido, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Mircea Eliade, Felix Guattari, Carl Gustav Jung, Platão, Raymond Trousson, Jean-Pierre Vernant e Nízia Villaça, bem como as dos demais pesquisadores constantes da bibliografia.

Palavras-chave: imaginário, mito, mito de Penélope, Clarice Lispector, Nélida Piñon.

RÉSUMÉ

Cette thèse tente de démontrer l'importance du mythe de Pénélope et sa présence notable dans la Littérature Brésilienne. Tout cela à travers l'analyse comparative du mythe homonyme de l'*Odyssée* d'Homère et sa réactualisation mythique à partir des auteurs Clarice Lispector dans le roman *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* et le conte "Os obedientes", et Nélida Piñon dans *A doce canção de Caetana* (roman) et "Colheita" (conte). Elle vise également à présenter comment s'effectue la création d'un univers textuel qui lui est propre. Afin de mieux situer notre lecteur, la première partie de notre thèse présente une analyse des principaux myèmes composant le mythe de Pénélope, à savoir : l'attente, la tissage et la ruse situés dans l'espace et le temps de sa création littéraire. Finalement, dans la seconde partie, nous abordons cette figure sous la même division mythemique dans les œuvres-*corpus* contemporaines avec l'intention de révéler sa manutention ou subversion. Nous avons considéré des contributions théoriques concernant à l'étude du mythe de Pénélope, au-delà des relations sociales et interculturelles qui concernent le sujet féminin dans l'histoire, imbriqué des significations décelés par l'esthétique. Comme cadre théorique, cette étude s'est inspirée principalement des concepts proposés d'abord par les théoriciens Gilbert Durand et Gérard Genette, et aussi des considérations de Hannah Arendt, Aristóteles, Mikhail Bakhtin, Alfredo Bosi, Junito Brandão, Peter Burke, Antonio Candido, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Mircea Eliade, Felix Guattari, Carl Gustav Jung, Platão, Raymond Trousson, Jean-Pierre Vernant et Nízia Villaça.

Mots-clés: imaginaire, mythe, mythe de Pénélope, Clarice Lispector, Nélida Piñon.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - Fios mitêmicos sob tapeçarias múltiplas	8
I O MITO DE PENÉLOPE: ORIGENS E ELEMENTOS CONSTITUINTES	20
1 MITO, A FIAÇÃO	21
1.1 Mito literário, o urdume	23
2 PENÉLOPE: DESDOBRAMENTO MITÊMICO DA PERSONAGEM ÉPICA	27
2.1 Mitema da espera: presença de uma ausência	34
2.2 Mitema da tecedura: processo de entrecruzamento de fios literais e metafóricos	50
2.3 Mitema do engodo: Penélope, senhora do tempo	57
3 PAIDEIA FEMININA NA <i>POLIS</i> GREGA	68
3.1 Manifestações na literatura ocidental: breve amostragem	73
II REATUALIZAÇÕES DO MITO DE PENÉLOPE NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX: ENTRE CONSERVAR E TRANSGREDIR	77
1 VISADAS DE (E SOBRE) CLARICE LISPECTOR	86
1.1 <i>Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres</i> : a odisséia de Lóri	89
1.1.1 Loreley, ou a sedução funesta	93
1.1.2 Urdindo a passagem	100
1.1.3 Entre encontrar-se ou perder-se	119
1.1.4 Liberdade de escolha: o destecer da falácia	140
1.2 “Os obedientes”: Penélope pelo avesso	152
1.2.1 Anatomia do desencontro	155
1.2.2 Esboço de personalização	160
1.2.3 Destecer silente, retercer incogitado	168
2 VARIAÇÕES ANTITÉTICAS EM NÉLIDA PIÑON	181
2.1 <i>A doce canção de Caetana</i> : reatualização carnavalizada	186
2.1.1 Outra ausência presentificada	196
2.1.2 Fios desfeitos, nós (re)criados	200
2.1.3 Tessitura frustrada	215
2.2 “Colheita”: penelopíada epifânica	228
2.2.1 Reafirmação da fidelidade	231
2.2.2 Engano, mecanismo de autopreservação	234
2.2.3 Inversão de paradigma	237
CONCLUSÕES – Recortes sincrônicos, cômputo diacrônico: ressemantização mítica	251
REFERÊNCIAS	266
ANEXOS	287
Anexo I	288
Anexo II	291
Anexo III	294
Anexo IV	297
Anexo V	298



INTRODUÇÃO

FIOS MITÊMICOS SOB TAPEÇARIAS MÚLTIPLAS

*So, since suitors squat
on my doorstep, why so squeamish? In the first
place because it's the property they're out
to get, with me as an afterthought perhaps.
Then they're so callow. But mostly, having nursed
forebearance for twenty years, I'm not about
to have him forgiving me my only lapse.¹*

Previamente à execução deste trabalho, verificamos a existência de uma multiplicidade de opções metodológicas para o fornecimento do devido suporte teórico, cuja diversidade tem um efeito impactante. A questão maior, portanto, tornou-se heurística: qual metodologia deveria ser adotada para, com a ajuda dos mitos, ler em profundidade uma obra literária e realizar uma hermenêutica mais competente? Inferimos que a validade dos métodos mede-se pela sua aplicabilidade hermenêutica, independentemente da escolha do campo de investigação. Em decorrência, elegemos a metodologia de Gilbert Durand, que situa o imaginário por *locus* de origem do mito, para empreender a análise do mito de Penélope.

Em *As estruturas antropológicas do imaginário*, Durand (2002, p.18) define o item lexical “imaginário” como sendo “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*; [...] encruzilhada antropológica que permite esclarecer um aspecto de uma determinada ciência humana por um outro aspecto de uma outra”. Contesta, desta forma, a compartimentalização universitária das ciências humanas, cujo primeiro resultado é conferir um valor menor àquilo que não for comprovável empiricamente. Reitera essa atitude em *O imaginário*, onde conceitua mais amplamente como “‘museu’ – o que denominamos imaginário – de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (2001, p.6).

“Louca da casa”, “férias da razão” (DURAND, 2002, p.21), “amante do erro e da falsidade” (DURAND, 2002, p.10) são alguns dos epítetos que a imaginação recebe desde o socratismo, criador de um método da verdade binário, segundo o qual existem apenas dois valores, um falso e um verdadeiro – a dialética –, que excluem a possibilidade de um terceiro elemento. Para Durand (2002, p.39), entretanto, a imaginação é a “origem de uma libertação (*défoulement*)” no trajeto antropológico, onde se conjugam as pulsões subjetivas internas e as intimações objetivas externas (DURAND, 2002, p.41). Ao estudar o mundo imaginário,

¹ HARRISON, James. *Penelope: For Ken. Norton introduction to poetry*. New York: Norton, 1991, p.360.

Durand (2001, p.81) percebe que a conotação negativa atribuída ao “terceiro excluído” atenua-se no decorrer do tempo, até chegar à divisão tripartite da personalidade (id, ego e superego) em Freud.

O próprio Durand (2002, p.41) substitui a oposição binária “diurna” e “noturna” herdada, segundo revela, de Gaston Bachelard² por uma estrutura tripartida, ao verificar que o conjunto normativo das representações imaginárias, definidas e estáveis até certo ponto, agrupam-se em torno das estruturas, ou esquemas originais, portadoras de um dinamismo transformador. A estrutura – forma transformável – pode agrupar suas imagens dentro de outra estrutura, a que o autor chama *Regime*. Divide, a seguir, as imagens dos esquemas originais em regime diurno e regime noturno. Os dois regimes da imagem, um diurno, da antítese, o outro noturno, do eufemismo, correspondem aos símbolos da libido, Eros e Cronos-Tanatos (DURAND, 2002, p.194). Essas duas faces do desejo visam a esquivar o homem do cumprimento de seu destino mortal. Com tal intento, “a imaginação organiza e mede o tempo, mobilia o tempo em mitos e as lendas históricas, e vem, pela periodicidade, consolar da fuga do tempo” (DURAND, 2002, p.197), proporcionando aos seres humanos um triunfo relativo sobre a morte.

O regime diurno encerra a polarização axiomática da imagem contida na antítese (DURAND, 2002, p.179-180) e nele estão compreendidas as estruturas esquizomórficas, chamadas ainda de heróicas. Seus princípios lógicos abrangem a exclusão e a contradição entre imagens, a partir do que brota a identidade de quem por ela se orienta, devido ao princípio heterogeneizante da antítese no plano objetivo, e homogeneizante no subjetivo. Nesse regime, as características verticalizantes e ascensionais (a luz, o sol, o herói, entre outros) apresentam um caráter positivo, enquanto, no polo oposto, seus correspondentes antitéticos catabáticos (as trevas, a lua, o monstro, entre outros) adquirem conotação negativa. Por essa razão, “o Regime Diurno tem a ver com a dominante postural, a tecnologia das armas, a sociologia do soberano mago e guerreiro, os rituais da elevação e da purificação” (DURAND, 2002, p.58). Não é possível estabelecer-se uma relativização, nem eufemizar a imagem mítica sob tal enfoque.

Por outro lado, o regime noturno da imagem, conforme o quadro de classificação concebido por Durand (2002, p.443), é regido pela conversão e pelo eufemismo e compreende as estruturas sintéticas (ou dramáticas) e místicas (ou antifrásicas). As estruturas sintéticas

² Durand (2002, p.41), em *As estruturas antropológicas do imaginário*, atribui a Bachelard, de quem cita *O ar e os sonhos*, a fonte da teoria do trajeto antropológico, bem como a Bastide, com as reflexões acerca das relações entre a Sociologia e a Psicanálise, embora, em *O imaginário*, atribua essa influência a Guy Michaud (DURAND, 2001, p.81).

representam diacronicamente as contradições ligadas pelo tempo, sob o princípio da causalidade. Apresentam reflexos compreendidos na dominante copulativa, da qual se deriva o movimento rítmico que ora pende para o futuro, simbolizado pelo pau (figura do Tarô), que conota “o ímpeto ascendente do progresso temporal”, quando se transforma em cetro³; ora para o passado, simbolizado pelo denário⁴, o qual recencia o passado, num “movimento cíclico do destino” (DURAND, 2002, p.282). A iniciação e a orgia, o sacrifício e a roda de fiar são exemplos respectivos dessas estruturas sintéticas. Já as estruturas místicas caracterizam-se pelo princípio homogeneizante objetivamente e heterogeneizante subjetivamente, observando os princípios de analogia e de similitude e englobam a dominante digestiva, ligada aos sentidos, ao movimento e à sensação térmica. Descida, posse e penetração confundem-se na profundidade plácida do ambiente íntimo, quente, escondido, simbolizado pela taça, onde a mulher, a morada, a caverna, entre outros, encontram representação. Para Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p.15), “no regime noturno do imaginário, a face ameaçadora da morte eufemiza-se, perde as conotações ameaçadoras do regime diurno, já que é vista como o retorno ao lugar de origem”.

Durand (2002, p.62-63) demonstra que os dois regimes da imagem são habitados pelo mito, e o define então como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa”. Por utilizar o fio do discurso, reconhece no mito um esboço de racionalização, em que “os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias”, explicitando “um esquema ou um grupo de esquemas” (DURAND, 2002, p.63). Da mesma maneira que o arquétipo promove a ideia e o símbolo gera o nome, o mito dá origem à narrativa histórica e lendária. Observa, ainda, a decorrência de um isomorfismo entre os esquemas, arquétipos e símbolos no interior dos sistemas míticos.

Figuração axial de todo o cabedal humano, o imaginário é o repositório do mito, uma de suas formas mais complexas de expressão. Fator paradigmático e legitimador para o indivíduo inserir-se em um grupo social e no mundo, o mito, ao empregar a palavra organizada sob a configuração narrativa, integra-se à literatura, da qual se constitui um dos maiores mananciais criativos. Em contrapartida, além do formato, a palavra literária ressemantiza o *sermo mythicus*, discurso mítico, possibilitando o surgimento de novas

³ A associação cetro e pau é estabelecida pelo próprio Durand (2002, p.124).

⁴ Embora conste em nota do tradutor que o vocábulo “denário (*denier*) corresponde aos ‘ouros’ de nossas cartas de jogar, é o sentido de divisão cíclica (denária) do tempo que aqui importa” (DURAND, 2002, p.125); a ligação entre a roda e o denário, em nossa opinião, remete também à antiga moeda romana assim intitulada, devido ao formato.

interpretações⁵ que o mantenham sempre atual. A cada adição, será realizada uma palíngenesia, o eterno retorno dos elementos compositivos tradicionais.

Entre o vasto elenco de entidades mitológicas a povoar o imaginário de povos distantes no tempo e no espaço, figura constantemente o mito de Penélope, cuja performance destaca-a já nas primeiras obras escritas das quais se tem notícia, a *Ilíada*⁶ e a *Odisseia*⁷, compostas por Homero, que viveu por volta do fim do século IX e início do VIII a.C.⁸. Nesta última criação, Penélope é a esposa de Odisseu, por quem espera fielmente durante vinte anos, tecendo trabalhos e engodos. Essa temática, constantemente retomada através dos séculos que nos separam de seu nascimento épico, assume grande relevância em algumas das mais consagradas produções literárias, resignificando-se a cada contexto geográfico e histórico. Resignificar atesta que a mitologia no continente americano e no Brasil, em especial, apesar da herança comum, segue uma composição própria.

Portanto, o estudo *O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira*: Clarice Lispector e Nélide Piñon propõe a releitura da representação mítica de Penélope no imaginário ficcional brasileiro. Formulamos a hipótese de que transparece no Brasil, a partir da década de 1960, uma nova visão sobre o mito de Penélope, feita de confluências e divergências, que se reflete no processo criativo, baseada no diálogo e não em vassalagem para com o paradigma grego clássico conservado na Europa e daí irradiado, cujo resultado ora se aproxima ora se distancia das ações modelares. Essa hipótese origina-se na afirmação de Durand (1998c, p.183), feita em *Campos do imaginário*, de que “mais do que em qualquer outro lado, é no Brasil que esta tese [articulação dos pluralismos] encontrará um eco positivo”, em razão de saber conjugar a identidade nacional “e, ao mesmo tempo, conservar, respeitar – mais do que em outro local – a pluralidade das culturas, das mentalidades, numa palavra, dos imaginários que a compõem”. No ensaio *O imaginário e o funcionamento social da marginalização*, Durand (1998c, p.183) evoca e ratifica as palavras de Roger Bastide, que “considerava o Brasil – que ele tanto amava – o observatório ‘sociológico’ mais privilegiado,

⁵ Graças à difusão das narrativas míticas principalmente nas obras literárias, o imaginário constante da *Odisseia* segue povoando o cotidiano. Consideremos alguns exemplos: Minerva (forma latina para a deusa Ártemis) torna-se marca registrada de um conhecido sabão em pó, o qual resume em poucas linhas, no verso da embalagem, o mito de quatro deusas, entre elas, Afrodite, a própria Minerva, Atena; a NASA, órgão estadunidense dedicado à exploração do espaço sideral, lança em órbita sua nave Apolo; a música “Mulher nova, bonita, carinhosa faz o homem gemer sem sentir dor”, interpretada por Amelinha, reporta-se à Helena; além de inomináveis exemplos em sistemas tais como a pintura e o cinema, entre outros. Neste último, grande sucesso alcançou, há poucos anos, o filme “Tróia”, estrelado por Brad Pitt. Diariamente, contudo, acontecem lançamentos sobre o tema mitológico.

⁶ HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

⁷ HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000a.

⁸ Conforme afirmação de Carlos Alberto Nunes (2000a, p.24).

o cadinho eleito onde todos os ‘mundos antigos’ da Europa, da África e da América índia podiam realmente fundir-se num exaltante ‘Novo Mundo’”.

Esse “‘Brasil profundo’ que escapa às planificações e às simplificações” (1998, p.175), conforme expressa Durand, leva-nos a perceber e desafia-nos a demonstrar que nos nutrimos de um imaginário comum a todo o Ocidente, provindo de solo europeu e difundido através do texto épico; no entanto, circunstâncias culturais e históricas do século XX em nossa geografia fizeram gerar expectativas e soluções distintas na literatura (uma das características da narrativa romanesca), peculiares ao povo brasileiro, multicultural e em constante mutação. Não se trata de mitoclastia, e sim do convívio enriquecedor entre semantismos opostos, contemplando as variações existentes entre as extremidades.

Para a execução da presente análise, observamos primeiramente a conceituação basilar de Gérard Genette (1982, p.7), exposta em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, acerca da transcendência textual. O conjunto de relações liberadas por essa transcendência, o autor denomina de transtextualidade, sendo “tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. A transtextualidade divide-se em cinco categorias, a saber: intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade, metatextualidade e arquitextualidade. Dessa divisão taxinômica, baseamo-nos no conceito de hipertextualidade, ou seja, a relação que permeia um texto derivado (hipertexto, ou texto B) de outro anterior (hipotexto, ou texto A), por transformação simples ou indireta (GENETTE, 1982, p.16), “no qual o texto derivado se enxerta de uma forma que não é a do comentário”, como reconhece Mello (1996, p.13), no artigo *A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários*. De acordo com a teorização genettiana, a Penélope da *Odisseia* serve de hipotexto para uma comparação dos papéis temáticos do mito sob a ótica de Homero, com os textos que a reatualizam, seus hipertextos.

Entretanto, pelo caráter de derivação que o conceito de Genette implica, cujo resultado poderia resultar na hierarquização das obras, empregamo-lo com a nova roupagem que a ciência da computação lhe confere, isto é, como metáfora de uma complexa rede relacional de associações não sequenciais, aplicação essa demonstrada por Zilá Bernd (1998, p.41) em *A literatura comparada e as literaturas periféricas*. Dessa forma, procura-se desfazer o princípio derivacional, ou mesmo se inverte a verticalidade, pois nada garante a sobrevivência de um texto clássico caso não haja releituras que o coloquem em sintonia com a atualidade.

Nesse sentido, elegemos criações de duas autoras exponenciais, cujo reconhecimento por parte da crítica especializada, pela Academia, além do público leitor, coloca-as entre os mais destacados escritores de nossas *belles lettres*, extrapolando, inclusive, nossas fronteiras

geográficas. Portanto, o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998d) e o conto “Os obedientes” (1998b), de Clarice Lispector, juntamente com o romance *A doce canção de Caetana* (1987) e o conto “Colheita” (1997a), de Nélide Piñon, constituem o *corpus* deste trabalho.

O critério para a seleção das autoras e obras citadas, após o descarte (às vezes pesaroso) de vários outros, partiu da observação de que, geralmente, cada escritor, ao contemplar o mito de Penélope, costuma seguir uma linha de pensamento em direção única quanto à observação ou transgressão das ações míticas. Em Clarice Lispector e Nélide Piñon, entretanto, constatamos que o emprego do mito de Penélope em suas realizações ficcionais ora é mantido de forma estilizada, ora é subvertido sem descaracterizá-lo, tornando-se no outro que remete ao mesmo. Lispector mantém a ação de Penélope no romance e a desfaz no conto escolhido, enquanto Piñon, pelo contrário, a desconstrói na narrativa romanesca e observa-a no conto. A verificação desse paralelismo cruzado constituiu-se na principal razão de nossa escolha. Embasamo-nos no postulado de Durand (1979, p.28), segundo o qual, o mito é o discurso onde se constitui a tensão antagonista, fundamental ao desenvolvimento de sentido, ratificado por Jean-Jacques Wunenburger (2007, p.37), para quem “toda a relação entre as matérias imaginadas se enriquece da mesma maneira com suas oposições, até com suas contradições”.

Completado o elenco do *corpus*, fazia-se mister, então, delinear as questões, cujas respostas orientariam a execução deste trabalho. Selecionamos as seguintes: quem é Penélope na essência? Como se constitui o percurso identitário da protagonista de cada narrativa como Penélope? Por que a releitura do mito de Penélope é tão significativa em tais obras? Tal ressemantização observa padrões externos, a exemplo do europeu, ou expressa características de brasilidade? Essas questões somente encontraram respostas após extensa, porém enriquecedora pesquisa de caráter eminentemente bibliográfico e hermenêutico, sem desprezar, contudo, o auxílio da rede virtual.

A escolha do tema para desenvolver uma pesquisa de maior envergadura não foi feita de maneira aleatória. Data do final de 1999 nosso interesse pelo mito de Penélope, o qual resultou na elaboração de monografia⁹, dissertação¹⁰, ensaios¹¹ e verbete¹².

⁹ DUMITH, Denise de Carvalho. *O mito de Penélope: de Homero a Patricia Bins*. 2002. 77 p. Monografia. (Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea). Instituto de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

¹⁰ DUMITH, Denise de Carvalho. *Maríada – uma odisseia em Janela do sonho*, de Patricia Bins. 2005. 122 p. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura). Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS.

A essa altura, contemplar o mundo com olhos de pesquisadora do mito de Penélope já se tornara quase uma rotina obsessiva, além de um prazer intelectual renovado a cada realização na qual descobríssemos sua presença. Sob essa perspectiva, surpreendia-nos a constância do esquema mítico elaborado em prosa e poesia, ícones, obras cênicas, musicais, cinematográficas ou publicitárias, que retomam com fantástica fidelidade não somente os principais episódios, mas também as funções penelopianas. Para ilustrar inclusive situações da vida real, percebemos que o mito é invocado com frequência. Motivada pela sedução desse elemento tão constante que transcende o imaginário e se integra ao cotidiano de forma quase imperceptível¹³, decidimos tecer nova abordagem ao tema, buscando ingressar no corpo discente do Programa de Pós-Graduação em Letras, nível Doutorado, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Resultado dessa motivação e pesquisa, a presente tese identifica o mito de Penélope na escritura de Clarice Lispector e de Nélide Piñon, analisando de modo comparativo suas especificidades, bem como a manutenção e as transgressões de suas ações em confronto com aquela existente na *Odisseia*, de Homero. Através de tal análise, demonstramos ainda sua importância capital na composição das obras do *corpus*, além de indicarmos, metonimicamente, devido à representatividade das autoras, seu lugar de destaque no panorama literário brasileiro.

A fim de estabelecer a relevância desta pesquisa de acordo com o ponto de vista sociocultural e político para a comunidade acadêmica, é necessário focar a procedência e função do mito de Penélope, cuja origem deriva de narrativas orais muito antigas na Grécia,

¹¹ DUMITH, Denise de Carvalho. O “Kunstlerroman” *Janela do Sonho* e a subversão do mito de Penélope. In: *IX Congresso Internacional Abralic 2004 – Travessias* [Anais]. Porto Alegre: Metrópole, 2004.

_____. Entre Brasil e Canadá: migrações do mito de Penélope. *Brasil/Canadá: visões, paisagens e perspectivas, do Ártico ao Antártico – VIII Congresso Internacional da ABECAN* [Anais]. Gramado/Rio Grande: FURG, 2005.

_____. O mito de Penélope na poesia de Cecília Meireles: uma visada panorâmica. *Encontro de Poesia Mario Quintana* [Anais]. Rio Grande: PPGL-FURG, 2006.

_____. A pesquisa do mito de Penélope na Literatura Brasileira em tempo de Pós-Modernidade. *Colóquio Nacional: a pesquisa em letras e linguística em tempo de pós-...*[Anais]. Porto Alegre: PPGL-UFRGS/Jadeditora, 2007.

_____. A cidade moderna: espaço de reconfiguração do mito de Penélope. *Nau Literária*. Porto Alegre, vol. 3, nº 1, p.1-17, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.

_____. O mito de Penélope: presença na poesia de Cecília Meireles. *Nau Literária*. Porto Alegre, vol. 3, nº 2, p.108-114, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.

¹² DUMITH, Denise de Carvalho. Penélope. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo/UFRGS, 2007.

¹³ Recentemente foi lançada uma nova linha de esmaltes da marca Risqué, intitulada Penélope Chamosa, em homenagem à boneca que resulta do desenho televisivo homônimo. Com frequência, revistas de tricô e crochê recebem o título de Penélope. Uma propaganda da televisão Toshiba aborda a espera e a fidelidade, em típica representação penelopiana. (TOSHIBA (50 meses!). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=G7rpjpihqMA>. Acesso em 04.04.08).

compiladas sob a autoria de Homero. A partir dessa constatação, percebemos, na personagem que emerge da *Odisseia*, o cumprimento de uma das funções do mito em geral, ao fornecer um comportamento modelar para o segmento feminino da sociedade, neste caso, com a finalidade de preservar a prole paterna através da observação severa da fidelidade conjugal. Tal modelo de conduta, resposta aos desejos da elite grega, os *aristoi*, estende-se culturalmente por todo o Ocidente até a atualidade, influenciando a perspectiva política na qual a mulher está inserida.

Devido a tais razões, no decorrer desses mais de trinta séculos que nos separam de Homero, o mito de Penélope comparece amiúde em obras literárias, quer naquelas componentes do cânone, quer à sua margem. A constante releitura do mito, reafirmado em suas peculiaridades ou subvertido, reflete seu valor, confirmado pelo resultado da pesquisa feita antes da fixação do *corpus*, que atingiu as 45 produções relacionadas no Anexo I.

Não poderíamos renunciar a abrir um parêntese para destacar as de autoria de Machado de Assis. *O caminho da porta*, comédia em um ato estreada em setembro de 1862 no Ateneu Dramático e editada no ano seguinte em conjunto com *O protocolo*, é a primeira obra, considerando o aspecto cronológico, a citar o prenome Penélope em toda a pesquisa realizada. No texto, de modo transgressor em relação ao mito, Machado sentencia: “há Penélopes da virtude e Penélopes do galanteio. Umas fazem e desmancham teias por terem muito juízo; outras as fazem e desmancham por não terem nenhum” (MACHADO, 1962, p.79-80). Seguem-se a essa obra os seguintes textos: “A mulher de preto”¹⁴, parte de *Contos Fluminenses*, publicado em 1868; *Helena*¹⁵, em 1876 e, em 1882, *Papéis avulsos*, onde consta “A sereníssima república”¹⁶. Em 1884, Machado retoma o tema penelopiano ao publicar “Noite de almirante”¹⁷, integrante de *Histórias sem data*. Através dessa exposição concisa, comprovamos que o mito de Penélope povoa o imaginário de Machado de Assis, pelo menos, desde a obra inicial em 1862, até 1884. Tal influência, ou diálogo, pode ser encontrado em Clarice Lispector e Nélide Piñon, suas dignas discípulas, igualmente devotadas à problemática existencial na prática da literatura urbana.

Por outro lado, essa figura mítica não poderia, à maneira de monopólio, integrar apenas o universo ficcional de autores brasileiros. Igual tendência é verificada sob a autoria estrangeira em diversas nacionalidades e gêneros literários elencadas no Anexo II. Apesar de

¹⁴ MACHADO DE ASSIS, José Maria. A mulher de preto. In: _____. *Contos fluminenses*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

¹⁵ _____. *Helena*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

¹⁶ _____. A sereníssima república. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998a.

¹⁷ _____. Noite de almirante. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998b.

não se constituir no corpo de nosso estudo, na qualidade de pesquisadores, não conseguimos desprezar as 39 manifestações encontradas.

Na área da crítica literária, 34 (Anexo III) trabalhos foram localizados, enquanto que do banco de teses e dissertações disponível no sítio eletrônico da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, inserida a palavra-chave Penélope, 64¹⁸ títulos foram disponibilizados para consulta. Dentre esses, dezenove apresentam o prenome já no título; nos restantes, consta do resumo. Na área de Letras, destacamos alguns trabalhos, entre eles, a tese de doutoramento de Lúcia Castello Branco (1994), geradora do livro homônimo, intitulada *A traição de Penélope*; a dissertação de Mara Lúcia David (2001), *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti: resgates das culturas portuguesa e brasileira*; *Penelopéias silentes*, de autoria de Romilda Mochiuti (2007); e a dissertação de Josete de Brito Piantavinha (2004), intitulada *O processo de criação de Julio Cortazar: pensando imagens e tecendo palavras...*

Na pesquisa efetuada, verificamos que as produções citadas não colocam ênfase no mito de Penélope, do qual apenas constatamos breves menções quanto a algum aspecto comparativo, e não uma imersão investigativa entre a protagonista da obra que a reatualiza e a própria Penélope. Na intenção de comprovar que esse mito, sob a autoria de Clarice Lispector e de Nélide Piñon, constitui-se fator relevante para o enriquecimento dos saberes na área literária, propusemo-nos a realizar o presente trabalho, a fim de destramar os fios penelopianos nas obras do *corpus*, pois estudá-las sob o viés da trama de Penélope, de forma mais ampla, resulta em algo novo, na nossa concepção.

Para Durand, uma abordagem crítica dos mitos literários deve ser transdisciplinar, pois não existe trabalho antropológico sem equipe, nem rede. O solipsismo redutor é a morte da hermenêutica. Os pesquisadores de uma área devem, ao alcançar suas conclusões, dividi-las com seus pares, para estabelecerem uma teia multiplicadora de sentidos. Análise literária, ciências históricas, entre outras, se esclarecem mutuamente (MONNEYRON; THOMAS, 2002, p.81-82), enquanto possibilitam que a abordagem crítica dos mitos literários ultrapasse as barreiras impostas pela história oficial e pela divisão dos saberes em disciplinas. Tal abordagem deve ser, então, trans-histórica, pois a perenidade dos mitos não se prende a sua situação de começo, mas à capacidade de irrigar não importa qual momento histórico, alargando um espaço e um tempo míticos, a-históricos e meta-históricos.

¹⁸ Informação revisada em 05.12.2010.

Já que o mito de Penélope é uma entidade capaz de concentrar em si imagens passadas, presentes e futuras, representando uma “encruzilhada antropológica”, convida-nos a buscar auxílio em outras áreas do conhecimento para iluminar pontos obscuros ou preencher lacunas na tarefa hermenêutica. O emprego da Teoria Literária, em diálogo com outros campos das ciências humanas como Antropologia, Mitologia, Sociologia, Filosofia, Psicanálise, entre outras contribuições, fez-se necessário. Em decorrência, foram buscadas diversas variações em torno da epifania mítica, além do “princípio organizador” que esse tipo de pensamento encerra, de acordo com o postulado por Durand (2002, p.360), em *As estruturas antropológicas do imaginário*:

conservaremos em mitologia os dois fatores de análise [usados por Lévi-Strauss]: diacrônico, do desenrolar discursivo da narração [...] assim como a análise sincrônica a duas dimensões: no interior do mito, com a ajuda da repetição das sequências e dos grupos de relações evidenciadas, e a comparativa com outros semelhantes.

Em outras palavras, mais concisamente segundo Baudouin, citado por Durand (2002, p.61), nossa abordagem engloba uma estrutura “horizontal, que agrupa várias imagens numa ideia, a outra vertical, na qual uma imagem suscita várias ideias”.

Seguimos o roteiro analítico fornecido por Durand (1979, p.313) em *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, que consiste em partir de um mito ideal, constituído pela síntese de todos os seus mitemas liberados pela prévia análise mitocrítica, para determinar as variações introduzidas nas diversas realizações desse mito no decorrer do tempo, além de deixar aflorar as “instâncias míticas [...] latentes e difusas em uma sociedade” (DURAND, 1979, p.315) e compreender “quando elas são ‘patentes’ (por exemplo, a retomada de um mito grego em uma obra literária)” (DURAND, 1979, p.316).

No afã de revelar essa organização, cumprimos a primeira etapa deste trabalho, a qual consistiu em pesquisar a respeito do mito de Penélope e de suas funções. Ato contínuo, selecionamos textos científicos versando sobre tal mito. Após a formação do *corpus*, da elaboração das questões norteadoras e da escolha dos referenciais teóricos, delineamos a estrutura.

Para esse delineamento, distribuimos o presente trabalho em duas partes: na primeira, “O mito de Penélope: origens e elementos constituintes”, contemplamos o desvelamento das faces paradigmáticas que compõem a primeira manifestação literária do mito de Penélope sob a autoria de Homero na *Odisseia*, e realizamos um corte sincrônico da época homérica, cuja representação da sociedade situa a mulher na Grécia antiga. Em outras palavras, passamos do

texto épico ao contexto clássico, para compreender o significado do mito no seu entorno inicial. Além disso, à guisa de transição, selecionamos textos de autores representativos de suas épocas para comprovar que o mito de Penélope não caiu em ostracismo no lapso temporal entre a *Odisseia* e as obras atuais que a invocam.

A segunda parte, portadora do título “Reatualizações do mito de Penélope na Literatura Brasileira do século XX: entre conservar e transgredir”, contém o estudo comparativo entre obras revitalizadoras desse mito, formadoras do *corpus* desta pesquisa frente ao hipotexto. No tópico inicial dessa parte, discorreremos brevemente sobre o papel *sui generis* das autoras para a literatura brasileira e a notável recepção (nacional e internacional) de suas obras.

Buscamos, finalmente, a compreensão das mudanças sociais acontecidas na década de 1960 e 1970¹⁹, para mostrar o que estas Penélopes representam na bacia semântica brasileira dessa época, e o que faz com que a personagem mítica se ressemantize, agora face à mulher que antes não tinha chance de realizar escolhas e de expressar-se livremente. Ao traçar cortes sincrônicos em dois espaços temporais, estabelecemos uma evolução diacrônica do mito de Penélope.

¹⁹ Período no qual as obras foram compostas – ou situadas (no caso de *A doce canção de Caetana*).



PARTE I

O MITO DE PENÉLOPE: ORIGENS E ELEMENTOS CONSTITUINTES

1 MITO, A FIAÇÃO

*E uma rainha havia. E havia mais: a sua
volúpia de estancar as horas na ampulheta.
Errava Ulisses sobre o imenso e rude oceano,
e em seus domínios os aqueus agora em bando
iam-lhe os bois e os bens aos poucos devorando.
Absorta e fiel, os dedos ágeis sobre o pano,
Penélope tecia o intérmino sudário.
E o sono lhe era o esposo no átrio solitário.²⁰*

A origem – divina e humana –, bem como o entorno espacial em que os indivíduos se inserem, é o motivo primordial para o estudo do mito. As relações com o intangível, o medo e o destino são fatores constituintes dos mitos cosmogônicos, aqueles de *illud tempus*, predecessores da criação do mundo. Além dos mitos que retomam a passagem do caos ao *cosmos*, emerge outro grupo temático que, longe de contrapor-se ao primeiro, estabelece sua continuidade na organização social. Esse grupamento compõe-se dos mitos que definem as regras e os códigos sob os quais se constroem as sociedades humanas, indicando-lhes os *mores*. Embora o foco desta pesquisa não se atenha às noções acerca da entidade mítica em caráter geral, mas, sim, a respeito das respectivas funções decorrentes em um caso específico, nele compreendidos seus entrecruzamentos, faz-se necessário recuperar considerações de autores basilares às análises desenvolvidas. Sendo assim, destacamos os conceitos norteadores que, de modo prático, colaboram para a demonstração do comportamento análogo ao de Penélope – de forma afim ou contrária – nas *personas* literárias integrantes da presente pesquisa.

Além da identificação em regimes imaginários específicos de um conjunto sociocultural da divisão da imagem em regimes, Durand (1998b, p.162-169) formaliza a noção de bacia semântica, no artigo “Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise”, constante da compilação *Campos do imaginário*. Trata-se de uma metáfora hidráulica, potamológica (de *potamos*, rio), que engloba características históricas, políticas e sociais de um mito, dividida em seis fases cronologicamente irregulares, cuja formação segue um processo mecânico. A primeira delas denomina-se escoamento, imagem hídrica de diversas correntes que se formam em um meio cultural específico, podendo ser provenientes de mananciais longínquos. A separação das águas forma a segunda etapa, quando “os escoamentos se reúnem em partidos, em escolas, em correntes”, conforme interpretam

²⁰ JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005a, p.117.

Frédéric Monneyron e Joël Thomas (2002, p.79). Acontecem, na sequência, as confluências, as quais se materializam em alianças com outras correntes afins. Na quarta fase é então dado o “nome do rio”, fase em que um mito ou uma história lendária destaca uma personagem real ou ficcional, cujo antropônimo passa a identificar essa bacia semântica. O ordenamento das margens (conceituais ou ideológicas) constitui-se na quinta etapa, onde adquire a forma de narrativa literária, resultado de uma análise racional. Na sexta e última, ocorre o enfraquecimento do caudal hídrico através do esgotamento dos deltas, ocasião na qual o rio se subdivide para formar os meandros e as derivações que lhe possibilitam contatar outras correntes próximas. Essas seis etapas não isolam a bacia semântica em seis setores, mas escalonam-se num movimento espiralado. Sob as “margens” filosóficas de uma bacia semântica, já se determinam os “escoamentos” de outra. O mesmo acontece com “os deltas e os meandros” que formam a “separação das águas” de um outro rio vindouro (DURAND, 1998b, p.165 e 1998d, p.257).

Durand (1996), ao teorizar sobre a lógica do imaginário da bacia semântica, instaura a imagem heurística do rio como lugar de metamorfoses desde as confluências até o delta. A partir desse postulado, cria a mitodologia, o estudo aprofundado do mito, dicotomizada em dois setores de investigação, estreitamente imbricados. O primeiro desses suportes teóricos é a mitocrítica, o estudo vertical da base literária dos mitos, conforme as exigências que zelam pela austeridade científica do processo e que “pretende revelar o dinamismo interno das grandes imagens” em torno das quais “se organizam as criações artísticas”, dividida em três etapas: “destaque dos temas redundantes que constituem as sincronidades míticas de uma obra; análise das situações e combinações das personagens e ambientes; apreensão dos ensinamentos do mito e correlações com outros mitos de determinada época cultural” (MELLO, 1996, p.26).

O segundo suporte investigativo consiste na mitanálise. Esta, além de ampliar os limites da mitocrítica, proporciona, ao mesmo tempo em que exige, uma aproximação transdisciplinar. Seu objeto compreende “pinturas, esculturas, monumentos, ideologias, códigos jurídicos, rituais religiosos, costumes, vestimentas e cosméticos, em síntese, todo o conteúdo do inventário antropológico²¹” (DURAND, 1979, p.306). Em outras palavras, sintetiza a análise de um texto através de seus aspectos constitutivos, mas o amplia ao abranger fatores sociais e culturais que o transcendem (DURAND, 1996, p.205). Na prática, Durand parte de um mito ideal, constituído pela reunião de todos os seus mitemas liberados

²¹ Tradução de: “peintures, sculptures, monuments, idéologies, codes juridiques, rituels religieux, mœurs, vêtements et cosmétiques, en un mot tout le contenu de l’inventaire anthropologique.”

pela prévia análise mitocrítica, com o intuito de determinar as variações introduzidas nas diversas realizações desse mito no decorrer do tempo (MONNEYRON; THOMAS, 2002, p. 83). Porém, o mito distribui-se de forma transversal, ao invés de linear, não ocupando apenas uma bacia, mas, sim, várias, concomitantes ou não, já que é aspecto recorrente na memória da humanidade.

Durand (2002, p.356) afirma que “o termo ‘mito’ engloba” para ele “a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda [...], o conto popular ou a narrativa romanesca”. Portanto, para empreender o estudo mitocrítico do mito de Penélope, faz-se mister uma aproximação mais específica ao caráter narrativo do mito em geral, essa palavra arranjada sob a forma metafórica.

1.1 Mito literário, o urdume

*Disse-lhe, então, em resposta, Penélope muito sensata:
“Se és uma deusa, de fato, e de um deus as palavras ouviste,
vamos, então me revela o destino infeliz daquele outro,
se ainda com vida se encontra e as delícias da luz ainda enxerga,
ou se é já morto, talvez, e na de Hades estância demora?”²²*

Para Durand (1998d, p. 246), toda a linguagem literária “possui um estreito parentesco com o *sermo mythicus*, o mito”. O mito seria, portanto, a fonte matricial de toda a literatura, e a função de seus críticos, a de pesquisar qual mito (ou quais mitos) daria(m) alma a uma obra. No entanto, da mesma maneira que não há um consenso em torno da importância e validade do estudo da mitologia, seu aspecto literário, além de ser ressaltado raramente fora do sistema específico, chega a ser considerado como um espaço de degradação mítica. É impossível negar tal característica, bem como o fato de que, se a narração ficcional pode auxiliar na sua banalização²³, também age à guisa de decodificador e amplificador por excelência da mensagem nele contida, formando, assim, uma relação ambígua a aproximar literatura e mito, campos de investigação que não se restringem aos limites de seus respectivos sistemas, pois decorrem da problematização da vida humana: nela têm a origem e a finalidade de seus estudos.

²² HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000a, p.95 (Canto IV, v.830-834).

²³ Banalização essa apreendida da afirmação: “há [...] um mecanismo interno da narrativa mítica que faz com que [...] o mito se distenda em simples parábola, em conto ou em fábula e, finalmente, em toda narrativa literária, ou se incruste de acontecimentos existenciais ou históricos e, por aí, esgote o seu sentido pregnante nas formas simbólicas da estética, da moral ou da história” (DURAND, 1996, p.85).

O relato literário em seu registro oral, para Platão (1996, p.178-179), expresso no *Fedro*, ganha inferioridade frente ao registro escrito. Essa valorização diferenciada perpassa o lapso temporal que se interpõe entre a era clássica e algumas décadas atrás, sendo perceptível um desprezo que varia de velado a declarado por parte da Academia em relação aos relatos difundidos oralmente.

Tal situação altera-se em função do resgate por parte de teóricos do século XX, os quais estabelecem uma ligação entre os estudos de outras áreas e a literatura, cujo resultado reveste-se de considerável benefício para todas as ciências envolvidas no processo. Em *Introduction à la mythologie*, Durand (1996, p.160) enfoca o mito sob o viés literário no traçado de seu trajeto antropológico e decreta o fim da era anterior, ao pontuar que “trabalhamos todos sobre a mesma *materia prima*. Não existe qualquer diferença, na verdade, entre o mito difuso, não escrito, aquele das literaturas orais, as ‘oralituras’, das bibliotecas”²⁴. A fonte original é comum a ambas as formas de expressão dos arquétipos presentes no imaginário coletivo.

Em *Aspectos do mito*, Mircea Eliade (2000, p.133) identifica, ao reconhecer o triunfo do livro sobre a tradição oral, a vitória do *logos* sobre o *mythos*. Atribui a essa conquista o desejo humano de ler narrativas paradigmáticas “dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas ‘profanas’” (ELIADE, 2000, p.159), talvez para facilitar a compreensão de obras canônicas, tornando-as acessíveis a um público mais extenso.

Já Ernst Cassirer, ao referir-se ao verso “o mito é o nada que é tudo” de *Mensagem* (PESSOA, 1998, p.21), observa: “Fernando Pessoa captou a essência irreal desta narrativa, pois, ainda que tenha sido registrada por escrito, o mito opera no plano abstrato e sociológico. Não se ajusta bem ao cronológico, pois é, na verdade, história atemporal e simbólica”. Cassirer percebe na insubordinação uma das características identitárias do mítico. Em *Linguagem e mito*, identifica a existência da mitologia na atualidade, embora não a percebamos porque vivemos à sua sombra e nos sentimos ofuscados pela sua luz verdadeira, enquanto conclui: “Mitologia, no mais elevado sentido da palavra significa o poder que a linguagem exerce sobre o pensamento, e isto em todas as esferas possíveis da atividade espiritual” (CASSIRER, 2000, p.19). Essa afirmação evoca a superioridade da linguagem em detrimento do pensamento mítico.

Mito e literatura, porém, compõem aspectos de uma constelação mais ampla. André Siganos (1993, p.32), em *Le Minotaure et son mythe*, estabelece uma terminologia própria

²⁴ Tradução de: “nous opérons tous sur la même *materia prima*. Il n’y a aucune différence, en effet, entre le mythe diffus, non écrit, celui de literatures orales, les ‘oralitures’ des bibliothèques.”

para essa associação:

Será um “mito literarizado” se o texto fundador, não-literário, retoma uma criação arcaica oral coletiva, decantada pelo tempo (tipo Minotauro).

Será um mito literário se o texto fundador decorrer de todo hipotexto não fragmentário conhecido, criação literária bem antiga que determine todas as reprises a acontecer, selecionando entre um conjunto mítico muito extenso (tipo Édipo, com *Édipo Rei*, ou Dioniso, com *As bacantes*).

Enfim, será ainda um mito literário, este de forma inegável, se o texto fundador revelar-se uma criação literária individual recente (tipo *Don Juan*)²⁵.

Ora, o mito de Penélope brota de um texto fundador não fracionado, largamente conhecido e remoto no tempo, no qual se baseiam todas as suas retomadas. Sob a ótica da taxinomia de Siganos, tal mito enquadra-se como literário na *Odisseia*.

Raymond Trousson (1988, p.17), em *Temas e mitos*, opõe a abertura do mito, considerada matéria-prima infinita, ao produto final constituído pelo fechamento da obra literária. Um dos raros críticos a renunciar ao emprego do termo “mito”, por considerá-lo propício ao surgimento de equívocos, prefere utilizar as noções de “tema” e “motivo” para a literatura. Por “motivo” Trousson compreende um conceito mais vasto, uma situação, uma atitude ligada à experiência humana, não a um personagem literário, a exemplo do amor incestuoso entre pai e filha. Já a expressão peculiar, a individualização desse motivo encarna-se no “tema” de Electra (TROUSSON, 1988, p.21). A partir dessa terminologia, verificamos que os motivos da mulher que espera, da tecelã e daquela que distribui engodos encarnam-se no tema de Penélope, personagem de Homero. Deste modo, “o tema não existe senão a partir do momento em que o motivo se exprimiu numa obra, tornada ponto de partida de uma série de outras obras mais ou menos importantes, o ponto de partida de uma tradição literária” (TROUSSON, 1988, p.20).

Em síntese, se a literatura pode auxiliar na compreensão e propagação míticas, a relação oposta também é verificável. O estudo do mito em obras literárias traduz-se em fonte copiosa de pesquisas, transcendendo o próprio sistema literário, pois reflete a sociedade da qual se origina, conforme refletem Frédéric Monneyron e Joël Thomas (2002, p.5):

A aposta é importante, porque se trata, com a ajuda dos mitos, de ler melhor a

²⁵ Tradução de: “Il s’agira d’un ‘mythe littéralisé’ si le texte fondateur, non littéraire, reprend lui-même une création collective orale archaïque déchantée par le temps (type Minotaure).

Il s’agira d’un mythe littéraire si le texte fondateur se passe de tout hypotexte non fragmentaire connu, création littéraire individuelle fort ancienne qui détermine toutes les reprises à venir, en triant dans un ensemble mythique trop long (type OEdipe avec OEdipe-Roi ou Dionysos avec Les Bacchantes).

Enfin, il s’agira encore d’un mythe littéraire, le plus indéniable celui-là, lorsque le texte fondateur s’avère être une création littéraire individuelle récente (type Don Juan). ”

literatura, liberando o que uma criação individual deve aos relatos pertencentes aos velhos fundamentos intemporais de uma civilização, mas também, inversamente, de manifestar a perenidade de um modo mítico de pensar através do que pode (a) parecer como um de seus vetores privilegiados e, além de tudo, a importância de tal modo de pensar em toda atividade sociocultural em geral²⁶.

Por outro lado, se a literatura pode favorecer a decadência do mito através de seu emprego excessivo, a economia redutora expressa pelas estratégias textuais provenientes da elite dominante pode exercer papel análogo. Depende da intenção norteadora do texto, campo de embates: se a funcionalidade empobrecedora que visa a ditar comportamentos, ou o valor estético, cuja liberdade artística é meio e fim para a criação. Devido ao fato de ambos se expressarem através da linguagem, tornam-se, em decorrência, passíveis de análise e, se “o recurso ao mito não tem efeito sobre a qualidade especificamente literária das obras em que ele figura” (ASTIER, 1998, p.495), a recíproca não é verdadeira, pois a qualidade literária pode corporificar a presença mítica através do prazer estético, ou decretar seu ostracismo límbico.

²⁶ Tradução de: “L’enjeu est pourtant d’importance, puisqu’il s’agit, avec l’aide des mythes, de mieux lire la littérature, en dégageant ce qu’une création individuelle doit à des récits appartenant au vieux fonds intemporels d’une civilisation, mais aussi, inversement, de manifester la pérenité d’un mode de pensée mythique à travers ce qui peut apparaître comme un de ses vecteurs privilégiés et, au-delà, l’importance d’un tel mode de pensée dans toute activité socioculturelle en général. ”

2 PENÉLOPE: DESDOBRAMENTO MITÊMICO DA PERSONAGEM ÉPICA

*Sob o penhasco que anoitece,
o som das ondas vai rolando.
Penélope tece e destece.
O mar é onde, o tempo é quando.*²⁷

De modo geral, a identidade de um povo se revela tanto pela imagem que faz de si próprio, quanto por aquela que de si irradia, a partir do lugar que seus indivíduos ocupam no Cosmo (ELIADE, 1992, p.11). No imaginário grego, a mulher desfruta um lugar de destaque, embora sob o foco de uma visão maniqueísta, estereotipada, estreitamente subordinada à função social que lhe cabe desempenhar. Já o sujeito masculino, pelo contrário, é contemplado com uma reflexão refinada, aprofundada nas múltiplas manifestações de sua personalidade. Exemplo dessa constatação é o mito de Penélope, padrão de referência para a esposa ideal (por extensão, filha e mãe: mulher, enfim) através da literatura. Na intenção de demonstrá-lo, o presente capítulo busca descortinar os vários feitos que compõem a figura idealizada de Penélope na *Odisseia*, sob sua própria perspectiva, sob a das demais personagens e sob a visão do narrador. Considerações sobre o contexto no qual se insere quando da fixação literária fazem-se igualmente necessárias para a melhor compreensão dessa personagem de Homero. No intuito de facilitar a abordagem comparativa, enfocamos primeiramente a Penélope da *Odisseia* e, a seguir, as das demais autoras constantes deste trabalho, seus hipertextos.

Dando início à análise mais vertical da performance da personagem-foco deste estudo na obra de origem, vejamos como a descrevem os mitólogos. Conforme já afirmado, as referências à Penélope em obras de cunho histórico e mitológico são breves e repetitivas, ignorando sua existência na infância e adolescência, enquanto integra o lar paterno. Na *Odisseia*, a jovem passa a existir em virtude do enlace com Odisseu, razão para que lhe seja conferido destaque. Informações adicionais em pequeno número são fornecidas, entretanto, por Junito Brandão (1991b, p.256), no segundo volume do *Dicionário mítico-etimológico*, onde, cumprindo a promessa expressa no título, traça a etimologia do nome Penélope: Πηνελοπη²⁸, cujas variantes gráficas são Πηνελοπεια (Penelopeia), o registro gráfico

²⁷ JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005a, p.115-116.

²⁸ Deixamos de incluir os sinais de tonicidade e os espíritos, obrigatórios em grego clássico nas palavras começadas por vogal, correspondentes aos acentos gráficos atuais nas palavras gregas aqui grafadas, devido à

adotado no gênero épico, e Πανελοπα (Panelopa), essa forma sem a indicação do emprego. De imediato, o autor acrescenta ser esse antropônimo derivado de πηνελοψ (penelops), vocábulo que significa “pato ou ganso selvagem”, denominação comum aos nomes próprios femininos à época.

O verbete “Penélope”, integrante do *Dicionário mítico-etimológico* configura-se em um dos dois únicos textos, entre a variada bibliografia consultada, que informa a procedência materna da rainha homônima: Peribéia, uma ninfa, ou náíade, cujo nome significa “grandemente estrepitosa, barulhenta” (BRANDÃO, 1991b, p.263) – o contrário, pois, da filha. Complementando, Brandão discorre sobre as peripécias de Icário, pai da jovem, irmão de Tíndaro, rei de Esparta, este por sua vez genitor de Castor, Pólux, Clitemnestra e Helena. Consequentemente, Helena e Penélope são primas em primeiro grau.

Outra variante para a ascendência paterna de Penélope reza que seu pai chamar-se-ia Icádio e seria um nobre de Corfu. Brandão descarta essa hipótese, em razão de Odisseu possuir em Esparta um santuário erigido em homenagem à origem espartana de Penélope. Na época grega clássica, as mulheres procedentes dessa cidade são consideradas “como a personificação de todas as virtudes conjugais” (BRANDÃO, 1991b, p.257). Eurípedes, no entanto, a exemplo de outros autores trágicos, mostra uma imagem diversa das mulheres espartanas.

Pierre Grimal (1965, p.419-420), na obra *Diccionario de la mitologia griega y romana*, no espaço dedicado a Penélope, comenta ter sido de Aristóteles a alusão sobre o pai da rainha de Ítaca não ser Icário, mas Icádio. Grimal vai mais além na ascendência da jovem, até os avós Tindáreo, Leucipo e Afareo. Em relação à mãe, apresenta outra possibilidade, Doródoque ou Asterodia. Acrescenta que variam ao extremo os nomes dos irmãos.

Segundo Brandão (1991b, p.257), chegada à idade apropriada para casar, Icário promete a mão de Penélope ao vencedor de uma corrida de carros. Odisseu vence a competição e desposa a moça. Outra versão supõe que Penélope teria sido dada em casamento a Odisseu por Tíndaro, como um presente em reconhecimento à estratégia que o herói itacence aventa por ocasião da escolha do marido para a bela Helena. Odisseu sugerira que o rei unisse todos os pretendentes em torno de dois juramentos: o primeiro seria respeitar a escolha da noiva; o segundo, prestar socorro caso o eleito fosse atacado ou ofendido.

Após as bodas, Icário convida Odisseu (o qual declina do convite) a permanecer em Esparta. Ante a insistência do sogro, o rei de Ítaca solicita à esposa que escolha entre o

dificuldade, à impossibilidade muitas vezes, de registrá-los através de um computador com teclado não adaptado à língua grega.

genitor e o marido. Penélope não responde, mas, enrubescendo, cobre o rosto com um véu. O pai respeita a decisão da filha e manda erguer uma estátua à deusa Aidós (Αἰδώς), Pudor, no local desse acontecimento.

Deflagrada a Guerra de Tróia, Odisseu finge-se de louco ao ser procurado por Menelau, que lhe cobra o cumprimento da promessa anterior. Não decorre de covardia a tentativa do príncipe de Ítaca em se omitir; apenas deseja permanecer ao lado da esposa e do filho recém nascido. Desmascarado, parte para Ílion. Em consequência, Anticléia, sua mãe, morre de saudades, e Laertes, o pai, retira-se para o campo.

A Penélope resta, então, administrar os bens do esposo. Finda a guerra, contudo, Odisseu não retorna. Acreditando que o herói perecera, surgem candidatos ao leito da soberana, perfazendo 108 (número cabalístico que remete à perfeição) no total. Acomodam-se no palácio e, de banquete em banquete, dilapidam os bens do rei. Quase esgotada a esperança do νοστος (*nostos*, retorno), e no objetivo de postergar uma escolha indesejada, astuciosamente, a rainha alega sentir-se na obrigação de tecer uma mortalha para o sogro e diz que, uma vez concluída, tomaria sua decisão. À noite, porém, sempre destece o pedaço confeccionado durante o dia. Com o estratagema, adia por três anos a cobrança da palavra empenhada, ocasião em que ocorre a denúncia de uma escrava, passando então a sofrer uma pressão insuportável por parte dos pretendentes.

Nesse ínterim, Odisseu retorna disfarçado de mendigo. Sua identidade é somente do conhecimento do filho Telêmaco, e, após, do porqueiro Eumeu. Humilhado, subtraído em suas posses, o rei de Ítaca, ainda sob disfarce, submete-se à prova do arco que Atena inspira à Penélope propor, para afastar os pretendentes. Ato contínuo à vitória na prova, o guerreiro astucioso extermina os adversários.

Penélope, no entanto, não aceita de forma incondicional o fato de que o idoso mendigo, já devidamente remoçado por Palas, seja o tão esperado marido. Afinal convencida, divide o leito conjugal com Odisseu, em noite prolongada pela deusa protetora do casal, que detém no oceano “a Aurora indiscreta de dedos cor-de-rosa” (BRANDÃO, 1991b, p.258).

Outra versão, rejeitada por Homero, mas relatada por Brandão, conta que Náuplio, vingando-se da morte de Palamedes, levada a efeito por Odisseu (em virtude de Palamedes tê-lo desmascarado quando o herói solerte finge-se de louco no intuito de não partir para a guerra), teria difundido a pretensa morte do herói. A falsa notícia teria causado o suicídio de Anticléia, sua mãe. Igual destino a esposa Penélope persegue ao atirar-se ao mar; todavia não logra êxito porque aves salvam-na, confirmando-lhe, segundo verificamos, a etimologia.

Brandão identifica que a fidelidade conjugal é o fator de destaque para Penélope na

Odisseia. O mitólogo reconhece ter sido a jovem uma das únicas esposas a esperar pelo cônjuge por tão extenso período. Porém, mostra-se crítico ao referir-se a tradições locais tardias que julgam ter sido a rainha de Ítaca idealizada em excesso por Homero. Uma dessas versões relata que ela se teria relacionado sexualmente com cada um dos candidatos, em especial, Anfíno. Um dos relacionamentos teria resultado no nascimento do deus Pã. Odisseu, quando do retorno, informado acerca da traição da consorte, tê-la-ia matado. Em outra possibilidade, Penélope exila-se em Esparta e após em Mantinéia, lugar de seu falecimento, onde teria sido homenageada com um túmulo requintado.

Um segundo filho de Penélope e Odisseu, Ptoliportes ou Ptoliporto, teria nascido após o retorno do herói. Segundo outra versão, Odisseu teria sido morto por Telégono, seu filho com Circe, a quem não chegara a conhecer. Em razão disso, Penélope ter-se-ia casado com Telégono, e Telêmaco, com Circe.

Mais adiante, o verbete destinado a Odisseu (sob a variante Ulisses) é enriquecido com alguns comentários a respeito da esposa. Entre esses, o de que Penélope e Clitemnestra seriam polos opostos do “desejo da presença de uma ausência” (BRANDÃO, 1991b, p.474): esta última para assassinar o marido; aquela, para locupletá-lo de amor. Nesse item, o autor mostra-se mais contundente na afirmação segundo a qual os retoques que Penélope recebe têm origem na realidade das tradições pós-homéricas. Reconhece que “ela mereceu a mais rica adjetivação feminina de Homero” (BRANDÃO, 1991b, p.486) e estranha jamais ter sido discutida a fidelidade de Odisseu, a quem é atribuída a paternidade de vários filhos adúlteros. Encerra, conjecturando que “possivelmente, àquela época, *illo tempore*, adultério era do gênero feminino!”²⁹ (BRANDÃO, 1991b, p.486).

Grimal (1965, p.420), a seu turno, sustenta que a morte de Anticléia, mãe de Ulisses, sucede imediatamente à partida do filho. Conjetura se não teriam sido gaivotas as aves que salvam Penélope, quando da tradição pós-homérica do suicídio da espartana. Pontua em 129 o total de pretendentes, em desacordo com outros pesquisadores, como Salvatore D’Onofrio (1997, p.55), que estabelece em 99 esse número; Brandão (1991b, p.257), estipulando-o em 108; R. Alain-Peyrefitte e M. Alain-Peyrefitte (1949, p.19), em 150; Juliet Sharman-Burke e Liz Greene (1998, p.160), em 212; além de Dietrich Schwanitz (2007, p.13), em 112. Embora

²⁹ A esse respeito Dumith (2002, p.19) comenta: “interessante – e paradoxal – é observar que às deusas, paradigmas comportamentais, era permitido o adultério. Haja vista Afrodite, cônjuge de Hefestos (o confeccionador de Pandora), a qual, segundo a literatura, trai o marido com Marte, Adônis, Baco, Mercúrio, Anquises, entre inúmeros outros. Com eles gera filhos, à exceção de Adônis. Entre os deuses, pois, leva-se em conta a prole como decorrência ‘biológica’, já que inexistem bens a serem divididos. Essa é a causa de não ser estendida às mulheres a prerrogativa divina. Elas são as depositárias do sêmen do administrador do *oikos*, cuja propriedade estender-se-á ao continuador do nome. É o papel a cumprir.”

não haja um consenso quanto ao número de aspirantes ao trono de Ítaca, as quantidades apontadas, apesar das divergências, indicam ser muito significativas, se forem consideradas a época e a condição dos pretendentes, todos de famílias nobres, os *aristoi*. A esse respeito, Jean-Pierre Vernant (1992, p.61) esclarece que “a fama do personagem e o prestígio de sua casa mais longe se estendem quanto mais ocorre, de toda a parte, a multidão de pretendentes”.

Vernant (2000, p.124), em *O universo, os deuses, os homens*, onde narra a cosmogonia e a genealogia do *mythos*, refere-se a Penélope como sendo a identidade sempre buscada por Odisseu. Em *Mito e sociedade na Grécia antiga* (VERNANT, 1992), analisa as diversas possibilidades quanto ao futuro de Penélope e de Telêmaco, caso Odisseu não retornasse. Se o jovem não assumisse sua condição de maioridade, ficaria submisso à autoridade materna, forçando a rainha a desposar um dos pleiteantes a sua mão. Na hipótese de Telêmaco assumir o governo, ele próprio a entregaria ao pretendente escolhido, o qual a levaria para seu *oikos*, obrigando, nos dois casos, os demais a retornarem às suas casas. Se o filho morresse, Penélope ficaria obrigada a realizar ela própria a escolha. Exceto na segunda possibilidade (Telêmaco ocupar o trono), partilhar o leito de Penélope é a condição imprescindível para que aconteça a posse da terra que ela representa.

Essas várias versões (ou conjeturas) acerca do mito de Penélope, longe de desfigurá-lo, enriquecem-no. Vernant aborda a questão em *A morte nos olhos – figuração do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó*. Para ele, a alteridade – o outro – constitui um elemento do mesmo, em que pese ser encarada, até os dias atuais, como uma ameaça à preservação da identidade. Vernant (1991, p.34) reporta-se à filosofia platônica, a qual, ao debruçar-se sobre o assunto, conclui que, se o mesmo permanece voltado sobre si, não se definindo em relação ao outro, inexistente a possibilidade de uma reflexão. Acrescenta ainda a ideia de não existir tampouco a possibilidade de uma civilização sem a alteridade.

Existem, no entanto, algumas ações exemplares, quais sejam, a espera, a tecedura e o destecer, executadas por Penélope, que costumam ser observadas repetidamente pelos ficcionistas. Percebem-se nelas os mitemas correspondentes. Mitema, termo cunhado por Claude Lévi-Strauss, remete à organização estrutural que decompõe os mitos em unidades mínimas, passíveis de comparações, inversões, enfim, de múltiplas relações. O autor afirma que “o mito se define pelo conjunto de suas variantes, sem descartar, nem desvalorizar nenhuma”, porquanto “a colocação em evidência dos mitemas permite revelar suas oposições fundamentais³⁰” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p.20-22). Em síntese, a entidade mítica se define

³⁰ Tradução de: “le mythe se définit par l’ensemble de ses variantes, sans en écarter ni en dévaloriser aucune” et que “la mise en évidence des mythèmes permet de révéler les oppositions fondamentales.”

pela soma de suas versões.

Durand (1996) toma emprestado o vocábulo de Lévi-Strauss quando declara que, de maneira geral, define a unidade de base a partir da qual trabalha como sendo o mitema, o qual classifica de menor denominador comum de sentido simbólico; em outras palavras, uma curta sequência funcionando na qualidade de unidade autônoma e, ao mesmo tempo, ligada a um sistema mitológico mais vasto. Para Durand, a elaboração literária inclina-se justamente sobre a escolha desses mitemas, sobre sua tradução, sua modificação em relação às colorações específicas da obra. Esses tons marcam o imaginário pessoal de cada autor.

Durand (1998a, p.91-118), em *Campos do imaginário*, define a evolução desses mitemas em termos de perenidade, derivação e desgaste. A perenidade repousa sobre uma constatação: as constelações de mitemas se organizam em torno de um “modelo ideal”, de um “mito ideal” que constitui “a síntese de todas as lições mitêmicas”³¹ (DURAND, 1979, p.316), além do seu brilho e coloração próprios. Esse modelo ideal não é dado como um começo, pois, segundo Durand (1998, p.145-170), não existe mito original, mito puro. O *illud tempus* do mito não se situa em uma origem, ou numa tradição original³², mas transcende o tempo histórico e se refaz a cada instante.

A noção de derivação é tomada por empréstimo por Durand do *Traité de sociologie générale*, de Vilfredo Pareto. Define-se por conter, na estabilidade e no movimento, as duas propriedades intrínsecas do mito, os dois dinamismos organizadores que o fazem viver, entre uma tendência à ordem e à organização, além de outra tendência à desordem e à desorganização, as duas potencialmente vivificantes e mortíferas ao mesmo tempo. Isso porque, segundo Durand (1998, p.97), é impossível fixar o mito, pela razão de que ele é dotado de uma mobilidade essencial: “tentar fixar o mito é um pouco como quando, na física quântica, se tenta fixar a partícula microfísica – perde-se o seu conteúdo dramático”.

Por desgaste, entenda-se uma forma de excesso, ou de falta. As degradações podem se produzir por amplificação, ou por esquematização/empobrecimento. Os dois processos são potencialmente letais. Nos dois casos, chega-se a um momento em que se perde o fio condutor do conjunto constitutivo do mito, daquilo que o liga a um sistema mitológico. Na lógica do desgaste, acontece um desperdício quantitativo e, sobretudo, qualitativo. A paródia é então um dos sinais desse desgaste, entre eles a perda dos valores épicos. Para Durand, o

³¹ Tradução de: “la synthèse de toutes les leçons mithémiques.”

³² A seu turno, Lévi-Strauss (1991, p.26), em *O cru e o cozido*, advoga que “os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido sua origem real, só existem encarnados numa tradição. Quando um mito é contado, ouvintes individuais recebem uma mensagem que não provém, na verdade, de lugar algum; por essa razão se lhe atribui uma origem sobrenatural”.

desgaste não trata da morte do mito, mas de um adormecimento. Como Fênix, o mito não morre. Acredita, “efetivamente, que um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhir, mas está à espera do eterno retorno, ele espera uma palingenesia” (DURAND, 1998a, p.111). E isso acontece porque “o mito nunca se conserva no seu estado puro. Não existe momento zero do mito, o do início absoluto. Existem inflações e deflações. É por essa razão que o mito vive, é por isso que ele é endossado por culturas, por pessoas, por momentos [históricos]” (DURAND, 1998a, p.115).

Na sequência da análise, partimos daquilo que Durand denomina mito ideal, constituído pela síntese de todos os seus mitemas, o que diz esse mito e a maneira como o diz inicialmente, para realizar uma mitocrítica do mito de Penélope na *Odisseia* (HOMERO, 2000a); a seguir, realizamos um corte sincrônico sobre o momento contextual aproximado do tempo dessa criação. Tal abordagem dicotomizada existe em função de o autor condenar as “fronteiras entre a ‘crítica’ literária e a análise sociocultural e histórica”³³ (DURAND, 1979, p.305), fronteiras essas herdadas das Luzes, enquanto estima que o mito está a serviço de toda a atividade humana. Para ele, o mito, como imagem, só existe através do sentido que uma sociedade, uma cultura lhe dá.

Em consequência, no empreendimento da mitocrítica do mito de Penélope, bem como para poder observar a perenidade, derivações ou o desgaste desse mito, é essencial fornecermos, em primeiro lugar, uma descrição precisa dos seus mitemas composicionais. Não se trata de tentar apontar uma inacessível versão hipoteticamente definitiva ao traçar o percurso antropológico que permite definir a espessura de um mito compreendido na sua dimensão literária, mas, para dar-lhe forma, devemos procurar suas realizações mais antigas. Tal pensamento exclui a hierarquia que visa a determinar apenas um exemplar mítico original e o único autêntico. Contudo, os vários mitemas contidos no mito penelopiano serão agrupados em torno de três ações essenciais, em virtude de que as outras ações nessas se inserem e delas decorrem. Não pretendemos, com isso, desalinhar-nos dos preceitos de Lévi-Strauss e de Durand, pois levamos em conta várias faces do mito, apenas agrupadas à guisa de efeito facilitador em torno dos seus atos capitais na análise das obras em que se reatualiza.

De acordo com referência anterior, as ações determinantes das principais características heróicas de Penélope são a espera, a tecedura e o engodo. As duas primeiras costumam receber ampla divulgação, além de serem associadas à personagem tão logo seu nome é citado, enquanto que a terceira requer maior conhecimento da *Odisseia*. Todas

³³ Tradução de: “frontières entre la ‘critique’ littéraire et l’analyse socioculturelle et historique”.

transcendem o campo literal para integrar o metafórico, razão da recorrência de seu emprego ficcional, devido à imensa gama de possibilidades interpretativas que suscita. A espera desvela um comportamento subversivo e assaz audacioso para a época, revelando uma nova concepção feminina, contraposta àquela de Pandora. Já a tecedura entrecruza o trabalho penelopiano com o de outras tecelãs, Atena, Filomela e Aracne, englobando semelhanças e diferenças. Por sua vez, o engodo abrange os estratagemas de Penélope, não apenas o destecer no tear, o mais conhecido, mas compreende também a prova dos arcos e machados, além do teste decisivo aplicado a Odisseu, através da ordem à criada para retirar o leito nupcial dos aposentos reais.

2.1 Mitema da espera: a presença de uma ausência

*Ó doce e astuto Ulisses, tuas vinhas
sangram de dor, definham as espigas,
o ouro esfarela, enfezam as olivas
e a terra seca engole os bois que tinhas.
Só. Estou só. Tudo em redor esquece:
O olho que chora, a alcova, a mão que
tece.³⁴*

A face mais citada (e elogiada) de Penélope refere-se a seu desempenho na qualidade de esposa, consenso entre os mitólogos estudados. Nas poucas oportunidades em que a rainha se utiliza da palavra na *Odisseia*³⁵, comumente o faz para lamentar-se pela ausência do marido. Seu discurso desvela uma mulher saudosa, mas sobretudo apaixonada, a exemplo da ocasião, no início do poema épico, na qual solicita ao rapsodo Fêmio interromper seu canto, em virtude da dor que a ausência lhe provoca³⁶.

Odisseu, origem da saudade da esposa, conforme o descrito na obra homérica, emerge com “tensões resolvidas, de contradições superpostas”, regido pela “dialética do exterior e do interior” (KÖLLER, 1998, p.898). Tal equilíbrio comportamental decorre da posse da *metis* (μητις), atributo tão valorizado por Zeus a ponto de levá-lo a engolir a deusa homônima, mãe

³⁴ JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005a, p.119.

³⁵ Adotamos a referência ao canto e verso da Odisseia, visando facilitar a localização em diferentes publicações da obra, sempre que a citação for retirada da edição publicada pela Ediouro. Quando se tratar da edição da Edusp/ Ars Poética, a referência será empregada de maneira usual.

³⁶ “Não prossigas, porém, nessa história tão triste,/ que o coração se me aperta no peito ao ouvir-te a cantiga,/ o que acontece des que a incomportável saudade me aflige,/ pela querida cabeça, que sempre à memória me ocorre,/ pelo varão, cuja fama em toda a Hélade e em Argos se estende” (HOMERO, 2000a, I, v.340-344).

de Atena, para tornar-se ele próprio o maior detentor dessa qualidade que consiste não apenas na prudência ou solércia, tradução que geralmente recebe, mas também na rápida apreensão de qualquer circunstância e a imediata adaptação a ela. A mesma *metis* confere ao herói de Ítaca o tão necessário equilíbrio emocional³⁷ para não sucumbir à paixão, quando da disputa por Helena, dos relacionamentos com Circe e Calipso, e do conhecimento de Nausícaa. Move-o apenas o constante desejo de voltar para Penélope, direcionando-o à sua ilha. Merecidamente, ao alcançar Ítaca, Odisseu depara-se com a consorte ainda enamorada, muito infeliz pela saudade do esposo distante e com obstinação ligada a sua memória.

A longa espera, pelo período de vinte anos, até o retorno do marido, resistindo aos apelos da falta de um companheiro, confere à rainha o epíteto de fiel. Essa fidelidade, oriunda do ato de esperar que Penélope realiza, reveste-se na sua qualidade louvada sobremaneira, aquela que, ao perpassar os séculos, vem a tornar-se seu mitema maior. Esse atributo tem como antecedente a obediência cega ao pai, ao marido, ao filho, às regras, enfim; cumprir a performance esperada de uma heroína é a marca da virtude. Recebe a solidariedade dos demais habitantes do *oikos*³⁸ (à exceção da criada que a traiçoa, revelando o desfazer noturno da mortalha), porque sabem quão bom Odisseu é como rei. Por outro lado, não têm a menor ideia do modo pelo qual se portaria o pretendente que fosse alçado a soberano na condição de consorte de Penélope.

Contudo, não é o cognome “fiel” que, reiteradas vezes, recebe na *Odisseia*, mas “virtuosa”³⁹, “divina mulher”, ambos de sentido bem amplo, ou “prudente” (o mais numeroso,

³⁷ No fragmento 306 de *Aurora*, Friedrich Nietzsche (2008, p. 237-238) pergunta-se: “O que os gregos admiravam em Ulisses?”, ao que ele mesmo responde: “Antes de tudo a faculdade de mentir e de responder por represálias astutas e terríveis; depois, estar à altura das circunstâncias, parecer, se isso for necessário, mais nobre que o mais nobre; saber ser tudo *o que se quer*; a tenacidade heróica; a arte de utilizar todos os meios; ter espírito – o espírito de Ulisses causa a admiração dos deuses que sorriam quando pensavam nisso: – tudo isso constitui o *ideal* grego! O mais curioso nisso tudo é que não se sente em absoluto a contradição entre *ser e parecer* e que, por conseguinte, não se confere a isso nenhum valor moral. Houve alguma vez comediantes tão completos?” Depreendemos que Nietzsche lança seu olhar crítico sobre os costumes comportamentais greco-clássicos com os olhos de seu tempo, quando a moral serve de motivo para seu filosofar – daí o comentário ácido, porém, lúcido.

³⁸ Claude Mossé (1983, p.17), em *La femme dans la Grèce antique*, assim define: “O termo grego *oikos* tem um sentido muito rico e complexo. Traduzi-lo não daria inteiramente conta de sua complexidade. Porque, se é verdade que o *oikos* é, a princípio, um domínio territorial, uma unidade de produção essencialmente agrícola e pastoral, mas onde o artesanato doméstico pode também ter um papel importante, é também, e talvez mais ainda, um grupo humano estruturado de modo mais ou menos complexo [...] e onde, conseqüentemente, o lugar da mulher se inscreve, em função da estrutura em si da sociedade, da qual o *oikos* constitui a unidade básica”. Tradução nossa de: “Le terme grec *oikos* a un sens très riche et très complexe. Le traduire par domaine ne rend pas entièrement compte de cette complexité. Car, s’il est vrai que l’*oikos* est d’abord un domaine foncier, une unité de production essentiellement agricole et pastorale, mais où l’artisanat domestique peut aussi tenir une place importante, c’est aussi et peut-être plus encore un groupe humain structuré de façon plus ou moins complexe [...] et où par conséquent la place des femmes s’inscrit en fonction de la structure même de la société dont l’*oikos* constitue l’unité de base”.

³⁹ Em *O livro completo dos heróis, mitos e lendas*, Cláudio Roque Bueno Ferreira (et al.) (2004, p.213), assim afirma no verbete “Penélope”: “Tem-se pela mulher mais virtuosa da Antiguidade fabulosa”.

ligado à *metis*), “aflita” [pela falta do marido], “muito sensata”, estes mais específicos à circunstância do momento. Um dos exemplos de prudência na própria conduta consiste no fato de nunca se apresentar sozinha aos pretendentes, exigência dos *mores* da sociedade grega, pelo que se pode depreender nos versos a seguir: “a virtuosa Penélope, filha de Icário. Resolve,/ sem mais demora, baixar pelas longas escadas da casa,/ mas não sozinha, que duas criadas ao lado a acompanham” (HOMERO, 2000a, I, v.329-331); fala reiterada adiante, através dos versos “Para o aposento esplendente, depois de falar, subiu logo,/ mas não sozinha, que duas criadas ao lado a acompanham./ Na companhia das servas subiu para os quartos de cima” (HOMERO, 2000a, XIX, v.600-602).

Como se não bastasse a companhia constante das servas de melhor cepa para, nas aparições em público, atestar-lhe a fidelidade, Penélope sempre se faz cobrir por um véu ao dirigir a palavra àqueles que disputam esposá-la, de igual modo, costume das mulheres bem-nascidas: “Quando a divina mulher o lugar alcançou onde estavam/ os pretendentes, no umbral se deteve de bela feitura,/ tendo as feições escondidas num véu de lavor admirável” (HOMERO, 2000a, I, v.332-334). A descrição também é reiterada em “Dos pretendentes no meio, ao chegar a divina senhora,/ fica de pé, encostada no umbral de feitura mui sólida,/ tendo as feições escondidas num véu de lavor admirável” (HOMERO, 2000a, XXI, v.63-65).

Há, por certo, a intenção por parte do narrador de destacar as virtudes de Penélope. Além de citá-las e repeti-las, desfaz, na sequência imediata da narração, ou mesmo antecipa, quaisquer possíveis dúvidas sobre as qualidades formadoras de seu caráter, segundo as exigências da época, exemplificadas na passagem em que a rainha, após enfeitar-se, surge bela e radiante perante os pretendentes, no intuito de despertar o desejo nos invasores de seu *oikos* para mais presentes lhe ofertarem⁴⁰. Tais oferendas diminuiriam a dilapidação dos bens de Odisseu. O artifício da *polimetis*, a capacidade de driblar múltiplas situações, recebida, por extensão, do marido como parte do laço matrimonial, novamente se evidencia em Penélope. No entanto, não é dela a iniciativa, mas da deusa Atena, que, por seu estado ubíquo, protege tanto Odisseu em suas errâncias, quanto a esposa na sua imobilidade.

O mitema da espera, além de conter a face da fidelidade para a esposa, encerra outras características de Penélope, atitudes em diferentes papéis (mas complementares), tais como o de mãe, administradora e ente religioso. Homero deixa explícita, ainda, a visão que ela

⁴⁰ “No coração da prudente Penélope, filha de Icário/ a de olhos glaucos, Atena, desperta o desejo incontrolado/ de aos pretendentes mostrar-se, porque lhes ficassem mais vivas/ as esperanças do peito, fazendo crescer, desse modo,/ a grande estima do filho querido e do amado consorte./ Rindo-se contra vontade, a falar começou desta forma:/ ‘Tenho desejos, Eurinoma, tal como nunca até agora,/ de aos pretendentes me expor, apesar de todo o ódio que sinto’” (HOMERO, 2000a, XVIII, v.158-165).

apresenta de si mesma como mulher.

O desejo homérico de elevar a conduta feminina denota a intenção autoral de mostrar uma possibilidade diferente para as filhas de Pandora, já que dela descende todo o gênero feminino, conforme narra Hesíodo (1995, p.139, v.590-602⁴¹), que sucede a Homero⁴²:

Dela descende a geração das femininas mulheres.
Dela é a funesta geração e grei das mulheres,
grande pena que habita entre homens mortais,
parceiras não da penúria cruel, porém do luxo.
Tal quando na colméia recoberta abelhas
nutrem zangões, emparelhados de malefício,
elas todo o dia até o mergulho do sol
diurnas fadigam-se e fazem os brancos favos,
eles ficam no abrigo do enxame à espera
e amontoam no seu ventre o esforço alheio,
assim um mal igual fez aos homens mortais
Zeus tonítruo: as mulheres, parelhas de obras
ásperas, e em vez de um bem deu oposto mal.

Em *Teogonia*, Hesíodo (1995) narra o surgimento dos deuses. Conta, também, como é criada a primeira mulher, a qual, quando da criação, não recebe um nome. Confeccionada por Atena e Hefestos (com a ajuda de Afrodite e Hermes) é chamada de “belo o mal” (HESÍODO, 1995, v.585). Além de ocupar lugar de destaque na *Teogonia*, a primeira mulher, na obra *Os trabalhos e os dias* (HESÍODO, 1996), inaugura a participação do sexo feminino como protagonista de um trabalho literário. Pandora instaura então, duplamente, tanto a condição feminina, quanto a própria condição humana. Mas se os humanos antes eram autóctones (άνθρωποι, *ánthropoi*), após Pandora, em decorrência da sua condição de fêmea, surgem os homens (άνδρης, *andrés*) e mulheres (γυναικης, *gynaikes*), frutos da reprodução sexual⁴³. Pandora põe fim, então, ao ciclo “natural” dos seres humanos e dá início ao ciclo “cultural”, ela que também é produto, confecção. Traz consigo um jarro⁴⁴ (πιθος, *píthos*) que porta todos

⁴¹ Acrescentamos a numeração dos versos da *Teogonia* além de citar o número da página para facilitar a consulta em outras edições, da mesma forma que em *Os trabalhos e os dias*, ambos de Hesíodo.

⁴² Em nota explicativa ao verso 368 (“Sem que ao Dial Egito volvas”) do Livro IV da *Odisseia* (HOMERO, 2000b, p.114), Manoel Odorico Mendes esclarece: “O rio Egito, que deu nome à região, ainda não se chamava Nilo no tempo de Homero; e esta é uma das razões que provam ter sido o poeta anterior a Hesíodo, que já usa do nome Nilo”.

⁴³ Aqui observamos pequena diferença em relação ao episódio bíblico de Adão e Eva que dá origem ao mito da queda, igualmente explicando a causa da necessidade de trabalhar para os humanos: “Depois de aceitar [Pandora], sofrendo o mal, ele [Epimeteu] compreendeu./ Antes, vivia sobre a terra a grei dos humanos/ a recato dos males, dos difíceis trabalhos,/ das terríveis doenças que ao homem põem fim” (HESÍODO, 1996, p.29, v.89-93).

⁴⁴ Mais frequentemente conhecido (e traduzido) como “caixa” de Pandora, tal como a ilustração da contracapa desta edição de *Os trabalhos e os dias*. Lafer (1996, p.68) identifica, entre Pandora e o jarro, o trabalho de moldagem de um vaso, literalmente o receptáculo de grãos daquela sociedade agrícola; metaforicamente ela mesma, através de seu sexo, em nossa concepção.

os males⁴⁵ do mundo, além da Esperança⁴⁶ (Ελπίς, *Elpís*), também traduzida como Expectação, a única entidade restante após a abertura desse jarro⁴⁷, por curiosidade do primeiro ser feminino. O maior mal liberado, entretanto, é o da ambiguidade, inerente mesmo à Pandora presente-castigo e, através dele, à necessidade ou possibilidade de escolha. Hefestos adiciona à mistura inicial de terra e água (lembra o barro bíblico de onde foram feitos homens e mulheres de acordo com a crença cristã) a linguagem humana (HESÍODO, 1996, p.27, v.61). Deixa de existir aquela linguagem até então empregada pelos *ánthropoi*, eficaz na comunicação com os imortais, pela dos *ándres*. Na sequência, por ordem do “agrega-nuvens” Zeus, Atena ensina-lhe, entre outros trabalhos, o complexo ofício de tecer (HESÍODO, 1996, p.27, v.63-64). A primeira mulher recebe de Afrodite, que não comparece, mas envia as auxiliares Graças, Persuasão e Horas, além da Beleza, o desejo e a preocupação para com os demais da espécie. Origina-se, dessa forma, a oposição entre o eu e o outro. Esse reconhecimento do “diferente” apresenta-se como nova ambiguidade de Pandora, a portadora dos males para os homens, conforme reflete Mary de Camargo Neves Lafer (1996, p.69). Logo após, Hermes é convocado por Zeus para presentear com alguns atributos o novo ser, quais sejam, a mente de cão (*nóon kynóon*, κυνεον τε νοον) e a conduta dissimulada (*éthos epíkloron*, επικλοπον ηθος) do ladrão⁴⁸. Acontece, então, a transformação do *audén* (linguagem potencial) para *phonén* (linguagem realizada) (LAFER, 1996, p.73). A mulher inaugura, por consequência, uma nova forma de linguagem, que a mente canina encaminha para a sedução enganadora, fortalecida pela beleza divina; tais subterfúgios facilitam

⁴⁵ Brandão (1991b, p.235) cita uma outra versão para essa passagem no volume II de seu *Dicionário mítico-etimológico*: “Segundo uma variante, a jarra estava repleta não de males, mas de bens. Ao abri-la irrefletidamente, no entanto, Pandora deixou que eles escapassem e retornassem à mansão dos deuses. A esperança, porém, ficou conosco”.

⁴⁶ Nietzsche (2008, p.54), no fragmento 38 de *Aurora*, discorda com veemência da interpretação pela qual os males se espalham quando da abertura da caixa, e sobra ali algo de natureza boa, em acordo com a segunda versão apresentada por Brandão, porque “os gregos se distinguiam de nós na avaliação da *esperança*: consideravam-na como cega e pérfida; Hesíodo mostrou numa fábula o que se pode dizer de mais violento contra ela, e o que ele diz é tão estranho que nenhum intérprete novo compreendeu alguma coisa – pois é contrário ao espírito moderno que aprendeu do cristianismo a considerar a esperança uma virtude. Ao contrário, para os gregos, o conhecimento do futuro não parecia inteiramente fechado e a interrogação do futuro se tinha tornado, em inúmeros casos, um dever religioso; enquanto nós nos contentamos com a esperança, os gregos, graças às predições de seus adivinhos, tinham muito pouca estima pela esperança e a rebaixavam a nível de um mal ou de um perigo”.

⁴⁷ Maria Zaira Turchi (2003, p.220) também se manifesta a respeito da esperança em *Literatura e antropologia do imaginário*, quando, além de mencionar a variante de Brandão, estabelece uma interessante conexão entre o mito de Pandora e o da alteridade, sopesando que “o homem vive de e para a esperança, ideia à qual se contrapõe outro aforisma: esperar não é viver. Essa contradição pode ser traduzida por: enquanto vive o homem espera, enquanto espera não vive, finge viver. O mito da alteridade liga-se, pois, ao mito de Pandora no constante fingimento que é a vida humana feita de esperanças, em que se torna difícil separar os papéis da realidade daqueles da ficção – um tênue fio separa a máscara, do rosto; a personagem, da pessoa”.

⁴⁸ “Então em seu peito, Hermes Mensageiro Argifonte/ mentiras, sedutoras palavras e dissimulada conduta/ forjou, por desígnios do baritonante Zeus” (HESÍODO, 1996, p.27-28, v.77-79).

proporcionar ao homem prazer sexual que o subjuga.

Nesta altura, Zeus declara concluída a mulher: “Pandora participa, assim, da natureza divina pela sua aparência, da natureza humana pela força e pela fala, e da natureza animal pela mente de cão”, de acordo com a análise de Lafer (1996, p.71-72), “que indica sua capacidade de absorver, com seu ardor alimentar, toda a energia do macho”. Paradoxalmente, ela traz os males, mas não é o Mal, porque, devido à dupla natureza, sendo bela, não se dissocia do Bem. Sua ausência seria considerada também um mal (LAFER, 1996, p.73). Essa natureza divina e, ao mesmo tempo, humana que compõe este ser novo, está contida no nome recebido. Pandora etimologicamente significa “a que dá tudo”, “a que recebe tudo”, “a que tira tudo” (PUCCI apud LAFER, 1996, p.73). Marca a nova condição humana, intermediando o estatuto divino (pela beleza) e a condição animal (pela mente do cão); contudo, conotativamente, prioriza a condição animal como essência, segundo nosso entendimento, já que a semelhança com as deusas acontece apenas no plano da aparência. Constatamos ainda que, se a primeira mulher não possui uma identidade formada por características pessoais, já que todos os seus atributos lhe foram doados, a única idiosincrasia nela percebida é a curiosidade, em decorrência da sua condição malévola.

A conexão entre Pandora e Penélope vai além de uma simples identificação através do gênero biológico, mas passa a significar uma alteração em todo o gênero feminino, pois a segunda converte-se em uma depuração da primeira. As virtudes de Penélope, entre elas incluído o uso correto da mente do cão e da conduta dissimulada a serviço de uma causa nobre, conquistam, para a mulher, a possibilidade de alçar-se a um plano elevado, mais próximo aos deuses do que da conduta animal. A grande diferença entre ambas – Pandora, a primeira mulher, fruto da artesanaria de um deus coxo, talvez o único deus traído pela esposa, e Penélope, a primeira mulher num registro literário a exercer subversivamente seu livre-arbítrio – é circunstancial. Reside em que, embora ambas sejam mantidas enclausuradas, Pandora espalha os males entre os homens, mantendo-se incólume no lar, enquanto Penélope não consegue deles abrigar-se, pois os males vêm a ela, representados pelos aspirantes a seu leito. Logo, urge adaptar-se à nova situação, ou dela tentar esquivar-se pela forma possível.

De acordo com a análise de Nunes (2000a p.14), “na figura de Odisseu viam os gregos o retrato do herói ideal, até mesmo nos defeitos: astucioso, sofredor, resistente, rico em recursos de toda a natureza, que o faziam triunfar nas mais delicadas situações”. Esse herói, por vezes alcunhado “divino”, não poderia ligar-se a um ser inferior, descendente de Pandora. Sendo a espartana, já distinguida pelo *topos* de origem, o par de tão distinto guerreiro, deveria ela obrigatoriamente portar qualidades superiores, pouco comuns em uma mulher.

Uma das razões para o sucesso da rainha reside em que, desde os primeiros versos da *Odisseia*, Atena faz-se presente, na qualidade de protetora de Odisseu e de tudo o que a ele se relacione. Não causa estranhamento que a deusa Sabedoria proteja o mortal possuidor da solércia originária de Metis (também chamada Prudência), extensiva a Penélope.

Muito significativa é a ausência da invocação, em toda a *Odisseia*, por parte de Penélope, das deusas Hera, do lar, e Afrodite, da beleza e do amor. Quem compara Penélope a Afrodite é o poeta, não ela própria⁴⁹. As deusas protetoras da rainha modelar, bem como de seu esposo e filho, são, além de Palas, cuja presença recorrente perpassa todo o poema em inúmeras situações, Ártemis, em algumas ocasiões invocada⁵⁰, especialmente naquelas em que deseja morrer, a fim de furtar-se a problemas para os quais não vislumbra solução imediata.

As deusas escolhidas para adoração na *Odisseia* fornecem indícios substanciais de uma leitura adicional quanto à personagem Penélope, pois, segundo Paul Ricoeur (s.d., p.89), “o sentido de um texto não está por detrás do texto, mas à sua frente. Não é algo de oculto, mas algo de descoberto”. Invocar auxílio a uma entidade divina é colocar-se sem restrições sob sua proteção e aceitar trilhar o caminho por ela prescrito.

Sendo assim, iniciemos por Atena, nascida da cabeça de Zeus, de acordo com o exposto anteriormente⁵¹. O fato de não ter nascido de uma mulher influencia suas atitudes masculinas e decisões em prol deste segmento social; nas *Eumênides*, posiciona-se peremptoriamente: “Nasci sem ter passado por ventre materno;/ meu ânimo sempre foi a favor dos homens/ à exceção do casamento; apóio o pai”⁵² (ÉSQUILO, 1991, p.176, v.976-978). A seu turno, Ártemis, também filha de Zeus, neste caso com Latona, é gêmea de Apolo. Precedendo-o, porém, no parto, assiste às dores maternas e fica negativamente impressionada pela maneira como o parir se efetua. Em decorrência, solicita ao pai que lhe conceda a virgindade perpétua como a concedera a Atena, sua irmã por parte de pai. É grave, severa, até vingadora.

As figuras divinas cultuadas, duas virgens, de características não-feminis, conduzem-

⁴⁹ Conforme “que a Ártemis é semelhante, ou a Afrodite, no porte e esbelteza” (HOMERO, 2000a, XVII, v.36), e “a Ártemis, mui semelhante e a Afrodite, no porte e esbelteza” (HOMERO, 2000a, XIX, v.54).

⁵⁰ “Se Ártemis, deusa preclara, me enviasse tão suave extermínio” ([HOMERO, 2000a, XVIII, v.202); “a Ártemis, principalmente, à [sic] divina mulher se dirige:/ ‘Ártemis casta, nascida de Zeus, oxalá me jogasses/ um dos teus dardos no peito, que viesse deixar-me sem vida” (HOMERO, 2000a, XX, v.60-62); e “Se Ártemis, deusa de tranças bem-feitas, ferir-me ora viesse” (HOMERO, 2000a, XX, v.80).

⁵¹ Chegada a hora, Hefestos, deus artesão, ajuda o Cronida a livrar-se de uma terrível dor de cabeça, abrindo-lhe o crânio com um machado. Emerge então Atena, portando armas guerreiras e já adulta. Recebe várias prerrogativas de seu pai, de quem se torna a filha preferida.

⁵² Essas palavras são proferidas em defesa de Orestes, por ele ter matado a mãe, Clitemnestra.

nos à inferência de que, nessa idealização assexuada, próxima ao parâmetro masculino, uma conduta masculina por extensão é imposta à Penélope. Isso, no entanto, longe de revestir-se de um índice negativo, configura-se em altamente positivo. O ato de tornar-se macho, ou de assemelhar-se a um macho, remete a uma evolução positiva, constituída pela passagem de um estágio inferior, o feminino, a outro, de aspecto superior, rumo à perfeição moral e espiritual.

Desse comportamento, porém, é retirada a iniciativa, o movimento, porque segue confinada aos limites do lar, sendo apenas reativa às situações que se apresentam. Penélope é, na aparência, apenas um receptáculo, objeto sintetizador dos desejos de seu povo nas mãos de um gênio, esteticamente falando. Não é sujeito de sua ação, mas, de modo sub-reptício, domina o tempo através da tecedura.

A função prática do mito de Penélope é servir de exemplo para os demais indivíduos de seu sexo. Homero traduz, através do registro escrito, o anseio do povo da Hélade. Essa é a razão da valorização exacerbada do paradigma penelopiano, pois o mito “fornece modelos para o comportamento humano e, por isso mesmo, confere significado e valor à existência” (ELIADE, 2000, p.10). Curvar-se às prescrições divinas é sinal de sabedoria. Até mesmo a fiel criada Euricléia contribui para que a patroa não se esqueça a quem deve pedir auxílio por ocasião da partida de Telêmaco e recomenda: “faze tuas preces a Atena, que é filha de Zeus poderoso” (HOMERO, 2000a, IV, v.752). Penélope não se faz de rogada⁵³. Sob tão pungente invocação, a deusa não poderia manter-se indiferente: “foi ouvida sua prece por Palas” (HOMERO, 2000a, IV, v.766). De igual modo, em outras situações de angústia para Penélope, Atena comparece⁵⁴, a fim de que “consolo levasse à tristeza da aflita Penélope/ e conseguisse pôr termo aos soluços e ao pranto copioso” (HOMERO, 2000a, IV, v.800-801). Por consequência, a rainha não poderia estar melhor assistida por “ter ao seu lado qual deusa assistente – por ser poderosa –/ Palas Atena, que se compadece do teu sofrimento” (HOMERO, 2000a, IV, v.827-828). Dessa deusa Penélope recebe, além do dom de tecer⁵⁵ e a intensificação da beleza⁵⁶, proteção incondicional, representada por (aparentemente) pequenos atos do cotidiano como a bênção do sono⁵⁷, ou a estratégia dos arcos⁵⁸, decisiva para o

⁵³ “Em cinistrel põe as molas e a Palas Atena suplica:/ ‘Ouve-me, filha indomável do deus que a grande égide empunha!/ Se em algum tempo o solerte Odisseu em seu próprio palácio,/ em honra tua, queimou pingues coxas de bois e de ovelhas,/ disso recorda-te agora e não deixes perder-se meu filho;/ dos pretendentes o livra, maldosos e cheios de orgulho”’. (HOMERO, 2000a, IV, v.760-765)

⁵⁴ A exemplo da ocasião em que a deusa assume as feições da irmã de Penélope para transmitir-lhe notícias tranquilizadoras em sonho (HOMERO, 2000a, IV, v.794-807).

⁵⁵ “Primeiramente, um tear construir inspirou-me um dos deuses” (HOMERO, 2000a, XIX, v.138).

⁵⁶ Qualidade exacerbada por Atena, percebida através da leitura dos versos 158 até 194 do Canto XVIII.

⁵⁷ “Na companhia das servas subiu para os quartos de cima,/ para chorar pelo caro marido, Odisseu, té que sono/ muito tranquilo nos olhos lhe Palas Atena vertesse” (HOMERO, 2000a, XIX, v.602-604).

reencontro do casal, quando, por nova intervenção divina, a noite é prolongada para Odisseu poder saciar-se nos braços da esposa⁵⁹.

Entretanto, Penélope, conforme a ocasião, invoca outros deuses, entre eles, Apolo, na intenção de receber a força divina para abater Antínoo⁶⁰, o mais forte e cruel entre os aspirantes a sua mão (“Se o próprio Apolo, famoso frecheiro, também te ferisse!” [HOMERO, 2000a, XVII, v.494]). Porém, depois de Atena, é Ártemis a entidade a quem Penélope costuma solicitar a intervenção⁶¹, conotando esse gesto o desejo de manter o estado de celibato, em virtude de a virgindade ser um dos atributos da deusa, a qual pune com a morte as adeptas de seu culto que desobedecem o preceito da castidade⁶².

Verificamos que Penélope mostra-se sempre lúcida nas suas escolhas. Embora passe por situações desesperadoras, cujas soluções encontram-se acima do seu poder de resolução, não perde o rumo, pois sabe a que deus(a) recorrer. Sábia na busca, mantém o discernimento, sendo atendida nos seus pedidos. Em tal grau, essa personagem épica conota um caráter apolíneo, ortodoxo, típico de um tempo em que a vida humana está extremamente ligada aos preceitos divinos. Acreditar nos deuses, prestando-lhes tributo de forma a agradá-los, pode alterar o destino para melhor.

Tal atitude, contudo, contraria o painel religioso à época, em se tratando de uma mulher. A configuração da fé dicotomiza-se entre a religião oficial, masculina, cultivada em templos, e a atuação política. Essa prática hierarquiza o sobrenatural entre deuses (*theoi*, θεοι) e espíritos (*daimones*, δαιμονες); e o humano, entre heróis e mortos comuns. A função religiosa prima pela integração dos grupos que compõem a sociedade, visando à salvação coletiva de homens devidamente integrados em seu meio. Paralelamente a essa situação

⁵⁸ “A de olhos glaucos, Atena, no entanto, desperta no peito/ da que nascera de Icário, a prudente e sensata Penélope,/ aos pretendentes propor o certame dos ferros e do arco,/ que ao morticínio, na sala do herói, o começo daria” (HOMERO, 2000a, XXI, v.1-4).

⁵⁹ “A de olhos glaucos, Atena, concebe outro plano engenhoso./ Quando em sua alma julgou que Odisseu já se havia saciado/ bastantemente do leito da esposa e do sono agradável,/ fez com que a Aurora, de dedos de rosa, saísse do Oceano” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.344-347).

⁶⁰ Não somente as ações plenas de desmedida de Antínoo sugerem ser ele o antagonista de Odisseu, mas o próprio antropônimo, formado pelo prefixo *anti* (αντι, ideia de oposição), aliado ao radical *nous* (νους, ov - mente, intelecto, razão). Já que Odisseu encarna a *metis*, domínio das situações através da inteligência e esperteza, Antínoo é seu maior opositor, por isso Penélope odeia-o: “Ama, realmente detesto a eles todos, porque são maldosos;/ mas quanto a Antínoo, é quem mais se assemelha ao Destino sinistro” (HOMERO, 2000a, XVII, v.499-500).

⁶¹ “Se Ártemis, deusa preclara, me enviasse tão suave extermínio/ neste momento, porque tanta agrura não mais suportasse” (HOMERO, 2000a, XVIII, v.202-203), além de “Se Ártemis, deusa de tranças bem-feitas, ferir-me ora viesse,/ e para a terra medonha me fosse, onde visse a Odisseu” (HOMERO, 2000a, XX, v.80-81).

⁶² “a Ártemis, principalmente, à divina mulher se dirige:/ “Ártemis casta, nascida de Zeus, Oxalá me jogasses/ um dos teus dardos no peito, que viesse deixar-me sem vida/ neste momento, ou pudesse envolver-me a procela, mais tarde,/ e me levasse por sobre os caminhos de aspecto brumoso/ para lançar-me, depois, pela foz do refluente Oceano” (HOMERO, 2000a, XX, v.60-65).

instituída, existe uma religião própria das mulheres e “dirige-se a deuses que não são políticos, que não têm templos ou os têm poucos, que conduzem seus fiéis para longe das cidades, para a natureza selvagem [...] para desenraizá-los de sua própria vida e de si mesmos” (VERNANT, 1992, p.102-103). Sendo excluídas do convívio público, o que as desqualifica socialmente, as mulheres sentem-se impelidas a praticar cultos que visem a salvação individual através da evasão, da loucura (*mania*), para cujos ritos sentem-se plenamente qualificadas. Esse misticismo paralelo encontra eco entre agrupamentos marginais, transportando-os a uma condição primitiva, anterior à prática religiosa organizada, endossada pelos *aristoi* (VERNANT, 1992, p.103). Penélope, embora integre o mundo feminino (apesar de – ou devido a – ser espartana, nobre, esposa saudosa e apaixonada, mãe dedicada) não sucumbe a uma (im)provável tentação de desviar-se da *doxa*.

Por outro lado, se um dos maiores anseios do povo grego, que tem seus homens ausentes amiúde devido à participação nas guerras, é o de proclamar a fidelidade como sendo a maior virtude feminina, certamente não deveria ser esse o quadro existente à época (DUMITH, 2002, p.18). Agamenon exemplifica a indignação do marido traído⁶³ na *Odisseia* (apesar de suas faltas, as quais não reconhece, nem delas se penitencia). As ações de trair e assassinar o marido, executadas por Clitemnestra, potencializam hiperbolicamente os males de Pandora, semelhante às deusas no exterior e aos animais no íntimo, lançando mácula a todas as suas filhas. Exceção, porém, constituem as imitadoras da conduta fiel de Penélope, que mantém a solidez expressa pela unidade da própria essência e deverá povoar a literatura como representação da mulher ideal no correr dos tempos. Aquela que submete a mente de cão (*nóon kynóon*) e a conduta dissimulada (*éthos epíklopon*) do ladrão ofertadas por Hermes, heranças da mulher original, à *polimetis*, múltipla astúcia divina a serviço das causas mais elevadas, conquista, para a mulher, a possibilidade de alçar-se a um plano superior, mais próximo aos deuses do que à conduta animal.

Consideramos que a aristocracia (masculina), classe que se deleita com os cantos épicos e para a qual se destinam esses versos, está ciente da eficiência pedagógica contida no mito. A circunstância de que os integrantes dessa classe social são impedidos de vigiar as consortes enquanto lutam, acaba favorecendo o estabelecimento de uma entidade mítica para assegurar a consanguinidade paterna da prole. A valorização do poema épico, através da repetição, valida e pereniza a instituição do comportamento modelar. Com Penélope, então, é

⁶³ “[Penélope] Não concebeu, como a filha de Tíndaro, ações reprováveis,/ para matar o marido, o que odiosas canções, certamente,/ há de fazer entre os homens surgir, e lançar nas mulheres/ mancha indelével, em todas, até nas que forem virtuosas” (HOMERO, 2000a, XXIV, v.199-201).

atingida “a função mais importante do mito” que

é, pois, a de “fixar” os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação, etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos Deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica como a alimentação, quer de uma atividade social, econômica, cultural, militar, etc. (ELIADE, 1999, p.110).

O quesito aparência pessoal, um dos aspectos que, devido à descendência de Pandora, torna Penélope semelhante às deusas, para sua glória anterior e para sua sina atual, na opinião da própria rainha, mostra-se desfalcado: “pois o esplendor da beleza que tive, os eternos do Olimpo/ me destruíram, des que ele [Odisseu] subiu para as naves recurvas” (HOMERO, 2000a, XVIII, v. 180-181). A descrição do poeta, no entanto, longe de ratificar, contraria essa avaliação⁶⁴, corroborada pelo elogio de Telêmaco⁶⁵ à beleza de sua mãe com o objetivo de que os pretendentes submetam-se a uma prova posteriormente oferecida à maneira de desafio. A atitude filial confirma a ideia de que o Belo deve estar a serviço do Bem, ou seja, a sedução deve subordinar-se a uma causa maior, reforçada sobretudo pelo fato de que esse atributo superior é conferido por Palas⁶⁶ a Penélope⁶⁷.

À ama Euricléia cabe recomendar a Penélope a limpeza corporal antes de prestar culto a Atena (“cuida, porém, de banhar-te e de roupa vestir muito limpa”. [HOMERO, 2000a, IV, v.750]), e, à criada Eurínome, resta a tarefa menor de lembrá-la de que o banho precede o adorno (“mas lava o corpo primeiro”. [XVIII, v.172]). De sorte que a higiene do corpo configura-se em tarefa humana, enquanto a harmonia estética insere-a no plano divino, segundo interpretamos a metáfora. Por essa razão, o filho enfatiza esse aspecto transcendente,

⁶⁴ “Nesse momento, seu quarto deixava a prudente Penélope,/ que a Ártemis é semelhante, ou a Afrodite, no porte e esbelteza” (HOMERO, 2000a, XVII, v.36-37), indicando a formosura da espartana, no que concordam os candidatos a sua mão, representados na seguinte fala de Eurímaco: “Muito sensata Penélope, filha de Icário guerreiro,/ Se os Aqueus todos, que moram na Argólida Iásia, te vissem,/ Mais pretendentes terias, sem dúvida, aqui no palácio,/ Desde bem cedo, em banquetes, que as outras mulheres superas/ Não só na altura e esbelteza, senão na equidade do espírito” (HOMERO, 2000a, XVIII, v.245-249).

⁶⁵ Da mesma forma, para o filho Telêmaco, não existe outra igual: “Sus, pretendentes, que o prêmio do jogo se encontra visível,/ Uma mulher como em terra da Acaia outra igual não se encontra,/ Nem mesmo em Pilo sagrada, tampouco em Micenas, na Argólida,/ Na terra firme anegrada, ou nesta ilha, visível ao longe./ Vós o sabeis. Mas por que minha mãe elogiar a esse ponto?” (HOMERO, 2000a, XXI, v.106-110).

⁶⁶ “[...] Entrementes a deusa preclara/ Dons imortais lhe infundi, que a admirassem os moços Aquivos./ Passa, primeiro, no rosto impecável a essência divina/ com que costuma lavar-se a deidade que mora em Citera,/ quando desejos lhe vem de baixar para o coro das Graças./ Fê-la, depois, parecer mais esbelta, de altura mais nobre/ e de mais brilho na cute, que o próprio marfim trabalhado./ Tendo isso a deusa preclara concluído, voltou para o Olimpo” (HOMERO, XVIII, v.190-197).

⁶⁷ A razão para que Penélope não invoque Afrodite deve-se à representação da esposa no imaginário grego, associada à terra e a Deméter, à função procriadora, por conseguinte. Afrodite remete à sedução erótica da hetaira, de quem chega a ser padroeira; na condição de cortesã, a mulher deveria, de acordo com a mitologia de Adônis, ser “incapaz de engendrar frutos autênticos e viáveis” (VERNANT, 1992, p.55).

colocando-o a serviço de uma causa maior.

Odisseu, entretanto, não atribui à beleza de Penélope a razão do seu amor. Justificando-se a Calipso por não querer permanecer junto dela em Ogígia, explica-lhe por que deseja retornar à Ítaca⁶⁸. Para um homem apaixonado, Odisseu apresenta uma visão realista de Penélope, pois reconhece que ela tem altura inferior (física e metafísica) e menos formosura do que a mulher divina. Além disso, de acordo com a condição de mortal, sabe que a consorte envelhecerá, sendo então destituída dos atributos sedutores conferidos pela juventude⁶⁹. Mas, antecipando o conceito platônico de que o útil é belo⁷⁰, ao possuí-la, toma posse metafóricamente da sua terra; a seu lado adquire a identidade desejada, torna-se rei. Junto a Calipso⁷¹, alcançaria a imortalidade; entretanto, longe de Ítaca, seria apenas o par da deusa⁷².

Apesar das possíveis autorrestrições físicas, a visão de Penélope sobre si mesma é altamente positiva, como se pode verificar nesses versos: “Pois de que modo, estrangeiro, puderas saber que supero/ todas as outras mulheres, em juízo não só, em prudência” (HOMERO, XIX, v.325-326). Contudo, acredita que, após o regresso do esposo, a felicidade poderia dar-lhe novo viço e o conseqüente reconhecimento⁷³ efetivamente registrado na

⁶⁸ “Deusa potente, não queiras com isso agastar-te; conheço/ perfeitamente que a minha querida e prudente Penélope/ é de menor aparência e feições menos belas que as tuas./ Ela é uma simples mortal; tu, eterna, a velhice não temes./ Mas, apesar de tudo isso, consumo-me todos os dias/ para que à pátria retorne e reveja o meu dia da volta” (HOMERO, 2000a, V, v.215-220).

⁶⁹ Constatamos a reiteração do fato de que Penélope, para mostrar estatura mais nobre, deve ter a altura aumentada, a silhueta tornada mais esbelta e a beleza intensificada por Atena (HOMERO, 2000a, XVIII, v.190-197), características afins à época clássica, segundo o que Aristóteles preceitua em *Ética a Nicômaco*: “a magnanimidade implica grandeza do mesmo modo que a beleza implica uma boa estatura, e as pessoas pequenas podem ser graciosas e bem proporcionadas, mas não belas” (2001, IV, 3, 5). Tais preceitos ainda se alinham às exigências estéticas na atualidade. Verificamos, porém, uma alteração no padrão estético feminino comparativamente ao atual, ao ler o verso 6 do Canto XXI, onde consta como fator positivo “na mão **gorda** tomou, logo, a chave bem-feita e recurva” (grifo nosso).

⁷⁰ PLATÃO. *A república*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p.159.

⁷¹ A solércia de Odisseu não o deixa sucumbir frente a (pseudo) prazeres. Assim como não se rende à oferta de imortalidade feita por Calipso, também se esquivava à oferta de luxúria por Circe, que transforma os homens em animais ao penetrarem sua caverna, por analogia, seu sexo. Para Mircea Eliade (2000, p.72), essa aventura constitui uma das provas iniciáticas para o herói que realiza o regresso em carne e osso, a qual comparamos com a passagem por uma *vagina dentata*. Ao lado de Penélope, Odisseu mantém o poder e dita as regras, mas de maneira a sempre contentar a esposa.

⁷² Instigante análise a esse respeito é realizada por KOHLER, Denis. Ulisses. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.907. Ao comentar *Legendário*, de Georges Seferis, destaca o caráter centrípeto de Odisseu, que deseja sobretudo voltar para o leito de Penélope, nisso consistindo seu *kleos*, sua glória, pois, para o herói, não basta obter resultados positivos em grandes feitos, mas a felicidade consiste em reintegrar-se ao que considera o mais elevado de seu eu. É apenas através do compartilhamento do leito, de cuja confecção apenas o casal conhece o segredo, que confere a Odisseu a *regia potestas*. Em tal grau, Penélope representa a identidade do herói: retornar para ela significa recuperar as próprias raízes no passado, de maneira que possa sentir-se íntegro no presente e projetar um futuro.

⁷³ “Hóspede, tantas vantagens, a forma do corpo e a beleza,/ mas desfizeram os deuses no instante em que os homens Aquivos/ como meu esposo Odisseu para Tróia, em navio, partiram./ Mas, se ele viesse de novo e

epopéia, por meio da opinião consensual e assaz elogiosa de quem com ela estabeleça contato, ainda que somente visual, sintetizada pelos elogios de Odisseu⁷⁴. Segundo tais elogios, nenhum ser superior (homem, evidentemente), em qualquer lugar, poderia censurar sua esposa, cujas ações remetem à sabedoria de um rei: atitudes, ações e sabedoria masculinas, acrescentamos. Ao contrário da primeira mulher, de beleza malévola, e da prima Helena, que passa à posteridade como a detentora da beleza assaz destrutiva⁷⁵, Penélope é decantada pela virtude de guardar seus encantos para o marido. Já que a virtude é por excelência privilégio dos homens, de acordo com Aristóteles, o autodomínio penelopiano a diferencia, dando origem a um novo comportamento feminino e, com isso, promovendo-a a uma categoria especial.

Contudo, a espera pelo marido não a torna uma mulher alienada de seu meio. Consciente de seus deveres, a solidão não lhe impede de desempenhar sua função materna, outra característica fortemente paradigmática do mito penelopiano. Penélope deve criar o filho legítimo de Odisseu, na categoria de continuador do nome e sangue paternos. Desprovido da presença do pai, Telêmaco recebe, mesmo assim, uma educação à altura de sua condição principesca, dentro dos valores patriarcais, o que atesta a eficiência da mãe.

Beirando os vinte anos de idade, o jovem parte à procura do pai, por conselho de Atena. Penélope desespera-se pela partida do único filho, singular descendência do marido distante – talvez morto –, para lugares ignotos⁷⁶, mas compreende, que a viagem é um rito de passagem imprescindível para Telêmaco⁷⁷. Não menos tocantes são os versos em que Penélope externa sua felicidade pela volta do filho⁷⁸, depois de uma empreitada, ao mesmo

pudesse amparar-me, cuidadoso,/ muito melhor seria e mais fama, também, me coubera” (HOMERO, 2000a, XIX, v.124-128).

⁷⁴ “Nobre mulher, nenhum homem te pode lançar qualquer pecha,/ em toda a terra, por ter atingido tua glória o céu vasto,/ como se fora de rei sem defeitos e aos deuses temente,/ que sobre muitos e fortes vassalos domínio tivesse/ e distribuísse a justiça” (HOMERO, 2000a, XIX, v.107-111).

⁷⁵ Não podemos esquecer de que Helena é filha de Leda com Zeus, considerando-se a tradição, embora seu “pai” humano seja Tíndaro, irmão de Icário, este último, pai de Penélope (BRANDÃO, 1991a, p.499). Sua ascendência, portanto, garante-lhe praticar o adultério sem receber o devido castigo, a exemplo de Afrodite.

⁷⁶ Podemos comprovar nestes pungentes versos o amor materno: “Ora meu filho querido partiu no navio bojudo,/ ainda criança, ignorando os trabalhos e arengas nas praças./ Por seu destino me aflijo ainda mais que por causa do esposo./ Tremo por ele e me inquieto; não vá acontecer-lhe algum dano,/ quer em viagem, quer mesmo entre as gentes onde ora se encontra./ Muitos malvados contra ele planejam insídias sem conta,/ com intenção de matá-lo antes que ele reveja o palácio” (HOMERO, 2000a, IV, v.817-823).

⁷⁷ Vidal-Naquet (2002, p.83) associa os ritos de passagem do estado adolescente para o adulto nos efebos gregos a uma ritualística cuja transição compreende o sucesso ou o fracasso na afronta de um mundo selvagem e inverso ao seu – como é o das mulheres. Atravessá-lo, mantendo a integridade física e moral, significa ser bem sucedido na iniciação, a qual proporcionaria, assim, acesso à idade adulta civilizada (VIDAL-NAQUET, 2002, p.88).

⁷⁸ “[Penélope] vai para o filho querido, nos braços o aperta, chorosa,/ cobre-lhe o rosto de beijos, assim como os olhos brilhantes,/ e, entre suspiros, lhe diz as seguintes palavras aladas:/ ‘Luz, doce luz, já voltaste, Telêmaco? Nunca pensara/ que ainda haveria de ver-te, por teres a Pilo viajado,/ contra meu gosto e às ocultas, em busca de novas paternas’” (HOMERO, 2000a, XVII, v.38-43).

tempo, bem e malsucedida. Malsucedida, porque não encontra o pai; bem, pois demonstra deslocar-se com segurança no mundo exterior, justificando a descendência nobre, além da boa educação recebida pela mãe. Não obstante, Penélope sabe ser necessário repreender, às vezes, para bem educar, demonstrando exercer a contento seu papel de mãe. Não obstante, admoesta o rapaz⁷⁹ quando julga tal procedimento necessário para sua formação na condição de príncipe, filho de tão destacado homem.

Uma vez retornado Odisseu, os adversários mortos e a condição de fidelidade na espera de Penélope ter sido comprovada, pai e filho louvam seu afinco, reconhecendo a eficiência da rainha, a qual, apesar de tão difíceis condições, consegue cumprir a tarefa de criar Telêmaco de maneira a despertar o orgulho paternal. Em Penélope, tem-se o padrão da boa mãe louvado e impingido por irradiação a todas as mulheres. Essa ideia, aliás, é colocada já no princípio da *Odisseia*, como o sinal a que se refere Ricoeur. Em resposta à dúvida de Telêmaco quanto à própria ascendência (“Diz minha mãe que sou dele [Odisseu], de fato, gerado; contudo,/ eu próprio o ignoro; ninguém tem consciência da própria linhagem”). [HOMERO, 2000a, I, v.215-216]), Atena responde: “Não resolveram os deuses ficasse sem nome a linhagem/ a que pertences, porque de Penélope foste gerado” (HOMERO, 2000a, I, v.222-223). Tal afirmação coloca em evidência o valor dessa mãe, antecipando a qualidade de seus feitos. Não é apenas do valente Odisseu que Telêmaco descende (HOMERO, 2000a, I, v.207), mas ainda de uma mulher superior, merecedora da homenagem.

Penélope não destila sua ternura apenas no tratamento dispensado ao filho; age de igual modo no trato com os empregados. À criada Euricléia pede (e não ordena) com carinho: “Sinceramente, mãezinha, me conta a verdade, te peço” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.32). Em situação diversa, porém, dirige-se com severidade à serva Melanto: “Desavergonhada cadela, esse teu proceder indecente/ não me escapou; empenhaste, com isso, tua própria cabeça.” (HOMERO, 2000a, XIX, v.91-92). Da mesma forma, ao pretendente Medonte censura os excessos, quando desabafa: “ele [Odisseu], ao contrário, jamais procedeu contra alguém com malícia,/ bem diferente de vós, cuja indigna conduta e desejos/ ficam patentes, ingratos que sois aos favores passados” (HOMERO, 2000a, IV, v.693-695). Constatamos que, conforme a ocasião, Penélope adapta-se às mais diversas situações e nisso demonstra sua *metis*, a

⁷⁹ “Não mais tens firme, Telêmaco, o espírito dentro do peito./ Quando eras ainda criança, mais tino possuías, decerto./ Ora que a idade viril atingisse [sic] e já estás mais crescido,/ por modo tal que, se gente de fora te visse tão belo/ e de tal porte, julgara que de homem ditoso nasceste,/ já não demonstras possuir reflexão nem justiça no peito./ Que coisa horrível acaba de dar-se aqui dentro da sala,/ pois consentiste que um hóspede fosse a ponto ofendido./ Que pensarão, quando ouvirem que um hóspede aqui no palácio,/ aonde se viera acolher, foi tratado por modo tão baixo?/ Não resultara entre os homens vergonha e desonra colheres?” (HOMERO, 2000a, XVIII, v.215-225).

adaptabilidade que a equipara ao marido em grandeza.

Essa versatilidade remete a outro atributo penelopiano a ser destacado, atributo raro, no tocante ao sexo feminino: a competência administrativa. Antes de partir a contragosto para Tróia, Odisseu recomenda a Penélope o gerenciamento do lar: “Da casa, portanto, te incumbe./ Toma, aqui dentro, incessante cuidado de meus pais idosos,/ como até agora, ou melhor, pois me vou para longe da pátria” (HOMERO, 2000a, XVIII, v.266-268). Além de delegar, o herói fornece instruções⁸⁰ precisas à esposa sobre como ela deveria agir caso ele não retorne no prazo de vinte anos. Na hipótese de a morte de Odisseu vir a confirmar-se, Telêmaco teria a posse legal do patrimônio paterno. E, se sua mãe aceitasse retornar à casa do avô, seria dele, Icário, que os pretendentes tentariam obtê-la: “A desejar Penélope outro esposo,/ Torne a seu pai, que as núpcias lá celebre,/ E um dote para a filha haja condigno” (HOMERO, 2000b, I, v.219-221). A pretensa viúva desposaria, então, quem mais *hedna* (presente constituído de gado bovino e ovino) e *dôra* (adornos resplandecentes, jóias) entregasse a seu pai. Caso resolvesse permanecer, teria de desposar com urgência algum dos pretendentes, pois eles, em número elevado, consumiam-lhe rapidamente os bens compostos de semoventes na maioria. Em nenhum momento pensa em desobedecer à imposição de Odisseu para não prejudicar Telêmaco nas posses que lhe pertencem por direito, mas a esperança de que o marido esteja vivo não a abandona, instando-a a postergar novas núpcias⁸¹.

De acordo com Aristóteles, na *Política* (2000, p.144, Livro I-2-4), a natureza cria indivíduos próprios para mandar e outros destinados a obedecer. Para ele, a honra da mulher reside num modesto silêncio, dando sequência a seu método de avaliar a virtude de acordo com a função. A mulher é apenas um bem entre outros. Seu único mérito consiste em portar um bom ventre. Desvalorizada do ponto de vista metafísico, pois encarna o princípio negativo, a matéria, enquanto o homem personifica a forma, princípio divino, sinônimo de pensamento e de inteligência, é natural que a mais acabada das criaturas comande os demais membros da família, em virtude de suas responsabilidades políticas, econômicas e jurídicas.

⁸⁰ “Mas quando o filho, que temos, à idade viril for chegado,/ casa com quem desejares, e deixa, de vez, o palácio./ Isso disse ele, ao partir; ora tudo está a ponto de dar-se./ Já chega a noite que as núpcias odientas terão de aprestar-se” (HOMERO, 2000a, XVIII, v.269-272).

⁸¹ Penélope assim reflete: “do mesmo modo meu peito flutua entre opostos desígnios,/ o de ficar junto ao filho, a zelar pelos bens que possuímos,/ minha fazenda, as escravas da casa e o palácio magnífico/ fiel sempre ao leito do esposo e acatando o conceito do povo,/ e o de seguir, como esposa, o mais nobre dos moços Aquivos,/ que me pretendem, aquele que dons mais preciosos trouxe-me./ Sim, pois enquanto meu filho era criança e de mente indecisa,/ não me deixava casar nem sair do palácio do esposo;/ ora, porém, que está grande e alcançou o pleno viço da idade,/ é ele que pede insistente que deixe, de vez, o palácio,/ para poupar-lhe a fazenda, que os moços Aquivos devoram” (HOMERO, 2000a, XIX, v.524-534).

Mas as condições de Penélope são anormais, devido ao extenso período de ausência do esposo. Daí o seu mérito.

Essa idealização da figura feminina não parte, como a princípio poderia parecer, de razões puramente afetivas. Penélope simboliza a continuidade no seio de uma unidade de produção, o *oikos*. Isso se esclarece pelo fato de que, na ausência de Odisseu, deve praticar a *oikonomia*, isto é, a correta administração dos bens do marido. Teoclimeno, um dos pretendentes, cerca de duas décadas após, vem a somar-se ao rol dos que lhe elogiam a condução do *oikos*: “e a mesa hospedeira/ bem como o lar de Odisseu impecável, em que ora penetro” (HOMERO, 2000a, XVII, v.155-156). Por ocasião do retorno, é Odisseu, ainda sob o disfarce de mendigo, quem faz um balanço positivo quanto à condução do reino⁸².

A rainha não integra o grupo de mulheres comuns a que se refere Platão (2000, p.77), sob a fala de Sócrates n’*A república*, quando declara que “logo, teremos razão em arrancar as lamentações aos homens famosos, deixá-las às mulheres, e mesmo assim, apenas àquelas que forem desprovidas de mérito, e aos homens covardes”. A espartana, embora de nobre e meritória origem, chega a claudicar e sucumbir aos lamentos algumas vezes, para em seguida recuperar-se e seguir obrando. Esse relativo demérito é atribuído a Homero por Platão, bem como aos demais poetas trágicos, os quais, para enfatizar a representação de um herói na dor e provocar prazer⁸³ no público, alongam-se no número de versos, excedendo-se na gesticulação e entonação. A atitude a ser adotada “quando uma desgraça doméstica nos fere [...] fazemos força por [...] ficarmos calmos e mostrar coragem, porque isso é próprio de um homem e o comportamento [contrário] só fica bem às mulheres” (PLATÃO, 2000, p.335). O comportamento de Penélope atende, então, ao preceito poético, pois a lamentação, esse enfeite dispensável, é assim justificada: “o caráter irascível presta-se a imitações numerosas e variadas, ao passo que o caráter prudente e tranquilo, sempre igual a si mesmo, não é fácil de imitar, nem fácil de compreender, uma vez expresso” (PLATÃO, 2000, p.334).

Pela maneira como gerencia seus domínios, Penélope, sendo o outro de Odisseu-administrador, é seu mesmo. Para bem desempenhar as funções que lhe são inerentes, entretanto, a personagem deve, obrigatoriamente, manter-se fiel, não dispondo de seu corpo para vivenciar a própria sexualidade. Sublima seus instintos em prol dos interesses familiares. Portanto, a espera reveste-se de uma conotação frutífera na sua plenitude, longe da

⁸² Ao retornar, Odisseu constata que: “O chão negro produz-lhe abundante/ trigo e cevada, vergadas de frutos as árvores grandes;/ constantemente, lhe dá peixe o mar, as ovelhas dão cria,/ pelo governo excelente, feliz encontrando-se o povo” (HOMERO, 2000a, XIX, v.111-114).

⁸³ Prazer é o termo empregado na tradução de Enrico Corvisieri desta edição de *A República*. Todavia, acreditamos que o sentimento catártico ao qual Platão se refere seria ora traduzido por solidariedade, uma forma de identificação com o que ocorre em cena.

esterilidade que decorreria do fechamento em torno de si mesma para dedicar-se a sua dor. Seu grande mérito através desse mitema não decorre do resultado de esperar. Embora não lhe seja concedido o direito sobre o próprio corpo, ela ousa negar-se a escolher novo consorte e ousa mais ainda a esperar, num tempo que já lhe é indevido. Conforme a teorização de Durand, o mitema da espera (apesar de não ser por ele abordado) remeteria ao passado, tempo da gênese mítica, mais especificamente ao denário, segundo interpretamos, pois funciona ao modo de um divisor de águas quando instaura uma mudança comportamental, subversiva a princípio, modelar a partir de Penélope.

2.2 Mitema da tecedura: processo de entrecruzamento dos fios literais e metafóricos

*Por três anos, da mesma lã,
fiaste em surdina a infinda tela.
[...]
Penélope tece e destece.⁸⁴*

De uma maneira geral, ao mencionar-se o nome de Penélope, se não for a ação de esperar a que em primeiro lugar aflora à mente de quem lê ou ouve, por certo é a de tecer. Embora tenha sido agraciada com um nível superior entre as mulheres por possuir a *metis*, o estratagema da veste fúnebre não é mérito seu, o que de modo algum a inferioriza, pois demonstra prudência ao acatar a vontade divina. Descreve a criação de sua obra-prima desta forma: “Primeiramente, um tear construir inspirou-me um dos deuses⁸⁵./ Tendo estendido no quarto uma tela sutil e assaz grande,/ pus-me a tecer (HOMERO, 2000a, XIX, v.138-140), na ocasião em que se dirige aos pleiteantes do seu leito⁸⁶, para expor a sua condição de tecer a veste para as exéquias do sogro, antes de contrair novas bodas, enquanto se justifica: “que por Aquiva nenhuma jamais censurada me veja/ por enterrar sem mortalha quem soube viver na opulência” (HOMERO, 2000a, XIX, v.146-147). Ato contínuo, “passo, depois, a tecer nova

⁸⁴ JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005a, p.115.

⁸⁵ Atena, através da tecelagem, desata o nó representado pelos pretendentes e ata os fios da vida do casal. Seu posicionamento incondicional a favor de Penélope e Odisseu deve-se à violação da regra de respeitar a casa entre os helenos, reforçada pela seguinte afirmação de Durand (2002, p.169): “a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva” – isso após o retorno de Odisseu.

⁸⁶ “Jovens, porque já não vive Odisseu, me quereis como esposa./ Mas não insteis sobre as núpcias, conquanto vos veja impacientes,/ té que termine este pano, não vá tanto fio estragar-se,/ para a mortalha de Laertes herói, quando a Moira funesta/ da Morte assaz dolorosa o colher e fizer extinguir-se” (HOMERO, 2000a, XIX, v.141-145).

tela mui grande, de dia”, com a duração de “três anos isso” (HOMERO, 2000a, XIX, v.149 e 151).

No quarto ano interrompe a obra. Esses números certamente são intencionais. O trabalho artesanal de Homero, pleno de simbolismos, ao empregar o três e o quatro, remete aos significados que detinham na época. Embora muito da essência desses numerais para a mitologia argiva tenha se perdido pela falta (ou perda) de registro, sabe-se que, no cristianismo, além de outras religiões, o número três desempenha um papel fundamental. Número perfeito, segundo os chineses, nada lhe pode ser acrescentado, por representar a totalidade. Nascimento, crescimento e morte também estão representadas no ternário. Freud descobre-lhe uma significação sexual. Outra acepção, uma das mais empregadas, trata da união entre espírito, alma e corpo (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.899-902). Acreditamos que a relação se estabeleça devido à unificação das três entidades da Santíssima Trindade, que é una, ou por simbolizar o espiritual, em contraponto ao quatro, terreno, a ser contextualizado no estudo do próximo mitema.

Além da riqueza dessa obra-estratagema, mais um trabalho é enaltecido por nada menos de dezenove versos⁸⁷, dedicados a louvar o manto e a túnica tecidos por Penélope para Odisseu. Brandão (1991a, p.141) observa que “a ideia da vida e da morte é inerente à função de *fiar*. Nos dois poemas homéricos o *fio* da vida simboliza o destino humano”⁸⁸.

Durand (2002, p.321) reconhece nos produtos da “tecedura e da fiação” uma característica do devir. Para ele, existe uma contaminação entre as figuras da fiandeira e da tecelã, cujos instrumentos de trabalho, o fuso ou a roca, tornam-se objetos-símbolo das Grandes Deusas em suas manifestações lunares. Atribui a Neith egípcia ou Prosérpina o engendramento do ofício de tecelão. Identifica uma conotação benéfica tanto no tecido quanto no fio, por conterem a continuidade, elo que tranquiliza o inconsciente coletivo quando é submetido à técnica circular ou rítmica (DURAND, 2002, p.322) na fabricação de interpretações múltiplas para uma mesma realidade.

Penélope divide sua rotina entre a tecelagem, o cuidado do filho e do *oikos*. Não destina a si um tempo, nem um espaço próprios. O quarto é o espaço reservado para Odisseu, *in praesentia* ou *in absentia*. As demais dependências do palácio, quando nelas se faz presente, divide-as com as criadas. Não se concede um tempo seu; suas ações não

⁸⁷ Trecho a seguir condensado: “Manto purpúreo, de lã, envergava o divino Odisseu,/ Muito amplo e cômodo, preso por áureo colchete vistoso (HOMERO, 2000a, XIX, v.225- 226)/ [...] Vi que vestia, também, uma túnica muito brilhante,/ Que parecia a porção mais de fora e sutil da cebola,/ Tão delicado era o todo, assim como do Sol o alto brilho./ Muitas mulheres, ali, se juntaram, louvando o trabalho” (HOMERO, 2000a, XIX, v.232-235).

⁸⁸ Destaques conferidos pelo autor, simplesmente observados aqui.

compreendem esse ócio, pois todas estão voltadas para o bom funcionamento da propriedade real. Logo, uma possível inclinação artística da soberana de Ítaca não é dada a conhecer, restringindo-se à artesanaria de peças do vestuário. O trabalho é reconhecido como de qualidade superior pelo poeta homérico e desperta inveja em outras tecelãs, a quem silenciosamente envia a mensagem de que não conseguirão adornar Odisseu com melhor invólucro. Tecer uma veste para o homem amado funciona à maneira de, além da utilidade óbvia de agasalhar, abraçá-lo, acompanhá-lo nas suas andanças mundo afora. Por isso, nesse tecido concentra toda sua esmerada criação. O manto de Penélope encaixa-se na afirmação de Durand (2002, p.322), segundo a qual “o tecido é o que se opõe à descontinuidade, ao rasgo e à ruptura. É a trama e o que subentende”. Consiste na fórmula encontrada para fazer-se presente na viagem diuturna do esposo através de algo concreto que aqueça, proteja, mas também o identifique como sendo um homem comprometido com uma mulher apaixonada, representando, então, a continuidade desejada de sua relação amorosa.

O dom de tecer, recebido de Atena através de Pandora, disponibiliza-se ao alcance de todas as mulheres. “O trabalho de tecelagem é um trabalho de criação, um parto”, reconhecem Chevalier e Gheerbrant (1999, p.872). Aprontar o tecido e cortar o último fio é comparável a dar à luz uma criança e cortar seu cordão umbilical. A tecelagem remete ao novo, e os instrumentos usados para essa finalidade remetem simbolicamente ao destino: “Tecer não significa somente predestinar (com relação ao plano antropológico) e reunir realidades diversas (com relação ao plano cosmológico), mas também **criar**, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si própria a sua teia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.872, grifo do autor). O que não pode acontecer é a inversão da verticalidade divino-humano, como ousou desafiar Aracne, na lenda em que conta sua transformação em aranha, por castigo de Atena (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.71). Penélope não incorre em erro idêntico, atribuindo convenientemente sua inspiração à deusa protetora⁸⁹, o que denota humildade, condição da qual não devem se esquecer os humanos, além de sabedoria.

Embora a esposa perfeita devesse ser obrigatoriamente boa tecelã, o ofício de tecer é associado à inferioridade das mulheres na ideologia⁹⁰ grega, configurada pelos nobres integrantes do sexo masculino (como não poderia deixar de ser), postulando que não seja algo

⁸⁹ A passagem em que Penélope atribui a autoria da ideia da confecção da mortalha a um deus (HOMERO, 2000a, XIX, v.138-140) apresenta significado dúbio. Tal inspiração pode ser, de fato, atribuída a Atena, criadora da tecelagem e protetora das tecelãs; contudo, devido a Odisseu receber o epíteto de divino inúmeras vezes, bem como de também possuir a *metis*, poderia ter sido ele a sugerir à esposa, em pensamento, o artifício.

⁹⁰ Empregamos o vocábulo com a acepção de “conjunto de convicções filosóficas, sociais, políticas etc. de um indivíduo ou grupo de indivíduos” (HOUAISS; VILLAR, 2009, p.1043).

elevado, como lembra Aristóteles⁹¹. Desse modo, pela importância que Homero, autor⁹² sensível à alma feminina⁹³, atribui à arte da Penélope, podemos identificar o desejo de conferir destaque à criatividade que a mulher tem condições de desenvolver a partir de algo tão comum e limitado, segundo o conceito geral. Essa atitude de valorização contribuiria para endossar sua condescendência para com as mulheres, ao traçar alguns perfis femininos fortes e conceder-lhes a palavra em inúmeras falas, ao contrário do que acontece na realidade⁹⁴ (MOSSÉ, 1983).

Desde o advento da escrita, pode-se comprovar que poetas, filósofos e historiadores envolvem a mulher num discurso extremamente coerente, embora discriminatório. A mulher é, empregando uma síntese eufemística, inferior ao padrão masculino. Platão (2000), n^o *A República*, ao postular que as mulheres deveriam ser educadas como se fossem homens, depara-se, mais adiante, com a conclusão de que o resultado estaria sempre aquém do esperado. Já as atividades “essencialmente” femininas, devido a serem aquelas em que as mulheres são exímias executantes, de forma alguma evidenciaria uma superioridade para o trabalho feminino, ainda que circunscrito à confecção do vestuário, da alimentação e das demais tarefas consideradas indignas para o cidadão⁹⁵. Numa relação de causa e consequência, se alguém inferior executa com destaque alguma tarefa, isso se deve à inferioridade da tarefa executada, e não à habilidade de quem a exerce. É mais fácil incutir um comportamento como sendo natural, porém, se for endossado pelo prazer estético que a literatura proporciona.

⁹¹ Aristóteles (2001, 1095 b 20, p.21), em *Ética a Nicômaco*, critica o fato de “pessoas altamente colocadas compartilharem os gostos de Sardanapalo”. O mesmo autor, em *Política*, complementa: “ele foi visto fiando lã com suas mulheres” (ARISTÓTELES, 2000, V, 1312-a), entre os gostos devassos do rei assírio. Assim, se a fiação integra o mundo feminino como algo positivo, para o masculino soa pejorativo.

⁹² Passamos ao largo da chamada “questão homérica”, a discussão de quem teria sido Homero, se teria realmente existido, ou se teria englobado um grupo de autores, destacada desde 1795 por Virginia Woolf e por Johann Goethe, e abordada por Vidal-Naquet (2002, p.13-22 e 121-129) em *O mundo de Homero*.

⁹³ A sensibilidade relativa ao mundo do gineceu presente na *Odisseia* favorece o surgimento de teorias, segundo as quais teria sido escrita para o público feminino, de acordo com Bentley (algo inusitado para a época); e de que teria sido composta por Nausícaa, conforme o Canto VI do poema épico (NUNES, 2000, p.7). Woolf (1996, p.21), no ensaio *O status intelectual da mulher*, identifica o autor dessa última ideia como sendo Samuel Butler, o qual, “em *The Authoress of the Odyssey* (1897), sugeriu que o épico tenha sido escrito por uma mulher, argumentando que “a narrativa apresenta mulheres muito interessantes”, embora Woolf não cite o nome da presumível autora.

⁹⁴ Citação completa: “uma mulher respeitável não estaria presente a um banquete, mesmo se ele acontecesse em sua própria casa. Por imposição dos costumes, não deveria ela tomar a palavra em público, como o faziam as heroínas de Homero. A cidade, esse ‘club do bolinha’, encerrou-as, definitivamente, no gineceu” (MOSSÉ, 1983, p. 38), tradução de: “Une femme respectable n’assistait pas à un banquet, même s’il se déroulait dans sa propre maison. ‘A fortiori’ ne devait-elle pas prendre la parole en public, comme le faisaient les héroïnes d’Homère. La cité, ce ‘club d’hommes’, les avait définitivement enfermées dans le gynécée.”

⁹⁵ Na voz de Sócrates, Platão (2000, Livro V, p.157) assim se expressa: “Tens conhecimento de alguma atividade humana em que os homens não sobrepujem as mulheres? Estenderemos o nosso discurso mencionando a tecelagem, a confeitaria e a cozinha, trabalhos que parecem apropriados às mulheres e em que a inferioridade dos homens é altamente ridícula?”

Na obra *Política*, Aristóteles (2000, 1254b25) relata que os trabalhadores, “com o seu corpo, cuidavam das necessidades (físicas) da vida” e eram mantidos fora das vistas alheias. Essa clausura se estende às mulheres, conforme reconhece Hannah Arendt (2001, p.82-83), as quais, “com seu corpo, garantem a sobrevivência física da espécie. Mulheres e escravos pertenciam à mesma categoria [...] porque a sua vida era ‘laboriosa’, dedicada a funções corporais”. Aristóteles (2006, p.147), em *História dos animais*, classifica a mulher como *ponetikos*⁹⁶ (πονετικός), ou seja, ser destinado a executar trabalhos duros, além de “parte” do gênero humano, bem como as cadelas são parte do gênero dos cães. Portanto, como gênero, a mulher não apresentaria uma especificidade. Na ausência de peculiaridades, a lacuna gerada deve ser preenchida com o conjunto de regras julgadas úteis para a manutenção de um *status quo* adequado à esfera do poder. Penélope personifica, dessa forma, um elo na corrente de uma unidade de produção, atendendo ao desejo da sociedade patriarcal de que isso se perpetue.

Já François Lissarrague (2003, p.250), em *A figuração das mulheres*, invoca para Penélope a qualidade de *ergastis*⁹⁷ (εργαστής), trabalhadora de fios. Adiante, na mesma obra, a legenda sob uma fotografia expressa que todas as mulheres são seres *ergastis*, trabalhadoras, as quais executam o *érgon gynaikôn*, trabalho têxtil, a exemplo das *ergastênicas*, virgens de famílias aristocratas encarregadas da tecelagem ritual do peplo de Atena por ocasião das festas Panatenéias (2003, p.433). Consta, ainda, que a tecelagem conota a vida cultivada, pois a imagem canônica da esposa perfeita corresponde à da tecedeira. Consideramos que, a partir do texto de Hesíodo (1996) *Os trabalhos e os dias*, o primeiro a estabelecer a diferença entre trabalho natural e cultural, como sendo *ponos* e *ergon*, respectivamente, Aristóteles (ao qualificar a mulher de *ponetikos*), retomado por Arendt, que adota a mesma nomenclatura para distinguir as duas formas de trabalho, defendem um ponto de vista contrário ao de François Lissarrague, ao pleitear para Penélope a condição de *ergastis*.

Por outro lado, sendo a mulher um ser *ponetikos*, executora de trabalhos considerados indignos para um cidadão, impedida de exercer livremente o direito de ir e vir, confinada no anonimato do espaço doméstico, jamais chegaria a organizar-se para pleitear algum direito,

⁹⁶ Hesíodo refere-se às ocupações para atender as necessidades vitais do corpo, executadas pelo *animal laborans*, através do termo *ponos*, como sendo um dos males liberados pelo jarro de Pandora; já o trabalho decorrente da transformação do que for extraído da natureza em objeto de uso, feito pelo *homo faber*, é indicado pelo vocábulo *ergon* (LAFER apud HESÍODO, 1996, p.63-64). Um ser *ponetikos* tem o valor de um escravo, voltado para a execução dos trabalhos básicos para a existência própria e dos senhores.

⁹⁷ Um ser *ergastis* refere-se ao proprietário abastado, dedicado às aventuras marítimas e aos negócios públicos na *agora* (ARENDR, 2001, p.94), praça pública onde os nobres se reúnem. A distinção de Lissarrague, efetuada no século XX, não se ajustaria a Penélope em seu tempo, embora seja uma releitura instigante do antigo conceito.

entre eles, a instrução e o livre uso da palavra. Tanto essa situação se generaliza na Antiguidade, que apenas os poemas de Safo chegam até nós como provindos da pena feminina, embora com a perda de considerável parte da produção. Entretanto, Virginia Woolf (1996, p.31) observa que, na ilha de Lesbos, as mulheres, além de não ficarem confinadas, recebem educação formal.

Ainda quanto à questão de significado, na apresentação da obra *A traição de Penélope*, de autoria de Lúcia Castello Branco (1994, p.7), César Geraldo Guimarães e Sabrina Sedlmayer Pinto apontam um significado diferente para o nome próprio “Penélope” na forma épica “Penelopéia”, sendo este a conjunção de “‘aquela que tece’ e do substantivo grego dor”⁹⁸. Na interpretação dos apresentadores para o antropônimo, a rainha de Ítaca “aprende a tecer sua dor com os fios que lhe escapam das mãos, num empreendimento laborioso para apressar o futuro, para adormecer o que dentro urge. Pensando no futuro, Penélope gasta seu tempo presente” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.7-8), afirmações com as quais concordamos e discordamos em parte. Concordamos que ela se permite não viver o presente indesejado, por essa razão, preenchido pela confecção de uma mortalha, não para o sogro Laertes, mas para o seu sofrimento, cuja “morte” deseja. Compartilhamos ainda a ideia de que projeta – parte – de seus dias num futuro recompensador, sem o que não reuniria energias para sobreviver a tanta desventura. Discordamos, porém, de que Penélope gaste todo o seu tempo no porvir, porque, na verdade, vive no passado, na anterioridade da partida de Odisseu, a partir de quando o destino entretece à sua volta um nó indesfiável até então. Na tela disposta no tear, existe toda a história vivida pela heroína e não revelada por Homero, pois “o signo se erige sempre a partir do que já não é”, conforme afirmação de Castello Branco (1994, p.29). É precisamente no tear, elemento de ligação entre o vivido e o lembrado, que acontece a descontinuidade dessa forma de narração em *mise en abyme*, estória dentro da *Odisseia*, para preservar o passado, enquanto anula o presente. Homero, através dessa construção, indica claramente sua compreensão da tecedura como sendo a forma feminina por excelência da palavra, de acordo com Ioanna Papadopoulou-Belmehdi (1994, p.151).

Para além da etimologia, verificamos que tecer, para Penélope, não envolve simplesmente a ação mecânica de urdir o fio até transformá-lo em tecido; muito além disso, circunscreve nos limites do tear o lugar do seu desejo. Configura algo mais do que *prattein* (πραττειν), uma prática, é *poiein* (ποιειν), criação. Por ser uma personagem restrita espacialmente aos limites de seus aposentos, é na tela que Penélope imprime o *topos*

⁹⁸ Não é fornecida a fonte da informação.

simbólico da ação, conseqüentemente, de seu expressar feminino a partir do antagonismo da imobilidade exterior frente à intensa vida interior. Caso contrário, não seria obra da *metis* pelas mãos de uma mulher. Embora dê a impressão de passividade frente às imposições do destino e da sociedade, mostra-se discreta, porém não medíocre, tomando suas decisões através do silêncio para não se expor, já que a palavra é o corpo do pensamento. Escolhe esperar, mas essa espera deve ser renovada diariamente – tecendo. Parar de tecer significaria romper o voto. Acarretaria o rompimento do “eixo-fio que permite a passagem do de dentro para o de fora” (LIBOREL, 1998, p.382), cessando o desejo pelo retorno de Odisseu.

Ademais, o afincado ao trabalho fornece a (falsa) impressão de normalidade ao *oikos*, o qual, no momento narrativo da *Odisseia*, encontra-se imerso no caos. Desse modo, Penélope manifesta-se na qualidade de centro gravitacional do reino: ao redor dela tudo se organiza em *cosmos*, infundindo confiança e tranquilidade a seus súditos. Revela uma *Elpis* boa incutida na tecedura, ou seja, a confiança no futuro, no retorno do marido. Ao mesmo tempo, entretanto, percebemos a presença da *Elpis* má no ato de tecer, porque compreende o constante retorno ao passado, conotando o receio de que não aconteça o futuro de acordo com o desejado. Considerando-se o tear, vindo do Oriente, onde simboliza o destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.872), e a técnica de tecelagem na Grécia antiga, na forma de um vaivém incessante e circular, depreendemos que as tecelãs abrem e fecham ciclos individuais, à maneira das Moiras, a quem nem Zeus ousa contrariar.

Logo, a tecedura oportuniza a Penélope, exercer sua individualidade por meio da criação artística de tecidos que, devido à excelência do resultado, distinguem-na como legítima descendente de Atena, e, devido à natureza feminina do ofício, inserem-na em um grupo social, conferindo-lhe um estatuto. Este mitema não remete à escolha de forma tão intensa quanto o da espera e o do engodo, mas, sim, à aceitação de sua própria condição de mulher, vencendo o desafio de destacar-se dentro de um espaço extremamente circunscrito e desvalorizado. Contudo, na capacidade de transcendê-lo por meio da criação literal e metafórica, demonstra suas raras qualidades.

2.3 Mitema do engodo: Penélope, a senhora do tempo

*Quando, ó Penélope, o sal
provaremos de teu gozo?*

*Nós somos os pretendentes,
a alma ambígua, o olhar oblíquo
– somos o cume e as vertentes
do que há de mais iníquo.⁹⁹*

A terceira ação performática a definir Penélope é o destecer. A força desse feito ultrapassa a simples literalidade de desfazer uma tela, porquanto revela uma atitude mental, constituindo-se em seu mitema mais importante, em nosso parecer, desencadeador da razão para que sua performance tenha se tornado o paradigma feminino durante os séculos transcorridos desde Homero¹⁰⁰ até a contemporaneidade. Vejamos como ela descreve a situação de tensão à qual é submetida a Odisseu (ainda sob disfarce, não identificado por ela na atualidade do poema épico), forçando-a a buscar uma solução *sui generis* narrada em 23 versos, dos quais condensamos: “passo [...], a tecer nova tela mui grande, de dia;/ à luz dos fachos, porém, pela noite desteço o trabalho./ Três anos isso; como dolo consigo embair os Acaios” (HOMERO, 2000a, XIX, v.149-151). O excerto reproduzido retoma outra narração acerca do mesmo episódio, descrito no princípio da *Odisseia*¹⁰¹. Se considerarmos que a repetição é uma forma de ressaltar a importância do que é comunicado, perceberemos antecipadamente o quanto é vital para o desenrolar da obra esse acontecimento, pois desencadeia a ação e, após, leva-a a seu desenlace.

Na Antiguidade grega, como já demonstrado, o ato de tecer é considerado inerente a todas as mulheres, comparável mesmo a um parto. Mas a soberana de Ítaca eleva-o a uma categoria superior, quando transcende a natureza obrigatória da trama e urdidura dos fios. Por meio do ofício, retém o tempo entre seus dedos para adiar uma união indesejada e apressar o retorno desejado do marido. Aufere-se um poder indevido, transgressor – e inédito – para uma mortal. Sim, pois o ato de tecer decorre de inspiração divina e isso é prudentemente revelado. Porém, o destecer decorre de sua própria inspiração, já que não é atribuído a nenhuma deusa. Prudente como é, Penélope não incorreria em tal esquecimento, se assim houvesse

⁹⁹ JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005a, p.117-118.

¹⁰⁰ Considerando a tradição oral existente a respeito da esposa de um herói que por ele espera o dobro do tempo que perdura a Guerra de Tróia, na qual Homero se baseia para compor sua epopéia, e supondo-se que tal conflito bélico tenha acontecido por volta de 1300/1200 a.C., inferimos que o mito de Penélope já integra o imaginário dos povos que habitam a península e as ilhas helênicas há cerca de cinco séculos antes do aedo.

¹⁰¹ Canto II, versos 87 a 128, reproduzindo a fala de Antínoo, a qual repete os versos 141 a 147 do Canto XIX.

transcorrido. E esse vem a tornar-se seu diferencial emblemático. Não é sua estirpe real, sua beleza construtiva ou as demais qualidades do seu caráter, como ser mãe estremada, esposa fiel e administradora competente, que lhe conferem a complexidade essencial para que tenha presença constante na pena dos ficcionistas ou seja objeto de análise por parte de hermeneutas. É ponto pacífico que Penélope se mostra superior não somente pelo que faz, algo inerente a seu sexo, no nível de uma aristocrata. Entretanto, seu maior valor é reconhecido através do que desfaz, um pano, que lhe permite manipular o tempo, além da vida de várias pessoas. É o destecer, o engano, estratagemas adotados no devido tempo, a serviço de uma causa maior. E qual é essa causa nobre? Superficialmente, a de esperar fielmente pelo consorte – explicação ligada ao patriarcado. Na essência, porém, é conceder-se, permitir-se amar; em decorrência, esperar; ousar, enfim, ir além do plano para ela estabelecido pela sociedade. Portanto, se “a tecedura é metis, o destecer é reflexão” (LORAUX. In: PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p.16), método de análise penelopiana através do desfazer de uma “tanato-urdidura”. Sim, pois se o tecer potencializa o fio em tecido, o destecer, ao inverter as posições, faz com que o tecido retorne ao estado inicial de fio para ser retrabalhado. A partir dessa reflexão, surge uma metáfora de análise, e de Penélope, a precursora da imagem da Filosofia:

O verbo empregado é *αλλύοσαν*, primeira aparição na literatura ocidental do conceito de “análise”; o potencial metafórico do procedimento utilizado por Penélope já havia impressionado os antigos, que fizeram da tecedora astuciosa uma imagem da Filosofia e do desfiar da tela um exemplo do método analítico¹⁰² (PAPADOPOULOU-BELMEHDI, 1994, p.33).

Por meio de algumas das representações figurativas de Penélope, podemos constatar a atitude reflexiva, com a cabeça levemente inclinada para a frente, quase tocando o dedo indicador do braço direito – lado da razão –, erguido também sobre o joelho direito. Tal descrição aplica-se à efígie da rainha em anel encontrado na Síria, no século V a.C. (Anexo IV), além da escultura (Anexo V), onde a riqueza dos detalhes da vestimenta, profusa em dobras e redobras, igualmente invoca a elucubração do pensamento elaborado.

Embora seja classificada por Felix Guattari (2000, p.284) de imóvel, é essa “tediosa e entediante” figura que detém o tempo (des)tramando seus fios, com o que mantém os pretendentes à distância por largo espaço de tempo. Na falta de um exército, serve-se a

¹⁰² Tradução de: “Le verbe employé est *αλλύοσαν*, première apparition dans la littérature occidentale du concept de l’“analyse”; le potentiel métaphorique du procédé utilisé par Penélope avait déjà impressionné les anciens, qui ont fait de la tisserande rusée une image de la Philosophie et de l’effilage de la toile un exemple de la méthode analytique.”

soberana dos inocentes objetos de uso diário ao seu alcance, cujo manejo domina para defender-se.

Para Durand (2002, p.321), “Penélope é uma tecelã cíclica que todas as noites desfaz o trabalho do dia a fim de adiar eternamente o pagamento”, pagamento de sua palavra empenhada, acreditamos, em razão de que “repetir é negar o tempo”, é um “não tempo” (2002, p.411). Para o teórico, “a fiandeira que utiliza” a roca “é senhora do movimento circular e dos ritmos” (2002, p.322). Ora, sabedores de que o movimento rítmico e o esquema da circularidade são emblemáticos do devir cíclico, “resumo mágico que permite o domínio do tempo, ou seja, a predição do futuro” (DURAND, 2002, p.323), percebemos que, nessa altura da trama, Penélope já está fadada ao sucesso pelo narrador homérico. Durand (2002, p.323) indaga-se socraticamente: o fato de deter “o ritmo secreto do devir não é já por si garantia da posse do acontecimento a vir?”, corroborando sua ideia exposta em *As estruturas antropológicas do imaginário*. Reporta-se à dialética mencionada por Canguilhem, segundo a qual se pode valorizar a continuidade que o fio e o tecido contêm, ou sua interrupção – arbitrária –, na qual o produto final decorre de um fazer que visa ser continuado (DURAND, 2002, p.322). Essa descontinuação, dia após dia, realizada por três anos, fruto da volição de uma mulher acoitada, aparentemente frágil, obriga-nos a valorizar sobretudo a interrupção, mais ainda por ser decorrência de sua recôndita arbitrariedade.

Convém mencionar que não decorre do acaso a escolha do número quatro¹⁰³ para determinar o ano do desmascaramento de sua boa/má ação (HOMERO, XIX, v.152). Por via da ironia, o número mostra-se adequado para desfazer o estratagema da mortalha, cuja confecção é feita sob inspiração divina. E quem desmascara o engodo é uma criada sem estirpe, traidora de Penélope, portadora das mesmas características dos opressores que compõem o universo dos estranhos à sua volta. A fraqueza do instinto humano, também contido no quatro, aqui se sobrepõe à sua acepção divina.

Hugues Liborel (1998, p.376-377) interpreta o destecer, alinhando-se às versões não-canônicas que apontam ter Penélope atendido aos apelos sexuais dos pretendentes, como uma descaracterização da fidelidade emblemática de Penélope, para quem o tempo que ela concede a si própria (e não ao *nostos*, retorno do marido) serve para sublimar o medo de ver retornar o consorte, já “envelhecido e esquecido de seus antigos segredos de alcova”. A própria rainha

¹⁰³ Segundo Chevalier e Gheerbrant (1999, p.758), “desde as épocas vizinhas da pré-história, o 4 foi utilizado para significar o sólido, o tangível, o sensível. Quatro é ainda o número que caracteriza o universo na sua totalidade”. Refere-se pertinentemente ao terreno, ao sensível. Parodia a perfeição.

esvazia essa interpretação¹⁰⁴, pois, após ter sofrido tantas tentativas de ser enganada, deseja resguardar-se. Sente-se enfraquecida e cética, sem saber em quem confiar. Não dispondo de guerreiros para defendê-la, em duas outras circunstâncias, além do destecer, evidencia sua astúcia. A primeira desenrola-se mais uma vez sob a proteção de Palas¹⁰⁵; com um objetivo bem definido em mente, Penélope arma-se de sedução para fazer-lhes a proposta¹⁰⁶, funesta (para eles), de passar uma flecha, com o arco de Odisseu, pelo vão de doze machados em linha reta. Nessa passagem, entrelaçam-se o simbolismo de três objetos (o arco¹⁰⁷ a flecha¹⁰⁸ e o machado¹⁰⁹), e um numeral (o doze¹¹⁰). Os utensílios citados aplicam-se à arte da guerra e da caça, tendo em comum, ainda que sob uma visada incipiente, a conotação sexual, enquanto que o numeral aponta para o fim de um ciclo e início de outro.

¹⁰⁴ Em defesa própria, Penélope justifica-se a Odisseu, frente à acusação de indiferença proferida por ele nos seguintes termos: “Não fiques, pois, agastado, nem faças nenhuma censura/ por não te haver, no primeiro momento, corrido a abraçar-te./ O coração no imo peito se achava em constante receio/ de que pudesse alguém vir enganar-me com ditos falazes,/ pois muitos homens, realmente, meditam maldosos desígnios” (HOMERO, XXIII, v. 213-217).

¹⁰⁵ “A de olhos glaucos, Atena, no entanto, desperta no peito/ da que nascera de Icário, a prudente e sensata Penélope,/ aos pretendentes propor o certame dos ferros e do arco,/ que ao morticínio, na sala do herói, o começo daria” (HOMERO, XXI, v.1-4).

¹⁰⁶ Eis a proposta: “Ânimo, pois, pretendentes, que um pleito ora passo a propor-vos./ Ora apresento-vos o arco do grande e divino Odisseu./ Quem conseguir, facilmente, passar nele a corda, encurvando-o/ e remessar, logo após, pelos doze orifícios, a seta,/ a esse estou pronta a seguir como esposa” (HOMERO, XXI, v.73-77).

¹⁰⁷ No caso do tiro com o arco, devido às fases de sua “manifestação: tensão, distensão, arremesso” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.74), percebe-se a conotação sexual. Mas, para além dessa característica, é um exercício espiritual, pois somente o portador de um coração puro consegue acertar o alvo na primeira tentativa. Significa ainda a “tensão de onde brotam nossos desejos” e é símbolo do destino (CHEVALIER; GHEERBRANT, p.76). Tanto a rainha de Ítaca quanto seu filho sabem que se trata de um arco especial, que não se verga facilmente à força física. É necessário estudar-lhe os pontos fracos para então cingir-lhe as extremidades com uma corda resistente o bastante para curvá-lo. Somente a solércia de Odisseu possibilitaria armá-lo, essa é a certeza que habita o íntimo de Penélope ao lançar o desafio. Arco e flecha são um símbolo do amor entre os gregos, devido à sua tensão vital, conforme postulam Chevalier e Gheerbrant (1999, p.76).

¹⁰⁸ Em relação à flecha, um dos simbolismos alinha-a ao pensamento, condutor de luz (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.435). Funciona ainda como arma de exorcismo para eliminar as potências malignas e restabelecer a ordem no mundo. Por sua vez, a aparência fálica da flecha mostra-se com evidência, por penetrar no centro; “o princípio masculino finca-se no elemento feminino” (1999, p.436). Quando desferida com destreza, a eficácia do tiro é tamanha que “as flechas formam uma linha contínua do arco ao alvo; o que implica [...] [uma] noção de continuidade do sujeito ao objeto” (1999, p.75), como se o arqueiro se projetasse sobre a presa. Não é outra a intenção de que isso se concretize por parte de Penélope, bem como por Odisseu. Ela, à guisa de Aracne, lança de si, de modo figurado, o fio do amor que o guiará à saída do labirinto, tal como Ariadne procedera literalmente em relação a Teseu. Odisseu, ávido pelo contato, identifica-se com a flecha, em cujo tiro empenha todo seu raciocínio e força, tendo por alvo indireto sua rainha.

¹⁰⁹ Já o machado mostra-se ambivalente em sua significação, porque aquilo que separa pode unir também. Chevalier e Gheerbrant (1999, p.576) ponderam que, se pode demonstrar a cólera do seu portador (lembramos do significado do antropônimo “Odisseu”: o irado [BRANDÃO, 1991b, p.467]), sendo essa uma atribuição negativa do objeto, pode, no entanto, adquirir um caráter positivo, caso a destruição ocasionada pela ira venha a aplicar-se contra as tendências malignas.

¹¹⁰ O doze é considerado o “número de ação” pelos autores Chevalier e Gheerbrant (1999, p.349), que nele depreendem a realização de um ciclo concluído, baseando-se na carta do Enforcado (XII) no Tarô, a qual “assinala o fim de um ciclo involutivo, seguido pela Morte (XIII), que cumpre tomar no sentido de renascimento” (1999, p.349). Tal consideração vai ao encontro do que ocorre na *Odisseia*, onde o caos chega ao termo com a morte dos invasores posteriormente à disputa do arco e a (re)união do casal.

A vitória do rei, único a conseguir dobrar o arco e passar a flecha pelo vão dos doze machados, coroa o estrategema, metaforizando a ideia de que a força bruta, embora potente, pode ser insuficiente para curvar um simples pedaço de madeira; o raciocínio, sim, é a peça-chave. Portanto, Homero constrói uma alegoria em torno desse episódio, no qual todos os indicativos convergem para o sucesso da empreitada.

Após o êxito de mais um engodo, eliminados os rivais, deveriam acabar as atribulações de Penélope. No entanto, faz-se necessária uma última prova a mando da prudência que a envolve e qualifica sobremaneira. Desconfiada da autenticidade da identidade do homem trajado como um mendigo¹¹¹ e sofrendo a acusação de portar no peito um coração de ferro¹¹², devido ao fato de não se atirar nos braços do marido após tão longa separação¹¹³, submete-o a um derradeiro teste. Ordena à criada que prepare o leito de Odisseu fora do quarto do casal. O soberano indigna-se ante a possibilidade de outro homem ter-lhe frequentado o leito, usufruindo, sob tal hipótese, do corpo de Penélope. Declara, a seguir, que homem algum poderia remover a cama, por ele próprio construída em sólida oliveira¹¹⁴. Odisseu discorre também sobre o acabamento que executara, colocando “vários enfeites de prata, marfim e ouro puro,/ e distendendo umas tiras de couro, de brilho purpúreo” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.200-201), cor da paixão. Tal riqueza descritiva denota o cuidado dispensado pelo herói ao espaço íntimo dividido somente com a mulher. Satisfeita com a resposta, Penélope revela que sua afirmação fora apenas um artifício para comprovar a identidade do amado, não permitindo, de tal sorte, que um usurpador a enganasse. Jamais nutrira antes, nem ora alimenta, quaisquer desejos fora de seu leito de rija oliveira. Recebe, a

¹¹¹ O trecho da *Odisseia* que narra as razões para que Penélope submeta Odisseu a provas de reconhecimento vai do verso 97 ao 116 do Canto XXXIII; devido à longa extensão, deixamos de reproduzi-lo, condensando-o na sequência dos versos 107 a 110: “Mas se ele é Odisseu, que, de fato,/ ora regressa, possível, decerto, há de ser a nós ambos/ reconhecerno-nos logo, pois temos sinais eloquentes,/ de nós sabidos, e a todas as outras pessoas estranhos”. Para Georges Devereux (1990, p.246), esses sinais nada mais são que segredos de alcova, cuidadosamente escondidos do filho.

¹¹² Nesta passagem, Odisseu “sai da banheira, na forma exterior parecendo um dos deuses,/ indo sentar-se de novo no trono inda há pouco deixado/ defronte à cara consorte, a quem diz as seguintes palavras:/ ‘Incompreensível mulher! Mais que às outras, realmente, os eternos/ deuses, que moram no Olimpo, de pedra fizeram-te o peito./ Nenhuma esposa ficara insensível, desta arte, sentada/ longe do caro marido que, após vinte anos de ausência/ e de trabalhos, voltasse, para a terra nativa./ Ama, prepara-me o leito, onde possa dormir, muito embora/ me deite só. Coração ela tem, em verdade, de ferro” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.168-172).

¹¹³ Devereux interpreta como prova de desconfiança quanto à fidelidade da esposa, o fato de Ulisses recorrer a um disfarce para apresentar-se a Penélope (1990, p.251).

¹¹⁴ Odisseu descreve em mais de vinte versos os detalhes da confecção, dos quais destacamos: “Uma oliveira de espessa folhagem no pátio crescera;/ Como coluna era o tronco maciço depois de florido./ À volta dele elevei minha câmara, até vê-la pronta,/ Roda de filas de pedras e um teto bem-feito por cima./ Sólidas portas lhe pus, trabalhadas com muito carinho./ Só depois disso cortei a folhagem da grande oliveira,/ E o tronco todo lavrei, desde baixo, alisando-o com bronze./ Muito habilmente, tomando as medidas de tudo com fio,/ Para em um pé transformá-lo, da cama, furando-o com trado./ Desse começo construí toda a cama, até vê-la concluída” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.190-199).

seguir, nos braços expectantes, Odisseu, em sonhada noite de amor, cujo escasso período de tempo para compensar tão extensa ausência é prolongado por Atena, que retém a Aurora no firmamento.

Vernant (1992, p. 68), em *Mito e sociedade na Grécia antiga*, ao traçar um perfil sobre a sociedade grega, aborda a formação familiar e o casamento. Na primeira parte do livro, o autor analisa o estatuto e o papel de Penélope na *Odisseia*, ela que representa, como dona da casa, o esteio do lar e, “como esposa do príncipe, a permanência da autoridade real”. A sede da propriedade do rei, representada pelo pé do leito enraizado na terra de Ítaca¹¹⁵, pertenceria a quem aquela cama ocupasse.

A metáfora da construção física da cama do casal remete à edificação em sólida base desse casamento. Penélope é bem-sucedida nas funções a desempenhar tanto no âmbito privado, quanto no público, de acordo com o que analisamos até o momento. Aparentemente. Se obtém tanto sucesso sozinha, por que esperar fielmente, tecendo uma saudade constante e servindo-se de ardis para realizar suas vontades, os quais a expõem a perigos e más interpretações? O que possui Odisseu – e apenas ele – de tão especial que a faz sentir-se plena? Existe o atendimento, por parte do marido, de todas as necessidades da mulher. Só ele materializa os mais profundos anseios, além das precisões cotidianas de Penélope. Por isso, a saudade, presença da imagem desse homem, preenche sua ausência: enquanto houver a mais remota possibilidade do *nostos*, a esposa esperará, observando com rigor todas as regras comportamentais atribuídas, à época, às mulheres superiores. Para desenvolver essa ideia, é necessário retomar o primeiro canto da *Odisseia*, onde Telêmaco interrompe a queixa de Penélope a Fêmio, quando este último recita os feitos de Odisseu. O filho censura a mãe publicamente:

Para o teu quarto recolhe-te e cuida dos próprios labores,
roca e tear, e às criadas solícitas ordens transmite
para que tudo executem, que **aos homens importa a palavra**,
mormente a mim, a quem cumpre **assumir o comando** da casa¹¹⁶.
(HOMERO, 2000a, I, v.356-359)

Telêmaco repete a admoestação quando Penélope lança a prova do arco (HOMERO, 2000a, XXI, v.1-4) aos pretendentes, em frente a todo público ali reunido:

Para o teu quarto recolhe-te, e cuida dos próprios labores,

¹¹⁵ Para Durand (2002, p.240), a ilha é a “imagem mítica da mulher, da virgem, da mãe”, pensamento que reforça a figura de Penélope como representação do reino de Ítaca.

¹¹⁶ Grifos nossos neste e nos próximos dois excertos.

roca e tear, assim como às criadas transmite tuas ordens
para que tudo execute, que **este arco só aos homens importa**,
mormente a mim, a quem cumpre **assumir o comando** da casa. (HOMERO,
2000a, XXI, v.350-353)

Deduzimos ser essa fala usual à época de Homero¹¹⁷, porquanto é repetida duas vezes na *Odisseia*, para lembrar às mulheres que não devem imiscuir-se em assuntos situados fora da esfera de atuação feminina, os quais não lhe diriam respeito. Ratificando essa ideia, verificamos já na *Ilíada* (a qual, segundo afirmam alguns estudiosos, é de execução anterior), Heitor dirigir-se à Andrômaca nos mesmos termos:

Para tua casa recolhe-te e cuida dos próprios labores,
roca e tear, assim como às criadas transmite tuas ordens,
para que tudo executem, que aos homens que em Tróia nasceram,
mormente a mim, está afeto pensar quanto à guerra concerne. (HOMERO,
1996, VI, v.490-493)

O uso da palavra, associado à ação (neste último caso, da guerra), alinha-se ao exercício de comando em qualquer sociedade. A condição de confinamento nos próprios aposentos corrobora o apagamento da voz de Penélope, livre para comunicar-se apenas com os únicos seres que lhe são inferiores na escala social – as criadas, muitas delas espólios de guerra, ou seja, escravas. “Telêmaco comanda e Penélope co-manda. O poder separa-os, e o livre exercício da linguagem é o instrumento desse poder – político” (DUMITH, 2002, p.64), porque, conforme afirma Hanna Arendt (2001, p.11), “sempre que a relevância do discurso entra em jogo, a questão torna-se política por definição, pois é o discurso que faz do homem um ser político”.

O ato de suprimir a voz de Penélope, executado pelo filho, ainda que a ideia do ardil do arco tenha sido sugerida por ela, encerra em si a vontade de perpetuação da hegemonia para o *paterfamilias*. A admoestação de Telêmaco redundava para Penélope em ação metafóricamente semelhante à de Filomela, que, estuprada pelo cunhado Tereu, rei da Trácia, tem a língua cortada por ele, além de sofrer isolamento em lugar inacessível. No entanto, a

¹¹⁷ Observamos que o costume estende-se, pelo menos, alguns séculos a frente, mais precisamente na época de Aristófanes (455-375 a.C.), pois Lisístrata assim desabafa: “No princípio da guerra, nós, com a moderação própria das mulheres, suportamos tudo de vocês, homens (e como vocês fizeram tolices!), pois vocês não nos deixavam abrir a boca. E vocês não faziam coisa alguma para nos agradar. Nós, que conhecíamos vocês muito bem, quando às vezes ficávamos sabendo de resoluções desastrosas sobre assuntos importantíssimos, perguntávamos a nossos maridos: ‘Que foi que decidiram hoje na Assembléia a respeito da paz?’ ‘Que é que você tem com isso?’, dizia meu marido. ‘Cale-se!’ E eu me calava. [...] As resoluções pioravam cada vez mais. E eu perguntava: ‘Mas, meu marido, como é que vocês podem fazer tantas tolices?’ E ele, olhando para mim de cima para baixo, dizia: ‘Se você não voltar já para suas agulhas e linhas, vai ter! **A guerra é assunto para homens, como dizia o poeta**’ (ARISTÓFANES, 1996, p.44-45).” Destacamos em negrito o trecho em que Aristófanes faz uma possível alusão ao texto de Homero.

fim de comunicar-se com a irmã, Filomela borda um tecido, no qual relata o fato ocorrido (COMMELIN, 1997, p.250). Os pretendentes, ao expressarem a intenção de apossar-se do corpo de Penélope através da força da lei, violentando-a, enquanto seu coração ainda está plenamente tomado pela presença/ausência de Odisseu, reaproxima-a de Filomela, enquanto equaciona seu problema na execução de um trabalho que lhe compete por obrigação (ou exclusão?). Ambas esperam que a solução decorra dessa feitura. Penélope, ao contrário de Filomela, não obtém êxito no seu intento, porque uma criada a atraiçoa. O insucesso, entretanto, é provisório. Enquanto Filomela reproduz o fato, a história da violência da qual é vítima, Penélope executa a trama, parando o tempo num vaivém incessante, outorgando, a si própria, o direito de desejar e de lutar pela condução de seu destino. Ao mesclar os fios da tecedura da mortalha aos da própria vida, manipula uma situação que não pode resolver, de fato, exercendo um poder que não possui – de direito –, subversivamente.

Assim sendo, Penélope sofre o impedimento, comum aos seres de seu sexo, de exercer livremente a própria voz, é confinada ao quarto, onde o labor da tecelagem e a instrução às servas aguardam-na. Impedida de movimentar-se, em decorrência de o movimento ser uma qualidade masculina, e a imobilidade, segundo a *doxa*, ser atributo feminino, controla o tempo em seu tear. É forçada a empregar um subterfúgio para lutar pela concretização do seu desejo, qual seja o de esperar pelo marido, decisão que não lhe cabe por direito, já que deveria ser – mas não é – uma pessoa desprovida de vontade.

O filho de Penélope “corta-lhe” a língua, ao impedi-la de externar ordens aos homens, sejam eles nobres ou um mero cantor. Sua presença, por ocupar a condição de mãe de um filho já adulto, diminui-lhe a autoridade, criando uma situação atípica para o momento histórico e o lugar onde habita. Permanecendo no *oikos* real, impossibilita a Telêmaco alçar-se ao estatuto de soberano de Ítaca. Nem mesmo pode passar à pseudocondição de irmã ou filha de seu filho, sujeita a sua autoridade, que certamente seria a de remetê-la ao pai, Icário, e de lá partir, casada, para fundar outra linhagem. Como a aranha, será devorada por sua própria progenitura, a não ser que Odisseu retorne, para a sua felicidade.

Nesta altura, retomamos nosso questionamento: por que razão Penélope, consciente de que é um entrave à passagem para o estado adulto do filho, não escolhe outro consorte e deixa Ítaca? Selecionar novo companheiro é um direito seu, ratificado por Odisseu. O esclarecimento está contido nos versos a seguir:

Os dois esposos, no entanto, aos prazeres do amor se entregaram
e aos inefáveis encantos de longo e agradável colóquio.
Narra Penélope quanto sofrera durante esse tempo,

vendo as ações no palácio, do bando funesto de moços,
 que, por sua causa, diziam, manadas e pingues rebanhos
 lhe consumiam, e vinho melífluo, que, a rodo, estragavam.
 por sua vez, o divino Odisseu lhe narrou, também, quantas
 dores aos homens causara e os trabalhos que havia sofrido,
 sem omitir coisa alguma. Penélope o ouvia enlevada,
 sem que pudesse dormir, enquanto ele até o fim não contara. (HOMERO,
 2000a, XXIII, v.300-310)

Ao contrário de Telêmaco, na figura de representante da sociedade patriarcal, que não concede a palavra a Penélope, Odisseu o faz, e além de outorgar-lhe voz, a escuta e considera. Nos versos acima está expressa a causa de tanto enlevo na espera, na fidelidade, na tecedura, no destecer; tudo pelo homem que lhe concede... dialogar em condições de igualdade, ainda que isso se dê longe dos ouvidos alheios e no local mais privado do lar: o leito nupcial. Constatamos que o casal não se entrega apenas à troca amorosa: não é esse o elo principal entre o par, mas um ingrediente natural do sucesso dessa relação. Sucede à conversa dos corpos o colóquio de dois seres engrandecidos pelo sofrimento causado pela longa separação. É a atenção dispensada, o reconhecimento dos seus pequenos grandes feitos de esposa que torna Odisseu importante para Penélope. Ao expor seus pensamentos e fazer uso pleno de sua voz, a soberana percebe que detém o poder, pois a palavra é isomórfica da potência em quase todas as culturas (DURAND, 2002, p.157), especialmente a grega, na qual existe a isegoria, condição pela qual “o direito à palavra [é] reconhecido a todos os *aristoi*, na discussão das questões comuns” (VERNANT, 2002, p.287).

Por outro lado, nessa passagem, temos dois narradores das suas histórias, dois interlocutores que se revezam nas suas funções em seus respectivos tempos. Mas só “à fiandeira é confiado o poder de começar e de interromper”, porque “o destino humano que elas tecem e dirigem não pode ser modificado pelos outros deuses”. Deste modo, “o gesto e o utensílio da fiandeira-artesã se situariam no prolongamento espacial [apenas] do corpo desta última” (LIBOREL, 1998, p.371). Penélope tece, destece, volta a tecer, corta e reata o fio literal ao fio do discurso. Une o valor da palavra à estratégia da mentira – ou da verdade – na urdidura do texto.

Em consequência, embora Penélope não tenha escrito um único texto formal, o que impossibilita uma análise mitêmica em sentido restrito, incuba, apesar disso, além da representação da Filosofia, a figura da escritora, usurpada e transvestida pela exclusiva autoria masculina até recentemente. Através do engodo, representação da criação mimética, passa da tecelagem, cuja gênese pode ser prolongada infinitamente e sempre renovada, à nova tecedura, metáfora do ato de escrever. Desse modo, Penélope apresenta características que

atendem, aparentemente, à classificação do regime diurno, quando assume atitudes alinhadas a comportamentos masculinos. No entanto, ao desdobrar os meandros de sua mente feminina, enquadra-se no regime noturno do imaginário, em conformidade às especificidades descritas por Durand (2002, p.382). Se a face da Filosofia brota da primeira classificação, a faceta escritora de Penélope insere-se no segundo regime, em nosso exame, na simbologia do pau que impele para a frente, para o futuro, necessitando de amadurecimento para progredir (DURAND, 2002, p.321, 338-345).

À guisa de um apanhado geral, constatamos que a construção do mito de Penélope evoca os cinco primeiros elementos da bacia semântica de Durand. Na análise potamológica desenvolvida pelo teórico, os escoamentos constituem as diversas correntes de pensamento formadas em um meio cultural específico, sendo algumas vezes provenientes de fontes distantes (por certo não se pode afirmar onde se origina a ação mitológica penelopiana, certamente gerada já nas primeiras sociedades patriarcais). Na segunda etapa dessa bacia, a partilha das águas acontece quando da constatação dos elementos comuns arquetipais (ideias e substantificação) e do decorrente agrupamento em esquemas (generalizações dinâmicas e afetivas da imagem) dos escoamentos (de igual modo, não é possível identificar quando e onde as águas representadas pelo mito de Penélope foram partilhadas). Acontecem, no estágio a seguir, as confluências de novos mitemas e alianças com outras correntes afins. Em Penélope, alguns exemplos dessas confluências e alianças são fornecidos por Brandão e Grimal, através de diferentes versões para o mito. Na quarta etapa, é traçado um percurso que leva à escolha do nome (símbolo) do rio. Nessa fase, com a denominação inspirada por uma personagem real ou fictícia já conferida, reúnem-se os três elementos formadores do mito para Durand, com a confluência do prolongamento dos esquemas, arquétipos e símbolos. Existe então uma imagem dinamizada em esquema, uma ideia substantificada em *persona*, cujo nome, “Penélope”, encerra o símbolo. Denominada e tipificada essa bacia semântica, chegamos ao quinto passo da análise potamológica, quando a organização desse rio recebe uma elaboração estética na forma de mito literário. Homero dá conta do registro estilístico desse mito literário, sob o formato narrativo de epopéia, que coincide com a maneira de a sociedade detentora do poder no momento personificar um de seus anseios.

A epopéia, conformação do registro estético da *Odisseia*¹¹⁸, é estudada com

¹¹⁸ Em relação a gênero literário, Vidal-Naquet (2002, p.120) pontua que “a *Odisseia* está na origem da comédia ou do drama satírico”, além do “relato de aventura e, ainda, o que chamamos de romanesco”. A seu turno, Nunes (In: HOMERO, 1996, Prefácio) pleiteia uma reclassificação quanto ao gênero para tal obra, insistindo que se trata de um romance, não de uma epopéia. À maneira de suporte para seu pleito, menciona motivos universais e atópicos do poema.

profundidade no ensaio “Epos e romance”, integrante de *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, onde Mikhail Bakhtin (1998, p.423), além de desenvolver um estudo comparativo entre os dois gêneros, detém-se sobre a apreciação dos heróis dessas formas (ou gêneros) literárias. A epopéia é o gênero do passado acabado e cristalizado – não podendo ser alterado. Daí sua canonização ter um caráter oficial, oriundo da força dominante. Seu herói, em decorrência, é um ser também perfeito e terminado: “seu ponto de vista sobre si mesmo coincide plenamente com o ponto de vista dos outros sobre ele: seu meio (sua coletividade), seu cantor e seus ouvintes”.

Os aspectos analisados por Bakhtin são verificáveis nos cantos homéricos. No caso específico de Penélope, a opinião que expressa sobre si própria remete ao herói épico, modelar, acabado, cuja ação paradigmática é descrita no auge de seu esplendor, quando conquista o mérito de ser alçado à categoria. Não importa o que suceda depois. Em regra, apenas breves linhas são-lhe acrescentadas como epílogo. Em Penélope, aflora o direcionamento único de todas as facetas rumo à virtude, até mesmo quando trapaceia.

Nove séculos antes de Cristo, Penélope desempenha satisfatoriamente as funções inerentes a cada papel que lhe cabe, já que prudência e versatilidade são seus qualificativos, devido ao beneplácito divino da deusa da sabedoria.

3 PAIDEIA FEMININA NA *POLIS* GREGA

*São umas corajosas mulheres
que tecem em teares antigos,
são umas Penélopes obscuras
em suas casas de pedra
com fogões de pedra
nestes tempos de pedra.*¹¹⁹

A divisão no espaço ocupado pelos homens e mulheres é um dos aspectos da sociedade que se destaca na *Odisseia*, refletindo o *modus vivendi* grego. Essa demarcação espacial determina toda a educação na Grécia antiga. Para o homem grego, a mola-mestra da engrenagem social, o modelo é o do movimento. De tal sorte, desloca-se com frequência desde a sua fixação domiciliar, na maior parte das vezes, por mar. A princípio, movido pela necessidade de buscar fora do solo pedregoso da Hélade elementos não encontrados ali, para suprir as mais variadas necessidades e para proporcionar deleite. Como tais facilidades não seriam graciosamente cedidas, a índole guerreira integrante de sua personalidade manifesta-se amiúde, tendo em vista o próprio conceito de *arete* (excelência, virtude) significar a reunião, no mesmo *aristos*, do domínio da palavra e das artes da guerra. Essa natureza belicosa atende à premência de apossar-se, em lugares às vezes longínquos, de riquezas das quais não dispõe.

Para as mulheres, mais especificamente do segmento que compõe a nobreza, é destinado o espaço interior da casa, uma espécie de confinamento vitalício, uma das medidas mais efetivas para assegurar a fidelidade feminina. Desse contexto, emerge Penélope¹²⁰.

No final do século IX a.C., ou já no século VIII a. C., consolida-se a *polis*, resultando isso em uma forma original da vida em sociedade. Os reis já não existem ou têm apenas papel simbólico; um grupo de homens livres comanda. A esse grupo destinam-se os versos da *Odisseia* (VIDAL-NAQUET, 2002, p.15); no entanto, as mulheres não o integram.

O sexo feminino é destituído de poder em Atenas; conseqüentemente, suas componentes não detêm o direito de votar. A cidadania ateniense é recusada às mulheres

¹¹⁹ MEIRELES, Cecília. Uma pequena aldeia. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a, p. 1893-4.

¹²⁰ Marcia Tiburi (21.04.07, p.6) assim discorre acerca da sociedade grega: “Esse corpo apto para a guerra e para a vida qualificada (*Bios*) é que sustentava a vida na *Pólis*, por oposição à outra forma de vida, a mera vida ou vida nua, à qual Aristóteles denominou *Zoé*, a vida dos animais, das mulheres e dos escravos, que constituía a existência da esfera privada, o *Oikos*, da economia, das ações da mera subsistência, do cuidado dos animais, da educação das crianças, do parto e da maturidade”.

desde a denominação da cidade, de acordo com a mitologia¹²¹. Segundo a lei formulada em 451 a.C. por Péricles, a cidadania é reconhecida somente àquele que puder provar a ascendência de um pai cidadão e de uma mãe filha de cidadão. Por isso, os filhos não portam o nome da genitora, sequer esse dado aparece no ato do registro de um rapaz numa *fratria*, órgão institucional. Segundo Anna Flora de Camargo Coelho (2002, p.34-35), o simples nascimento biológico não significa a aceitação da criança pelo pai. Caso o genitor decida-se pela rejeição, basta abandoná-la em uma via pública, pois o rebento passa a existir somente após o reconhecimento paterno, ao que sucede sua ligação com a comunidade sob a mesma moral e religião.

Salientamos que essa condição de apagamento não se refere às mulheres ditas inferiores, ou seja, escravas e concubinas, mas às *eugeneis* (bem nascidas), descendentes de famílias aristocráticas. O fator biológico em Atenas está estreitamente relacionado e condicionado pelo fator social para as filhas de pai cidadão. Desde os sete anos, inicia a etapa de domesticação das mulheres, comparadas a éguas indomáveis. Nessa fase, recebem a denominação de arréforas¹²². Aos dez anos, as meninas pertencem à categoria de *arcteia*, quando devem exorcizar a “ursa” que há nelas, símbolo da selvageria da infância; a seguir, ocorre a *menarchê*, o início da puberdade, quando se torna canéfora, último período que deverá conduzi-la ao seu destino de esposa¹²³, o verdadeiro objetivo de toda essa educação simultaneamente social e cultural. A adolescência é entendida como preparação para o casamento e para a vida de esposa de um cidadão.

Vernant (1992), na obra *Mito e sociedade na Grécia antiga*, demonstra que “o estudo histórico dos costumes matrimoniais e a reflexão estrutural do corpo mítico constituem as

¹²¹ Nessa ocasião, o rei Cécrope, da Ática, convoca uma assembléia formada por homens que se inclinam a favor de Poseidon, e mulheres a favor de Atena. Sucede-se uma disputa entre Atena e Poseidon pelo domínio e pela posse do lugar. Atena vence por um voto, provocando a ira do deus dos mares e a vingança dos homens. A partir desse episódio, as mulheres perdem o direito de votar, e seus filhos deixam de usar o nome materno, bem como de ser cidadãos atenienses, caso o pai não o seja (GEORGOUDI, 2003, p.584). Marlene Suano (2008a, p.18) esclarece que a contenda seria vencida por quem oferecesse o presente mais valioso para a nova cidade. Atena oferta a oliveira, além de ensinar os homens a extrair-lhe o óleo, enquanto Poseidon brinda-a com um poço, ao furar a terra com seu tridente, fazendo-a jorrar.

¹²² Conforme consta em *Lisístrata*, “Desde a idade de sete anos, eu era arréfora;/ Aos dez, moía o grão para a nossa Ama;/ Depois, vestida de crocota, fui ursa nas Braurónias./ Finalmente, crescida e bela rapariga, fui canéfora/ E usei um colar de figos secos” (ARISTÓFANES apud ZAIDMAN, 2003, p.415).

¹²³ Um estudo mais específico quanto à condição feminina na Grécia é realizado em *As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades*, por Louise Bruit Zaidman (1993, p.411-463). Nesse ensaio, evidencia-se a função reprodutora da jovem como o fator que determina a sua vida social: o casamento constitui para ela o momento decisivo em que, mudando de estatuto, de *parthenos* (παρθενος, termo genérico para moça solteira) se transforma em *gynê* (λυνη, mulher casada). Sobre o princípio organizador do casamento, e a forma em que a mulher nele ingressa, ver LEDUC, Claudine. Como dá-la em casamento? A noiva no mundo grego (séculos IX-IV a.C.). In: DUBY, George; PERROT, Michelle. *A história das mulheres no Ocidente*. A Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1993, p.277-347.

duas faces de uma mesma moeda”. No capítulo dedicado ao casamento, reflete que “o domínio das práticas matrimoniais talvez fosse o campo onde melhor se poderia medir a amplitude das transformações que levam ao advento da cidade e mais precisamente, em Atenas, ao estabelecimento de uma cidade democrática no final do século VI” (1992, p.48). Reconhece que nos séculos seguintes, V e IV a.C., há uma grande alteração, que guarda, entretanto, resquícios de seu esboço inicial, servindo-lhe de pano de fundo histórico. Acrescenta que a instituição do casamento não recebe, então, uma forma jurídica única e bem definida¹²⁴. Não há um fator isolado que confira à mulher o estatuto de *damar* (δαμαρ), ou esposa legítima¹²⁵. Existem três elementos, os quais, somados, diferenciam-na da *pallake* (παλλακη) e da *hetaira* (εταιρα), concubina e cortesã, respectivamente.

O primeiro desses elementos é a *engúe*¹²⁶ (εγγυη), a ligação solene entre duas famílias através de seus filhos, frente a testemunhas que avalizam o acordo recíproco. No entanto, essa simples dação da mulher, ou *ékdosis*¹²⁷ (εκδοσις), por si só não legitima a união. É imprescindível também a existência de um dote, a *proîx*¹²⁸ (προιξ), composto normalmente de um valor em moeda corrente (e/ou de outros bens móveis) acordado perante testemunhas, o qual acompanha a noiva ao ingressar no estatuto de mulher casada e, se, por alguma razão, o casamento for rompido, permanece a seu dispor (em poder de quem a cedeu ou de seu representante) para contrair novas núpcias (VERNANT, 1992, p.48-49).

Porém, nem mesmo o conjunto formado pela *engúe*, a *ékdosis* e a *proîx*, ou seja, o compromisso assumido e a dação da jovem devidamente acompanhada pelo dote, preenche os requisitos para que essa união seja considerada legítima¹²⁹. A condição *sine qua non* para que

¹²⁴ Vernant (1992, p.52) apoia-se em Aristóteles, quando este último afirma, em *Política*, I, 3, 2, “que não há nome para designar, em grego, a união do homem e da mulher”; o importante é que o casamento assegure a descendência legítima de uma família, “de fazer com que o pai se prolongue no filho ‘semelhante a ele’, originado dele” (VERNANT, 1992, p.54). A propósito, Coelho (2002, p.34) aponta mais um elemento subjacente ao dever cívico de casar e ter filhos, qual seja a estrita observação dos rituais religiosos de homenagear os mortos – por seus descendentes legítimos. Ora, sem descendentes, não haveria maneira de seguir o rito. É imperativo, por consequência, procriar, empreitada bem sucedida para Penélope.

¹²⁵ Na literatura de Homero, bem como nas lendas heróicas, a oposição entre a esposa e a concubina mostra-se bem mais clara do que na vida real: “a esposa é aquela que o homem conduz à sua casa para que partilhe de seu leito” (VERNANT, 1992, p.55).

¹²⁶ Demóstenes (apud VERNANT, 1992, p.49) propõe que sejam considerados filhos legítimos apenas aqueles que “se originam de uma mulher concedida através da *engúe* por seu pai, irmão consanguíneo ou avô paterno”, em suma, o *kúrios* (κύριος), o parente responsável pela nubente.

¹²⁷ A coabitação a concretiza, sem ela a *engúe* permanece no âmbito de um compromisso. Dessa transferência não resulta, porém, o rompimento dos vínculos anteriores com a família da qual a moça provém. A convivência destina-se à procriação, valendo apenas enquanto existir a coabitação.

¹²⁸ Se não houver o dote, presença tangível da aquiescência da família, e a mulher instalar-se na casa do eleito por vontade própria, configura-se o concubinato.

¹²⁹ Demóstenes (apud VERNANT, 1992, p.51) fornece uma definição prática para estipular o casamento, qual seja, o de “procriar filhos para si”, com o que diferencia o estatuto da esposa, concubina e prostituta: “Temos as

tal aconteça é o estado de fato, o compartilhamento duradouro dos corpos no leito do *oikos*¹³⁰. De acordo com esse costume, inexistia o casamento de Penélope sem a presença física de Odisseu.

Em Esparta, as jovens casam-se¹³¹ de cabeça raspada, oferecendo à Ártemis seus cabelos (em outros lugares, apenas mechas são oferecidas na véspera), segundo Plutarco, além de oferecerem seus brinquedos. Contudo, o diferencial máximo quanto à vida feminina da espartana (já que, de resto, segue as mesmas regras das demais cidades) engloba a educação: embora não se dediquem às atividades guerreiras, as mulheres recebem o mesmo treinamento militar dispensado aos homens, durante o qual mantêm as coxas à mostra, causa de escândalo para os atenienses. Logo, não é fortuito o fato de Penélope portar a cidadania espartana¹³², o que a prepararia melhor para as adversidades¹³³, devido a, nesse tipo de união arranjada, existir o risco da violência sexual, além de outros temores. Não se permite à mulher separar-se¹³⁴ do marido, pois é considerada incapaz perante a lei (tal como a criança),

cortesãs para o prazer; as concubinas, para os cuidados de todo dia; as esposas, para ter filhos legítimos, e como guardiãs fiéis das coisas da casa”.

¹³⁰ A condução de uma mulher ao *oikos* pode acontecer de diversas formas, sendo aquela considerada como a mais nobre, a oficial, a de pedi-la aos pais contra a entrega de um *hedna* (ἔδνα), pagamento composto quase sempre de semoventes bovinos. Portanto, acontece simultaneamente a entrega dos *hédna* pelo pretendente, momento em que recebe a *proix* do futuro sogro. No entanto, há outras formas de obtenção de uma esposa, sem a entrega dos *hedna*. Uma delas é a prestação de serviço ao pai da noiva; outra, o ganho em um concurso guerreiro; ou simplesmente pela prática do rapto. De fato, na *Odisseia*, podemos testemunhar que, através da vitória em uma corrida de carros, Odisseu obtém Penélope em casamento. A jovem muda de *oikos*, saindo da casa de seu pai para entrar na de seu marido, a exemplo de Penélope, que deixa Icário e Esparta. Integra agora um domicílio estranho, unindo-se, assim, sob a forma da união patrivilocal. Caso Odisseu desposasse uma jovem de Ítaca, haveria hipogamia, isto é, a união com alguém de nível inferior ao seu; essa é a razão de buscar uma jovem de ascendência aristocrata longe de sua terra.

¹³¹ Não existe, porém, uma cerimônia matrimonial, apenas um conjunto de ritos para assegurar a troca de estatuto. No dia da boda, o *gamos* (γάμος), a moça toma o banho pré-nupcial. Após a higiene, coloca um véu, até que o esposo o retire à noite, quando faz a passagem do jugo de Ártemis para o de Eros. Ao chegar à casa dos pais do noivo, recebe a mistura de frutas secas, *tragêmata*, sobre sua cabeça, à volta da lareira, peça matricial da casa (diga-se de passagem, o mesmo ritual de admissão dos escravos no *oikos*). Passa a receber a proteção de Afrodite, associada a *Peithô*, deusa da persuasão, cujas armas são a doçura e a sedução. Interessante notar que Penélope não invoca essas entidades divinas, mas Atena, em geral, e Ártemis, em poucas situações específicas. À porta do *thálamos* (θάλαμος, quarto nupcial), um coro de moças entoava o himeneu ritual, denominado epitalâmio. A. Jardé (apud COELHO, 2002, p.34) acrescenta que, apta a ser desposada tão logo entre na puberdade, a nubente veste-se de branco e coloca o véu cingido por uma coroa de flores. Participa então do ritual que representa um rapto simulado, a entrada no novo lar, suspensa nos braços do noivo. Tal prática, porém, visa a esclarecer “que a mulher não possuía o direito de entrar naquele recinto por vontade própria, mas, sim, carregada pelo homem, senhor do local”.

¹³² Encontramos a menção de mulheres exercendo o papel de administradoras em Esparta, por razões eventuais e imperativas, embora sofram a censura do autor, em ARISTÓTELES. Política. In: _____. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000, Livro II, 9-55, p.195.

¹³³ Ao contrário da prima Helena, que abandona o lar de Menelau para viver com Páris, e da outra prima, Clitemnestra, que atrai para o palácio de Agamenon um amante, mantém-se irredutível na sua decisão de esperar pelo marido. Prudentemente, não se posiciona contra ele – em Odisseu deposita seu paciente amor.

¹³⁴ Eurípedes (1991, p.28, v.258-265), com fina sensibilidade, através do “depoimento”, ao mesmo tempo racional e pungente de *Medeia*, bem ilustra a situação da esposa: “Das criaturas todas que têm vida e pensam,/ somos nós, as mulheres, as mais sofredoras./ De início, temos de comprar por alto preço/ o esposo e dar, assim, um dono a nosso corpo/ – mal ainda mais doloroso que o primeiro./ Mas o maior dilema é se ele será mau/ ou

enquanto que o homem não se depara com qualquer dificuldade para divorciar-se¹³⁵.

Contudo, quer o enlace transcorra de forma harmoniosa para a mulher, com a decorrente convivência (ou não, devido aos afastamentos dos maridos) a vida em reclusão novamente seguiria seu curso. Esse é o desígnio emanado pela *polis*, cuja “própria dimensão da cidade-Estado impunha, de saída, grande solidariedade entre seus habitantes, facilitando a ação coercitiva dos padrões de conduta” (PLATÃO, 2000, p.5). O próprio vocábulo *polis* sintetiza o aspecto geográfico e o político, remetendo ao lugar e à população nela soberana. Essa é a razão de o *demos* (δῆμος, povo) autoconceber-se como um “animal político”, acepção para o termo cidadão. Porém, as mulheres (bem como os estrangeiros e os escravos) não integram essa minoria poderosa, excluídas das decisões políticas (PLATÃO, 2000, p.7).

Ao olhar para o passado com olhos de hoje, poderíamos concluir que a mulher, na Hélade, pouco se diferencia de uma incubadora, no aspecto funcional, porque “enquanto mãe, engendrando filhos para um homem que na realidade pertencem a ele, que o prolongam em linha direta, ela se identifica com a terra cultivada possuída por seu esposo, tendo o casamento o valor de um cultivo da terra onde a mulher seria o solo”¹³⁶ (VERNANT, 1992, p.66). Porém, devemos ressaltar que se trata de uma sociedade de um período longínquo, com regras de sobrevivência específicas como qualquer outro grupo organizado, a qual deve ser considerada no devido contexto histórico e não sob a visão restrita de uma comparação crua com a contemporaneidade atual. Werner Jaeger (2001, p.47), em *Paideia: a formação do homem grego*, examina com atenção a posição social da mulher no período da cavalaria homérica e conclui que não apenas é atendida e honrada por sua utilidade, mas também porque “ela é a mantenedora e a guardiã dos mais altos costumes e tradições”. Em uma época na qual faz-se essencial o uso da força física para seguir vivendo, não devemos estranhar a imposição da superioridade masculina. Para as mulheres, a submissão aos valores dos homens poderia significar a sobrevida. Várias representações antigas de Penélope atestam como exemplar a atitude de ouvinte atenta e seguidora das instruções de Odisseu.

bom, pois é vergonha para nós, mulheres, / deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo)”. Além disso, mesmo “as mulheres que não são casadas têm de sua ligação uma visão elegíaca e crêem que as promessas têm valor de contrato” (NÉRAUDAU, 2003, p.33), invocando-se Medeia como exemplo.

¹³⁵ Vidal-Naquet (2002, p.44) constata que os aqueus não são maridos fiéis, porém, “em regra, são monógamos”. Acrescenta que, “ao longo de seu périplo, Ulisses não se preocupa em guerrear, pensa apenas em reencontrar a sua esposa e o seu lar, esse lugar de estabilidade simbolizado pelo leito conjugal fixado numa oliveira que não se pode arrancar” (VIDAL-NAQUET 2002, p.52). Neste caso, a intenção de retornar sobrepe-se a outros relacionamentos. Apesar das infidelidades, é considerado marido exemplar, ainda que tenha sucumbido à sedução de Circe, mãe de seu filho Telégono. Igualmente curva-se aos encantos de Calipso, em cuja companhia passa sete anos de exílio involuntário. Resiste, por outro lado, à beleza de Nausícaa, assim como já resistira à de Helena, ao aceitar sabiamente a condição de candidato preterido.

¹³⁶ Vernant (1992, p.129) reafirma essa ideia posteriormente, de modo mais sintético: “para os gregos, o casamento reveste-se da forma de um cultivo onde a mulher é o solo e o marido, o lavrador”.

3.1 Manifestações na literatura ocidental: breve amostragem

*Quizá Penélope no fue en principio griega
Mas eso nada cambia de la historia
Ni de su fiel estirpe originaria,
Iluminada al roce de una cultura espléndida
Nacida al mundo en la aurora de una bella lengua.*¹³⁷

Através do domínio da estética, Homero registra o surgimento de um mito que, até a atualidade, povoa profundamente o imaginário masculino (e, por introjção, também o feminino), instituidor do padrão de conduta da esposa perfeita. Tal afirmação comprova-se através do lamento do herói Agamenon, que vaticina as constantes retomadas futuras:

És venturoso, ó solerte Odisseu, de Laertes nascido,
por teres tido uma esposa dotada de tanta virtude!
Que coração bem formado possuía a prudente Penélope,
filha de Icário, que nunca esqueceu ao legítimo esposo!
**A fama dessas virtudes jamais há de ser esquecida,
pois em louvor da prudente Penélope os deuses, por certo,
hão de inspirar aos mortais inefáveis e eternas cantigas.** (HOMERO,
2000a, XXIV, v.192-198, grifo nosso.)

O fato de esse mito ser constantemente reatualizado demonstra que se concretiza plenamente a previsão¹³⁸. Penélope recebe inumeráveis retomadas, em obras e autores ora obscuros, ora canônicos. Dentre estes últimos, desponta Ovídio (43 a.C./18 d.C.), autor das *Heróides*, publicadas em 15 a.C. Essa obra compõe-se de 21 poemas epistolares, cada um deles “assinados” ficticiamente por uma mulher famosa pela força do amor que desfia na carta. Julgamos importante destacar que a edição brasileira tem o título de *Cartas de amor*

¹³⁷ PITA, Juana Rosa. Mar de los hechos. In: _____. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005a, p.75.

¹³⁸ Porém, consoante observa Patricia Rosenmayer, professora titular da University of Wisconsin (EUA), em entrevista de 15.08.2008: “muito estranhamente, Penélope não se faz presente com constância na lírica grega arcaica. Talvez os poetas de então, fascinados com Helena e a guerra de Tróia, dispendam menos energia no material pós-*Iliada*. Acerca de pares casados, existe um longo poema em hexâmetros da autoria de Safo sobre o casamento de Heitor e Andrômaca, além da alusão à captura de Tetis por Peleu e posterior boda em Ibycus – mas apenas isso para as esposas míticas. A poesia amorosa tende a ser escrita para e sobre amantes, não esposas (informação verbal, 2008). Tradução de: “oddly enough, Penelope does not appear much in Greek archaic lyric; I think the poets were so fascinated with Helen and the Trojan war that they spent less energy on post-Iliadic material. As for married couples, there is Sappho’s long hexameter poem about Hector and Andromache’s wedding, and the allusion to Thetis’ capturer and marriage to Peleus in Ibycus, but that’s it for mythical wives. Love poetry tends to be written to/about mistresses, not wives”. Comprovando essa ideia, não encontramos em nossa pesquisa obras literárias escritas em período imediatamente posterior à *Odisseia*. No entanto, a riqueza das representações iconográficas dessa personagem não permite dúvidas em relação à intensidade da sua permanência no imaginário do povo grego, cujos registros escritos devem ter-se extraviado no tempo.

(OVÍDIO, 2003) e somente como subtítulo “As heróides”. Penélope encabeça o rol das quinze missivistas (que jamais obtêm resposta), certamente em razão da imagem de esposa amorosa e fiel invocada pela simples menção de seu nome. A epístola escrita por Penélope em 116 versos – a mais curta dentre todas – inspira-se em quatro versos da *Odisseia*¹³⁹, nos quais a rainha de Ítaca relata ao esposo o seu padecimento durante a ausência dele, de acordo com Jean-Pierre Néraudeau (2003, p.41). A criatividade de Ovídio não se resume apenas a ampliar um relato tão somente sugerido nos versos acima, mas resulta na inauguração do gênero epistolar, além de oferecer espaço à voz da mulher, focalização sob a qual narra, “ao contrário do ponto de vista masculino de Homero, revela[ndo] uma esposa ansiosa e com medo”¹⁴⁰ (SNODGRASS, 1988, p.200). No excerto a seguir, resumo da missiva, podemos verificar tais afirmações:

Tua Penélope envia-te esta carta, muito tarde, Ulisses: não me respondas, vem. [...] Eu não teria chorado, sobre um leito frio e solitário, a ausência de um esposo; eu não teria culpado, longe dele, a lentidão dos dias, e, em meus esforços para preencher o vazio das noites, não cansaria minhas mãos de viúva com um tecido sempre inacabado. [...] Mas um deus justo ajudou meu casto amor. [...] continuas ausente e eu não consigo saber nem a causa desse atraso, nem em que lugar do mundo te escondes, insensível às minhas lágrimas. [...] Não sei o que temo, mas temo tudo em minha alucinação e um vasto campo se abre para minhas inquietações. [...] Talvez fales com desprezo da rusticidade de tua esposa que só sabe desbastar a lã dos rebanhos. [...] sou tua e só quero ser tua; Penélope será sempre a esposa de Ulisses. [...] Vem, vem quanto antes, nosso porto seguro, nosso abrigo. [...] Quanto a mim, jovem quando partiste, ainda que seja breve o teu retorno, parecer-te-ei velha (OVÍDIO, 2003, p.41-46).

O filtro do pensamento feminino, indício da transformação dos valores épicos contidos na virilidade do herói homérico, aqui inverte seu eixo, ao considerar “que há mais coragem em amar do que em combater” (OVÍDIO, 2003, sobrecapa). Tal mensagem, em especial partindo da esposa de Odisseu, adquire um caráter novo e revolucionário.

Já distante da época clássica, o mito penelopiano segue integrado a obras-primas da literatura universal, a exemplo da peça de cunho clássico *Frei Luís de Souza* (1997), escrita por Almeida Garrett (1799-1854), drama inspirado na tradição de um complicado e doloroso episódio sentimental situado em 1613¹⁴¹, é uma leitura do mito de Penélope ambientada no

¹³⁹ “Narra Penélope quanto sofrera durante esse tempo,/ vendo as ações no palácio, do bando funesto de moços,/ que, por sua causa, diziam, manadas e pingues rebanhos/ lhe consumiam, e vinho melífero, que, a rodo, estragavam” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.302-305).

¹⁴⁰ Tradução livre de: “in contrast with Homer’s masculine point of view, reveal an anxious, fearful wife”.

¹⁴¹ Conforme informação fornecida em nota de rodapé: “ano de 1613, época da separação de Manuel de Souza Coutinho e D. Madalena de Vilhena” (GARRETT, 1997, p.36).

medieval. A protagonista, Madalena de Vilhena, após esperar sete anos por D. João de Portugal, marido a quem sempre respeitara e honrara, sem, contudo, amá-lo, convence-se de sua morte. Sentindo-se completamente sozinha, Madalena desposa D. Manuel de Souza Coutinho. Dessa união, nasce D. Maria de Noronha, já adolescente, quando da chegada de um romeiro, portador da notícia de que D. João ainda estaria vivo. D. Maria, a filha dessa união tornada ilegal, perece. Não é esclarecido o futuro do romeiro, quase num recurso *deus ex machina*. Ao casal, é reservado um fim atroz, como expiação da culpa, qual seja, “jazer” num mosteiro. Conseqüentemente, apesar de tão extenso lapso de tempo, cerca de 2.700 anos entre a *Odisseia* e *Frei Luís de Souza*, persiste a força do mito penelopiano, ou seja, o desejo imperativo da sociedade ainda patriarcal quanto à manutenção da tão decantada fidelidade feminina, embora haja um longo afastamento do casal. Manifesta-se a força do *status quo*; mas até quando resistiria na íntegra, sem que as personagens sofram o decorrente castigo por subverterem a *doxa*?

James Joyce (1882-1941), em 1922, publica *Ulisses* (1999). Explicitamente inspirado na *Odisseia*, retrata a epopéia do homem moderno. Como a característica da época é a velocidade, abrevia a fábula homérica, de vinte anos para um único dia, ou seja, 16 de junho de 1904, o *Bloomsday*, sem diminuir, com isso, a profundidade analítica do texto, ao contrário, ampliando-a. Apenas na segunda parte da obra aparece Molly, atriz de cabaré e esposa de Leopold Bloom. A personagem tem uma participação modesta no decorrer da trama, quantitativamente falando, resumida a *flashes* na memória do protagonista. Ao final da narrativa, no entanto, é-lhe concedida a palavra, conferindo a Molly o que seria a chave de ouro para o fechamento da diegese. Essa Penélope irlandesa possui voz própria, ao contrário da outra, a grega, a quem só é concedida a palavra para lamentar-se da ausência do esposo, caso não seja ele o interlocutor. Mas o que transgride sobremaneira a ação do mito é o fato de a esposa anglófila não se manter fiel¹⁴² ao marido, ainda que ele não tenha se ausentado. No entanto, ele a perdoa porque também comete as mesmas traições. A mulher joyceana, no raiar do século XX, tem voz própria e diz “sim eu disse sim eu quero Sims” (JOYCE, 1999, p.957). Sim¹⁴³ à vida, às suas opções pessoais dentro de uma sociedade hipócrita que reduz o sexo feminino a mero objeto de prazer.

¹⁴² A inversão das *personas*, neste caso específico, é analisada com concisão por Salvatore D’Onofrio (1997, p.41): “Assim, a protagonista Molly, que deveria ser a correspondente atual da mítica Penélope, a esposa fiel por antonomásia, é descrita como uma mulher lasciva, sensível aos chamamentos do sexo, pronta a se entregar ao primeiro amante que aparecer”.

¹⁴³ Clarice Lispector (1998, p.87) encerra a narrativa de *A hora da estrela* com essa mesma palavra e com igual sentido.

No panorama contemporâneo nacional, essas variações encontram eco em obras que mantêm ou não o paradigma penelopiano, em reatualizações na literatura brasileira, foco de análise do próximo capítulo.



PARTE II

REATUALIZAÇÕES DO MITO DE PENÉLOPE NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX: ENTRE CONSERVAR E TRANSGREDIR

Eletrecidade

*Por pouco não me sinto enamorada
 Aí, soprando um café de máquina
 Com a voz do Rei na barriga
 Jobim no coração
 Espelho caixa de contatos
 Assobio no elevador
 Uma canção me consola
 Enquanto mamãe faz tricô
 Penélope distraída
 Preciso sair de casa...¹⁴⁴*

A dinâmica de uma dialética entre o próprio e o alheio, incorporando o elemento externo, qual seja, a antologia da cultura ocidental, lapidada por autores de nossa terra para transformá-la em elemento interno, com o acréscimo da “cor local”¹⁴⁵, é a solução naturalmente encontrada para escapar de um possível provincianismo redutor, contrário à pluralidade cultural brasileira. A esse respeito, Antonio Candido (2000b, p.327) retoma Machado de Assis, quando, no artigo “Instinto de nacionalidade” (1873), afirma que “se deve exigir do escritor [...] certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. No último parágrafo de *Formação da literatura brasileira*, Candido (2000b, p.327) confessa ter empregado o critério machadiano para

descrever o processo por meio do qual os brasileiros tomaram consciência da sua existência espiritual e social através da literatura, combinando de modo vário os valores universais com a realidade local e, desta maneira, ganhando o direito de exprimir o seu sonho, a sua dor, o seu júbilo, a sua [...] visão das coisas e do semelhante.

Candido (2000b, p.11), endossando a fala de Fernandes Pinheiro, lucidamente reconhece ser “uma ilusão dos parvos ou ignorantes acreditarem que possuem tesouros de originalidade, e que aquilo que pensam, ou dizem, nunca foi antes pensado, ou dito por

¹⁴⁴ PORTO, Fernanda. Eletrecidade. In:_____. *Best of Fernanda Porto*. São Paulo: Trama, 2006. 1 CD-Rom. Faixa 12.

¹⁴⁵ Expressão tomada por empréstimo a Lúcia Miguel-Pereira (1985, p.175), em *Prosa de Ficção: de 1870 a 1920*, referindo-se ao estudo do regionalismo: “só lhe pertencem de pleno direito as obras cujo fim primordial for a fixação de tipos, costumes e linguagem locais, cujo conteúdo perderia a significação sem esses elementos exteriores, e que se passem em ambientes onde os hábitos e estilos de vida se diferenciem dos que imprime a civilização niveladora”. Adotamos-lhe a expressão, ao mesmo tempo em que discordamos da autora quanto à marginalização do elemento regional, que não se anula frente à universalidade de um texto, mas agrega-lhe valor ao vesti-lo com nova roupagem, mais próxima ao leitor de um determinado espaço geográfico.

ninguém”. A partir desse reconhecimento, João Cezar de Castro Rocha (2008, p.22) observa que “Candido substituiu o preconceito de *originalidade* pelo compromisso com a *complexidade*”, tão necessário para a formação da literatura brasileira. Realizar o processo antropofágico de aproveitar o que nos convém, digerindo-o, isto é, adaptando-o a nossa realidade, e rejeitar o que não nos seja interessante está em franco acordo com a relação hipertextual exposta por Genette para inverter a hierarquização das obras.

Tendo por foco axial as reflexões de Antonio Candido, percebemos que alguns autores nacionais já se haviam destacado antes e continuam se destacando depois, ao inspirarem-se no que de melhor integra a cultura ocidental para (re)expressá-la com a necessária complexidade estética, seja na manutenção ou na subversão de determinados temas e motivos, dentre eles, aqueles que compõem o panteão olímpico. Portanto, decorridos trinta séculos desde o suposto registro literário inaugural de Penélope, seria impensável não lhe agregar novas características no correr do tempo, afins ou contrárias ao mito “original”, sem o que aconteceria sua cristalização e morte. A contemporaneidade homérica exhibe o intento de homogeneizar comportamentos entre os nobres, enquanto a modernidade entrecruza influências globalizantes *versus* disposições pessoais – heterogeneizantes –, propiciando o surgimento de conflitos entre o indivíduo e seu grupo social, em relação a si mesmo, ou a ambos.

Alfredo Bosi (1997, p.388), ao tecer considerações acerca dos caminhos do romance na década de 1940, aponta a mistura de gêneros como sendo o reflexo da modernidade: “Enfim, caráter próprio da melhor literatura de pós-guerra é a consciente interpenetração de planos (lírico, narrativo, dramático, crítico) na busca de uma ‘escritura’ geral e onicompreensiva, que possa espelhar o pluralismo da vida moderna”, caráter já implícito no movimento modernista de 1922. Inspirado pela tipologia tripartite de Lucien Goldmann¹⁴⁶ (1964), estabelecida a partir das divergências entre ego e sociedade que originam o romanesco e o mantêm, Alfredo Bosi desenvolve seu próprio esquema quadripartido¹⁴⁷, de acordo com a

¹⁴⁶ Nas palavras de Bosi (1997, p.391), essa tipologia do romance adquire a seguinte formulação: “(1) o herói pode empreender a busca de valores pessoais que subordinem a si a hostilidade do meio (*Dom Quixote*; Julien Sorel, de *O Vermelho e o Negro*, de Stendhal); (2) o herói pode fechar-se na memória ou na análise dos próprios estados de alma (em *A Educação Sentimental*, de Flaubert); (3) enfim, ele pode autolimitar-se e “aprender a viver” com madura virilidade no mundo difícil aonde foi lançado (“romances de aprendizado”, como o *Wilhelm Meister* de Goethe)”. Segundo tal classificação, Caetana enquadrar-se-ia na primeira categoria, a heroína de “Colheita” na segunda e Lóri na última. Porém, a protagonista de “Os obedientes” seria, de acordo com essa divisão, inclassificável.

¹⁴⁷ Para Bosi, os quatro níveis progressivos de conflito entre o herói e a sociedade são: a) *romances de tensão mínima*, nos quais as personagens sofreriam profundo condicionamento social; b) *romances de tensão crítica*, em que existe resistência às coações do meio por parte do herói, quer as expresse ou não; c) *romances de tensão interiorizada*, cuja tônica consiste na evasão e subjetivação do conflito, ao invés do enfrentamento da antítese

progressão da tensão existente entre o herói e a sociedade.

Anthony Giddens (2002, p.10), para quem “a vida social moderna é caracterizada por profundos processos de reorganização do tempo e do espaço”, conjectura em *Modernidade e identidade* que a diluição das diretrizes sacramentadas pelo hábito não necessariamente tenham cedido lugar ao *logos* tranquilizador:

A modernidade é uma ordem pós-tradicional, mas não uma ordem em que as certezas da tradição e do hábito tenham sido substituídas pela certeza do conhecimento racional. A dúvida, característica generalizada da razão crítica moderna, permeia a vida cotidiana assim como a consciência filosófica [...] A modernidade institucionaliza o princípio da dúvida radical e insiste em que todo conhecimento tome a forma de hipótese – afirmações que bem podem ser verdadeiras, mas que por princípio estão sempre abertas à revisão e podem ter que ser, em algum momento, abandonadas.

Tais reflexões coadunam-se às de Nizia Villaça (1996, p.193), constantes em *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*, segundo as quais “pensar a crise que atinge o homem contemporâneo é pensar seu imaginário, os processos de subjetivação, suas representações do tempo e do espaço. Melhor, do espaço/tempo”. Portanto, ninguém melhor que um escritor para estabelecer o diálogo com as representações imagéticas de culturas atuais e antigas. O escritor, ainda que se confira o poder de deslocar o tempo diegético de suas produções para o passado ou o futuro, realiza tais projeções com o olhar do presente; é um ser de seu tempo, apesar de que, de acordo com Ana Pizarro, em *La luna, el viento, el año, el día*, “el hombre es contemporáneo a todas sus edades. [...] la historia presente es siempre también la historia anterior” (1994, p.90), sob nova roupagem.

Villaça (1996, p.7) reconhece o momento presente como “o da problematização, mais do que da negação, de todos os modelos e parâmetros”. Contemporaneamente faz-se uma “opção pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas micro-abordagens em substituição à ortodoxia, aos macro-diagnósticos, às totalizações” (VILLAÇA, 1996, p.7) modelares. Identifica esse caráter paradoxal do presente, ao qual denomina de posmodernidade¹⁴⁸, como situado dentro e fora da cultura hegemônica.

A literatura e, principalmente, o lugar do narrador afiguram-se como privilegiados

constituída entre o eu e o mundo; d) *romances de tensão transfigurada*, de maior complexidade, encontrando na evasão para o plano mítico ou metafísico a solução dos problemas do protagonista. De acordo com tal taxinomia, *A doce canção de Caetana* integraria a segunda etapa, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e “Colheita” a terceira, ao passo que “Os obedientes” ocuparia a primeira possibilidade a princípio, passando para a quarta na resolução (embora os dois últimos sejam contos e não romances).

¹⁴⁸ Não nos detemos sobre um estudo taxinômico da contemporaneidade, limitando-nos a simplesmente reproduzir a citação autoral, seja qual for a denominação conferida (pós-modernidade, posmodernidade, alta modernidade, sobremodernidade, hipermodernidade, transvanguarda, modernidade tardia).

para estudos sobre a identidade, segundo Villaça. Ao contrário do sujeito do Iluminismo, com fixidez de direitos e deveres, disciplinado moralmente e consciente de si próprio, surge o sujeito globalizado, embora, ou devido a isso mesmo, atomizado, dilacerado pela perda da unidade identitária. Não mais existe a visão utópica, de cunho universalista e hegemônico que ilumina as vanguardas modernistas. A fragmentação é a tônica. Mas, longe de revestir-se de uma conotação negativa na totalidade, essa situação vem favorecer a concessão da palavra aos grupos alijados à margem, pelo *status quo* elitista: “o poder jovem, o corpo feminino, os movimentos negros, as reivindicações gays, os imigrantes, as mulheres trabalhadoras, as associações de bairro” (VILLAÇA, 1996, p.27). Penélope sofre uma profunda revisão quanto à face paradigmática, fragmentando-a em outras múltiplas que, somadas ou não à mesma, lhe agregam valor, sob a escritura, ora sedutora, ora nem tanto, de numerosos autores nacionais (alinhados a uma tendência internacional), por que remete a relações de caráter interpessoal de foro íntimo, visando à permanência.

Para Georges Balandier (1999, p.31), as ideologias são a tradução política do mito, que constituem sua *degradação e dissimulação*. Embora as ideologias mostrem-se nebulosas, não desaparecem totalmente: “temas míticos e ideologias antigas permanecem vivos na memória, reservados e reutilizáveis ou programáveis segundo as circunstâncias” (BALANDIER, 1999, p.32). Por tal razão, o imaginário atual ainda se nutre de temas antigos, entre eles os mitos de significação permanente, a fim de preencher vazios gerados pelo pensamento racional.

“O reencantamento pelo recurso aos pequenos e grandes estratagemas” (BALANDIER, 1999, p.27), estes últimos uma das características de Penélope, são parte do resultado da tensão que a dinâmica da sobremodernidade propõe, em oposição ao desencanto decorrente da perda da fé. Balandier (1999, p.35) define a contemporaneidade como espaço de implosão dos valores estabelecidos, substituindo-os pela pluricidade, por vezes contraditória:

Os temas do desaparecimento, da desconstrução, do vazio, da simulação são conduzidos pelo pensamento considerado pós-moderno. O filósofo e sociólogo Jurgen Habermas demarcou o que ele aponta, em uma entrevista, como “a clareira anarquista da pós-modernidade”; espaço onde tudo se desfaz, onde se afirma a recusa das representações unívocas do mundo. Das visões totalizantes, dos dogmas e das atribuições de sentido; canteiro onde se espalham, aos pedaços, a hierarquia dos conhecimentos e dos valores, os sistemas de significação, os paradigmas e os modelos. No final, aparece a impossibilidade de escolher entre as muitas experiências humanas, que acabam por ser todas aceitáveis.

Balandier (1999, p.35) recupera ideias de Jean-François Lyotard quando se refere a uma das consequências diretas do banimento dos parâmetros, que indica “o fim das ‘grandes narrativas’ dos relatos que fundamentam, unificam, legitimam e avalizam a experiência humana”. A dinâmica da modernidade convida a descobrir “o que se esconde” (BALANDIER, 1999, p.35) e a deslindar o que subjaz oculto até mesmo nas contradições consideradas insolúveis em algumas obras de menor extensão, tal como o conto e a novela, contudo, de conteúdo denso. Nesta altura é convidado a entrar em cena o hermeneuta, para, movido pelo desafio prazeroso de decifrar personagens e peripécias num contexto modernizado que oferece curiosas equivalências, realizar o estudo mitocrítico de Penélope, em quatro textos-palimpsestos de um texto matriz.

As narradoras e as personagens de Clarice Lispector, em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e “Os obedientes”, e de Nélide Piñon¹⁴⁹, em *A doce canção de Caetana* e “Colheita”, fornecem evidências, através do comportamento e das estratégias narrativas, de pertencerem à contemporaneidade. Essa escritura, esse olhar mítico na representação do real poderia refletir um anseio de retorno ao passado ou uma retomada crítica. Remete, simplesmente, ao século XX, espaço de crises (*crisis*, em grego: julgamento, discernimento) perceptíveis na criação artística.

Por uma questão de adaptação temporal, ao invés de agruparmos as obras eleitas de Lispector e Piñon e analisá-las segundo sua característica dominante de manutenção ou subversão ao mito de Penélope, optamos por alterná-las e coadunar homogeneidade e heterogeneidade de modo cíclico, observando aquilo que Durand (2002, p.295) denomina de “sucessão dos contrários”, ou “visão rítmica do mundo”, cadência tão afim aos tempos contemporâneos. Procedendo desta forma, intentamos destacar a riqueza da criação de Lispector e de Piñon ao abordarem faces divergentes da mesma figura mítica, o que demonstra extrema sensibilidade, representando as “antenas da raça” às quais Ezra Pound (2001, p.77) se refere em *ABC da Literatura*¹⁵⁰, além de multivisão.

Tal abordagem alinha-se ao que Peter Burke (2010, p.255) preconiza como sendo o rumo para o desenvolvimento do estudo mitológico: “Claude Lévi-Strauss nos ensinou a procurar pares de opostos ao interpretarmos os mitos”. Compreendemos essa afirmação não somente como o estudo de mitos que polarizam suas ações, mas também como a análise de faces diversas, até mesmo opositivas, dentro de uma mesma entidade mítica. A preferência

¹⁴⁹ Em *A doce canção de Caetana* consta a situação temporal da diegese como sendo o ano de 1970, dado não fornecido nas demais obras do *corpus*.

¹⁵⁰ Ezra Pound declara que “os artistas são as antenas da raça”, atribuindo-lhes uma percepção geral acima do nível comum.

pelo desdobramento através dos contrários, ou da “lei do contraste”, conforme Burke (2010, p.191) denomina, não é uma manifestação atual; está presente já na cultura popular do século XVI, na qual “a antítese, entre outras coisas, é um expediente para manipular a repetição, que pode ser encontrada em todas as obras de arte. Sem a repetição simplesmente não existiria nenhuma estrutura” (BURKE, 2010, p.191). Já para Joseph L. Henderson (2002, p.110), no ensaio *Os mitos antigos e o homem moderno*, a estrutura comprova que, apesar de englobar uma extensa gama de variações nos detalhes compositivos do mito, abriga “uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato entre si – como, por exemplo, as tribos africanas e os índios norte-americanos, os gregos e os incas do Peru”, a exemplo do que verificamos no mito de Penélope, retomado constantemente em toda a literatura ocidental e burilado com mestria pelas autoras nacionais cujas obras são eleitas no presente trabalho.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e “Colheita” acontece a estilização¹⁵¹ (e não paráfrase¹⁵², porque há subversões), em virtude da existência de mudanças que não chegam a alterar a estrutura e o sentido do mito de Penélope na *Odisseia*. Verificamos em tais produções o entrecer desse com outro(s) mito(s), mas o de Penélope sobrepõe-se. Por outro lado, em *A doce canção de Caetana* e “Os obedientes” observamos a existência da paródia¹⁵³, pois, além de várias características mais, no entrecruzamento, a ação de outro mito não permite que a de Penélope se realize em plenitude.

Tanto Clarice Lispector quanto Nélide Piñon discorrem sobre a atuação da mulher em diversos ângulos, entre eles, a condição de indivíduo produtivo, mas inseguro quanto ao valor do que produz, por habitar a marginalidade do poder econômico. Conforme Villaça (1996,

¹⁵¹ A estilização segue a direção proposta pelo texto original, permitindo alterações que não lhe desfigurem o sentido. Bakhtin (1998, p.159-160) assim a define: “Toda estilização verdadeira é a representação literária do estilo linguístico de outrem. Obrigatoriamente, aqui são apresentadas duas consciências linguísticas individualizadas: a que representa (a consciência linguística do estilista) e a que é para ser representada estilizada. A estilização difere do estilo direto, precisamente por esta presença da consciência linguística (da estilística contemporânea e de seu auditório), à luz da qual o estilo estilizado é recriado e, tendo-a como pano de fundo, adquire importância e significação novas. [...] a linguagem contemporânea dá um esclarecimento especial da língua a ser estilizada: ela separa certos elementos, deixando outros na sombra, cria acentos particulares de seus momentos”. Para Affonso Romano de Sant’Anna (1998, p.14), em *Paródia, paráfrase & cia.*, leitor de Bakhtin, o entendimento de estilizar aponta para a observação de uma única direção, aquela proposta pelo texto primeiro. Sant’Anna (1998, p.13) observa ainda os preceitos de Tynianov, para quem a estilização aproxima-se da paródia, contudo, sem apresentar discordância entre o estilizando e o estilizado.

¹⁵² Conforme a etimologia do termo “*para-phrasis* (que já no grego significava continuidade ou repetição de uma sentença)” (SANT’ANNA, 1998, p.17), o sentido leva à reafirmação da ideia de uma obra escrita, não necessariamente à imitação.

¹⁵³ A própria etimologia do vocábulo paródia, *para-ode*, remete à construção textual que inverte o sentido do texto, expressando uma intenção oposta ao original. Para isso contribuem, entre outras possibilidades, as escolhas lexicais, a alteração do gênero literário (a exemplo da tragédia reescrita como comédia), além da inversão dos papéis temáticos (SANT’ANNA, 1998).

p.27), tais escritoras produzem, no conjunto de suas criações aqui estudadas, histórias “de fora” da cultura hegemônica. Entretanto, identificamos nas ficcionistas uma posição triplamente “ex-cêntrica”, além da escolha temática, por contemplarem-na através da visão “de dentro”, representada pela própria experiência feminina de sujeito além de objeto dessa construção. Guattari (2000, p.36), a respeito dos desdobramentos da alma humana, afirma que “os maiores psicanalistas não são nem Freud, nem Lacan, nem Jung, nem alguém desse gênero, mas gente como Proust, Kafka”. Lispector e Piñon inserem-se nesse rol com distinção pelo conjunto da obra, ocupadas em problematizar a polaridade existente entre o elemento feminino e o masculino. O equilíbrio de duas forças diversas, embora complementares, de difícil alcance em condições favoráveis, torna-se quase uma utopia sob o efeito do domínio “do pai”, construção cultural apregoadá pretensamente como uma característica natural da humanidade, condição essa que Penélope equaciona com bom senso aliado à ousadia. Carl Gustav Jung (2002, p.93) reconhece que “os símbolos culturais [...] são aqueles que foram empregados para expressar ‘verdades eternas’”, identificáveis facilmente em diversas religiões, mas, acrescentamos, às vezes de difícil identificação no dia-a-dia entre os indivíduos, devido à pluralidade e sofisticação de suas manifestações. A literatura, frente a tão caudaloso manancial humano, transforma-se em campo de embate entre o já estabelecido e as alterações desejadas, em seu duplo papel de vanguardista e legitimadora de costumes.

A seu turno, em *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*, Francesco Alberoni (1988, p.79), desenvolve pertinente análise do comportamento idealizado para homens e mulheres extraliteratura, descrevendo transformações sociais ocorridas em época próxima às obras estudadas no presente trabalho:

no Ocidente [...], salvo raras exceções, até os anos 60 os dois sexos desempenhavam papéis diversos e rígidos. A mudança ocorreu, antes, no plano econômico, material. Quando, com o desenvolvimento econômico, aumentou a conscientização feminina, diminuiu a natalidade, cresceu a automação doméstica. A revolta explodiu inicialmente entre os adolescentes, que derrubaram as divisões tradicionais dos papéis desempenhados pelo homem e pela mulher e as separações até mesmo físicas entre os dois sexos. Os adolescentes se reuniram em grandes movimentos e festas coletivas, encontrando ídolos e mitos comuns. Depois, com a evolução da transformação, apareceu o feminismo, colocando em discussão radical a ordem dos papéis masculinos e femininos em seu conjunto. A partir daquele momento, ambos os sexos começaram a estudar-se e a conhecer-se. Antes cada um procurava impor o seu modelo ao outro. As feministas, por exemplo, convidaram o homem a tornar-se como a mulher. Ao mesmo tempo, porém, elas próprias adotavam modelos masculinos.

Com a autoinserção no parâmetro masculino, recupera-se a mulher virago que Penélope encarna, embora involuntariamente, na epopéia. Esse fato ilustra a ultrapassagem do mito às barreiras impostas pela história, justificando, na análise de Monneyron e Thomas (2002, p.81), que “a perenidade dos mitos não se prende a uma situação de começo, mas à capacidade de irrigar não importa qual momento histórico, alargando um espaço e um tempo míticos, aistórico e meta-históricos”. Em decorrência, o mito encerra uma das representações da memória social, conforme Burke (2010, p.271) preconiza: “os antropólogos sociais que estudam mitos e rituais em muitas partes do mundo têm acentuado que esses mitos e rituais desempenham funções sociais, quer os participantes tenham consciência disso ou não”. Na qualidade de exemplo dessa memória, destaca-se a figura penelopiana, que povoa o imaginário ocidental há, pelo menos, nove séculos antes de Cristo, mantendo-se, não obstante a passagem do tempo, sempre atual. Sua atualidade prende-se à revisão e atualização por autores contemporâneos do quilate de Clarice Lispector e Nélide Piñon, as quais destecam uma educação imposta, a fim de tecer para suas personagens uma identidade própria a seres que questionam, contestam, procuram um lugar para exercer a palavra.

1 VISADAS DE (E SOBRE) CLARICE LISPECTOR

*Ítaca por fin no tiene alas
nuestro lecho resume hondas raíces
y estoy hecha a medida de tu sueño:
pastora de los vientos
terror de pretendientes
doctorada en esperas y matices
viajo sin un desmayo la tela de los dioses
y aún me sobra tiempo para zurcir
crepúsculos¹⁵⁴*

A primeira referência feita por Alfredo Bosi (1997, p.388) a Clarice Lispector em *História concisa da literatura brasileira* acontece em meio ao rol de escritores cuja tônica é a ficção intimista na década de 1950, tendência destacada já em 30 e 40. Lispector figura encabeçando um seleto grupo de autores que pesquisam o uso da linguagem “na prosa realmente nova” trabalhada no “fluxo psíquico”. É citada novamente mais adiante, destacando-se ao lado de Guimarães Rosa, por apresentarem em seus protagonistas o exemplo máximo do grau de tensão entre o herói e o mundo onde vive, na classificação de Bosi (1997, p.392) como “romances de tensão transfigurada”, nos quais a solução para o conflito existencial é encontrada através da supra-realidade. Logo adiante, Bosi cita Lispector (além de Guimarães Rosa) como exemplo do maior grau de complexidade criativa, no qual o protagonista transpõe o conflito pessoal através da transmutação da realidade para o plano mítico ou metafísico, cuja resolução ultrapassa as fronteiras genéricas¹⁵⁵ do romance e alcança a poesia e a tragédia. Enfim, adjetiva como notória a “passagem do puro psicológico ao experimental” (BOSI, 1997, p.392) em Lispector, cuja experiência estética revigora por dentro o ato criativo, inspirada na experiência individual (BOSI, 1997, p.394). Por essa razão, a autora integra a antologia selecionada por Bosi (1997, p.420), que tem por título *O conto brasileiro contemporâneo*. Lispector, além de receber breve biografia e análise das obras mais inovadoras segundo Bosi¹⁵⁶, é contemplada com subcapítulo, à maneira de divisor vanguardista de águas na literatura nacional e, em consequência, com a melhor avaliação não somente por ele, mas pela *crème de la crème* da crítica brasileira. Lispector é apontada por Álvaro Lins (apud BOSI, 1997, p.423-424), como sendo afiliada à técnica de James Joyce e

¹⁵⁴ PITA, Juana Rosa. Y tómate tu tiempo por las islas. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003a, p.58.

¹⁵⁵ Marina Colasanti (In: LISPECTOR, 1998b, Prefácio) aborda a rejeição por parte de Clarice quanto ao enquadramento genérico, reproduzindo-lhe a afirmação “gêneros não me interessam mais”, em 1967.

¹⁵⁶ Em especial *A paixão segundo G. H.*, que recebe análise mais extensa por parte de Bosi.

de Virginia Woolf, logo após o lançamento do primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, ano em que a autora conta com apenas dezessete¹⁵⁷ anos. Para o historiador, as características principais de Lispector são “o uso intensivo da metáfora insólita, a entrega ao fluxo da consciência, a ruptura com o enredo factual” (BOSI, 1997, p.424) de forma heterodoxa, evocando o modelo da obra aberta¹⁵⁸ batizada por Umberto Eco (2000). Finalmente, recebe ela o epíteto de pós-modernista maior¹⁵⁹ (BOSI, 1997, p.435). No contexto da nova literatura brasileira, Bosi (1997, p.424) assim analisa a obra de Lispector:

Há na gênese dos seus contos e romances tal exacerbação do momento interior que, a certa altura do seu itinerário, a própria subjetividade entra em crise. O espírito, perdido no labirinto da memória e da autoanálise, reclama um novo equilíbrio. *Que se fará pela recuperação do objeto*. Não mais na esfera convencional de algo-que-existe-para-o-eu (nível psicológico), mas na esfera da sua própria e irredutível realidade. O sujeito só “se salva” aceitando o objeto como tal; como a alma que, para todas as religiões, deve reconhecer a existência de um Ser que a transcende para beber nas fontes da sua própria existência. Trata-se de um salto do psicológico para o metafísico, salto plenamente amadurecido na consciência da narradora.

Os chamados “vãos” metafísicos de Clarice Lispector originam-se, em geral, no seio da vida familiar, em situações de menor importância aparentemente. Exercita sua sensibilidade de artista ao inverter critérios arraigados de valor social, evidenciando, através da protagonização de seus relatos, pessoas desprovidas de prestígio, a exemplo de mulheres em estágios etários da infância, adolescência e velhice. Em suas próprias palavras, conjetura: “O que se chama de bela paisagem não me causa senão cansaço. Gosto é das paisagens de terra esturricada e seca, com árvores contorcidas e montanhas feitas de rocha e com uma luz alvar e suspensa. Ali, sim, é que a beleza recôndita está” (LISPECTOR, 1994, p.44). Essa nova maneira de considerar o material humano, unida a uma forma inédita de expressão na literatura brasileira, leva Antonio Candido (1977, p.128) a reconhecer, já por ocasião do romance de estréia clariceano¹⁶⁰, que sua obra ultrapassa o critério de “romance psicológico”,

¹⁵⁷ Em entrevista a Marina Colasanti, Lispector declara que escreveu *Perto do coração selvagem* aos 17 anos, mas Nádya Battella Gotlib (1995, p.173), que reproduz parte das declarações feitas, cita como data de publicação “fins de 1943”.

¹⁵⁸ Na definição de Bosi (1997, p.424), a obra aberta assim se caracteriza: “não há um começo definido no tempo nem um epílogo repousante”.

¹⁵⁹ Endossando a valorização de Bosi, Massaud Moisés (1994), em *A criação literária: prosa I*, menciona Lispector como exemplo das análises efetuadas em 26 páginas, perdendo apenas para Machado de Assis, cujo trabalho é abordado em 45 páginas.

¹⁶⁰ *Perto do coração selvagem* e *O lustre* recebem crítica elogiosa de Sérgio Buarque de Holanda (1996, p.208) em *O espírito e a letra: estudos de crítica literária: 1947-1958*, devido à técnica inovadora de Lispector, o mesmo não acontecendo com *A cidade sitiada*, o qual “se ressentido de uma dosagem menos habilidosa, mais maciça, daqueles elementos que justamente fizeram a surpreendente novidade, entre nós, de sua obra inicial”.

“de análise”, classificando-a como “romance de aproximação”¹⁶¹. Confirma-se o fato de que Lispector não se enquadra à taxinomia previamente existente, exigindo a inovação na nomenclatura analítica.

O tom literário dos anos 60 e 70, sobretudo, ainda para Candido, é fornecido através da experimentação renovadora na técnica e concepção narrativa, em tempos de estagnação política e vanguarda estética. Salienta Clarice Lispector, “provavelmente a origem das tendências desestruturantes, que dissolvem o enredo na descrição e praticam esta com o gosto dos contornos fugidios” (CANDIDO, 2000a, p.210). O crítico e historiador literário identifica a perda da macrovisão devido à meticulosidade do pormenor, característica identificada por um crítico como sendo o norte da criação feminina. Aliás, abrimos aqui um parêntese para adiantar que, dentre duas descendentes¹⁶² de Lispector, Candido (2000a, p.210) nomeia Nélida Piñon.

Anos após a estreia, já consciente de ser portadora de uma rara percepção, finamente verbalizada em metáforas e silêncios, Lispector (1994, p.35) questiona-se: “os fatos da vida são o limão na ostra?” e sobre seus efeitos ácidos se debruça. E em resposta a uma questão socrática que coloca a um interlocutor imaginário, seu leitor ideal, resume sua missão: “Você há de me perguntar por que tomo conta do mundo. É que nasci incumbida” (LISPECTOR, 1994, p.66), assumindo-se como “antena” do mundo, conforme a qualificação de Ezra Pound. Lispector, bem sucedida em seus intentos, torna-se, em decorrência disso, fonte inesgotável de inspiração para a crítica literária, que ultrapassa as fronteiras nacionais¹⁶³ há várias décadas, constituindo-se essa recepção unânime como a forma mais visível de reconhecimento¹⁶⁴ da importância do conjunto de sua obra. A recepção da crítica

¹⁶¹ Cedemos espaço ao autor para definir essa nova categoria narrativa: “Aos livros que tentam esclarecer mais a essência do que a existência, mais o ser do que o estar, com um tempo mais acentuadamente psicológico, talvez seja melhor chamar *romances de aproximação*. O seu campo é ainda a alma, são ainda as *paixões*. Os seus processos e a sua indiscriminação repelem, todavia, a ideia de análise. São antes uma tentativa de esclarecimento através da identificação do escritor com o problema, mais do que uma relação bilateral de sujeito-objeto” (CANDIDO, 1992, p.99).

¹⁶² A outra ficcionista que viria na esteira de Lispector, mencionada por Candido, é Maria Alice Barroso.

¹⁶³ A obra inicial de Clarice, *Perto do coração selvagem* (1944), traduzida na França em 1954, recebe constantes revisitas de Hélène Cixous, “a partir de 1977, ano da morte de Clarice” (CASTELLO BRANCO, 2004, p.187). Cixous, uma das maiores apreciadoras da obra clariceana, no livro *L'heure de Clarice Lispector* (1989), contribui para divulgá-la mais na Europa. Já em 2009, um dos últimos lançamentos destacados sobre Lispector na área internacional é editado nos Estados Unidos e intitula-se *Why this world: a biography of Clarice Lispector*, sob a autoria de Benjamin Moser (2009), extenso volume com 464 páginas, que, no Brasil, recebeu o título de *Clarice*, (2009), com 648 páginas. Nesse livro, o autor conecta a arte com a vida pessoal da autora, considerando-a herdeira de Kafka.

¹⁶⁴ Consciente do reconhecimento elogioso entre seus pares, Lispector comenta: “Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi de Guimarães Rosa, que se pôs de repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo e disse:

– Que é isso?

– É seu.

especializada soma-se àquela dos leitores comuns, gratos pelo privilégio de privar da convivência de mente tão extraordinária, através de seu universo textual encantatório.

Durand (2002, p.30), em *As estruturas antropológicas do imaginário*, invoca Gaston Bachelard, para quem “a imaginação é potência dinâmica que ‘deforma’ as cópias pragmáticas fornecidas pela percepção”. Clarice as deforma porque não se rende às aparências, voltando-se para a exploração do âmago da alma humana. Tampouco se curva às imposições morais, dedicada a estudar seu reverso. Assim sendo, quando a tendência da época aponta para desatar os laços de união entre os casais, Lispector cinge-os no maior abraço. Da mesma forma, desconstrói a falácia da realização pessoal através da submissão cega ao *establishment*. Finalmente, avesso do avesso, revela, por trás de um tecido textual aparentemente inconsútil, a complexidade da trama oriunda de afirmações, ao que tudo indica, verdadeiras, mas que, de tão ratificadas, produzem o efeito contrário e terminam por conduzir à negação do que está sendo afirmado. Tais configurações conflitantes integram o caráter paradoxal da obra clariceana, cuja força estética presentifica-se, de acordo com Bittencourt (2003, p.112), “justamente na paixão pelo jogo dos contrários”, característica corroborada pela afirmação de Lispector (1994, p.33) em *Água viva*: “Comprazo-me com a harmonia difícil dos ásperos contrários”. Através dos textos selecionados, o romance *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e o conto “Os obedientes”, isso se comprova.

Na crônica “Uma mulher esclarecida”, Lispector (2006, p.18) invoca um novo modelo de “Mulher”, segundo sua concepção: “companheira do homem e não sua escrava” e que conheça “alguma coisa mais além do seu tricô”, apontando para uma Penélope adequada aos tempos atuais, conforme a atuação de Lóri. Porém, através da esposa obediente, demonstra que Penélope e Odisseu poderiam não ser “felizes para sempre” sem o amadurecimento da relação, após terem sido superadas provas imprescindíveis para o estabelecimento de uma vida a dois profícua.

À guisa de observação final, desejamos reiterar que o único estudo mais extenso encontrado, estabelecendo a fácil conexão entre Lóri e Penélope em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, resume-se a *Penelopéias silentes*, de Romilda Mochiuti (2006), cujo título e síntese apontam para uma semelhança, na verdade inexistente, com o presente trabalho. Gotlib¹⁶⁵ exemplifica a gama de leitores e críticos de Lispector que, em razão do antropônimo

– Você sabe de cor?

– Clarice, leio você para a vida, não leio você para a literatura. Foi compensador” (GOTLIB, 1995, p.444).

¹⁶⁵ De Clarice – Uma vida que se conta, reproduzimos o parágrafo onde tal ligação é tecida: “*Em Uma aprendizagem...* a descoberta de um ‘eu’ através da imagem de um ‘outro’ está também referenciada pelos próprios nomes, que trazem, em si, a carga do sentido mítico da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero: Ulisses, o que

masculino (Ulisses) dessa obra do *corpus*, fazem o mesmo reconhecimento, sem maiores análises. Por outro lado, não verificamos a existência de associação análoga quanto a “Os obedientes” em toda nossa pesquisa.

1.1 *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres: a odisseia de Lóri*

*Meu dever é fazer e desfazer, vigiar uma porta escancarada
Por onde a ordem, o direito, a esperança e a paz possam entrar.*

*Ainda voltarás? Ou morreste,
E será meu último sonho este meu bordado de sonhos?*

*Tecendo, desfazendo, tornando a tecer, ela ignorava
Que naquele mesmo instante Ulisses, pelas longas e sinuosas
Vias do mundo, tomara o caminho da volta.¹⁶⁶*

A obra *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* (1998d), de Clarice Lispector¹⁶⁷, apresenta uma forma *sui generis* de ressemantizar a linguagem através de um emprego novo da forma e de conteúdos temáticos. Entre tais inovações, figuram ambiguidades que dão origem a um vasto leque interpretativo, ora conduzindo à subversão do sentido primitivo, ora propondo uma terceira via.

No título, a ambiguidade decorre da escolha do elemento de ligação, cuja polissemia conduz a algumas possibilidades interpretativas. *A priori* descartamos os sentidos de ênfase, para cujo efeito deveria constar a conjunção “ou” antes do primeiro termo; e de dúvida, por não estar expresso o sinal de interrogação¹⁶⁸. Terceira alternativa, o sentido de exclusão remeteria às opções que se descortinam frente à protagonista do romance, na procura de sua essência, opções essas aparentemente excludentes devido ao emprego de um conector cujo sentido até admite a acumulação por sinonímia, contudo, costuma encaminhar a uma escolha.

viaja, enquanto Penélope borda, esperando por ele; Lóri, a sereia. Mas no romance de Clarice há inversão de papéis. É ela que passa pelo processo da aprendizagem, guiada, orientada e analisada por Ulisses, o homem, o que sabe – e que traduz, como tantas outras palavras, o nome de Lóri, que vem de Loreley, segundo a lenda germânica. Ela viaja, enquanto Ulisses espera que ela esteja pronta para o amor. Mas Lóri é também a que, como Penélope, espera pela presença de Ulisses, enquanto Ulisses também se ausenta e, como uma sereia, o atrai e seduz. Ele também espera, pacientemente, por ela, até que ela esteja pronta para o amor” (GOTLIB, 1995, p.388).

¹⁶⁶ MUIR, Edwin. The return of Odisseus. (apud KOHLER, Denis. Ulisses.) In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 911.

¹⁶⁷ A autora afirma não gostar dessa obra, composta em nove dias, segundo Gotlib (1995, p.387); no entanto, revela que duas pessoas lhe disseram “que aprenderam a amar através desse livro. Pois é”.

¹⁶⁸ Reconhecemos que essa possibilidade, no entanto, não deve ser excluída, devido ao emprego da pontuação apresentar-se de forma muito particular em Lispector.

Temos, então, a descoberta inserida no ato de aprender, cuja consequência pode acarretar uma mudança intencional ou involuntária do sujeito aprendiz, a qual pode estender-se (ou não) ao seu entorno. Alternativa contrária a esse aprendizado, mas ainda integrante desta terceira opção, seria seguir o paradigma prescrito dentre uma gama assaz circunscrita e limitadora de atitudes e comportamentos contida no livro (aqui no sentido de cartilha) dos prazeres. Em síntese, inovar ou copiar. Neste caso, tal proposição confere ao segundo elemento do título uma conotação irônica, pois Lispector desconfia dos saberes estabelecidos como verdades inquestionáveis. Outro significado para a conjunção “ou” é o de explicação, o qual julgamos ser o mais adequado, por direcionar o processo de aprender à convivência harmoniosa da protagonista consigo própria e com seus semelhantes, aí compreendida a esfera amorosa que inclui a prática sexual compartilhada. Esta produção clariceana não situa tal prática na superfície de um manual do sexo, nem no estilo ilustrativo e descritivo do *Kama Sutra*¹⁶⁹; pelo contrário, embrenha-se na verticalidade necessária para discorrer com profundidade acerca do motivo do amor que conjuga corpo e espírito entre um casal. Não entrevê o relacionamento íntimo apenas como espaço para reprodução de exemplos, nem como arma para implodi-los, mas condiciona o alcance da sua plenitude ao crescimento intelectual e espiritual, proporcionando, por isso, prazeres que transcendam e potencializem o mero contato corpóreo.

A exemplo das demais obras de Lispector, o enredo de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* resume-se a poucos acontecimentos. Lóri, a protagonista, busca com afincos sua Verdade individual guiada por Ulisses, a quem conhecera recentemente e a quem termina por unir-se pelo elo do amor. Tal busca deve ser alcançada através do autoconhecimento¹⁷⁰, cujo processo envolve dor, mas compensa ao cumprir-se, opondo-se diametralmente à repetição mecânica das fórmulas prescritas pela sociedade patriarcal que funcionam como as formas de Procrusto, tão limitadoras que destroem a individualidade: os “falsos deuses” a que Ulisses se refere.

¹⁶⁹ Não desejamos com essa afirmação desconsiderar o valor literário e histórico do *Kama Sutra*, cujo sentido costuma ser mal interpretado no Ocidente. Porém, devido ao estilo da composição em *sutras*, ou aforismos, adquire o aspecto de um *shastra* ou texto científico. Longe de ser um mero manual sobre o sexo, trata-se de uma tentativa de abranger o relacionamento entre um homem e uma mulher nos mais diversos aspectos do convívio, entre eles, o sexual, foco de apenas um dos sete livros que compõem a obra. *Kama* é o nome do deus do amor hindu, que significa “prazer”, mas de qualquer origem sensorial, conforme definição contida no próprio livro: “Kama é a delícia do corpo, mente e alma/ em suave sensação;/ despertos olhos, nariz, língua, ouvidos, pele,/ entre o senso e o sentido/ floresce a essência do *Kama*” (VATSYAYANA, [s.d], p.8). Não é outra a busca de Lóri, conforme demonstraremos neste estudo.

¹⁷⁰ Utilizamos os termos catábase, anábase e *anagnórisis* conforme o emprego por Brandão (1991b, p.528), no *Dicionário mítico-etimológico*: “catábase, a morte simbólica é a condição indispensável para uma anábase, uma ‘subida’, uma escalada definitiva na busca da anagnórisis, do autoconhecimento, da transformação do que resta do homem velho no homem novo”.

O texto principia com um fluxo de consciência que ocupa duas páginas e meia, indicando a confusão mental em que Lóri encontra-se. O discurso ordena-se brevemente para desarticular-se logo a seguir, sendo desenvolvido, em grande parte, em discurso indireto livre, com o uso abundante de diálogos. O relato provoca estranhamento, devido ao fato de iniciar-se por um sinal gráfico, a vírgula, sem recuo de parágrafo e letra maiúscula, o que não decorre de um capricho da autora, conforme análise de Mello (2003, p. 117), todavia “significa a continuidade de um processo que já se iniciou”, sendo essa a melhor forma de representar de modo conciso – tão ao gosto de Lispector – algo que está em andamento, ou seja, a própria vida. O romance termina também de forma inusitada, porém não experimental, empregando um símbolo catafórico, desta vez, os dois-pontos, “que encerram o romance, mas também apontam para a impossibilidade de fechá-lo, já que seus personagens não são seres ‘planos’, mas em permanente processo de transformação” (MELLO, 2003, p.117).

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres expõe também uma nova forma de *Bildungsroman*, ou romance de aprendizagem, modalidade que narra os feitos e percalços de uma determinada personagem para o alcance da própria maturidade, cujo exemplo exponencial encontramos em *Wilhelm Meister*, de Goethe (2006). Nesse subgênero, tradicionalmente, as experiências provêm de um protagonismo masculino, considerado até poucas décadas atrás o único capaz de fornecer exemplos. Lispector (apud VIANNA, 1997, p.73), parte de um projeto delineado já em *Perto do coração selvagem*, publicado em 1944, obra inicial da autora:

um dia virá em que todo o meu movimento será criação, nascimento, eu romperei todos os nãos que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que nada há a temer, que tudo o que eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio [...] eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar [...] o que eu disser soará fatal e inteiro.

Tal aspecto fundador é reconhecido por Lúcia Helena Vianna (1997, p.69-91), em *Um sopro todo seu – de Clarice e suas irmãs contemporâneas*, e estabelece uma trajetória que transpassa toda a obra da ficcionista. Acreditamos, no entanto, que o ponto de excelência desse projeto transgressor seja alcançado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* devido a razões a serem oportunamente abordadas.

Porém, constatamos, na construção da protagonista, o indício principal de ambiguidade no romance em estudo, a qual apresenta uma pista que remete à ação de um mito, mas cuja ação recupera a de outro. Portanto, para que possamos efetuar um estudo mais vertical do mito de Penélope em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, é mister

começar por aquele cuja presença está expressa através do nome, subsídio que requer uma apreciação mais detalhada, conforme a intenção autoral.

1.1.1 Loreley, ou a sedução funesta

*Ela estava ali sentada,
do lado que faz sol-posto,
com a cabeça curvada,
um véu de sombra no rosto.
Suas mãos indo e voltando
por sobre a tapeçaria,
paravam de vez em quando:
e, então, se acabava o dia.*

*Seu vestido era de linho,
cor da lua nas areias.
Em seus lábios cor de vinho
dormia a voz das sereias.
Ela bordava, cantando.
E a sua canção dizia
a história que ia ficando
por sobre a tapeçaria.
[...]
Vieram os ventos do oceano,
roubadores de navios,
e desmancharam-lhe o pano,
remexendo-lhe nos fios.
Ela pôs as mãos por cima,
tudo compôs outra vez.¹⁷¹*

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, a protagonista apresenta-se logo na segunda página portando a apócope Lóri, mas confidencia ser possuidora de um “nome secreto que ela por enquanto ainda não podia usufruir” (LISPECTOR, 1998d, p.14). Apenas no início da terça parte final da obra é revelado o antropônimo na sua extensão, quando Ulisses lamenta que a jovem use o apelido de Lóri; para ele, o nome Loreley é mais bonito, possivelmente em razão de remeter a uma peça literária que, por sua vez, recupera uma figura presente no imaginário de vários povos no decorrer do tempo. Devido ao fato de ela desconhecer ambas, Ulisses explica sucintamente: “Loreley é o nome de um personagem lendário do folclore alemão, cantado num belíssimo poema por Heine. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar, já não me lembro mais de detalhes” (LISPECTOR, 1998d, p.97).

¹⁷¹ MEIRELES, Cecília. A dona contrariada. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.384-385.

A referência literária utilizada na obra sob estudo alude a uma das últimas versões da lenda, publicada por Heinrich Heine¹⁷² em 1826. Porém, já na *Odisseia*, Circe, ao aconselhar Odisseu sobre o modo de esquivar-se de entidades sedutoras, com as quais ele se depararia forçosamente no trajeto de retorno à Ítaca, assim se refere:

“Primeiramente, hás de ir ter às Sereias, que todos os homens que se aproximam dali, com encantos prender têm por hábito. Quem quer que, por ignorância, vá ter às Sereias, e o canto delas ouvir, nunca mais a mulher nem os tenros filhinhos hão de saudá-lo contentes, por não mais voltar para casa.” (HOMERO, 2000a, XII, v.39-43)

Portanto, trata-se de um encontro fatal, levado a efeito unicamente através da sedução: “Enfeitiçado será pela voz das Sereias maviosas” (HOMERO, 2000a, XII, v.44). A seguir, Circe descreve uma referência geográfica, além de outra, *sui generis*, ao citar que “Elas se encontram num prado; ao redor se lhe vêem muitos ossos/ de corpos de homens desfeitos, nos quais se engrouvinha a epiderme” (HOMERO, 2000a, XII, v.45-46), para reforçar seu argumento. Finalmente, a imortal fornece instruções precisas para seu protegido furtar-se ao destino dos que sucumbem às tais entidades:

“Passa de largo, mas tapa os ouvidos de todos os sócios com cera doce amolgada, porque nenhum deles o possa escutar. Mas tu próprio, se ouvi-las quiseres, é força que pés e mãos no navio ligeiro te amarrem os sócios, em torno ao mastro, de pé, com possantes calabres seguro para que possas as duas sereias ouvir com deleite. Se lhes pedires, porém, ou ordenares, que os cabos te soltem, devem mais forte amarras à volta do corpo apertar-te.” (HOMERO, 2000a, XII, v.47-54)

Odisseu segue com precisão as indicações da deusa, comprovando-lhes a utilidade prática (“não passou nosso barco ligeiro/ despercebido às Sereias, de perto, que entoam sonoras” [HOMERO, 2000a, XII, v.182-183]). Convenientemente preparado, não sucumbe aos apelos irresistíveis da revelação da glória vindoura pelos feitos guerreiros que o fariam

¹⁷² Dentre as traduções encontradas para o poema “A Lorelei”, a que mais nos deleitou foi a seguinte: “Lenda dos tempos antigos/ Não sai do meu pensar.// [...] A mais formosa das virgens/ No alto, no seu lugar/ Fica, as gotas faiscando/ Cabelos de ouro a pentear.// Penteia-os com pente de ouro/ E canta uma canção/ Que tem uma melodia/ De misteriosa atração.// O barqueiro em sua canoa/ É presa no seu louco ansiar,/ Ele não olha os recifes,/ Só pro alto pode olhar.// Creio que as ondas tragaram/ Barco e barqueiro, afinal –/ E foi Lorelei quem fez isso/ Com o seu canto fatal.” (YONARA. A Lorelei. Disponível em <http://templodehecate.blogspot.com/2005/05/lozelei.html>, acesso em 23.10.2008). O relato alinha-se ao mito, conforme sua função etiológica (JOLLES, s.d., p.83-108 e BRUNEL, 1998, Prefácio), pois explica um fenômeno da natureza (as cavernas de um rochedo de ardósia de 132 m de altura, no trajeto do rio Reno, produzem um eco múltiplo e audível à distância).

permanecer para sempre na memória das gerações futuras (BRANDÃO, 1991b, p.377), apelos a seguir narrados:

“Vem para perto, famoso Odisseu, dos Aquivos orgulho,
traz para cá teu navio, que possas o canto escutar-nos.
Em nenhum tempo ninguém por aqui navegou em nau negra,
sem nossa voz inefável ouvir, qual dos lábios nos soa.
Bem mais instruído prossegue, depois de se haver deleitado.
Todas as coisas sabemos, que em Tróia de vastas campinas,
pela vontade dos deuses, Troianos e Argivos sofreram,
como, também, quanto passa no dorso da terra fecunda.”
Dessa maneira cantavam, belíssima. Mui desejoso
de as escutar, fiz sinal com os olhos aos sócios que as cordas
me relaxassem; mas eles remaram bem mais ardorosos. (HOMERO, 2000a,
Canto XII, 184-194)

Brandão (1991b, p.375), em seu *Dicionário mítico-etimológico*, atribui o significado de “aquela que encadeia, atrai os homens, sobretudo no mar”, ao vocábulo Sereia. Porém, não deveria ser empregado no singular, em virtude de, a princípio, serem duas, Partênope e Ligia, depois três, a última recebendo o nome de Leucósia. Existem ainda outras denominações e são quantificadas em quatro por alguns mitógrafos. Diferenças à parte, há o consenso de que seriam jovens muito belas, participantes do culto de Perséfone. Como castigo, imposto por Deméter quando do rapto da filha por Plutão, são transformadas em almas-pássaros. Outra versão revela que a fonte da punição seria Afrodite, e a causa, o fato de menosprezarem os deleites sexuais. Por serem filhas do rio Aquelôo, metamorfoseiam-se em um ser com cabeça e tronco femininos, asas de pássaro e, no lugar de pernas, o formato de peixe abaixo da cintura. Em razão dessa última característica física, seriam frígidas. Em busca do prazer, exercem a sedução; incapacitadas de alcançá-lo, destilam sua ira contra os homens, objeto de seu interesse frustrado, devorando-os (BRANDÃO, 1991b, p.376). Por isso, essa devoração literal justifica as ossadas humanas junto às Sereias, impossibilitadas de praticar uma devoração metafórica do membro viril.

Outras características psicológicas consistem na exacerbação da vaidade, demonstrada pelo porte de jóias e pelo ato constante de contemplar-se em espelhos, além da habilidade musical e interpretativa, pois, possuidoras de voz maviosa, mostram-se excelentes cantoras e tocadoras da flauta e da lira (BRANDÃO, 1991b, p.376). Intuímos que elas também exercem grande influência, em razão deste último atributo, na natureza, em especial sobre o vento e o mar, em virtude do poder transcendente da música, cuja audição nos transporta para outras dimensões, conforme as palavras de Odisseu:

à ilha, entrementes, a nau bem construída chegara depressa,
 onde as Sereias demoram, que um vento propício a impelia.
 Eis que de súbito o vento se acalma e tranquila se estende
 A calma, que as ondas fizera aplacar um demônio. (HOMERO, 2000a, XII,
 v.166-169)
 [...]
 Mal nós havíamos a ilha deixado, através do nevoeiro,
 ondas enormes percebo, seguidas de grande estampido. (HOMERO, 2000a,
 XII, v.201-202)

No encerramento de sua análise, Brandão (1991b, p.378) conclui que o encontro com as Sereias, conforme a visão do povo grego clássico, conduz a um imediato destino fúnebre, por originarem-se de “elementos indeterminados do *ar* (pássaros) ou do *mar* (peixes)”, além de configurarem “criações do inconsciente, sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano” (BRANDÃO, 1991b, p.378). O mastro, realidade à qual Odisseu se faz prender, representando “o centro do navio e o eixo vital do espírito” (BRANDÃO, 1991b, p.378), salva-o do encantamento funéreo.

Porém, o mito das sereias apresenta uma complexidade enigmática na evolução histórica de sua representação, bem além do quadro conciso que traçamos¹⁷³. De acordo com Annie Lermant-Parès (1998, p.829), isso é algo que passa despercebido ao leigo, por adequar-se às expectativas dos autores em seus devidos tempos, mas é íntimo dos mitólogos. Inverte-se a conotação positiva herdada da “alma-ba egípcia”, estimuladora da “inteligência que permanecia latente na *psiquê*” (BRANDÃO, 1991b, p.376) do cadáver ao restituir-lhe energia, para a conotação negativa de uma “*Seelenvogel*”, um “vampiro opressor” (BRANDÃO, 1991b, p.376).

Nesta altura, abrimos uma lacuna no tempo para retomar a tradição oral germânica mencionada pelo narrador clariceano, em que Lore – mesma pronúncia na oralidade, não por acaso, de Lóri – é uma jovem traída pelo amante, que, condenada a viver em um convento por prática de bruxaria, prefere jogar-se do alto de um rochedo (*ley*) à beira do rio Reno. A partir dessa lenda, popularizada por Brentano em 1801, passa a chamar-se Lore-Lei, ou Lorelei¹⁷⁴, e é transformada em mito por Heine, de acordo com François Brisson (1998, p.590-596). Pouco antes dessa transformação, a lenda renana recebe um acréscimo, que mais a aproxima do mito grego, através da versão de Lben, sob a forma do poema “Lorelei, lenda do Reno”, publicada em *Urania* em 1821. Nessa obra, “pela primeira vez, a força do encanto de Lorelei provém sobretudo da voz e não dos olhos ou da beleza” (BRISSESON, 1998, p.592). Essa característica

¹⁷³ Um dos documentos iconográficos mais antigos revelam Sereias com barba; assim sendo, possivelmente seriam figuras masculinas, de acordo com o postulado por Lermant-Parès (1998, p.832).

¹⁷⁴ Respeitamos a grafia do autor no qual buscamos a informação.

é observada por Heine, que, em 1826, condensa traços elementares para delinear o mito “definitivo”. Para Heine, “Lore-Ley é a figura alegórica de uma musa romântica capaz de fascinar, mas cujo canto deve ser temido, pois é justamente ele que faz esquecer a realidade” (BRISSEON, 1998, p.593). A voz é enganadora porque provém de uma criatura maléfica, que canta para responder aos anseios íntimos dos barqueiros que a ouvem, instantaneamente apaixonados. Portanto, o canto configura-se, a partir daí, em perigo maior que a beleza da jovem. Ambos os atributos, porém, aliam-se para atingir o objetivo de levar a termo a existência de quem se deixe encantar por eles.

Ao tecer considerações acerca da retomada do mito em terras europeias no século XIX, Brisson (1998, p.595) pondera:

A Lorelei só seduz realmente aqueles que, vagando pela vida, pelos bosques ou pelas águas, não tiveram coragem de fechar os olhos ou os ouvidos para ela, como os marinheiros de Ulisses. [...] Lorelei é um avatar romântico e ocidental de um mito universal e intemporal: o da atração e repulsa que presidem a escolha e em particular o compromisso amoroso. Lorelei, mulher fatal, assassina de si mesma, é uma figura alegórica dessa dualidade da escolha.

Observamos que, no mito grego, estão presentes os mitemas da juventude, da beleza e do canto, todos condutores à fatalidade, através da curiosidade dos homens para saber o quanto inscreverão seus nomes nas páginas da glória. O primeiro mitema encerra a condição inicial para a sedução; o segundo sua potencialização; e o terceiro, devido ao magnetismo, desfere o golpe de misericórdia. Odisseu não sucumbe a esses encantos em virtude de já ter descido ao Hades, onde recebera a informação desejada sobre seu regresso (se bem que em outras ocasiões também prefira ater-se à realidade, a exemplo da rejeição da proposta de Calipso para tornar-se imortal). Na retomada germânica, os mesmos mitemas são constatados, com igual finalidade, pelo meio da escolha, ou seja, há o livre-arbítrio entre sucumbir e resistir ao comprometimento amoroso. Sempre existe a possibilidade da resistência às Sereias, comprovada por Odisseu, ao contrário dos jovens escandinavos que se deixam encantar pelas ondinas.

Durand (2002, p. 290) insere-se entre os estudiosos desse mito em *As estruturas antropológicas do imaginário*, no qual reconhece a “ambivalência das divindades assimiláveis à lua: divindades meio animais, meio humanas, de que a sereia é o tipo”. Sob o aspecto clássico final, classifica-o de monstro teriomórfico, de quem Odisseu se defende, uma representação dos encantos feminis, pois “toda Odisseia é uma epopéia da vitória sobre os perigos das ondas e da feminilidade” (DURAND, 2002, p.105) representadas pelas figuras de

Circe, Calíope e Nausícaa. Com base no ângulo romântico, identifica-lhe um “papel nefasto que vemos a mulher das trevas desempenhar, a ondina maléfica que vem, sob o aspecto da Lorelei, substituir, pela sua feminilidade enfeitiçante, o poder até aqui atribuído ao animal raptor” (DURAND, 2002, p.101). Nesta última imagem, “o simbolismo da cabeleira parece vir reforçar a imagem da feminilidade fatal e teriomórfica”, elemento essencial por ser “tecnologicamente o fio natural que serve para tecer os primeiros nós” (DURAND, 2002, p.107).

Para Mello (2003, p.118), fundamentada na teorização de Durand,

a lenda de Loreley organiza-se através de uma sintaxe imagética que revela faces do regime diurno do imaginário, na sua vertente nictomorfa e catamorfa. A ninfa surge para suas vítimas “*na noite sombria*”, o que faz com que a noite assuma um caráter tenebroso. [...] Essa representação, que configura o “perigo” feminino, contrapõe-se ao feminino maternal, acolhedor e protetor do regime noturno do imaginário.

Devido ao caráter de antítese contido no regime diurno do imaginário, os elementos que o simbolizam, tais como o dia e o masculino, adquirem um caráter positivo, ao contrário dos contidos no regime noturno, entre eles, a noite e o feminino. Na segunda metade do século XX, no entanto, este mito, enfraquecido pela emancipação feminina, passa a ser encarado “como um fetiche do passado e um símbolo de ideologia reacionária” (BRISSON, 1998, p. 596) atribuidora de atitudes, propósitos e ações que levam o dano ao homem. Isso não impede a revitalização mítica por parte de autores do quilate de Clarice Lispector, reatualizando-a para que não mergulhe em letargia¹⁷⁵.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, o mitema da juventude é mantido; o da beleza, em parte, pois a de Lóri não conduz à morte. Entretanto, no que concerne ao canto, acontece uma profunda subversão. Lóri, além de não cantar, não utiliza sua voz para intentos enganadores. A procura das respostas para suas questões e a catábase que empreende visando ao autoconhecimento acontecem em silêncio, pois “o silêncio é a profunda noite secreta do mundo” (LISPECTOR, 1998d, p.36-37), condição ideal para a introspecção. Então escreve, a fim de comunicar-se com Ulisses (LISPECTOR, 1998d, p.36-39), embora não tenha conseguido expressar o inexprimível silêncio. É sabido que Clarice Lispector preza o silêncio “na condição significativa que o leva a ser entendido como o outro da fala, seu avesso, nunca sua negação” (VIANNA, 1997, p.73), pois compreende uma riqueza de sentidos de difícil

¹⁷⁵ Porém, não só de autores renomados se compõe o rol de artistas admiradores de Loreley. Nina Hagen, controversa cantora alemã, “em 1984, canta uma Lorelei profetisa e vociferante que conclama as novas gerações a fugir da sedução das drogas e do consumo desenfreado”, conforme cita Brisson (1998, p.596).

expressão. Essa condição de ausência de som, tão cara à protagonista, vai ao encontro do pensamento de Ulisses, quando desabafa: “há um grande silêncio dentro de mim. E esse silêncio tem sido a fonte de minhas palavras. E do silêncio tem vindo o que é mais precioso que tudo: o próprio silêncio” (LISPECTOR, 1998d, p.71). Esse índice, método propício para a reflexão, aproxima e une o casal.

No entanto, se é facilmente demonstrável a intenção cristalina, por parte do narrador, de que seja estabelecida uma analogia com a Loreley lendária de Heine, isso acontece não como um mesmo, mas como o seu contrário no presente narrativo: não existe a traição por parte do amado à maneira de nó desencadeador da fúria disfarçada em fascínio; sereias são virgens e Lóri, não o é biologicamente; portam cabeleiras fascinantes, enquanto Lóri corta a sua; não têm filhos, Lóri pretende tê-los e tudo indica que os terá¹⁷⁶. A condição mais importante para que se estabeleça a alteridade, porém, não é fornecida pela protagonista, mas pelo seu outro, Ulisses: “Não, não me olhe com esses olhos culpados. Em primeiro lugar, quem seduz você sou eu. Sei, sei que você se enfeita para mim, mas isso já é porque eu seduzo você” (LISPECTOR, 1998d, p.97). Lóri desconstrói os perigos da feminilidade, entrevistados em Loreley por Durand, transformando o rochedo do perecimento, considerado sob a ótica antitética do regime diurno, no porto seguro entrevistado sob a estrutura mística do regime noturno.

Portanto, em decorrência das oposições enumeradas, o “nome secreto” não revelado por Lóri recupera a ação do mito de Penélope para estabelecer um diálogo opositivo com o de Loreley. Em tal constructo, Lispector emprega a mesma ambiguidade contida no título da obra, que aqui se transforma em Loreley ou Penélope, a princípio, com o claro sentido de exclusão, desta vez por antonímia, mas que igualmente encaminha a uma escolha. Em outra possibilidade interpretativa, expressamos a firme convicção, porém, de que existe o sentido de aglutinar, ainda que através de uma gradação, o que atenuaria as diferenças entre os opostos, em atendimento ao contido na antífrase, esse “eufemismo levado ao extremo” (DURAND, 2002, p.273). Visando a um melhor desenvolvimento de tal análise, desdobramos o seu enfoque a partir dos mitemas que constituem o mito penelopiano.

¹⁷⁶ A respeito da maternidade nos tempos contemporâneos, Joseph L. Henderson (2002, p.137), no ensaio *Os mitos antigos e o homem moderno*, reflete que “na nossa sociedade as jovens participam dos mitos masculinos do herói porque, como os rapazes, também precisam educar-se e desenvolver uma personalidade própria sólida. [...] Mesmo quando casa, guarda ainda uma certa ilusão de liberdade, apesar de seu ato de submissão ostensiva ao arquétipo do casamento – com a injunção implícita da maternidade. Pode então ocorrer, como se vê com frequência hoje em dia, um conflito que, por fim, força a mulher a redescobrir, de maneira dolorosa (mas sumamente gratificante), a sua sepultada feminilidade.” Urge, então, “renunciar a uma vida ditada ‘pela cabeça’. Devia aprender a libertar seu corpo para poder descobrir suas reações sexuais naturais e realizar as funções biológicas da maternidade [para o que] ela teria de sacrificar seu papel de herói ‘masculino’”.

1.1.2 Urdindo a passagem

*Tecedora de sonhos, Penélope fiel,
de imaginária tela, onde se fia
a exalação do ser em plenitude,
que anima a vida na íntima alegria
de renovar-se sempre.¹⁷⁷*

Antes de conhecer Ulisses, Lóri “também exercia junto aos seus admiradores os poderes da sedução, assim como a figura lendária. O seu ‘rochedo’ era o não-envolvimento afetivo e, portanto, a superficialidade das relações amorosas, estabelecidas com eventuais companheiros”, conforme observa Mello (2003, p.118), em “*Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres: uma trajetória de individuação*”. Envolvimentos superficiais que não evoluem para laços mais profundos impedem Lóri de estabelecer laços afetivos satisfatórios, afastando-a por extensão do convívio com seus semelhantes de maneira geral. É justamente essa condição, próxima à da Sereia, que deseja destecer quando se volta para o eu profundo, percurso a ser cumprido na solidão. Para Mello (2003, p.117), a partir do estudo do conceito de individuação proposto por Jung,

essa é uma experiência-limite, já que faz com que o ser humano viva uma espécie de “morte”, pois abandona uma forma de vida e renasce para outra. A última epígrafe do romance clariceano alude à “Morte Necessária em Pleno Dia”, morte essa que se associa, de forma aparentemente paradoxal, à “Origem da Primavera”, tratando-se, portanto, de uma “morte” necessária, ocorrida [...] no auge da vida, dando origem ao renascimento, ao desabrochar próprio das plantas na estação primaveril. Esse é o processo que será vivido por Loreley ou Lóri.

Alguns fios essenciais devem ser trabalhados na trama de um novo tapete, sua vida à frente, entre eles o da transcendência, englobando questões relativas à crença em uma entidade superior, que irá influir diretamente em seu comportamento amoroso e social, devido ao caráter congraçador entre o tangível e o não-tangível. É um ser à procura da plenitude nos diversos papéis que pretende vivenciar na área pessoal e profissional, despindo-se das máscaras, escudos de defesa aderidos à pele.

¹⁷⁷ OLIVEIRA, Marly. Tecedora de sonhos, Penélope fiel. In: _____. *Aliança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p.54.

Na verdade, Lóri é uma Penélope que não tece literalmente, mas em seus pensamentos “fiava com fios de ouro as sensações”, através do faz de conta de sentimentos e lembranças filtrados por cores, quando se vê “uma mulher azul”, como azul talvez fosse o crepúsculo, envolta pelo verde-cintilante (LISPECTOR, 1998d, p.14). Lóri, ao empregar o fio de ouro¹⁷⁸ como condutor de seus pensamentos, reporta-se ao ouro alquímico, resultado da transmutação dos metais. Porém, longe de ser o metal em si o objetivo dos alquimistas, é à individualidade humana que visam na transmutação real, a redenção (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.38). Para o *yang* chinês, “o ouro luz é [...] símbolo do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p. 669); daí depreendemos que a personagem tece seus pensamentos em busca do conhecimento, através das sensações – e, por que não, dos sentimentos – que o corpo proporciona. Enquanto isso, o azul “é a mais **profunda** das cores” e também “a mais **imaterial** [...] a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i. e.: de vazio acumulado [...] vazio de água [...] O vazio é exato, puro e frio” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.107, grifos dos autores). De tal sorte, a narradora de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, ao definir a protagonista como “uma mulher azul”, descreve sucinta e simbolicamente as mudanças pelas quais a personalidade de Lóri passa naquele momento da vida: está transparente, aberta para o seu interior; contudo, sente-se oca devido a ter-se despojado da condição anterior de adolescente, que está ficando para trás no tempo, sem ter preenchido ainda o espaço desabitado por um novo estatuto. Quanto ao sentimento de vazio em relação à água, remete à sede pela purificação e à fecundidade que esse elemento proporciona. Por sua vez, o verde-cintilante vem a emoldurar essa metamorfose de esperança, proporcionada pela água primordial e regeneradora, cor do elemento “feminino, reflexivo, centrípeto” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.939) do *yang*.

O fragmento “fios de ouro que fiava se embaraçavam e ela não sabia desfazer o fino fio frio, faz de conta que ela era sábia bastante para desfazer os nós de corda de marinho que lhe atavam os pulsos” (LISPECTOR, 1998d, p.14) recupera suas elucubrações acerca do papel estereotipado que a sociedade lhe impõe por meio da cultura, sob a forma de comportamentos que lhe ceifam a liberdade como indivíduo. Além disso, o nome Loreley configura-se em outro fator determinante de um destino já traçado, embora ela desconheça a princípio o significado. Para ela, “a mais premente necessidade de um ser humano era tornar-se um ser humano” (LISPECTOR, 1998d, p.32), alguém que comande os próprios passos de

¹⁷⁸ Notamos que Lispector não cita o amarelo, possivelmente em virtude das conotações negativas que essa cor apresenta em determinadas culturas e circunstâncias.

acordo com seus desejos e necessidades, livre do estigma de desencaminhadora de homens, filha dileta das personagens míticas Pandora e Loreley.

Um dos passos mais importantes para a libertação de um futuro pré-traçado historicamente é o fato de Lóri não ser mulher confinada como Penélope, pois sai de Campos¹⁷⁹, um pequeno aglomerado urbano à época, para o Rio de Janeiro: “Sou mulher de cidade grande” (LISPECTOR, 1998d, p.51). Lugar emblemático para o imaginário brasileiro desde a escolha para capital do país, o Rio de Janeiro reveste-se de uma aura de vanguarda como lugar de onde brota um anseio por mudanças em geral, especialmente no tocante à quebra de tabus em relação a uma nova maneira de encarar o corpo feminino e seu desnudamento narcísico/exibicionista em confronto com os *mores* sociais. Essa questão é abordada em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, ao focalizar uma protagonista com grande dificuldade de expor e admirar o próprio corpo, em especial na passagem constituída pela hora e meia que antecede o encontro com Ulisses à beira da piscina (circunstância da qual ele não chega a tomar conhecimento), quando a jovem reluta em desnudar-se, tirar o roupão e mostrar-se apenas de maiô, “praticamente nua” (LISPECTOR, 1998d, p.67). Igualmente desconhece a vitória que representara para ela encarar o susto da sua nudez. Um dos nós a desfazer é o de revelar-se a si própria e aceitar-se, pois, Ulisses bem reconhece, “você, além de esconder o que se chama alma, tem vergonha de ter um corpo” (LISPECTOR, 1998d, p.68), embaraço que atrapalha sobremaneira o intercuro sexual, em plena cidade onde grassa, na década de 70, o chamado amor livre.

Lóri destoa da massa por não seguir os modismos, contudo isso não é uma atitude intencional. A razão é outra, deve-se à ideia que faz sobre si mesma estar aquém do real, além de possuir baixa autoestima e autoconfiança, como podemos verificar através do trecho a seguir:

Naquela festa de Maria, disse-lhe a cartomante, eu te vi entrar na sala onde todos os que ali estavam eram teus conhecidos. E nenhum dos presentes, por um acaso, chegava a teus pés em matéria de talento didático, em matéria de compreensão intuitiva, e mesmo de graça feminina. E no entanto você entrou tímida como ausente, como uma corça de cabeça baixa.

– Mas é que..., tentou Lóri defender-se, é que eu me sinto tão... tão nada (LISPECTOR, 1998d, p.82).

¹⁷⁹ É interessante ressaltar a significação do topônimo para Lispector, expediente usado à larga por Machado de Assis (1998c, p.110) em sua obra, quando o nome das ruas são dados conforme sua função no enredo, a exemplo da Rua da Ajuda, a qual, em *Pai contra mãe*, desempenha ironicamente o papel de lugar onde Cândido Neves pratica a malevolência. No presente caso, Lóri sai de Campos, ou do campo para a cidade mais representativa para o brasileiro do que é o Brasil, ou das condições que o brasileiro gostaria de ter como modo de vida.

Lóri é tímida, supersensível, possui qualidades que não identifica e, por conseguinte, não valoriza. Apesar disso, segue o conselho da amiga cartomante e vai sozinha ao coquetel da Diretoria dos Cursos Primários, no Museu de Arte Moderna onde encontra dois de seus ex-amantes, os quais lhe são indiferentes no momento. A indiferença, porém, soa-lhe pior que a dor do amor (LISPECTOR, 1998d, p.84).

No polo oposto, Ulisses apresenta um ótimo autoconceito, segundo depreendemos por esta passagem em que enumera seus atributos sem falsa modéstia:

Eu, por exemplo, suponho ser dos melhores professores da faculdade. Primeiro porque a matéria sempre me apaixonou e eu esperava dela que me respondesse a perguntas, que me fizesse pensar. Tenho um prazer enorme de pensar, Lóri. Depois, por sorte, tive ótimos professores, além de simultaneamente ser um autodidata (LISPECTOR, 1998d, p.92).

Para manter sua força, Ulisses não hesita em recorrer ao excesso de amor-próprio. Confessa que no

dia em que eu perder dentro de mim a minha própria importância – tudo estará perdido. Melhor seria a empáfia, e está mais perto da salvação quem pensa que é o centro do mundo, o que é um pensamento tolo, é claro. O que não se pode é deixar de amar a si próprio com algum despudor. Para manter minha força, que é tão grande e *helpless* como a de qualquer homem que tenha respeito pela força humana, para mantê-la não tenho o menor pudor, **ao contrário de você** (LISPECTOR, 1998d, p.92-93, grifo nosso).

Distante ainda de atingir tal estágio de autopercepção, apesar de residir na emblemática Rio de Janeiro onde existe o culto à beleza corporal que encaminha à exacerbação da personalidade (ou talvez devido a exatamente isso – o culto manifestar-se pela exterioridade), conforme afirma Arendt (2001, p.15) em *A condição humana*, a mundanidade é um dos fatores essenciais para que se possa exercer um trabalho¹⁸⁰, em especial no que concerne à conquista de vagas no mercado profissional pela mulher. Porém, em que pese ter-se inserido¹⁸¹ no mercado de trabalho – Lóri é professora de classes iniciais –, quer dizer, logra êxito na busca por uma colocação na cidade grande, isso não contribui para diminuir seu distanciamento dos outros. Não possui amigas, prefere ficar sozinha. As pessoas de seu sexo

¹⁸⁰ Na Roma clássica, onde habita o povo mais político de que se tem notícia, o idioma aproxima “as expressões ‘viver’ e ‘estar entre os homens’ (*inter homines esse*), ou ‘morrer’ e ‘deixar de estar entre os homens’ (*inter homines esse desinere*)” (ARENDR, 2001, p.15). Podemos depreender daí a importância conferida ao convívio social pelos antigos romanos, algo que não se estende à mulher, ainda confinada ao lar.

¹⁸¹ Inserção parcial, pois a docência para as séries iniciais é uma atividade permitida à mulher pela sociedade, não chegando a configurar algo fora do protótipo. Todavia, não podemos desconsiderar o mérito de Lóri ao conseguir uma vaga de professora em uma cidade do porte do Rio de Janeiro.

com quem conversa são a empregada antiga e a cartomante, procurada ocasionalmente, mas a quem aprecia e por quem é apreciada, tanto que sequer lhe cobra a consulta. A Ulisses ela “dá a impressão de que voluntariamente se separou das pessoas” (LISPECTOR, 1998d, p.52). Portanto, não estabelece uma rede sob a qual se sinta protegida e por meio da qual estenda seus ramos comunicativamente. Tal atitude não significa desprezo por seus semelhantes, pois pede em prece a Deus “que na hora de minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém” (LISPECTOR, 1998d, p.56), além de mostrar-se solidária com os que se esforçam por encontrar seus caminhos, ela que busca tão arduamente o dela. Pretende, após descobrir quem é e seu lugar no mundo, reintegrar-se, porque “sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros” (LISPECTOR, 1998d, p.57). Mas isso só aconteceria após conjugar-se ao outro, seu porto de chegada. Condição *sine qua non* para lançar âncora, porém, seria encontrar o fio de união entre a transcendência e a imanência.

Lóri vivencia a ambiguidade de sua época, dividida entre voltar-se contra as imposições para o gênero feminino reinantes na maior parte da sociedade, mas, ao mesmo tempo, deixa claro sua não adesão a um sentimento existencialista remanescente do pós-guerra que prega a ausência de significado para a vida, gerando um ateísmo que coloca o homem como princípio e fim de sua existência. Nem a tradição, nem a vanguarda fornecem-lhe soluções para suas dúvidas ontológicas. Esse descaminho acarreta-lhe um sofrimento profundo, do qual não consegue libertar-se: “reunia toda a sua força para parar a dor. Que dor era? A de existir? A de pertencer a alguma coisa desconhecida? A de ter nascido?” (LISPECTOR, 1998d, p.49) e, por isso, a recalca. Ao conhecer Ulisses, aprende sobre a ineficácia dessa atitude, pois ignorar a dor seria prolongá-la indefinidamente.

Apela então a Deus, mas um deus excessivamente antropomorfizado, a quem “ela sabia que não devia pedir o impossível: a resposta não se pede.” Reconhecia-se um “enorme ser humano” (LISPECTOR, 1998d, p.56), “suportaria tudo, contanto que lhe dessem tudo. Não. Ninguém lhe daria. Tinha que ser ela própria a procurar ter” (LISPECTOR, 1998d, p.75). Apesar de Lóri reconhecer a condição essencial de que teria de ser ela própria a encontrar respostas, sente-se desorientada em relação ao processo. Entre os humanos representivos de Deus, Ulisses se destaca para ela; por essa razão, aceita-o de bom grado na condição de mentor,

embora, por deformação profissional, Ulisses ensinasse demais. Não tinha ar doutoral, parecia mais com um estudante que fosse mais velho, e que suas palavras não vinham de livros e sim de uma vida que ela adivinhava plena. O

que não impedia que ele fosse sem querer um pouco pedante. Irritava-a como ele queria parecer... o quê? Superior? (LISPECTOR, 1998d, p.64)

No íntimo, Lóri sabe que, se Ulisses não tivesse alcançado um estágio superior rumo ao autoconhecimento, embora não esteja concluída sua aprendizagem (“pronto em todos os sentidos eu nunca estarei”, LISPECTOR, 1998d, p.51), se não confiasse nele instintivamente, não haveria o porquê de aceitar sua orientação, então “supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas” (LISPECTOR, 1998d, p.13). Para enfrentar a dor, no entanto, é preciso sofrer outras dores, como a de desfazer conexões já articuladas:

Lóri, você está se acordando pela curiosidade, aquela que empurra pelos caminhos da vida real. Mas não tenha medo da desarticulação que virá. Essa desarticulação é necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio. Na desarticulação haverá um choque entre você e a realidade, é preferível estar preparada para isso, Lóri, a verdade é que estou contando a você parte do meu caminho já percorrido (LISPECTOR, 1998d, p.97).

Ulisses aponta que o espanto¹⁸² platônico diante do que é belo e leva a pensar segue sendo a base de todo conhecimento e que, para construí-lo, deve-se ir de encontro a estruturas julgadas inquestionáveis. No intuito de que Lóri não desanime frente às dificuldades, procura infundir-lhe coragem: “nos piores momentos, lembre-se: quem é capaz de sofrer intensamente, também pode ser capaz de intensa alegria” (LISPECTOR, 1998d, p.97).

Para disfarçar a dor que sente por desconhecer-se e para não revelar esse ser ainda não definido na sua essência e cujo corpo habita, Lóri utiliza o expediente do disfarce, a exemplo da ocasião em que

Vestiu um vestido mais ou menos novo, pronta que queria estar para encontrar algum homem, mas a coragem não vinha. Então, sem entender o que fazia – só o entendeu depois – pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era (LISPECTOR, 1998d, p.83).

O recurso da máscara invoca a capacidade atávica de disfarçar-se para não perecer, já que “escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário” (LISPECTOR, 1998d, p.85), algo não concedido a Penélope – apenas o uso de véus. Atende ao instinto de defesa primal que habita todas as pessoas ao sentirem-se ameaçadas pelo meio

¹⁸² Lembramos a célebre frase de Aristóteles (2002, A-2982b-12): “a busca do saber nasce do espanto”, formulada em *Metafísica*.

hostil, porque “não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível” (LISPECTOR, 1998d, p.85), reação idêntica àquela de Loreley, jovem preterida e cruel na sua vingança. Neste caso, “era pois menos perigoso escolher, antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma ‘persona’” (LISPECTOR, 1998d, p.85), o que a defenderia da maldade alheia e, ao mesmo tempo, a impediria de ferir alguém intencionalmente. Assim sendo, “também Lóri usava a máscara de palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhia para não se ficar desnudo para o resto da luta” (LISPECTOR, 1998d, p.85). Munir-se do simulacro inegavelmente fornece um certo grau de segurança: “quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter ativa como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era” (LISPECTOR, 1998d, p.85-86), embora isso lhe ocorra apenas na aparência. Temos aqui mais um claro indício de que Lóri, mesmo inconscientemente, não deseja tomar para si o papel da Loreley nórdica. Não assume o próprio nome antes de se sentir mais adiantada em relação à busca de sua essência, quando o núcleo consciente de sua personalidade não mais poderia ser contaminado pela sombra nefasta do antropônimo.

Com o passar do tempo surge outra dificuldade, constatada por Lóri, “toda pronta, com uma máscara de pintura no rosto – ah ‘persona’, como não te usar e ser!”¹⁸³ (LISPECTOR, 1998d, p.83). A imagem externa e mesmo o interior dessa *persona* que é o oposto de Lóri, por um momento, tentam-na a assumir-se alguém que não é. Porém, “a máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo” (LISPECTOR, 1998d, p.84). É imperativo ser forte para retirar os véus, além disso, nem ela sabe o que poderia estar por trás deles.

Um dos riscos – talvez o maior – em portar uma máscara consiste em dar uma ideia errônea, até indesejada sobre si mesma devido à exacerbação no empenho do disfarce. Lóri vivencia essa situação, quando, ao entrar no táxi que a levaria à festa da Diretoria, o motorista equivocava-se: “o modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente confundira-a com uma prostituta” (LISPECTOR, 1998d, p.85). Sente-se

¹⁸³ O conto “O espelho”, de Machado de Assis (1998d, p.24), tem o sugestivo subtítulo de “esboço de uma nova teoria da alma humana”. Nele, o protagonista, Jacobina, que não consegue desfazer-se de sua máscara, reflete: “O alferes eliminou o homem [...] ficou-me uma parte mínima de humanidade”.

humilhada e percebe que o esforço para simular alguém interessante, o contrário do que pensa ser, remete-a a algo que jamais pensara ou quisera parecer, fazendo com que dispa a fantasia:

depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente – ah, menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer – de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como uma lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis o rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E o rosto de máscara crestada chorava em silêncio para não morrer (LISPECTOR, 1998d, p.86).

De forma mais amena para Ulisses, Lóri também transmite uma imagem equivocada ao maquilar-se, mas com a mesma conotação sexual: “pintada você prova não sei de que modo que não é virgem” (LISPECTOR, 1998d, p.95). Esse comentário invoca a afirmação de Durand (2002, p.406), segundo a qual “a máscara não esconde, mas revela, ao contrário, tendências inferiores, que é preciso pôr a correr”; por conseguinte, Lóri apresentaria a tendência de um desvio comportamental em relação ao sexo inconscientemente, inclinação rejeitada na racionalidade, ao contrário de Penélope, que o sublima. Por sua vez, Chevalier e Gheerbrant (1999, p.596) identificam que “nos ritos de iniciação (...) as danças mascaradas insuflam no adolescente essa persuasão de que *ele morre na sua condição anterior para nascer em sua condição adulta*” (grifo dos autores). Ora, Lóri está justamente passando por um rito de iniciação na vida adulta, por isso é imprescindível que “mate” dentro de si a adolescente tímida que teme revelar o corpo e a alma e adota o uso da máscara à guisa de proteção. Há uma ressalva, porém, a de que “a máscara não é inócua para quem a usa. Essa pessoa, tendo desejado captar as forças do outro lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, **possuída** pelo outro” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.597, grifo dos autores). Nesse caso, acontece uma identificação tão profunda com a personagem interpretada, que a máscara adere de forma indelével à pele e a pessoa transforma-se na imagem que representa (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.597). Em um átimo, dentro do táxi, tal conflito desencadeia-se em Lóri (por isso o sucesso com o uso da máscara é relativo) e a *persona* finalmente é derrotada. Depara-se com sua realidade profunda, mas não encontra um rosto definido para se identificar: “foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver. Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu?” (LISPECTOR, 1998d, p.128). Essa, que para Ulisses é a pior pergunta, não pode ser respondida circunscrita ao plano físico, ou terreno; urge ampliar o espectro para a metafísica, para que possa penetrar no mais profundo de seu eu. Identificamos nessa busca de harmonia com o *cosmos*, por parte de Lóri, um diálogo com várias entidades da mitologia

grega, além daquele que trava com Penélope. A presença latente desses deuses manifesta-se através da influência no procedimento da jovem, entre eles, a de Dioniso, Afrodite, Ártemis, Adônis, Perséfone e *Kairós* além do mortal Sísifo, embora somente a deste último seja perceptível com transparência no comportamento de Penélope.

A máscara exerce a função de símbolo da instauração do espírito de Dioniso, deus protetor do teatro grego, sendo a maquiagem uma de suas manifestações mais comuns, além de complemento fundamental nas festas, onde se requer uma imagem exterior aprimorada, ressaltando-se pontos considerados de maior beleza no rosto. Em outro tempo, Lóri não consegue usufruir a festa à qual comparece, uma boa ocasião para encetar relacionamentos superficiais ou profundos, auxiliada pela bebida que tomara. Sequer se aproxima dos outros convidados, embora dois ex-amantes seus estivessem presentes e pudesse dar vazão aos instintos carnis expressos na máscara de “mulher fácil” que porta, primeira impressão para quem a conhece ali. Lóri precisa “quebrar” a máscara dionisíaca para adentrar futuramente no reino de Hera, das mulheres casadas, pois, apesar de não integrar o grupo mênade, das seguidoras de Dioniso, também não é um ser anorgástico, o que iria contra os princípios da Natureza. É imprescindível, porém, que Lóri percorra as trilhas dionisíacas para o cumprimento do ciclo, mas com extrema cautela para não acontecer o estraçalhamento de si própria, nem de quem a ame.

Outro ser espiritual invocado é Afrodite¹⁸⁴, deusa da beleza e do amor entre os gregos¹⁸⁵, embora manifeste claras influências orientais expressas na *Ilíada*, conforme aduz Brandão (1991a, p.29). Nos relacionamentos amorosos anteriores de Lóri tal deusa faz-se presente, como fruto da atração puramente física e egoísta, que se esgota em si mesma ao não produzir um elo, nem transcender o encontro carnal. Não pode ser exacerbado, porém, esse caráter extremamente negativo na aparência, pois “Afrodite é antes de tudo uma deusa da vegetação, que precisa ser fecundada, seja qual for a origem da semente e a identidade do

¹⁸⁴ O discurso de Pausânias, n’*O banquete*, de Platão (1996, p.87), aborda a existência de duas deusas com o nome de Afrodite. Existe uma popular, que é mais moça, filha de Zeus e Dione, “verdadeiramente vulgar e se realiza como que por acaso; e é o amor com que os homens inferiores amam. Estes, com efeito, amam antes de tudo as mulheres”. Essa Afrodite, também chamada Pandêmia, “participa tanto do masculino quanto do feminino” (PLATÃO, 1996, p.87) e tem a seu encargo a proteção aos anelos de prazeres sensuais que resultam do acaso. A outra Afrodite, “mais velha, que não tem mãe e é filha de Úrano e a ela damos o nome de Urânia” (PLATÃO, 1996, p.86), ampara somente os amores masculinos (PLATÃO, 1996, p.88). Tal deusa, nascida do esperma de Urano caído no mar quando de sua mutilação pelo filho Crono, é celeste, “inspiradora de um amor etéreo, superior, imaterial, através do qual se atinge o amor supremo” (BRANDÃO, 1991a, p.29).

¹⁸⁵ Hesíodo (1995, p.116-117, v.198-306), em *Teogonia: a origem dos deuses*, assim narra o nascimento de Afrodite: “O pênis, tão logo cortando-o com o aço/ [Crono] atirou do continente no undoso mar./ aí muito boiou na planície, ao redor branca/ espuma da imortal carne ejaculava-se, dela/ uma virgem criou-se. Primeiro Citera divina/ atingiu, depois foi à circunfluída Chipre/ e saiu veneranda bela Deusa, ao redor relva/ crescia sob esbeltos pés. A ela. Afrodite/ Deusa nascida de espuma e bem-coroada Citeréia/ apelidam homens e Deuses, porque da espuma/ criou-se”.

fecundador” (BRANDÃO, 1991a, p.31). No primeiro banho de mar¹⁸⁶ (“a mais ininteligível das existências não humanas”, [LISPECTOR, 1998d, p.78]) de Lóri, representando metonimicamente “a mulher [...], o mais ininteligível dos seres vivos” (LISPECTOR, 1998d, p.78), captamos claro indício da influência da Afrodite Pandemia. Enquanto percorre a areia da praia em direção ao mar, sente-se presa de crescente alegria. Não teme mais o encontro: “avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios” (LISPECTOR, 1998d, p.79). Acontece então uma epifania, pois “o caminho lento aumenta sua coragem secreta – e de repente ela se deixa cobrir pela primeira onda! O sal, o iodo, tudo líquido deixam-na por uns instantes cega, toda escorrendo – espantada de pé, **fertilizada**” (LISPECTOR, 1998d, p.79, grifo nosso). A onda líquida fecunda-a como sêmen e “com a concha das mãos cheias de água, bebe-a em goles grandes, bons para a saúde de um corpo [...] era isso o que estava lhe faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem” (LISPECTOR, 1998d, p.80). Lóri sente-se fertilizada pelo mar, retomando o ritual abandonado há milênios, em conformidade à “evolução” da espécie humana voltada para cultos monoteístas, distanciada cada vez mais da harmonia proveniente da natureza com seus deuses e demônios, mas em cujo sangue permanece o componente atávico, sacerdotisa que é de liturgias ancestrais, conforme a observação de Ulisses: “– Você é tão antiga, minha flor, que eu deveria lhe dar a beber vinho numa ânfora” (LISPECTOR, 1998, p.58), reiterada após:

– Você anda, Loreley, como se carregasse uma jarra no ombro e mantivesse o equilíbrio com uma das mãos levantadas. Você é uma mulher muito antiga, Loreley. Não importa o fato de você se vestir e se pentear de acordo com a moda, você é antiga. E é raro encontrar uma mulher que não rompeu com a linhagem de mulheres através do tempo. Você é uma sacerdotisa, Loreley? (LISPECTOR, 1998d, p.98)

Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres subverte a prerrogativa de que o amor pleno, englobando tanto o aspecto físico quanto o espiritual seja apenas dos homens, conforme pleiteado por Platão (1996, p.88). Nessa obra, acontece a *coincidentia oppositorum*, a conjugação dos opostos, de um casal composto por um homem e uma mulher até no plano transcendente. Além disso, por ocasião do segundo banho de mar matutino de Lóri, percebemos a presença de Afrodite Urânia em seu *locus* de nascimento, em cujas águas acontece a união dos polos feminino e masculino em um único elemento da natureza:

¹⁸⁶ Embora seja Celeste, a Afrodite nascida no mar protege a navegação e os marinheiros, de acordo com cultos de várias cidades gregas (RAGUSA,2003, p.44).

ia sem preguiça às cinco da manhã, quando o cheiro do mar ainda não usado a deixava tonta de alegria. Era a maresia, palavra feminina, mas para Lóri o cheiro maresia era masculino. [...] Como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? Talvez se tratasse da fusão perfeita. Além do que, de madrugada, as espumas pareciam mais brancas (LISPECTOR, 1998d, p.110).

Lóri identifica-se com a própria Afrodite ao entrar no mar, na água virgem purificada pela noite. Desse contato resulta prazer hedonista, ao contrário de Penélope, a quem não são concedidos prazeres que não sejam os advindos de Odisseu.

Não somente a beleza aproxima Lóri e Afrodite, mas também o amor pelas flores (dama-da-noite, p.110, jasmim, p.139, 141). Ulisses anuncia-lhe que a esperará com rosas no quarto do apartamento dele. Ora, segundo Bión, poeta grego alexandrino que teria vivido no final do século IV a.C., citado por Brandão (1991a, p.32), “de cada lágrima de Afrodite, [nascia] uma rosa”. Outra fala de Ulisses concorre para ratificar essa associação: “– Você é a mesma de sempre. Só que desabrochou em rosa vermelho-sangue. Joguei fora as duas dúzias de rosas porque tenho você, rosa grande e de pétalas úmidas e espessas” (LISPECTOR, 1998d, p.153). A metáfora remete ao motivo pelo qual a rosa, inicialmente de cor branca, tingiu-se de vermelho rubro após Afrodite ter pisado num espinho e seu sangue respingado na flor, por ocasião da morte de Adônis nas presas de um javali (BRANDÃO, 1991a, p.32). Lóri também derrama seu sangue, isto é, aceita viver o sofrimento em nome do amor: por isso agora é rosa sanguínea.

Lembrar de Afrodite no tocante ao sentimento amoroso, conduz-nos ainda ao mito de Adônis¹⁸⁷, divindade oriental da vegetação como ela, que engloba o ciclo da semente, a qual precisa morrer para ressuscitar (BRANDÃO, 1991a, p.32). Ao cabo de um ano, não por acaso a entrada da primavera, o círculo está prestes a completar-se quando Lóri, uma vez trilhados os passos de Adônis, percebe-se pronta. Morrera para renascer: “por aquele mundo passou a vagar [...] na sua busca viajava dentro de si bem longe” (LISPECTOR, 1998d, p.116). A chegada da primavera confunde-se com a descoberta do amor, começo de outro ciclo.

Esta passagem para o estado adulto de Lóri, quer no tempo ou no espaço, invoca a deusa Ártemis, em homenagem a quem as jovens espartanas, conterrâneas de Penélope, portam máscaras para executar as danças rituais do *agogé* (educação preparatória) e entregam

¹⁸⁷ Adônis é o filho incestuoso de Mirra (ou Esmirna) com o pai Téias, como castigo de Afrodite, pela mortal querer competir em beleza com a deusa. Nascida a criança, Afrodite adota-a secretamente devido a sua beleza e o confia a Perséfone, rainha do Hades. Adônis adolescente, ambas as deusas disputam a sua companhia. Contudo, pelo arbítrio de Zeus, o jovem deveria passar um terço do ano com cada uma, e o terço restante com quem desejasse. Evidentemente, ele escolhe passá-los com Afrodite (BRANDÃO, 1991a, p.25). Ir para dentro da terra significa o processo endógeno necessário para o autoamadurecimento.

a cabeleira. A vida humana, marcada pela sucessão de etapas, tem na autodescoberta a proteção da divindade das margens, a fim de preparar as indispensáveis passagens entre a selvageria e a civilização, de acordo com Vernant (1991, p.37):

Preparando os jovens, em sua diferença, para adquirir nos confins a experiência das formas diversas da alteridade, Ártemis trata de incutir-lhes o correto aprendizado do modelo ao qual deverão adequar-se no momento certo. Nas margens em que reina, ela prepara o retorno ao centro. A curotrofia que exerce nas regiões selvagens visa a uma boa integração no coração do espaço cívico.

Vários sinais dispostos ao longo de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* revelam também a presença de Deméter¹⁸⁸, deusa da terra cultivada e do ciclo, a exemplo de Dioniso e Adônis. Dentre os signos que conotam a existência de Deméter, figuram alguns integrantes do mundo vegetal com que Lóri se depara, ao dirigir-se à feira hebdomadária¹⁸⁹ de produtos hortifrutigranjeiros, na intenção de entrar em contato com o estado neutro, isto é, não pensante, mas vivo das coisas. Na sua “busca do mundo”, Lóri “foi à feira de frutas e legumes e peixes¹⁹⁰ e flores” (LISPECTOR, 1998d, p.122). Devemos aqui abrir um parêntese visando ressaltar o uso reiterado da conjunção coordenativa aditiva “e”, que serve para unir vocábulos de mesmo valor sintático. A inexistência de vírgulas entre as palavras “frutas”, “legumes” e “peixes” (sendo opcional antes da última, “flores”) impede a marcação de pausas que poderiam indicar uma gradação – e certamente redundaria no estabelecimento de valor por parte da autora em definir uma equivalência na importância dos elementos citados em

¹⁸⁸ Uma das versões do mito de Deméter é a de Hesíodo (1995, p.161, v.969-974), em *Teogonia*: “Deméter divina entre Deusas gerou Riqueza,/ unida em amores ao herói Jasão sobre a terra/ três vezes lavrada na gorda região de Creta./ Boa Riqueza por terra e largo dorso do mar/ anda e a quem encontra e chega às mãos/ela torna próspero e dá muita opulência”. Outra interpretação da mesma história decorre da pena de Homero (2000a, V, v.125-128) na *Odisseia*, mais sucinta e sem menção ao nascimento de Plutão, deus da riqueza, como resultado do amor entre a divindade da abundância agrícola e um mortal: “Do mesmo modo Deméter, de tranças bem-feitas, cedendo/ ao próprio impulso, se uniu a Jasão em amplexo amoroso,/ num campo arado três vezes. De tudo Zeus soube sem custo;/ priva-o da vida, atirando sobre ele o seu raio brilhante”.

¹⁸⁹ Na feira, Lóri destaca o sangue vegetal da beterraba, a pêra em fanopéia tátil, os nabos e, em especial, a batata, “comida por excelência” (LISPECTOR, 1998, p.123), que nasce no interior da terra, em cuja citação identificamos um diálogo entre Clarice Lispector e Machado de Assis (1997, p.233-234), em referência à exclamação de Rubião nos capítulos CXCVIII e CXCIX de *Quincas Borba*, “Ao vencedor, as batatas”. Compara-se às frutas, pois se sente plena do “sumo vivo” (LISPECTOR, 1998, p.124). Em outra oportunidade, Lóri deixa-se levar pela sedução da maçã, morde-a, e ela, que até então somente conhecera o mal, passa a conhecer o bem: “só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo – de um estado de graça” (LISPECTOR, 1998, p.131).

¹⁹⁰ Imersa na fase de um novo realismo, síntese de abstracionismo e figurativismo em que tudo quanto existe na feira é importante por si próprio e por estar interligado a um conjunto, Lóri menciona o peixe. “Na imagística do Extremo Oriente, os peixes andam em pares e são, conseqüentemente, símbolos de união” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.704). Além disso, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1999, p.704), o peixe possui o caráter de “símbolo fálico, segundo Hentze [...] O Deus do amor, em sânscrito, se chama *aquele que tem por símbolo o peixe*. Nas religiões sírias, ele é o atributo das deusas do amor”. Não é por acaso, portanto, que anteriormente associara o cheiro de maresia do peixe ao sexo (LISPECTOR, 1998d, p.110).

uma série não comparativa, identificando neles a mesma capacidade de satisfazer necessidades físicas, no caso dos alimentos presenteados por Deméter; e espirituais, no das flores de Adônis. Portanto, trata da valorização do reino vegetal, bem como do animal¹⁹¹ como fornecedores de substâncias essenciais para a existência da vida humana. Por sua vez, Mello (2003, p.127) reconhece no procedimento discursivo da repetição uma afinidade com o lírico, gênero para o qual o romance em estudo resvala.

No entrelaçamento hiperbólico de três deuses cujos rituais noturnos não se circunscrevem à elite grega como acontece na relação diurna entre Penélope e Atena, e, ao contrário, são cultuados por todas as camadas sociais, unidos ainda pela performance cíclica ligada à morte e ressurreição, percebemos a mensagem de que o amor – ainda que transitório – deve ser cultivado, seja o de âmbito de dois indivíduos, seja em relação ao conjunto de elementos do mundo natural. A associação desses deuses estabelece também outra analogia, a de que não devemos desprezar o caráter humano inato no seu desenrolar rítmico em detrimento do espírito, pois é através do corpo que se alça à transcendência. Isso se confirma com a ponderação de que “em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando” (LISPECTOR, 1998d, p.151), feita por Ulisses. Prestando reverências à Natureza do ser, bem como à natureza compreendida pelos seres fora da escala humana, Lóri nelas entrevê a expressão divina. Depois da chuva, que a molha toda e purifica, atinge o ápice de sua iniciação, pois entre ela e o mundo estabelece-se uma relação de “ponto de trigo maduro” (LISPECTOR, 1998d, p.142), indicando que está pronta para ser colhida e lançar sementes.

Já a reflexão de Lóri, segundo a qual “ela era daqueles que rolam pedras durante a vida toda, e não daqueles para os quais os seixos já vêm prontos, polidos e brancos” (LISPECTOR, 1998d, p.110), remete ao mito grego de Sísifo¹⁹², solerte filho de Éolo, o vento, e considerado “o mais astuto e inescrupuloso dos mortais” (BRANDÃO, 1991b, p.390). Por duas ocasiões engana Tanatos, a morte, e, em decorrência da burla duplicada, Sísifo recebe de Zeus e Plutão o castigo de rolar um bloco de pedra montanha acima, a qual, chegada ao cimo, despenca abaixo, forçando-o a repetir indefinidamente a tarefa. Lóri desempenha função análoga à de

¹⁹¹ Lispector homenageia a deusa da abundância vegetativa, sem esquecer de mencionar alimentos de origem animal, que vêm a reforçar a ideia de renovação e fertilidade na organização de seu cosmos. Não esquece do ovo, considerado o agente causador da renovação da natureza, da manifestação espiritual futura e da multiplicidade dos seres. Ao registrar que os ovos eram brancos (LISPECTOR, 1998d, p.123), Lóri reforça o caráter positivo do momento iniciático que vive, pois essa cor “não é o atributo do postulante ou do candidato que caminha para a morte, mas daquele que se reergue e que renasce, ao sair vitorioso da prova” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.143).

¹⁹² Segundo uma versão, seria o verdadeiro pai de Odisseu, pois teria se tornado amante de Anticléia na noite das bodas com Laerte, o pai oficial do herói.

Sísifo ao rolar as pedras do caminho, que nada mais são do que as dificuldades manifestas no dia-a-dia para quem não for habitante do Olimpo, as quais, uma vez resolvidas, dão lugar a outros apertos e conseqüentemente a novas soluções. Por outro lado, Lóri não age dissimuladamente em relação às mortes que deve sofrer, mas as encara de frente, pois são necessárias para seu renascimento como uma pessoa melhor. Já Penélope deseja a morte daquele estado de solidão e sofrimento, igualmente conduzindo sua pedra ao topo e, por isso, engana os homens que invadem seu palácio.

Enquanto Penélope comprova amiúde a proteção da deusa Atena nos atos e pensamentos diários, sentindo-a presentificada em várias ocasiões, o aprendizado transcendental de Lóri não acontece através de um ritual de adoração contínua, mas segue um trajeto pleno de avanços e retrocessos, mostrando-se bem mais complexo. Oscila entre o amor a Deus infinito, “feito de escuridão e clarões” (LISPECTOR, 1998d, p.108) e a rejeição violenta: “Deus também precisava dos humanos – e então negou-se a ele” (LISPECTOR, 1998d, p.65), consciente de que “com o seu sofrimento voluntário ofendia o Deus” (LISPECTOR, 1998d, p.65). Acontecem frequentes momentos de concentração espiritual marcados pela busca de respostas, mas “a palavra de Deus era de tal mudez completa que aquele silêncio era Ele próprio” (LISPECTOR, 1998d, p.65), então confere um valor adicional ao silêncio, associando-o à presença divina. Brotam monólogos repletos de ressentimentos (“Tu me criaste através de um pai e de uma mãe e depois me largaste no deserto”, [LISPECTOR, 1998d, p.65]) a esse Ser a quem pensa que não pode, e por isso não quer apelar, sentindo-se perdida e confusa. Gostaria de ser como Ulisses que se sente também Deus (LISPECTOR, 1998d, p.109), mas não alcança o intento, pois

seu Deus não lhe servia: fora feito à sua própria imagem, parecia-se demais com ela, tinha alguma ansiedade nas soluções – só que Nele era ansiedade criadora – a mesma severidade que era dela. E quando Ele era bom, o era igual a ela se tivesse bondade. O verdadeiro Deus, não feito à sua imagem e semelhança, era por isso totalmente incompreendido por ela, e ela não sabia se Ele poderia compreendê-la. O seu Deus até agora fora terrestre, e não era mais. De agora em diante, se quisesse rezar, seria como rezar às cegas ao cosmos e ao Nada. E sobretudo não podia mais pedir ao Deus. Descobriu que até agora rezara para um eu-mesmo, só que poderoso, engrandecido e onipotente, chamando-o de o Deus e assim como uma criança via o pai como a figura de um rei (LISPECTOR, 1998d, p.65-66).

Esse deus humano, criado a nossa semelhança – por isso tão incompleto –, não a satisfaz. Pela mesma razão nega-se a recorrer à condição humana de Cristo (LISPECTOR,

1998d, p.67). Procura um “Deus cósmico” (LISPECTOR, 1998d, p.64); porquanto seja poeira, quer sentir-se poeira divina:

Lóri passara da religião de sua infância para uma não-religião e agora passara para algo mais amplo: chegara ao ponto de acreditar num Deus tão vasto que ele era o mundo com suas galáxias: isso ela vira no dia anterior ao entrar no mar deserto sozinha. E por causa da vastidão impessoal era um Deus para o qual não se podia implorar: podia-se era agregar-se a ele e ser grande também (LISPECTOR, 1998d, p.81).

Destece a condição de mera descendente de Eva, a qual, ao provar o fruto do conhecimento é expulsa do convívio divino que constitui o estado da glória. Lóri, ao contrário, quando se depara com a maçã e a morde, ingressa no paraíso, pois passa a conhecer “o bem, e não só o mal como antes” (LISPECTOR, 1998d, p.131). A epifania a conduz a um momento de êxtase, estado de graça em que a lucidez alcançada tudo sabe, em que o corpo é dádiva, em que as outras pessoas são profundamente belas. Integra-se à energia exalada por tudo o que existe, animado ou não. Porém, sente que não pode cair no egoísmo da desmedida. Há o outro lado desse estado epifânico, cuja recorrência frequente a levaria ao estado de extremo egoísmo e afastamento dos demais. Percebe que estivera à porta do paraíso, “mas não era uma entrada nele, nem dava o direito de se comer dos frutos de seus pomares” (LISPECTOR, 1998d, p.134).

O êxtase narrado recupera os Mistérios de Elêusis, em cujo primeiro grau iniciático há o cumprimento, a realização das prescrições, estágio que a maioria dos seguidores alcança. Poucos iniciados alçam o segundo grau, levado a efeito um ano após o anterior, onde se descortinaria a “visão suprema, a revelação completa” (BRANDÃO, 1991b, p.136). Entre os procedimentos ritualísticos iniciais consta a purificação no mar, tal como Lóri executara em sua aprendizagem. Depara-se consigo mesma como uma pessoa melhor ao final do estado de graça.

Esse aprimoramento reflete de modo fundamental em seu desempenho na profissão. Apesar de ser mulher da cidade e não estar distante espacialmente de seus semelhantes, Lóri tecera antes uma teia de confinamento voluntário para se afastar deles devido ao fato de sentir-se derrotada no confronto com um mundo povoado por pessoas igualmente derrotadas (LISPECTOR, 1998d, p.135). Ela dedicara-se encarniçadamente ao estudo, como agora ao trabalho. Estava sempre entre as melhores, enquanto suas colegas ocupavam-se em viver (LISPECTOR, 1998d, p.91), porque “vivia de coincidências, vivia de linhas que incidiam e se cruzavam e, no cruzamento, formavam um leve e instantâneo ponto, tão leve e instantâneo

que era mais feito de segredo” (LISPECTOR, 1998d, p.110-111), sem estabelecer laços. O fio que a mantinha em contato com o mundo, impedindo-a de tornar-se alguém histórico ou contemplativo eram os alunos. Antes de sua anagnórise, “com as crianças que ela ensinava de manhã, não conseguia unir-se à terra, como se não estivesse pronta para ter a ligação de mulher com o que representava filhos” (LISPECTOR, 1998d, p.42). Por sentir-se despreparada para criar um novo ser, projetava essa incapacidade na educação dos alunos. Conforme avança nas etapas de autoconhecimento, vai paulatinamente dispensando uma atenção maior a eles, interessando-se mais e mais em suprir necessidades básicas para um bom ensino-aprendizado. Embora na condição de professora primária (LISPECTOR, 1998d, p.41), cujo retorno financeiro não é o suficiente para o próprio arrimo, forçando-a a ser “sustentada regiamente pela mesada do pai” (LISPECTOR, 1998d, p.49), com o produto de duas mesadas presenteia as crianças naquele inverno excepcionalmente frio com suéteres e meias de lã, além de guarda-chuvas – todos vermelhos – (LISPECTOR, 1998d, p.100), princípio simbólico de vida. Nesse caso, não há uma especificação quanto à tonalidade do vermelho, mas inferimos seja de tom claro, devido ao fato de Lóri reportar-se ao seu guarda-chuva que, quando aberto, “parecia um pássaro escarlate de asas transparentes” (LISPECTOR, 1998d, p.101). Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p.944, grifo nosso), “o vermelho-claro, brilhante, centrífugo, é diurno, macho, tônico, **incitando à ação**, lançando, como um sol, seu brilho sobre todas as coisas, com uma força imensa e irredutível”, propriedades tão ao encontro da intenção da jovem professora.

“Afogava” (LISPECTOR, 1998d, p.101) o mundo não somente aquecendo de fato os alunos, mas espalha o amor contido na solidariedade que aquece a alma, na preocupação desinteressada para com o bem-estar do próximo, essas tenras sementes infantis que necessitam nutrir o corpo e o intelecto para bem se desenvolverem. Aliás, Lóri e Ulisses são os dois polos na pirâmide da aprendizagem. Ela trabalha com os mais jovens, iniciando-os, enquanto ele arremata a formação intelectual dos adultos¹⁹³ que logram alcançar um grau de aprofundamento maior.

Mulher moderna, dispensada da obrigatoriedade de dominar o ofício de tecelã para abrigar o corpo no dia-a-dia e protegê-lo contra as intempéries, Lóri não confecciona as roupas; apesar disso, tece alguns pontos essenciais no tapete da vida de seus alunos, embora

¹⁹³ Ulisses assim expressa sua convicção pela docência: “sou professor de Filosofia porque é o que eu mais estudei e no fundo gosto de me ouvir falando sobre o que me interessa. Tenho um senso didático pronunciado que faz com que meus alunos se apaixonem pela matéria e me procurem fora das aulas. Este meu senso didático, que é uma vontade de transmitir, eu também tenho em relação a você, Lóri, se bem que você seja a pior de meus alunos. [...] apesar de meu ar duro, sou cheio de muito amor e é isso o que certamente me dá uma grandeza, essa grandeza que você percebe e de que tem medo” (LISPECTOR, 1998d, p.60).

reconheça que não compreenderiam naquele momento, somente no futuro, que a verdadeira função da aula de português é decifram-se a si mesmos no mistério vital com o auxílio da linguagem. Para isso, elabora uma metáfora: “o sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar e não na fruta mesmo” (LISPECTOR, 1998d, p.100). De nada serviriam as maravilhas que o mundo nos oferta se não pudéssemos interagir com elas através da percepção sensorial e intelecto. Essa é a pretensão que Clarice conota: que o aprendizado se cumpra com paixão, que os conteúdos sirvam para desencadear a reflexão através da palavra – por essa razão não considera que os alunos absorvam conteúdos como “aprendizagem de coisa nova: era só a redescoberta” (LISPECTOR, 1998d, p.100), pois não são tábula rasa, objetos ociosos e, sim, seres com toda uma carga genética e cultural para desenvolver.

Embora não teça literalmente, Lóri executa um trabalho manual com fios, já que borda para preencher a solidão quando do afastamento temporário do namorado e dos alunos: “Uma semana depois Lóri ainda pensava nesse último encontro. Não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destras conseguia passar os longos dias das férias escolares. Bordava, bordava”; porém, não necessitando desfazer o trabalho executado durante o dia, “às vezes, ao cair da noite, ela se enfeitava demoradamente e ia ao cinema” (LISPECTOR, 1998d, p.63), conceder-se o prazer hedonista da arte.

Passadas as férias, pretende mandar confeccionar novas roupas para as crianças, desta vez de cor azul, a mais profunda, imaterial e fria das cores, que remete ao infinito: “entrar no azul é um pouco fazer como Alice, a do País das Maravilhas: passar para o outro lado do espelho. Claro, o azul é o caminho da divagação, e quando ele se escurece, de acordo com sua tendência natural, torna-se o caminho do sonho” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.107). Fica conotada, ao mesmo tempo, a ligação entre o vermelho da imanência sanguínea e o azul do alcance do plano metafísico, em que a ação e a introspecção mostram-se polos essenciais de todo o ser humano, conjunção para a qual os alunos devem ser estimulados desde tenra idade.

O ato de preocupar-se com os demais, doando-se a eles, leva Ulisses a perceber que Lóri está pronta, sua viagem interior cumprida a bom termo, conforme previra anteriormente: “depois você aprenderá, Lóri, e então experimentará em cheio a grande alegria que é de se comunicar, de transmitir” (LISPECTOR, 1998d, p.92), alegria essa que iniciara com os alunos, mas já se estende às pessoas comuns, representadas pela desconhecida com quem conversa na rua (LISPECTOR, 1998d, p.127). No entanto, no percurso atribulado de Lóri,

jamais linear e sim constituído de avanços e retrocessos, a alegria incipiente alterna-se ainda com outro sentimento, antes seu constante companheiro: “ela estava sentindo a grande dor. Nessa dor havia porém o contrário de um entorpecimento: era um modo mais leve e mais silencioso de existir. Quem sou eu? Perguntou-se em grande perigo. E o cheiro do jasmineiro respondeu: eu sou o meu perfume” (LISPECTOR, 1998d, p.141). Tal pergunta remete ao “conhece-te a ti mesmo”, a responder as perguntas ontológicas sobre quem sou – eu, este ser que pensa – e qual é o meu papel na existência. Da resposta, depreendemos que somos aquilo que irradiam nossas ações e suas abrangências, influências, reverberações. Não importa o tempo de vida da flor, e sim o quão intensamente marcar o perfume que exala, sua parte etérea, não tangível, mas real. Por essa razão, para Lóri, “perfumar-se era um ato secreto e quase religioso”, pois “perfumar-se era de uma sabedoria instintiva, vinda de milênios de mulheres aparentemente passivas aprendendo, e, como toda arte, exigia que ela tivesse um mínimo de conhecimento de si própria” (LISPECTOR, 1998d, p.17).

Outra particularidade essencial a salientar é o fato de o narrador de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* apresentar Lóri como uma pessoa noturna, sujeita ao ciclo lunar: “faz de conta que tinha um cesto de pérolas só para olhar a cor da lua pois ela era lunar” (LISPECTOR, 1998d, p.14). Para Durand (2002, p.198), o caráter negativo contido na noite sob o prisma do regime diurno da imaginação fica eufemizado trocando-se o ponto de vista para o regime noturno, quando afloram as qualidades benfazejas da lua, do esquerdo, do feminino, conforme a sensação que Lóri experimenta, “da lua ela não tinha receio porque era mais lunar que solar e via de olhos bem abertos nas madrugadas tão escuras a lua sinistra no céu. Então ela se banhava toda nos raios lunares, assim como havia os que tomavam banhos de sol. E ficava profundamente límpida” (LISPECTOR, 1998d, p.34). Eliade (1992, p.79), em *Mito do Eterno Retorno*, discorre sobre essa particularidade:

Na “perspectiva lunar”, a morte do indivíduo e a morte periódica da humanidade são necessárias, assim como são necessários os três dias de escuridão que precedem o “renascimento” da lua. A morte do indivíduo e a morte da humanidade são também necessárias para sua regeneração. Seja qual for a forma, pelo simples fato de existir como tal e de permanecer, ela necessariamente perde o vigor e se torna desgastada. Para recuperar o vigor, precisa ser reabsorvida pelo âmbito disforme, ainda que seja só por um instante; precisa ser restaurada à unidade primordial de onde teve origem; em outras palavras, deve retornar ao “caos” (no plano cósmico), à “orgia” (no plano social), à “escuridão” (para a semente) à “água” (batismo, no plano humano).

Uma vez cumpridas as etapas integrantes do seu rito de passagem e completado o ciclo de um ano do início da narrativa, Lóri, no cômputo final, alcança a si mesma, encerrando a busca da *anagnorisis*. Deseja então contribuir para a tecedura de outras vidas, constituídas por seu grupo de alunos, quer ensinando-os de uma nova forma, com amor, quer auxiliando-os materialmente (LISPECTOR, 1998d, p.152). A intenção de executar esse projeto didático desperta-lhe a paixão pela docência, reconhecendo na profissão um dos aspectos essenciais para ela. Contudo, não apenas no tocante à esfera profissional Lóri define seu rumo. Motivada pela satisfação em encontrar as respostas ontológicas para definir-se ainda como mulher e futura mãe, traça planos que pretende realizar. E é esse o trabalho principal de sua vida, não mais travada pela escolha do fio que muitas vezes tivera de re-urdir e destecer, mas deverá ocupar-se doravante em executar novos motivos em sua tapeçaria, de acordo com os projetos que tem em mente, pois “de estar viva – sentiu ela – teria de agora em diante, que fazer o seu motivo e tema” (LISPECTOR, 1998d, p.140), e que “cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário [...] a ela cabia sofrer o dia ou ter prazer nele” (LISPECTOR, 1998d, p.119). Fora-se o tempo em que era o empecilho para seu autocrescimento (“o maior obstáculo para eu ir adiante: eu mesma” [LISPECTOR, 1998d, p.53]); de ora em diante, viveria “descobrimo o sublime no trivial, o invisível sob o tangível” (LISPECTOR, 1998d, p.70).

O fechamento do ciclo comprova-se através de uma observação feita no início da obra, quando a protagonista lembra-se da ocasião em que “ele [Ulisses] dissera uma vez que queria que ela, ao lhe perguntarem seu nome, não respondesse ‘Lóri’, mas que pudesse responder ‘meu nome é eu’, pois teu nome, dissera ele, é um eu” (LISPECTOR, 1998d, p.13). Já no final da narrativa, ela retoma essa passagem, enquanto conversa com Ulisses, acrescentando-lhe sua conclusão: “– Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas ‘Eu’. Pois só agora eu me chamo ‘Eu’” (LISPECTOR, 1998d, p.148). Tal afirmação corrobora a constatação de que Lóri não se sente mais destinada a desempenhar exclusivamente a ação mítica de Loreley, mas a de Penélope sobretudo, descortinada através do mitema da tecelã e ratificada no da espera e do engodo.

1.1.3 Entre encontrar-se ou perder-se

*Elejo sempre o encontro
 Ele é o ponto do crochê.
 Penélope invertida
 nada começo de novo
 nada desmancho
 nada volto.
 [...]
 Teço um novo tecido de amor eterno.¹⁹⁴*

La tela di Penélope

*Lavoro il filo
 per la necessità di abitare il mio
 corpo
 in un punto interiore
 da cui tessere un ordine preciso:

 espressione orgânica
 poema camminabile
 trappola per chi non sa leggere
 l'origine e l'orizzonte del segno.¹⁹⁵*

No início do romance, o narrador heterodiegético (GENETTE, 1972, p.252) onisciente apresenta-nos Lóri, sob cujo ponto de vista é desenvolvida toda a diegese. A causa para que ela seja o foco decorre do fato de que somente Lóri deve sofrer uma mudança de estado, ao passo que, para Ulisses, bem mais adiantado na procura de sua essência, acontecerá apenas o avanço de mais um passo, a descoberta de uma nova instância a concretizar-se na dependência do êxito da jovem, qual seja, a do amor, não como uma sensação banal, mas “amor como um sentimento onde natureza e espírito estão unidos, no mais elevado sentido destas palavras” (HENDERSON, 2002, p.138-139).

Lóri, por ser estrangeira a si mesma, por não se conhecer, julga que “ainda não estava à altura de usufruir de um homem” (LISPECTOR,1998d, p.119), porque não consegue desfrutar de si de forma prazerosa, segundo afirmação de Ulisses: “você só sabe, ou só sabia, estar viva através da dor” (LISPECTOR,1998d, p.89), com o que Lóri concorda. Nesta altura, Ulisses pergunta-lhe se ela não sabe como estar viva através do prazer, ao que a jovem responde apenas ter vislumbrado esse estado, porquanto ainda não se habituara a viver. Essa passagem insere-se na análise de Joseph Henderson (2002, p.138), pela qual se efetua a

¹⁹⁴ LUCINDA, Elisa. Escolha. In: _____. *O semelhante*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

¹⁹⁵ FARABBI, Anna Maria. *La tela di Penelope*. Disponível em http://www.lietocolle.info/it/farabbi_anna_maria_la_tela_di_penelope.html. Acesso em 16.08.10.

“iniciação de uma jovem, isto é, a sua liberação dos laços paternos para encontrar o lado animal, erótico da sua natureza. Até que isto se realize ela não consegue ter um verdadeiro relacionamento com um homem”¹⁹⁶.

No decorrer do ciclo de um ano em que perdura a fábula, Lóri deve percorrer cada degrau imprescindível para bem concluir o processo do conhecimento de si própria. Não deve “queimar etapas”, pular estágios necessários e ir vorazmente ao que quer que seja” (LISPECTOR, 1998d, p.99) conforme as palavras de Ulisses¹⁹⁷. Caso ela não alcance o intento esperado por ambos para personificar uma nova Penélope, restar-lhe-ia cumprir as prescrições de Loreley, o mito, cujo desenlace seria desastroso para os dois.

A reatualização do mitema da espera em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* desenrola-se em riqueza de detalhes, com a presença de traços de manutenção, estilização e subversão do mito “original”. Constatamos que, no tocante à manutenção, o maior indício consiste na fidelidade observada pelos integrantes do casal. Fidelidade essa potencializada pela castidade autoimposta de Ulisses (ao contrário de Odisseu), além daquela tão decantada em Penélope e de certa maneira aguardada em Lóri.

Como estilização, percebemos primeiramente o tempo da espera, menor, contudo mais intenso devido ao deslocamento do espaço, à proximidade do par que habita a mesma cidade, separados por um trajeto que inferimos ser curto, facilmente vencido pelo uso de um táxi. O afastamento do casal, esse nó desencadeador de toda a história tanto para Penélope quanto para Lóri, no par romanesco não decorre de uma imposição externa, a de lutar em uma guerra distante, mas de uma condição interna, a certeza do fracasso da união de duas pessoas, quando uma delas encontra-se em um estágio tão incipiente no autodeciframento.

Por sua vez, a subversão ao mito de Penélope ocorre em decorrência do fato de não ser Lóri quem espera literalmente por Ulisses e, sim, ele a realizar essa ação. Além disso, ou em decorrência disso, não é ela quem manipula o tempo, oportunizando a volta do consorte – pelo contrário, Ulisses não permite que haja qualquer desvio temporal no sentido de abreviar a espera. Para ele, “não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o de te

¹⁹⁶ Verificamos, que Henderson, seguindo os conceitos da Psicanálise, difere de Vernant, observador da Mitologia. Para este último, a proteção de Ártemis acontece para encaminhar a passagem do estado selvagem ao civilizado.

¹⁹⁷ Este Ulisses clariceano alinha-se ao herói homérico: Odisseu não sucumbe ao *pathos* (não se enquadrando, pois, nos moldes do herói trágico); ao contrário, é ele quem apresenta soluções. Sua sabedoria decorre principalmente da aceitação da ordem superior. Embora nem a suprema astúcia tenha conseguido ajudá-lo a escapar à onipotência do Estado – já que não desejara, antes, lutar na guerra de Tróia – é vital para ele que se curve diante dos interesses político-econômicos da sociedade. Enquadra-se na afirmação de Eliade (1999, p.112), segundo a qual “o homem só se torna em verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, quer dizer, imitando os deuses”.

esperar” (LISPECTOR,1998d, p.53). Na verdade, existem três transgressões na construção deste mitema por parte de Lispector, a serem constatadas por meio da inversão da pessoa que aguarda, de Ulisses para Lóri; da fluidez temporal ocorrer em seu devido curso, sem interferências no sentido de encurtá-la; da concessão de um tempo para autoconhecer-se, afim de participar íntegra da vida a dois.

Algo a salientar consiste no fato de que o firme propósito de Ulisses não é firmado à primeira vista. A princípio, Lóri percebe “que Ulisses, apesar de dizer o contrário, não queria se dar a ela” (LISPECTOR, 1998d, p.61). No entanto, a protagonista resolve com determinação mudar a intenção dele: “o sábio Ulisses, algum dia ia cair como uma estátua de seu pedestal” (LISPECTOR, 1998d, p.64), no que logra completo êxito. Se, para Ulisses, o amor é a alegria, “uma profunda e arriscada aventura” (LISPECTOR, 1998d, p. 59), para Lóri são necessárias garantias, em uma leitura pessoal, aquelas que somente o casamento fornece, como podemos depreender do excerto a seguir:

- Para aprender a alegria você precisa de todas as garantias?
Ela ficou em silêncio, porque o tom de Ulisses mudara e em vez de ardente se tornara sardônico e era para feri-la. Ele reclinou-se na cadeira um pouco cansado e disse:
- Você é das que precisam de garantia (LISPECTOR, 1998d, p.59).

Esse desejo de construir uma união estável por parte de Lóri e Ulisses alinha-se ao anelo de Penélope e Odisseu em retomá-la. Embora a espera para o casal moderno seja abreviada para um ano, ao invés de vinte anos do casal clássico, potencializa-se ao desenrolar-se de modo mais intenso, denso, por decorrer do livre-arbítrio e não da distância espacial.

Por essa razão Ulisses não constrói a mesma metáfora de Odisseu ao edificar o pé do leito nupcial em tronco de oliveira solidamente enraizada no solo, mas estreita mais solidamente os laços que unem o casal ao guiar Lóri no caminho da estruturação da própria personalidade através da autodecifração de seus enigmas, pois sabe que essa é a condição *sine qua non* para uma vida em comum quando reconhece que “teus olhos [...] são confusos mas tua boca tem a paixão que existe em você e de que você tem medo. Teu rosto, Lóri, tem um mistério de esfinge: decifra-me ou te devoro” (LISPECTOR,1998d, p.89). Porque não sabe estar viva, constitui, para si própria, um enigma, que, após decifrado, capacitá-la-ia a recebê-lo plena. Nas palavras de Lóri, “era como se ele quisesse que ela aprendesse a andar com as próprias pernas e só então, preparada pela liberdade por Ulisses, ela fosse dele” (LISPECTOR,1998d, p.16).

Existem, no imaginário grego da Antiguidade, figuras compostas por traços humanos e animais, citadas nos versos de Sófocles (1998, p.39, v. 469-471 e 477-479) em *Édipo Rei*, quando este último inquire Tirésias por qual razão o adivinho não enfrentara um desses monstros meio-leão, meio-mulher, que compraz-se em engolir com sofreguidão quem não saiba responder às questões propostas e, em resultado disso, tenha assolado os habitantes de Tebas anos antes:

Por que silenciaste diante dos tebanos
ansiosos por palavras esclarecedoras
na época em que a Esfinge lhes propunha enigmas?
[...]
Pois eu cheguei, sem nada conhecer, eu, Édipo,
e impus silêncio à Esfinge; veio a solução
de minha mente e não das aves agoureiras.

Ao contrário do significado para os antigos egípcios, a esfinge grega encerra a perversão da feminilidade, algo a que Penélope não se permite submeter na versão homérica, já que

seria o símbolo da devassidão e da dominação perversa; da praga assolando um país [...] Todos os atributos da esfinge são indícios de vulgarização: só pode ser vencida pelo intelecto, pela sagacidade, o oposto do embrutecimento vulgar. Está sentada sobre a rocha, símbolo da terra: adere a ela, como se estivesse presa, símbolo da ausência de elevação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.389).

Entretanto, Ulisses expõe-se intencionalmente ao incorrer no risco de não lhe dar respostas pré-fabricadas (“Era como se Ulisses tivesse uma resposta para tudo isso e resolvesse não dá-la” [LISPECTOR,1998d, p.18]) e de ser destruído por isso (“decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar” [LISPECTOR,1998d, p.17]), mas resolve esperar pelo resultado da viagem interior de Lóri, demonstrando confiança irrestrita no sucesso da empreitada. Tal atitude vai ao encontro do pensamento de Chevalier e Gheerbrant (1999, p.390), para quem o caráter irrefutável da esfinge não apresenta somente a face opressora, mas outra, composta por mistério e necessidade, elementos constituintes do início do destino de qualquer pessoa.

Por sua vez, Durand (2002, p.72) endossa a interpretação de Jung, segundo a qual a esfinge seria “uma massa de libido”, resumo de todos os símbolos sexuais animais. O modo de proceder de Ulisses alinha-se plenamente a essa afirmação, pois, ao conhecê-la, “se interessara por Lóri apenas pelo desejo” (LISPECTOR, 1998d, p.40), porém, em seguida

percebera nela a possibilidade de ser a pessoa eleita para compartilhar sua vida. Lóri, por sua vez, não tem a atenção atraída tão somente pelo aspecto físico, mas pelo aprendizado que poderia resultar da aproximação de ambos – para ela:

só parecia querer dele aprender alguma coisa e enganara-se pensando que queria aprender pelo fato de Ulisses ser professor de Filosofia, usando-o nessa esperança. Quando esta morreu, ao ver que ele não tinha a menor intenção de ensinar-lhe um modo de viver “filosófico” ou “literário”, já era tarde: estava presa a ele porque queria ser desejada, sobretudo gostava de ser desejada meio selvagemmente quando ele bebia demais. Já tinha sido desejada por outros homens mas era novo Ulisses querendo-a e esperando com paciência – mesmo quando estava embriagado, o que não lhe tirava o controle – e esperando com paciência que ela estivesse pronta, enquanto ele próprio dizia de si mesmo que estava em plena aprendizagem, mas tão além dela (LISPECTOR, 1998d, p.40-41).

Lóri compraz-se em ser objeto de desejo (tal como Penélope o é); no entanto, a maior fonte desse sentimento decorre do autocontrole de Ulisses, não por coincidência, um professor universitário (LISPECTOR, 1998d, p.13), alguém acostumado a raciocínios profundos, cujas conclusões, através da introjeção, apontam para mudanças comportamentais. Acreditando que a elaboração do projeto de uma vida em comum vale a pena, ele justifica o sofrimento da espera por Lóri desta forma:

Eu não digo que eu tenha muito, mas tenho ainda a procura intensa e uma esperança violenta [...] Estou em plena luta e muito mais perto do que se chama de pobre vitória humana do que você, mas é vitória. Eu já poderia ter você com o meu corpo e minha alma. Esperarei nem que sejam anos que você também tenha corpo-alma para amar. Nós ainda somos moços, podemos perder algum tempo sem perder a vida inteira. Mas olhe para todos ao seu redor e veja o que temos feito de nós e a isso considerado vitória nossa de cada dia [...] Temo-nos temido um ao outro, acima de tudo. E a tudo isso consideramos a vitória nossa de cada dia. Mas eu escapei disso, Lóri, escapei com a ferocidade com que se escapa da peste, Lóri, e esperarei até você também estar mais pronta (LISPECTOR, 1998d, p.48-49).

Comprovamos que, no desabafo de Ulisses, Clarice Lispector respeita a etimologia¹⁹⁸ do antropônimo, pois, conforme ele próprio declara a respeito de seu caráter, “sou paciente mas profundamente colérico, como a maioria dos pacientes” (LISPECTOR, 1998d, p.59). Entretanto, esse Odisseu moderno mantém a cólera sob controle enquanto eufemiza sua ira, já que “as pessoas nunca me irritam mesmo, certamente porque eu as perdôo de antemão” (LISPECTOR, 1998d, p.59), não se enquadrando na classificação de Georg Lukács (2000,

¹⁹⁸ Brandão (1991b, p.467) afirma que a etimologia do herói de Ítaca é desconhecida, mas reconhece na etimologia popular ratificada na *Odisseia*, Canto XIX, versos 403-412, ali atribuída a Autólico, avô de Odisseu, o significado de “filho do ódio”, como derivado do verbo *odýssethai*, “zangar-se, estar irritado contra alguém”.

p.79), segundo a qual o herói, no romance, teceria uma ruptura insuperável entre ele e o mundo. Desprovido de características épicas, Ulisses não se atribui a superioridade característica do herói grego, o *aristos*, mas tampouco se apresenta como o indivíduo problemático romanesco¹⁹⁹, pois resolve seus conflitos internos e externos, resultantes do convívio com o outro. A esse respeito declara: “gosto muito das pessoas por egoísmo: é que elas se parecem no fundo comigo” (LISPECTOR,1998d, p.59). O Ulisses clariceano configura-se no mesmo ser de tensões resolvidas do Odisseu homérico entrevisto por Denis Köller (1998, p.898). Essa é a razão para que a grande inversão do mitema da espera alcance o sucesso. Ulisses já realizara a sua descida dolorosa aos infernos interiores, os quais ainda não foram percorridos por Lóri na sua amplitude. Ele subverte a pressa contida na modernidade, o amor-livre apregoado na década de 60 para proporcionar-se um relacionamento límpido, a dois, como uma resposta a essa época de intenso questionamento, conforme identifica Vianna (1997, p.80).

Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres, cuja leitura pode parecer ao leitor mais apressado um tanto quanto “arrastada”, discorre em movimento ondular de progressos e recuos de Lóri, em que pese a evidente preponderância dos primeiros sobre os segundos, para incluir Ulisses na tapeçaria que executa de sua vida. Conseqüentemente, “narrar esse encontro, sem cair nas armadilhas da banalização e estereotipia que o tema muitas vezes enseja, não é uma tarefa fácil”, reconhece Mello (2003, p.115), mas Lispector escapa com mestria das ciladas da vulgaridade descritiva na confluência amorosa, imprimindo, com seu estilo próprio, páginas antológicas da Literatura brasileira.

Assim sendo, Lóri deseja, porém não ousa, tomar a iniciativa para romper a espera. Sente-se atraída ao extremo pela figura de Ulisses, especialmente na ocasião em que o encontra à beira da piscina ao entardecer, de quem emana “uma irradiação luminosa” (LISPECTOR,1998d, p.69) e sabe que, não somente para ela, “podia-se chamá-lo de um homem belo” (LISPECTOR,1998d, p.69). Percebe nele uma “calma virilidade [...], irreal pela sua espécie de beleza [...], verossímil porque bastaria estender a mão e, no que esta o tocasse, encontraria a resistência do que é sólido” (LISPECTOR,1998d, p.69-70), pois tem certeza de que o toque de sua mão despertaria nele o membro viril. Não o toca, tem receio de sua própria

¹⁹⁹ Em *Pour une sociologie du roman*, Lucien Goldman (1964, p.16-17) reporta-se ao “herói problemático” (expressão cunhada por Georg Lukács), na qual o herói romanesco, sendo uma personagem problemática em oposição aos heróis clássicos, define-se por uma “procura degradada e até inautêntica, de valores autênticos em um mundo de conformismo e de convenção”, (tradução nossa de “recherche dégradée, et par là même inauthentique, de valeurs authentiques dans un monde de conformisme et de convention”).

reação, devido a julgar-se “uma adoradora dos homens” (LISPECTOR,1998d, p.70), teme não conseguir controlar-se uma vez estabelecido o contato pele a pele.

No primeiro encontro após o da piscina, renova-se a sensação de ser fulgurada pela visão de Ulisses, mas de modo mais ameno (LISPECTOR,1998d, p. 88):

Lóri já havia sem muita consciência se tornado orgulhosa de Ulisses como se ele fosse dela, e isso era novo. De algum modo ele era, porque do momento em que Lóri pudesse talvez se transformar ele seria dela, imaginava apesar das dúvidas. O que temia era exatamente uma das qualidades de Ulisses: a da franqueza. Temia que, se ela conseguisse avançar a ponto de ficar mais pronta e viesse a aceitar aproximar-se dele, ele com franqueza pudesse simplesmente dizer-lhe que já era tarde. Porque até as frutas têm estação (LISPECTOR,1998d, p.88).

Apesar de sentir-se tranquila quanto à paciência de Ulisses, receia que a relação entre ambos permaneça no nível de uma “estranha” amizade platônica e que apodreça como fruta madura não colhida no devido tempo (LISPECTOR, 1998d, p.69). Mas, para sua surpresa, pela primeira vez, ele declara que a ama. Tal revelação feita intempestivamente confirma o acerto de Lóri em respeitar o próprio ritmo:

se Ulisses estava pretendendo que ela tomasse consciência de alguma coisa para tornar-se uma espécie de iniciada na vida, teria que ser devagar, se fosse de súbito alguma coisa nela poderia ser fulminada. Mas ela sabia que Ulisses também sabia disso, e já lhe conhecia a paciência. Quem estava perdendo a paciência e começando a sentir uma pressa de avidez era ela mesma (LISPECTOR, 1998d, p.96).

Em que pese o estado de incipiente sofreguidão, o terceiro encontro entre ambos nesta narrativa que começa em *medias res* – como a *Odisseia* – não teria melhor lugar para acontecer do que a Floresta da Tijuca. Também não é aleatória a escolha de Lóri em vestir-se com saia xadrez, ao mesmo tempo feminina e pueril ao lembrar uniformes escolares, e o blusão vermelho, cor do estado maduro além de ser a da paixão, corroborada pelo fato de ela fazer questão de abrir o guarda-chuva também vermelho. Essas escolhas autorais mostram-se repletas de simbolismos, a começar pelo local, onde o elemento vegetal é abundante, viçoso, cercando o restaurante localizado em uma clareira, com luzes artificiais acesas em virtude da pouca claridade do dia. Aqui se conjugam dia e noite, lusco-fusco em que a luminosidade não condiz com o horário de almoço, zênite solar. A reiteração do vermelho, através do vinho (LISPECTOR,1998d, p.102), que libera o *daimon*, espírito conselheiro, e do fogo da lareira, que altera os estados e purifica os elementos, configura-se no *locus* de cocção da neófita Lóri, pois é impossível permanecer imune ao fogo de Dioniso. Há ainda a chuva – índice de

Afrodite pelo elemento água –, a qual lava a terra e também a depura, mas cujo excesso de volume, somado ao exagero de frio para a época, ao contrário do que poderia indicar, fornecem a Lóri condições para saciar uma fome mais profunda: “Era o acordo da Terra com aquilo que ela nunca soubera que precisava com tanta fome de alma” (LISPECTOR, 1998d, p.103). Percebemos que as presenças de Afrodite e Dioniso mesclam-se nessa ocasião para ratificar a intenção do compromisso da espera, em um lugar (restaurante) onde se alteram os alimentos pelo cozimento e cuja confluência dos elementos terra, água e vegetação remetem à renovação periódica, conforme preceituam Chevalier e Gheerbrant (1999, p.207).

Lóri contém-se novamente e não precipita o contato físico entre ambos porque não mais deseja o prazer buscado fora de si e com tanta voracidade que, ao queimar etapas, mesmo se e quando for alcançado, deixa o gosto amargo de insatisfação na boca, sensação bem conhecida, pois “com os amantes que tivera ela como que apenas emprestava o seu corpo a si própria para o prazer, era só isso, e mais nada” (LISPECTOR, 1998d, p.108). Ao perceber que a mão esquerda de Ulisses estava a seu alcance durante um determinado momento do almoço no restaurante da Floresta, pondera que “queria que as coisas ‘acontecessem’ e não que ela as provocasse” (LISPECTOR, 1998d, p.104). O desejo de tomar-lhe a mão, especialmente a esquerda, lado feminino, noturno, do sentimento e benfazejo (isso no Extremo Oriente), ao contrário da direita, lado masculino, diurno, da razão e nefasto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.341-344) com a qual ele maneja o atizador de ferro, significa a confiança no compartilhamento da vida a dois com Ulisses. Ao prender imaginariamente essa mão entre as suas (LISPECTOR, 1998d, p.105), resulta uma imagem que remete ao intercuro sexual, para o que se percebe quase pronta.

Lóri respeita a diversidade existente entre o elemento masculino e o feminino, reconhecendo que, para ambos, existem atribuições próprias a essas duas naturezas:

Ele, o homem, se ocupava atizando o fogo. Ela nem se lembrava de fazer o mesmo: não era o seu papel, pois tinha o seu homem para isso. Não sendo donzela, que o homem então cumprisse sua missão.

O mais que fazia foi uma ou duas vezes instigá-lo:

– Olhe aquela acha, ela ainda não pegou...

E ele, antes de ela acabar a frase, por si próprio já notara a acha apagada, homem seu que ele era, e já estava atizando-a com o ferro. Não a comando seu que era mulher de um homem e que perderia o seu estado se lhe desse uma ordem (LISPECTOR, 1998d, p.104).

Não respeitá-las – as diferenças e as prerrogativas decorrentes –, seria entrar em contradição com o aprendizado duramente construído à custa da dor da transformação de

persona em ser. Deixa ao encargo de Ulisses tomar a iniciativa, atributo culturalmente ligado ao masculino, porém não se exime de instigá-lo na confecção e manutenção do “fogo” que deve brotar e arder tanto na lareira quanto em si, madeira no ponto de combustão a ser atizada com o membro viril, metáfora de ferro a partir do uso popular, difundido em grande extensão do território brasileiro, de acordo a alegoria dessa passagem.

A alteração do estado de *persona* para o de ser é um objeto de estudo especialmente prezado para a Psicologia, Psiquiatria e Psicanálise. De acordo com essas ciências, a estrutura mental humana, identificada como psique, organiza-se em uma determinada configuração ou esquema sinuoso, ao qual Jung denomina de “processo de individuação”, estudado através dos sonhos dos indivíduos. O esquema da psique divide-se em *ego*, sua zona menor e “iluminada”, da qual têm-se consciência; e *self*, ou inconsciente, sua “totalidade absoluta”, um centro organizador, fonte das imagens oníricas. Desse processo de crescimento psíquico, demorado e de difícil percepção fora da análise por um profissional da área, resulta uma personalidade amadurecida, condição facilmente perceptível até para os leigos. Tal crescimento não decorre da vontade consciente, mas de um fenômeno alheio à deliberação de seu portador; porém, “em seu sentido estrito, o processo de individuação só é real se o indivíduo estiver consciente dele e, conseqüentemente, com ele mantendo viva ligação” (FRANZ, 2002, p.162), isto é, colaborando com seu desenrolar apesar do sofrimento que a desestruturação decorrente de valores antes assumidos como naturais acarreta, a exemplo do que ocorre a Lóri. Nas palavras de Marie-Louise von Franz (2002, p.162),

este aspecto ativo e criador do núcleo psíquico [*self*] só pode entrar em ação quando o ego se desembaraça de todo projeto determinado e ambicioso em benefício de uma forma de existência mais profunda, mais fundamental. O ego deve ser capaz de ouvir atentamente e de entregar-se, sem qualquer outro propósito ou objetivo, ao impulso interior de crescimento.

Conforme Jung (2002, p.137), “para a mulher sentir-se em paz com ela mesma a vida se realiza melhor através de um processo de despertar progressivo”. A fim de cumprir o processo de individuação, é necessário saber escutar, submeter-se ao poder do inconsciente, quando se manifesta sob a forma de uma certeza interior em determinada situação, apesar do fato de que, conscientemente, procure-se racionalizá-la:

Em algum lugar, lá no mais profundo de nós mesmos, em geral sabemos onde ir e o que fazer. Mas há ocasiões em que o palhaço a que chamamos “eu” age de modo tão irrefletido que a voz interior não se consegue deixar ouvir. [...] o reconhecimento da nossa realidade inconsciente implica um processo honesto de autocrítica, além de uma reorganização de vida (FRANZ, 2002, p.176).

Reorganizar-se implica sofrimento e, às vezes, frustração, devido às renúncias que, provavelmente, devem se suceder. Embora auxiliada no constructo de sua individuação por Ulisses, Lóri não expressa um voto de castidade durante o seu período de passagem. Ao contrário de Odisseu que, por sete anos vive com Calipso em Ogígia e por um ano com Circe em Eéia enquanto Penélope mantém-se solitária e casta, Ulisses é quem firma o compromisso do celibato fiel. Atitude inusitada para um homem adulto, leigo e saudável em qualquer época, especialmente no final da década de 1960, tempo em que se exorta a fazer amor e não a guerra²⁰⁰.

Entretanto, a dúvida quanto à manutenção do voto assalta Lóri durante o breve período de afastamento por duas semanas, assaz extenso para ela, durante o qual não estabelece qualquer comunicação com o namorado. Refreia sua vontade e não age como Penélope, personagem de Ovídio (2003, p.42), que, em *Cartas de amor: as heroídes*, escreve uma missiva em que declara peremptoriamente, ignorando as razões impeditivas do reencontro: “não me respondas, vem”.

A espera por um contato – ainda que telefônico – não acontece e desequilibra Lóri, provocando uma regressão no aprendizado (LISPECTOR, 1998d, p.109), que a faz conhecer “o inferno da paixão pelo mundo” (LISPECTOR, 1998d, p.112). Nessa ocasião, a lembrança da promessa de Ulisses lhe traz algum conforto: “muitas coisas você só tem se for autodidata, se tiver a coragem de ser. Em outras, terá que saber e sentir a dois. Mas eu espero. Espero que você tenha a coragem de ser autodidata apesar dos perigos, e espero também que você queira ser dois em um” (LISPECTOR, 1998d, p.111). Descontrolada, não suporta mais aguardar e liga para Ulisses com a finalidade de pedir-lhe uma orientação, que é dada sob a forma de um lacônico “– Aguarde” (LISPECTOR, 1998d, p.113). Com a motivação renovada, Lóri apazigua seu corpo e mente, “mas não apressaria de um instante a vinda dessa felicidade – pois esperá-la vivendo era a sua vigília de castidade. Dia e noite não deixava apagar-se a vela – para prolongá-la na melhor das esperas” (LISPECTOR, 1998d, p.116). Portanto, ela também assume o compromisso voluntário de esperar pelo amado – penelopicamente –, conforme comprovamos no trecho em que o narrador comenta: “veio finalmente o dia em que ela soube que não era mais solitária, reconheceu Ulisses, tinha encontrado o seu destino de mulher. E sabê-lo casto, esperando-a, ela achava natural e aceitava. Pois ela, apesar do desejo,

²⁰⁰ Uma frase tornada clichê nos anos 1960 prega: “faça amor; não faça a guerra” em alusão à guerra do Vietnã, uma das razões para que surgisse o movimento de contracultura nos Estados Unidos, irradiado em escalas variáveis para todo o Ocidente.

não queria apressar nada e também se mantinha casta” (LISPECTOR, 1998d, p.117). Além de não acelerar os acontecimentos, aprendera a comprazer-se no aguardo mútuo, mesmo que sacrificante:

Já duas semanas se haviam passado e Lóri sentia às vezes uma saudade tão grande que era como uma fome. Só passaria quando ela comesse a presença de Ulisses. Mas às vezes a saudade era tão profunda que a presença, calculava ela, seria pouco; ela queria absorver Ulisses todo. Essa vontade dela ser de Ulisses e de Ulisses ser dela para uma unificação inteira era um dos sentimentos mais urgentes que tivera na vida. Ela se controlava, não telefonava, feliz em poder sentir (LISPECTOR, 1998d, p.119).

Por meio dessa devotada espera, inferimos que Lóri se assume como discípula do deus Oportunidade, também denominado *Kairós*. Etimologicamente, esse vocábulo significa “o momento certo”, oportuno de tomar uma decisão, em oposição ao inexorável destino humano já traçado desde o nascimento. Constitui-se em um dos dois termos gregos para designar o tempo; o outro é *Chronos*. Enquanto que este último refere-se ao tempo medido – cronológico – do homem, aquele engloba o tempo qualitativo, divino, que não pode ser medido, apenas vivido. A representação dessa entidade remete à ação que desempenha, conforme o baixo-relevo em mármore existente no Museu Municipal da cidade de Trogir, Croácia, datando do século III a.C., no qual um jovem homem nu dá a impressão de correr. Na Antiguidade, tal deus está representado por uma estátua de bronze²⁰¹ de autoria de Lysippos²⁰², que deve ter inspirado o baixo-relevo citado.

Devido à posição do corpo e aos pés alados, *Kairós* indica que o momento, tal como o deus, deve ser agarrado pelo tufo de cabelos na frente da figura que passa velozmente quando surge, representando, desta maneira, a oportunidade. De outro modo, o momento se esvai e não pode ser recapturado, sugestão feita pelo fato de a cabeça atrás ser desprovida de cabelos²⁰³ e de estar nu, com a pele escorregadia, sem roupas que facilitem prendê-lo²⁰⁴.

²⁰¹ Poseidippos escreve em versos o epigrama gravado na escultura: “Quem e de onde foi o escultor? De Sikyon./ E seu nome? Lysippos./ E quem és? O tempo que subjuga todas as coisas./ Porque estás na ponta dos pés? Estou sempre correndo/ E por que tens um par de asas nos seus pés? Vão com o vento./ E por que seguras uma navalha na tua mão direita? Como um sinal aos homens de que sou mais afiado do que qualquer lâmina cortante./ E por que o teu cabelo pende sobre a tua face? Para aquele que me encontrar agarrar-me pelo topete./ E por que, em nome dos céus, tua cabeça atrás é calva? Porque ninguém com quem eu tenha alguma vez competido sobre meus pés alados saberá, embora ele deseje muito, segurar-me pelas costas./ Por que o artista te esculpiu? Por tua causa, estranho, e ele me erigiu no pórtico como uma lição” [tradução própria]. (KAIROS. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Kairos>. Acesso em 08.02.2009).

²⁰² Reiteramos que a grafia dos nomes próprios está registrada conforme a fonte.

²⁰³ A partir de *Kairós*, vários ditos populares varam o tempo, a exemplo de: em francês, “l’occasion est chauve (par derrière)”; em inglês, “opportunity never knocks twice at any man’s door”; em italiano, “l’occasione há i capelli dinanzi”; em espanhol, “la ocasión la pintan calva”; em português, “é preciso apanhar a ocasião pelos cabelos” (LACERDA, 1999, p.247) e, no “gauchês”, “a sorte é um cavalo encilhado”. Rubem Alves (2003,

Assim sendo, comprovamos que Lóri concede-se seu *Kairós*, um tempo próprio para esperar, como já afirmado anteriormente, o momento preciso a fim de que desencadeie a última etapa da individuação, ou seja, a conjunção carnal com Ulisses.

A propósito de cabelos, a esta altura da diegese, acontece um fato novo e altamente significativo, o de Lóri cortar os seus e penteá-los (LISPECTOR, 1998d, p.116), desfazendo-se da aparência um tanto desleixada, tão comum entre a juventude de sua época, desejosa de libertar-se dos hábitos enformadores da década anterior. Todavia, o corte infringe-lhe uma sensação de perda (LISPECTOR, 1998d, p.135), como se sentisse uma certa melancolia pela condição de celibatária a que renuncia ao entregar as madeixas a Ártemis. Em Esparta, Aristófanes (1996) compara as jovens virgens, as *kórai*, a potranças, cuja selvageria é manifestada através dos cabelos soltos, semelhantes às crinas da jovem égua em liberdade, além de a cabeleira conter em si uma conotação funérea. Vernant (1991, p.58-59) esclarece o costume com a seguinte ponderação:

Raspando-se a cabeça da jovem noiva, extirpa-se dela o que ainda pode haver de masculino e guerreiro em sua feminilidade, de selvagem ainda mesmo em seu novo estado matrimonial. Evita-se assim a introdução no próprio lar, sob a máscara da desposada, da face de Gorgó. [...] a esposa, se deve distinguir-se da *parthénos* [solteira] para entrar no estado conjugal, terá também, no mesmo sentido, de diferenciar-se nitidamente de seu marido. Cortando-se os cabelos das recém-casadas, não apenas se amansam essas potranças ainda não domesticadas, como se exorciza nelas este inquietante elemento fúnebre.

Ulisses, ao vê-la com os cabelos cortados, decepciona-se com o fato. Para ele, tal como para Licurgo citado por Vernant (1991, p.56-57), “cabelos longos tornam maior a beleza”. Porém, tal atitude conota que os conflitos de Lóri estão ou resolvidos ou próximos da resolução, sinal simbólico de que sua catábase, a culminar com a morte do estado de autodesconhecimento, aproxima-se do final, enquanto segue firme no seu propósito: “mas ia esperar. Ia esperar comendo com delicadeza e recato e avidez controlada cada mínima

p.47), em *O amor que acende a lua*, liga o deus à emoção: “a emoção brinca com o tempo, mas é sempre avessa ao *chronos*, por sua previsibilidade. A emoção se alia à musicalidade de *kairós*, que vive de surpresas e mede a vida pelas batidas do coração. *Kairós* desconsidera o passado e o futuro, ele é presente puro... Por isso, emoção!”²⁰⁴ A alegoria de *Kairós* mostra-se popular na Grécia, onde Homero a fixa na *Ilíada* (1996a, X, 173). A seguir, Posidipo inscreve o epigrama reproduzido no texto deste estudo, na estátua de Lisipo de Sícion. Fedro, na fábula *Tempus* (5,4), assim escreve, ratificando a tradição: “Um corredor equilibrado sobre o fio de uma navalha alada,/ calvo – não fossem os cabelos que traz na frente – e despido/ (a quem poderás segurar se o agarrares de surpresa; mas que, uma vez escapado, ficaria fora do alcance até de Júpiter),/ é esse o símbolo do momento fugaz./ Não querendo que nossos empreendimentos malograssem por lentidão e indolência,/ pintaram-nos os antigos esse retrato do Tempo” (LACERDA, 1999, p.247). Destacamos o detalhe que difere entre os escritos de Posidipo e o de Fedro, ou seja, no primeiro, *Kairós* empunha uma lâmina ao passo que, no segundo, equilibra-se sobre ela.

migalha de tudo, queria tudo pois nada era bom demais para a sua morte que era a sua vida tão eterna que hoje mesmo ela já existia e já era” (LISPECTOR, 1998d, p.116).

A seu turno, convencido de que o rito de passagem está a ponto de cumprir-se por Lóri, Ulisses declara: “Agora eu quero o que você é, e você quer o que eu sou” (LISPECTOR, 1998, p.136). Acrescenta que o grande encontro deverá acontecer da mesma forma consagrada pelas gerações anteriores, quando “toda essa troca será feita na cama, Lóri, na minha casa e não no seu apartamento” (LISPECTOR, 1998d, p.136), mantendo o caráter virilocal da união, já que não mais existe a imperiosidade de ser patrivilocal, como sucede a Penélope em Ítaca. Ulisses fornece a Lóri seu endereço, declara que encherá o quarto de rosas durante a espera, a serem renovadas quando murcharem, para enfatizar sua disposição em aguardar ainda todo o tempo necessário. Durante esse período, contudo, não a procuraria.

Lóri recebe a decisão de Ulisses com surpresa e um misto de satisfação e de contrariedade. Contrariedade por achar mais fácil se houvesse a determinação do dia e da hora; satisfação por ser-lhe concedida a liberdade da escolha. Cogita em não procurá-lo, pois teme que a cópula desfaça o encantamento existente entre ambos. Reflete que, para Ulisses, ao contrário dela, esperar é mais fácil, devido à grande capacidade que ele possui em relação ao sofrimento, pois “achava agora que a capacidade de sofrer era a medida de grandeza de uma pessoa e salvava a vida interior dessa pessoa” (LISPECTOR, 1998d, p.137).

O primeiro sinal de que o medo das perdas está equacionado para Lóri e de que ela decide encarar a aproximação mais íntima com Ulisses é fornecido ao leitor por meio do ato de morder a maçã (LISPECTOR, 1998d, p.131) (apesar de ser uma única mordida, o necessário apenas para que a epifania se desenrole), reforçado depois, quando ingere uma pêra (LISPECTOR, 1998d, p.140), presume-se que inteira. Para Chevalier e Gheerbrant (1999, p.573), defrontar-se com a maçã conduz à necessidade de opção: comê-la seria uma regressão da espiritualidade e não comer seria a escolha pela espiritualidade. Por sua vez, Durand (2002, p.117), baseado nas constatações de Freud, identifica, no ato de comer, uma ligação com a sexualidade,

o oral sendo o emblema regressivo do sexual. Percebemos na história de Eva mordendo a maçã imagens que reenviam para os símbolos do animal devorador, mas igualmente a interpretamos considerando a ligação freudiana entre o ventre sexual e o ventre digestivo. O ascetismo é não só casto como também sóbrio e vegetariano. A manducação da carne animal está sempre ligada à ideia de pecado, ou, pelo menos, de interdito.

Contrariando as exposições acima, referentes ao regime diurno da imagem, nos quais os símbolos catamórficos têm o caráter negativo, Lóri não se considera regredindo ao buscar seu lado espiritual, nem se sente presa ao pecado, pois se insere no regime noturno. Após a primeira manducação e o reforço da segunda, alcança uma condição de maior sintonia com o *cosmos* que a cerca, além daquela em especial com os alunos a quem ama maternalmente e principia os preparativos para o próprio himeneu, representados pela compra de um vestido branco a ser usado quando fosse ao encontro de Ulisses (LISPECTOR, 1998d, p.137). Caso o procurasse, iria pura, conforme o simbolismo contido nessa cor. Todavia, não coloca em prática essa intenção, pois, no momento em que se sente apta a compartilhar de si própria com Ulisses, em “ponto de trigo maduro” (LISPECTOR, 1998d, p.142) de Deméter, banhada de chuva, corpo e alma lavados, esquece-se de vestir a roupa que comprara e embarca em um táxi portando apenas a camisola sob a capa de chuva (LISPECTOR, 1998d, p.143).

Extremamente identificada com a noite em seus elementos dionisíacos, a ação de Afrodite também se faz sentir sobre ela, que dá vazão à vontade de “dar essa noite tão secreta” a Ulisses (LISPECTOR, 1998d, p.142). Quando a recebe em seu apartamento, Ulisses atrai Lóri para junto de si, embora ajoelhado, fazendo com que ela também se ajoelhe (LISPECTOR, 1998d, p.145-146). Reverencia-a, simbolicamente por Lóri representar o “eterno feminino”²⁰⁵, expressão cunhada por Goethe e interpretada por Jung como sendo a denominação dada à *anima*, o elemento feminino da psique masculina (HENDERSON, 2002, p.123). Sob a definição de Franz (2002, p.177),

anima é a personificação de todas as tendências psicológicas femininas na psique do homem – os humores e sentimentos instáveis, as intuições proféticas, a receptividade ao irracional, a capacidade de amar, a sensibilidade à natureza e, por fim, mas nem por isso menos importante, o relacionamento com o inconsciente.

O eterno feminino²⁰⁶ remete ainda a uma grande mãe universal, por isso Ulisses homenageia Lóri com devoção, seduzindo-a assim de modo especial, à maneira de Odisseu no

²⁰⁵ A expressão consta das últimas palavras proferidas no Fausto pelo *Chorus Mysticus*: “lo eterno femenino siempre arriba,/ con fuerte incentivo nos estimula” (GOETHE, 1999, p.347), referindo-se a Margarida, a representação de um anseio metafísico, o eterno feminino para o autor.

²⁰⁶ O motivo do eterno feminino em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* é abordado brevemente por Olga de Sá (1993, p.29), em *Clarice Lispector: a travessia do oposto*, conforme a transcrição a seguir: “Em *O livro dos prazeres*, a mulher (Eterno-Feminino), fecundada pelo mar, é o mais ininteligível dos seres vivos (LP p.82). O que no *Chorus Mysticus* se perfaz na esfera da transcendência/imanência, nos textos clariceanos se rarefaz, na esfera da imanência/transcendência: o *Chorus Mysticus* eleva-nos ao céu-acima, às regiões do não dizível; Clarice nos afunda Terra-abaxo e voltamos com o indizível. Rotas diversas, aportando no mesmo cais (cf. CAMPOS, Haroldo de. *Marginalia Fáustica: Deus e o Diabo no “Fausto” de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p.65. Coleção Signos)”.

tocante a Penélope. O reconhecimento do valor da mulher por parte dele engrandece-o frente à namorada, pois “era depois de grandes jornadas que um homem enfim compreendia que precisava se ajoelhar diante da mulher como diante da mãe” (LISPECTOR, 1998d, p.144).

Da mesma forma, Ulisses representa o elemento masculino interior em Lóri, seu *animus* positivo, porta-voz das mensagens do *self*, que

pode personificar um espírito de iniciativa, coragem, honestidade e, na sua forma mais elevada, de grande profundidade espiritual. Através do *animus* a mulher pode tornar-se consciente dos processos básicos de desenvolvimento da sua posição objetiva, tanto cultural quanto pessoal, e encontrar, assim, o seu caminho para uma atitude intensamente espiritual em relação à vida (FRANZ, 2002, p.195).

Portanto, afeito ao papel que lhe cabe desempenhar para a fruição de uma vida em comum, Ulisses age como “parceiro visível”²⁰⁷, ao guiar a amada em seu processo de individuação. Estarem ajoelhados um frente ao outro “pode ser considerado um rito de iniciação no qual o homem e a mulher devem submeter-se um ao outro” para Jung (2002, p.134). Esse gesto, cujo significado de submissão mútua representa o casamento, desperta em Lóri a sensação de que esse homem, cuja cabeça toma entre as mãos, é como um filho seu, pertence-lhe, nascera das entranhas de ambos. Mas não é o mesmo sentimento vivenciado antes, na infância, em relação ao pai²⁰⁸, quando, ao sentir uma alegria, ele de imediato se incumbiu em mostrar-lhe quão fugazes são os prazeres, o que a fazia sentir-se como a mãe sofredora de toda a humanidade, representada por Leonardo da Vinci na escultura Pietà (LISPECTOR, 1998d, p.145). Lóri temera anteriormente não preencher seus vazios ao dar-se e sofrer uma decepção arrasadora; entretanto, no momento, constata que, quando se dá, recebe:

Nunca um ser humano tinha estado mais perto de outro ser humano. E o prazer de Lóri era o de enfim abrir as mãos e deixar escorrer sem avareza o vazio-pleno que estava antes encarniçadamente prendendo-a. E de súbito o sobressalto de alegria: notava que estava abrindo as mãos e o coração mas que

²⁰⁷ Alusão paródica aos *Parceiros invisíveis*, obra que se dedica ao estudo da “anima e animus [...] presentes em todos os relacionamentos humanos e em toda busca da plenitude individual por parte da pessoa. Jung chamou-os de *arquétipos*, porque a anima e o animus são blocos essenciais de construção na estrutura psíquica de todo homem e de toda mulher. Se algo é arquetípico, é típico” (SANFORD, 2007, p.13).

²⁰⁸ De acordo com Franz (2002, p.189-191), baseada nas conclusões de Jung, o *animus* feminino tem como influência primária o pai da mulher, a qual pode ser nefasta e atrair o demônio da morte. Uma das manifestações da morte [a longo prazo] é o afastamento do convívio humano, impossibilitando qualquer relacionamento mais profundo, em especial com os homens; outra, através da passividade e da insegurança exacerbadas. Por essa razão Lóri cita o pai, a cuja lembrança afloram-lhe sensações negativas de frustração, tais como a de que só existe fugacidade na alegria e no prazer; apenas os sentimentos de dor e de culpa são perenes. Contudo, apesar da falta de confiança em si mesma, Lóri não é passiva, já que não se submete à influência paterna, nem desiste de buscar sua realidade, autocriando-se.

se podia fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo (LISPECTOR, 1998d, p.145).

Um dos grandes receios de Lóri em doar-se, expresso a Deus em sua primeira prece, qual seja, “faze com que eu sinta que amar é não morrer, que a entrega de si mesmo não significa a morte” (LISPECTOR, 1998d, p.56), representara mais um obstáculo a inibi-la antes, na decisão de procurar Ulisses. O medo da entrega, perda passageira por ocasião do intercurso amoroso, alinha-se à associação estabelecida entre o gozo orgástico e o medo da morte por George Bataille (1995, p.264-265), constatado no seguinte excerto:

Popularmente, o orgasmo tem o nome de “pequena morte”. Ou não há amor ou ele está em nós, “como a morte”, um movimento de perda rápida, deslizando rapidamente para a tragédia, detendo-se apenas frente à morte. Tanto é verdade que entre a morte, e a “pequena morte”, ou o *chavirement*, que embriagam, a distância é insensível²⁰⁹.

Além da morte orgástica, existe o medo maior, o da perda identitária, ao instituir uma relação assumida perante a sociedade e presumidamente duradoura, com todas as “garantias” desejadas por Lóri, sem perceber que

o casamento exigia apenas que compartilhasse com o homem aquela porção subliminar e natural dela mesma (isto é, seu lado esquerdo) em que o princípio de união teria uma significação simbólica, e não um sentido literal e absoluto. Seu medo era o da mulher que teme perder a personalidade num casamento de caráter patricarcal (HENDERSON, 2002, p.136).

Vencidos os impedimentos, é chegado, finalmente, o momento do encontro mais profundo. São dois indivíduos que se reverenciam mutuamente, para além da submissão – daí o emprego de numerosos diálogos entre o par –, em reconhecimento da importância da presença do outro em suas vidas, seguindo o exemplo do casal mítico Penélope e Odisseu.

Acontece a conjunção dos corpos para selar em gestos o que *a priori* já está consentido. A princípio, suavemente, porque há tanto a dar que excede a capacidade do outro em receber e “mesmo no amor tinha-se que ter bom senso e senso de medida” (LISPECTOR, 1998d, p.146). Depois, com sofreguidão repetem o ato, até sentirem-se saciados, porque “nunca se inventou um modo diferente de amor de corpo que, no entanto, é estranho e cego e

²⁰⁹ Nossa tradução de: “Populairement, l’orgasme a le nom de ‘petite morte’. [...] L’amour n’est pas ou il est en nous, ‘comme la mort’, un mouvement de perte rapide, glissant vite à la tragédie, et ne s’arrêtant que dans la mort. Tant il est vrai qu’entre la mort, et la ‘petite mort’, ou le *chavirement*, qui enivrent, la distance est insensible”.

no entanto cada pessoa, sem saber da outra, reinventa a cópia” (LISPECTOR, 1998d, p.61), conforme o comentário de Ulisses, aludindo ao fato de que, embora biologicamente a prática sexual resume-se a penetrar e ejacular, ela adquire feições múltiplas – e únicas –, de modo proporcional à sofisticação alcançada pela exploração das sensações de cada indivíduo ao “com-partilhar” de si com o parceiro. A propósito, Lóri percebe que, também no ato do amor mais íntimo, quanto mais dá, mais recebe. Identifica-se com a larva ao transmutar-se em crisálida, morrer em um estado para renascer em outro, inteiramente integrada a Deus e ao Universo.

Essa busca harmônica entre o indivíduo e o *cosmos*, através do deleite corporal, encontra-se expressa na literatura hinduísta, mais especificamente no *Kama Sutra*, cujo autor, Mallanaga Vatsyayana, compõe-no em meados do século IV a.C.. *Kama*, nome do deus que representa o amor no hinduísmo, religião pluralista e sincrética, embora tenha o significado de “prazer”, não se refere apenas ao gozo sexual, mas a qualquer prazer experimentado através dos sentidos, como ouvir música ou aspirar o perfume de uma flor. *Kama* faz parte de um dos três estágios da vida hindu a ser alcançado em concordância com o *Dharma*, dever religioso, moral e social, englobando o agir de acordo com a própria natureza e consciência; e o *Artha*, obrigação de adquirir conhecimento para bem desempenhar um ofício e acumular bens e riqueza para o benefício da família²¹⁰. Ora, tanto Lóri quanto Ulisses já se inseriram no estágio do *Artha*, visto que estão qualificados para exercer uma profissão, cursando ele um pós-graduação. Da mesma forma em relação ao *Dharma*, encontram-se adiantados na construção espiritual. Alcançado o *Kama*, atingem o mais alto grau de aperfeiçoamento pessoal, onde buscam o “combustível” para uma união tão duradoura e resistente quanto a de Penélope e Odisseu.

Entretanto, *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* não estabelece diálogo somente com o *Kama Sutra*, mas também com o “Discurso de Aristófanes”, no *Banquete*, de Platão, de onde emerge um antigo mito sobre os humanos originais. Perfeitamente esféricos,

²¹⁰ Os versos a seguir sintetizam o exposto: “O homem, que o mais viver é de cem anos,/ O *Dharma*, *Artha* e *Kama* deve procurar/ [...] Que na infância a mente no *Artha* se concentre,/ A juventude encontre o *Kama* com os sentidos,/ Na velhice mente e corpo o *Dharma* aquiete/ [...] O *Dharma* se vive/ Externamente pela palavra dos *Vedas*/ No sacrifício e renúncia à carne/ [...] *Artha* é a educação, casas, terra, trigo, gado,/ Ouro, roupas, jóias, amigos e artes,/ Ganhar, poupar e multiplicar riqueza./ [...] *Kama* é a delícia do corpo, mente e alma/ Em suave sensação:/ Despertar olhos, nariz, língua, ouvidos, pele,/ Entre o senso e o sentido/ Floresce a essência do *Kama*./ [...] *Kama* é poderoso./ Pode arruinar casamentos e reputações,/ Mas o casal que suas artes estuda/ Se torna amante com tal intensidade/ Que seu amor jamais será destruído.// *Kama* é cego em animais,/ Que só se unem com a fêmea no cio,/ Mas homens e mulheres/ Que a *yoga* conhecem/ O infinito abraçam em seu amor. (VATSYAYANA, s.d., p.20)

tais como os deuses dos astros criadores²¹¹, portam quatro braços e quatro pernas, com uma cabeça formada de duas partes opostas. Essas esferas humanas, de grande e rápida mobilidade, robustos e audaciosos, ousam decidir escalar o céu e atacar os deuses, recebendo, em troca, por castigo de Zeus, o desmembramento em dois, masculino e feminino, da então figura humana. Cada indivíduo é, então, apenas uma metade, em constante busca pela outra que o completa, para recompor a antiga perfeição da natureza, através do amor:

quando encontram a sua metade correspondente, são transportados por uma onda de amor, de ternura e de simpatia; para tudo dizer numa palavra, não desejam estar separados nem um instante sequer. E são essas as pessoas que vivem juntas toda a vida, sem conseguirem aliás explicar o que mutuamente esperam uma da outra (PLATÃO, 1996, p.97-98).

Para o par que consegue mutuamente expor o que esperam um do outro, porém, a grande espera terminara, afinal. Clarice Lispector, que não (?) conta com o beneplácito de Atena para adiar a aurora mantendo a verossimilhança, não prolonga a noite do casal como Homero, mas a torna igualmente intensa. Constatamos nessa passagem a existência de um fator comum a ambas as diegeses, que torna especial as noites dos dois casais, talvez o mais importante elemento de ligação entre eles, ou seja, o diálogo, ato de contar e expor os sentimentos mais íntimos e de escutar os do interlocutor, nesta alvorada em que “nada termina” (GUTIÉRREZ. In: LISPECTOR, 1998d, sobrecapa), comprovado pela fala de Ulisses: “comigo você falará sua alma toda, mesmo em silêncio. Eu falarei um dia minha alma toda, e nós não nos esgotaremos porque a alma é infinita. E além disso temos dois corpos que nos será um prazer alegre, mudo, profundo” (LISPECTOR, 1998d, p.90). O diálogo, isto é, o ato de o locutor conceder a palavra a seu ouvinte, representa o respeito pelo outro, em especial quando o interlocutor é a mulher, historicamente desprovida de voz, de forma tão profunda quanto o ato de pôr-se de joelhos, ou mais. Estabelece-se, então, uma paridade entre dois seres diferentes, mas de igual valor. Ao percebermos a conclusão do ritual de passagem vivido por Lóri, lembramo-nos das palavras de John Freeman (In: JUNG, 2002, p.14), quando resume a essência da filosofia de Jung: “o homem só se torna um ser integrado, tranquilo, fértil e feliz quando (e só então) o seu processo de individuação está realizado, quando consciente e inconsciente aprenderem a conviver em paz e completando-se um ao outro”.

²¹¹ Essa forma se deve a que o elemento masculino descende de Hélios (Sol), o feminino de Géia (Terra), e o que participa dos dois, de Selene (Lua) (PLATÃO, 1996, p.95).

Lóri, a seguir, é alertada por Ulisses para o enfrentamento de uma nova gama de esperas, tecidas pela trivialidade cotidiana, dentre elas, aquela que decorrerá da redação do seu ensaio (LISPECTOR, 1998d, p.152) de encerramento de curso, redundando em acúmulo de trabalho a reduzir o tempo de convívio do par. Haverá também a espera pelo momento propício para ter um filho, desde já desejado (LISPECTOR, 1998d, p.154), neste que será um novo aprendizado.

Entretanto, Lóri tem consciência de que caso esses momentos vividos nunca mais venham a repetir-se, a comunhão de corpos e almas vivida por si só já faria ter valido a pena, pois “ela já sabia pelo que esperar, esperar a vida inteira se necessário, e se necessário jamais ter de novo o que esperava” (LISPECTOR, 1998d, p.149). Sabe que ama Ulisses, pertence a ele e é retribuída. Apesar de formarem uma unidade, ou em razão disso, constata-se inteira, íntegra como jamais havia se descoberto anteriormente. A esse respeito, Mello (2003, p.115) assim conclui:

Encontrando-se interiormente, Loreley pôde ter um verdadeiro encontro afetivo com o outro, Ulisses. [...] o encontro do feminino com o masculino simboliza também a conjunção dos contrários, condição *sine qua non* para a experiência da totalidade, da inteireza, do equilíbrio entre os polos, sendo, no limite, o fundamento para o ato de conhecimento.

O fundamento para que se efetue esse conhecimento – de si próprio, do outro, da Natureza – encontra-se na doma do desejo sexual intrínseco a todos os seres humanos, sem, no entanto, deixar-se capitular pelo polo oposto, constituído pela sublimação do instinto na tentação de manter uma assexualidade redutora. Existe um animal no imaginário humano que religa a manifestação contínua dos opostos, entre o mundo de baixo, ctoniano, amigo do fogo, da terra, da água e de seu luminar, a lua, e o mundo de cima, uraniano, do ar, do fogo, da água e do sol. São “os cavalos [que] contribuem para a busca do Conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.212). O cavalo, para Paul Diel, é “o símbolo da *impetuosidade do desejo*, da **Juventude** do homem, com tudo o que ela contém de ardor, de fecundidade, de generosidade” (apud CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.209, grifo dos autores). Tal ideia arquetípica está contida na metáfora hipomorfa desenvolvida por Lispector e destacada por quatro alusões, surgindo já no início da narrativa, ocasião em que Lóri escreve um texto para entregar a Ulisses à guisa de uma flor:

“Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem jamais lhe puseram rédeas nem sela –

apesar de inteiramente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. Seu focinho é úmido e fresco. Eu beijo o seu focinho. Quando eu morrer, o cavalo preto ficará sem casa e vai sofrer muito. A menos que ele escolha outra casa e que esta outra casa não tenha medo daquilo que é ao mesmo tempo selvagem e suave. Aviso que ele não tem nome: basta chamá-lo e se acerta com seu nome. Ou não se acerta, mas, uma vez chamado com doçura e autoridade, ele vai. Se ele fareja e sente que um corpo-casa é livre, ele trota sem ruídos e vai. Aviso também que não se deve temer o seu relinchar: a gente se engana e pensa que é a gente mesma que está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso de doçura do que é isto pela primeira vez.”

Ela sorriu. Ulisses ia gostar, ia pensar que o cavalo era ela própria. Era? (LISPECTOR, 1998d, p.28)

Lispector, no excerto, descreve poeticamente a sexualidade que habita todo o ser humano, mas que nele não reside por não respeitar fronteiras, nem bridas. Pode comparecer espontaneamente ou ser invocado, atendendo a um nome específico ou não. O fato de o animal ser de cor negra remete às trevas em que Lóri encontra-se e, ao invocar o cavalo, conota a busca pela harmonia entre sentimentos e atitudes conflitantes, já que ele consegue guiar-se e ao seu cavaleiro na ausência da luz. Neste ciceronear, conforme Chevalier e Gheerbrant (1999, p.203), o animal adquire o comando de um psicopompo, que pode levar a corrida encetada a bom termo se houver concórdia entre condutor e conduzido, ou à morte e à loucura, caso haja conflito entre ambos:

Corcel e cavaleiro estão intimamente unidos. O cavalo instrui o homem, ou seja, a intuição esclarece a razão. O cavalo ensina os segredos, conduz-se de maneira justa. E sempre que a mão do cavaleiro o leva por um caminho errado, ele descobre as sombras, os fantasmas; embora corra o risco de tornar-se um aliado do demônio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.205).

Um dos principais demônios reside no interior de cada indivíduo, podendo assumir a hipomorfia. De acordo com a leitura de Franz (2002, p.174) acerca da teorização de Jung, “cavalos selvagens simbolizam, inúmeras vezes, impulsos instintivos incontroláveis que podem emergir do inconsciente – e que muitas pessoas tentam reprimir”, porém potencializam-se e, ao manifestarem-se, explodem, resultando em arrependimento. Portanto, sendo muitas vezes confundida com o amor, através da paixão que provoca o desejo, o conjunto de excitações constituinte da sexualidade, se exacerbado, conduz em geral à desmedida, condição da qual a protagonista de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* tem plena consciência, apesar da visão um tanto nebulosa no momento:

[...] embora sem saber o que queria, além de um dia vir a dormir com ele [...]

A própria Lóri tinha uma espécie de receio de ir, como se pudesse ir longe demais – em que direção? O que dificultava a ida. Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde (LISPECTOR, 1998d, p.41).

A importância das reflexões expressas na passagem acima comprova-se através de sua retomada sob a forma de uma repetição parcial adiante:

Lóri tinha uma espécie de receio de ir longe demais. Sempre se retinha um pouco como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levá-la Deus sabe onde. Ela se guardava. Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando? Era um certo medo de sua capacidade, pequena ou grande. Talvez se contivesse por medo de não saber os limites de uma pessoa (LISPECTOR, 1998d, p.126).

Presas do receio de não conseguir segurar as rédeas, de conter-se após “montar no cavalo”, Lóri boicota sua cavalgada, ora por ter a tentação de desistir dela, ora por sentir-se inclinada a regredir e sucumbir “a uma completa irresponsabilidade: o desejo de ser possuída por Ulisses sem ligar-se a ele, como fizera com os outros” (LISPECTOR, 1998d, p.42). Porém, tão logo constata estar preparada para conduzir o animal que configura seu desejo físico e fazê-lo trilhar a grandeza de sua afetividade, libera as correias e sente “uma alegria mansa, de cavalo que come na mão da gente” (LISPECTOR, 1998d, p.142), a mesma condição da sexualidade a serviço do amor que Penélope quer ansiosamente reviver, pois não se rende aos apelos de Afrodite e Dioniso, em conformidade também a uma característica do texto épico. Lóri dirige-se para o apartamento de Ulisses logo após.

O alcance da individuação por parte de Lóri, tendo como uma de suas representações aquele que conduz o cavaleiro, é mais um símbolo ligado ao ciclo, segundo conceitua Durand (2002, p.328), e, por isso, possui, concomitantemente, um lado de trevas e um lado de luz.

Nos passos de Penélope, Lóri é forçada a atravessar um caminho de sombras e desarticulações durante a travessia da espera, confirmando o expresso na epígrafe de *A paixão segundo G.H.*: “a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que se vai aproximar” (LISPECTOR, 1998a, p.7). Lóri, após trilhar o trajeto do autoconhecimento, em um tempo que é *Kairós* puro, realiza com sucesso os rituais de passagem integrantes de sua individuação. Cumpre-se, então, a espera pela busca da realização afetiva neste mitema, potencializada pelo alcance da sexualidade prazerosa conjugada ao amor.

1.1.4 Liberdade de escolha: o destecer da falácia

*Penélope que tienes
a Ulises siempre lejos o allegándose:
destéjeme este sueño columbrado
Quizá él venga mañana
o mañana no venga (es igual):
toda unión se define por la muerte.*²¹²

Inexistem armadilhas expressas em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, quer sejam tecidas por Lóri, tampouco por Ulisses (o que constituiria uma subversão quanto à pessoa ao presente mitema), se considerarmos de modo especial o destecer, ou as outras artimanhas propostas por Penélope como eixo comparativo. Existem, porém, instâncias em relação às quais a autora Clarice Lispector posiciona-se através de um narrador anônimo, podendo, metonimicamente, representar uma pessoa comum para narrar a história aparentemente banal de uma jovem em processo de busca da maturidade psicológica. Entretanto, Lispector executa seu projeto autoral de forma pouco ortodoxa, acarretando-lhe algumas críticas, em nossa opinião, precipitadas, em virtude de decorrerem de intelectuais comprometidos em excesso com o momento histórico e o grupo no qual se inserem²¹³, o que lhes impossibilita o distanciamento necessário para apreciar a obra como um todo. Essas instâncias compõem o contexto – nacional e internacional – em que a obra é produzida, entre os anos de 1964-1968, constituindo as “intimações objetivas” externas a que Durand (2002, p.41) se refere, filtradas pela subjetividade da autora, com suas “pulsões subjetivas”, representadas na voz da protagonista. Ou, conforme Lóri define, um entrecruzamento entre “o mundo com sua impersonalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa” (LISPECTOR, 1998d, p.73), definição repetida por Ulisses nas últimas páginas do romance (LISPECTOR, 1998d, p.152), que visa ampliar a interação do casal com o contexto na intradiegeese e não apenas sofrer imposições contextuais extradiegéticas.

Ao contrário da visão centralizada dos *aristoi*, duas correntes culturais destacam-se na década de 1960 no mundo Ocidental, as quais exercem grande influência no comportamento de milhões de pessoas. Essas tendências são o movimento *hippie* e o feminismo, ambos apresentando características e resultados positivos e negativos.

Hippie deriva da palavra inglesa *hipster*, designação na época para as pessoas que se envolvem com a cultura negra nos Estados Unidos. Em 06.09.1965, pela primeira vez, Michel

²¹² PITA, Juana Rosa. Penélope que tienes. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003b, p.57.

²¹³ Sintetizamos considerações de Vianna (1996, p.78-80).

Fellon, jornalista de San Francisco, emprega o termo para referir-se a jovens boêmios, ao contrário dos *beats* da geração anterior. No entanto, a palavra ainda demora cerca de dois anos para ser empregada pela grande imprensa. Os *hippies* fazem parte do que depois se convencionou denominar de “movimento de contracultura dos anos 60”, pois posicionam-se contra o *establishment*, os valores tradicionais da classe média, considerada por eles reacionária; bem como contra a Guerra do Vietnam, de maneira pacífica, avessos à política tradicional que são. Adotam outras atitudes de ruptura, entre elas, o estilo de vida nômade, ou comunitário, e ainda aspectos de religiões orientais a exemplo do budismo e hinduísmo, sem desprezar cultos de tribos nativas estado-unidenses, embora a religião oficial seja o protestantismo. O uso de drogas é arraigado entre os adeptos, em especial a marijuana (maconha), haxixe, LSD e psilocibina (alcalóide extraído de um cogumelo), de forma isolada ou grupal, ilustradas no Verão do Amor de São Francisco (1967) e no festival de Woodstock (1969). Julgamos interessante abrir um parêntese aqui para estabelecer uma comparação entre tais práticas em reuniões de massa e os mistérios de Eleusis em homenagem a Deméter (a exemplo de outros rituais religiosos, alguns mantidos até a atualidade), em que a ingestão de alucinógenos possibilita a conexão desejada²¹⁴ para abrir as portas do além, bem como dos bacanis em honra a Dioniso, ocasiões em que as mulheres principalmente deixam seus lares para liberar os instintos (sexuais) de sua natureza.

Esse movimento alcança o auge no fim da década de 60: “Em 7 de julho de 1967, a manchete da revista *Time* tinha como título: Os Hippies: a filosofia de uma subcultura”²¹⁵. Todavia, em meados desse mesmo ano, a exploração comercial do movimento começa a descaracterizá-lo. O fato de não serem comuns as famílias nucleares constituídas tradicionalmente disponibiliza grande parte do contingente de mulheres para todo o grupo, no exercício do chamado amor livre, cujos filhos de tais uniões pertenceriam a toda a comunidade. Essa prédica não é original, pois já na *República* de Platão (2000) a abolição do casamento é defendida²¹⁶. Na época clássica, para o bem da *polis*; na moderna, para o prazer

²¹⁴ No volume *Ceres*, da coleção Deuses da Mitologia, consta que “há estudos recentes sugerindo que os mistérios eram propiciados pela ingestão de componentes alucinógenos, produzidos por um fungo da cevada, o *ergot*, que contém alcalóides psicoativos do LSA, o amido de ácido lisérgico, precursores dos alucinógenos LSD e Ergonovine. Os especialistas chegaram a fazer experiências sintetizando o ácido a partir da cevada contaminada com o *ergot*, mas acharam o resultado fraco...” (SUANO, 2008b, p.33). Considerando-se que os usuários à época não costumem utilizar outras drogas químicas, julgamos que o efeito deveria ser mais efetivo, também porque não há parâmetros para comparação, como na atualidade.

²¹⁵ DISTORÇÕES éticas no ambiente profissional. Disponível em www.fadep.com.br/restrito/conteudo_grad/0001Aula:Distorcões_eticas_no_ambiente_profissional. Acesso em: 08.03.09.

²¹⁶ A supressão dos casamentos é destinada à classe dos guerreiros: “Todas as mulheres dos nossos guerreiros pertencerão a todos: nenhuma delas habitará em particular com nenhum deles. Da mesma maneira, os filhos

individual, o que pode ser questionado, pois varia desde um relacionamento monogâmico apenas não sacramentado pela Igreja e o Cartório, a uma maneira disfarçada de isentar o homem de responsabilidades junto à família, como o sustento e proteção, ampliando as possibilidades de usufruto da mulher sob a forma exclusiva de objeto para satisfação sexual, apesar da fachada de substantiva conquista feminina.

Não podemos desconsiderar, porém, o grande mérito do movimento *hippie*, ao lograr êxito em atrair a atenção do mundo intelectualizado no sentido de posicionar-se contra as guerras, a repressão sexual e a opressão de modo geral.

A seu turno, voltado para o bem-estar da mulher, irradia-se o feminismo, oriundo do século XIX, abrangendo toda uma teoria social, corrente filosófica, movimento político e crítica especializada na literatura. Ao defender a conquista ou ampliação da igualdade social, política e econômica entre os sexos, combate o patriarcalismo, ideologia que beneficia o homem na delegação de poderes. O movimento atrai a atenção para os mais variados problemas que assolam o gênero feminino, de amplitude circunscrita a determinada cultura, ou ampla, de caráter universal, conferindo-lhe visibilidade a fim de que sua erradicação passe a ser matéria de lei. Se a teoria feminista surge de cérebros acadêmicos da classe média, em seguida alastra-se, ultrapassando as fronteiras de classe, raça e lugar.

Embora todas as posteriores gerações de mulheres devam ser tributárias àquelas que fundaram ou fortaleceram o movimento, pois não podemos ignorar as conquistas em relação ao sufrágio universal, planejamento familiar, métodos contraceptivos (entre muitas outras vitórias), acontece por parte de algumas de suas componentes uma certa exacerbação quanto à exigência de mudança comportamental, desconsiderando o necessário estágio da transição. Queimar sutiãs ou abolir a instituição do casamento não são os únicos métodos viáveis para fortalecer o processo de conscientização das injustiças contra a mulher a fim de erradicá-las. Seria o rompimento com uma tradição para instaurar outra, o que passaria a ser o seu mesmo em relação ao tolhimento das liberdades pessoais. Lispector, através de sua obra, especialmente de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, atua de uma forma muito mais profunda do que adotar atitudes espalhafatosas, chamativas, é certo, mas de dubio resultado.

Por outro lado, nem só de avanços rumo à liberdade caracteriza-se a década de 60. Mantém-se ainda imperioso o comunismo, regime em que as prerrogativas individuais são cerceadas, podendo ser, até mesmo, suprimidas. Lispector empenha sua solidariedade às

serão comuns e os pais não reconhecerão os seus filhos nem estes os seus pais” (PLATÃO, 2000, p.160). Percebemos uma grande ironia no preceito da livre disponibilização dos ventres femininos entre o pensamento platônico e a prática *hippie*, pois, se no primeiro é exarada com finalidade guerreira, na segunda, prega o seu oposto, conforme o *slogan* do movimento pacifista.

vítimas desse regime que permite sejam cometidas atrocidades a seus opositores – convenientemente abafadas – em nome da manutenção no poder. Através da voz do narrador que se funde à mente de Lóri, ela refere-se ao problema:

Todos lutavam pela liberdade – assim via pelos jornais, e alegrava-se de que enfim não suportasse mais as injustiças. No jornal de domingo viu reproduzida a letra de uma canção da Tchecoslováquia. Copiou-a com a letra mais linda de professora que tinha, e deu-a a Ulisses. Chamava-se “Voz longínqua”²¹⁷ (LISPECTOR, 1998d, p.117).

Acreditamos ter causado estranhamento aos leitores, mas não desaprovação, a inclusão do fato mencionado na ficção clariceana, algumas vezes acusada – injustamente – de alienação. Porém, entre a indiferença ante as mazelas humanas e a reprodução de uma situação real em uma obra que não tem cunho panfletário, há uma distância considerável. Acreditamos que a força da mensagem poética contida na letra da música tenha seduzido Lispector a ponto de permitir-lhe conceder-se um posicionamento não costumeiro, já que, conforme consta na epígrafe, “este livro se pediu uma liberdade maior que tive medo de dar” (LISPECTOR, 1998d, p.7), pedido ao qual atende plenamente e faz com que Lóri copie os versos da canção com sua letra mais bonita de educadora, em homenagem a todos os que sofrem a privação da liberdade no mundo. Não devemos esquecer a situação do Brasil, sob um regime totalitário à época, possível razão para que Lispector evoque um lugar distante geograficamente para tratar do assunto, em virtude da necessidade de preservar-se face às prováveis consequências de um posicionamento contrário à ditadura, que poderiam ir desde a censura ao romance, até medidas bem mais graves. Essa indignação quanto às injustiças cometidas pela elite poderosa para com os dominados não é perceptível em Penélope por circunstâncias históricas, entre elas, a de que ela própria pertence à elite. Seria inconcebível que um aedo do porte de Homero descaracterizasse o modelo feminino criado para atender os preceitos da aristocracia clássica, que desprovê a mulher de poder político e livre deslocamento, enquanto Lóri provém da classe média, desejosa de mudanças.

Porém, não apenas de assuntos relativos à coletividade compõe-se a obra de Lispector, cuja maior peculiaridade é a de voltar-se para a interioridade humana. Em razão disso,

²¹⁷ Essa canção, cujo autor da letra chama-se Zdenek Rytir, e da música, Karel Svoboda, é publicada em um dos dias em que a notícia da vinda do músico foi veiculada, a saber: no *Jornal da Bahia*, de Salvador, em 1.11.1967 e no *Diário de Notícias*, também de Salvador, em 2 e 3.11.1967. Ambos os autores são oriundos da então Tchecoslováquia, atual República Tcheca. Não conseguimos obter dados biográficos a respeito do primeiro, mas, de Svoboda (12.12.1938-28.01.2007), compositor de música popular, depreendemos ter sido muito conhecido em seu meio, pois compõe para várias séries de TV nos anos 1970 e partituras para cerca de 90 filmes e séries. Sua vinda ao Brasil em 1967 é matéria de notícia, provavelmente a fonte da referência de Lispector (KAREL Svoboda. Disponível em: www.wikipedia.org/wiki/Karel_Svoboda. Acesso em: 08.03.09).

percebemos que Lispector defende a liberdade individual para a escolha quanto a credo, comportamento social e união afetiva em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, mas de forma pouco ortodoxa para o período, desalinhada às vanguardas correntes.

A década de 1960 caracteriza-se ainda por apresentar uma dicotomização entre o fim da metafísica, originada quase um século antes pela declaração de Nietzsche (1999, p.25) de que “Deus está morto”, passando pela conjecturação de Dostoiévski (2008, p.184), através da qual, “se Deus não existe, tudo é permitido”, e ratificada pela corrente filosófica denominada existencialismo, para a qual o ser humano é o único responsável pelo seu destino. Por outro lado, no Brasil, especificamente, existe um paroxismo na fé entre os seguidores da religião católica, cujo grupo mais atuante forma a reacionária TFP, sigla da Sociedade Brasileira de Defesa da Tradição, Família e Propriedade, fundada em 1960, organização tradicionalista, conservadora e anticomunista. Em meio a essas posições maniqueístas, Lispector posiciona-se corajosamente pela re-inserção de Deus, comprovada por meio das reflexões do casal, mas de uma nova maneira, a exemplo da ocasião em que Ulisses declara: “– Meu amor, você não acredita no Deus porque nós erramos ao humanizá-lo. Nós O humanizamos porque não O entendemos, então não deu certo. Tenho certeza de que Ele não é humano. Mas embora não sendo humano, no entanto, Ele às vezes nos diviniza” (LISPECTOR, 1998d, p.155). Está expressa uma inversão da antropomorfização divina, para uma divinização humana, forma talvez de ressaltar a conscientização do recebimento gratuito da natureza, do acesso a sentimentos superiores e dos prazeres do corpo, ao modo de uma tríade para o pleno desenvolvimento humano.

A atitude do casal Lóri-Ulisses frente à metafísica remete a Eliade (1992, p.132-137), quando, em *O mito do eterno retorno*, este último pontua que o homem arcaico vincula-se ao Cosmo e seus *mythoi*, enquanto o homem moderno prende-se à história e ao *logos*. O valor do mito consiste – *in illud tempus* e agora – na preservação e transmissão dos paradigmas arquetípicos, ou modelos exemplares²¹⁸, em todos os campos de atuação responsável nos quais o homem atua no tempo primordial. A seu turno, o homem moderno, ao considerar-se ser histórico, tende à necessidade que a razão lhe impõe para, através do conhecimento, unificar o real. Isso, entretanto, leva-o ao desespero em razão da perda do paraíso dos arquétipos e da repetição. O desespero coloca-se em polo oposto ao da fé.

Em franco diálogo com Eliade, Jung (2002, p.94) concorda que “despojamos todas as coisas do seu mistério e da sua numinosidade; e nada mais é sagrado”. Contudo, não

²¹⁸ Eliade (1992, p.12) conceitua diferentemente de Jung, para quem os arquétipos são estruturas do inconsciente coletivo.

considera benéfico o esvaziamento do intangível na alma humana, cuja lacuna gerada mantém-se oca, ou ocupada com algo que não a preenche:

O homem moderno não entende o quanto o seu “racionalismo” (que lhe destruiu a capacidade para reagir a ideias e símbolos numinosos) o deixou à mercê do “submundo” psíquico. Libertou-se das “superstições” (ou pelo menos pensa tê-lo feito), mas neste processo perdeu seus valores espirituais em escala positivamente alarmante. Suas tradições morais e espirituais desintegraram-se e, por isto, paga agora um alto preço em termos de desorientação e dissociação universais (JUNG, 2002, p.94).

Além de criticar o excesso de racionalização que afasta o homem da espiritualidade e da humanização, Jung (2002, p.95) afirma que o isolamento no *cosmos* resultante deve-se à falta de envolvimento com a natureza, e isso acarreta a privação da “identificação emocional consciente” com os fenômenos naturais, que passam a perder paulatinamente as suas implicações simbólicas.

Com a finalidade de fugir ao desespero difuso, amiúde não identificado, mas gerado pela perda do contato com o divino (através do mito) e com a natureza, Lóri e Ulisses invocam essas duas presenças. Contudo, sob uma forma nova é feita tal proposição: “Minha alegria é áspera e eficaz, e não se compraz em si mesma, é revolucionária. Todas as pessoas poderiam ter essa alegria mas estão ocupadas demais em ser cordeiros de deuses” (LISPECTOR, 1998d, p.95). Deste modo, não é sob o jugo do medo, nem da servidão, mas pela aura da alegria que a conjunção humano-divino é proposta.

Lóri alcança o difícil equilíbrio entre razão e espiritualidade, em função da liberdade de escolha. Mesmo assim, alinha-se à de Penélope, que, senhora casada, poderia cultuar outras deusas, tais como Hera, do lar, a esposa mal-humorada e ciumenta devido às constantes traições de Zeus; no entanto, devota-se a Atena, protetora confessa dos homens e da sabedoria. De acordo com versões pós-homéricas, segundo as quais se teria entregue a Antínoo, ou até a todos os candidatos, deveria cultuar Afrodite, pois seria quase uma *hetaira*, prostituta protegida pela deusa (mas não pode sê-lo porque é mãe, e as heteras são estéreis); ou a Dioniso, padroeiro das bacantes, o que viria a confirmar-se pelo posterior nascimento do deus Pan, com a totalidade contida no nome.

Se no âmbito religioso não deve haver imposição vertical, o mesmo deve ser observado em relação aos *mores*, a sociedade igualmente não deve impingir, sob a alegação de serem desígnios naturais, sequer sob a égide da cultura, padrões cristalizados de comportamentos. O passado condiciona, mas não deve determinar as ações humanas. As escolhas individuais são um resultado entre vários outros possíveis. Por isso Lóri deixa o

campo, vai para a cidade (“havia uma forte herança agrária vinda de longe no seu sangue”, LISPECTOR, 1998d, p.42), onde também se depara com cerceamentos vários.

Na esfera pessoal, Lóri não constrói ciladas, pelo contrário, dá mostras de que é necessário driblar as armadilhas colocadas no caminho pela hipócrita moral coletiva e vivenciar suas idiosincrasias. Aqui é preciso não se deixar enganar pela aparente cristalização dos papéis feminino e masculino. Existe a passagem de um estado difuso, fruto da indecisão própria do ritual da passagem, quando Lóri se encontra frente a uma encruzilhada: deixar-se levar pela vida, o que ela designa por “não-entender” (LISPECTOR, 1998d, p.43); encarnar o papel de Loreley; ou a ação de Penélope. Haveria uma quarta opção, a da solidão por escolha através do celibato autoimposto, uma espécie de negação da vida propagada por Eros²¹⁹, talvez dedicada exclusivamente à meditação. Contudo, isso não chega a ser cogitado pelo narrador, nem pela personagem. Para que não ocorra uma superinterpretação, conforme a taxinomia de Umberto Eco (2001, p.100), para quem o hermeneuta deve abster-se de impor um sentido ao texto em lugar de seguir seus indícios, tal possibilidade é desconsiderada neste estudo.

A primeira possibilidade alinhar-se-ia ao que Aristóteles (apud ARENDT, 2001, p.31) designa como a ação peculiar do *animal laborans*, de viver apenas para atender às necessidades biológicas, algo fora do que Lóri classifica como humano e, sim, animal no sentido de primitivo, de agir baseada em impulsos instantâneos, alheios à razão, conforme conjectura:

se o seu mundo particular não fosse humano, também haveria lugar para ela, e com grande beleza: ela seria uma mancha difusa de instintos, doçuras e ferocidades, uma trêmula irradiação de paz e luta, como era humanamente, mas seria de forma permanente: porque se o seu mundo não fosse humano ela seria um bicho (LISPECTOR, 1998d, p.43).

Chega a cogitar desistir da busca pelo fruto da árvore do conhecimento e deixar-se levar placidamente pelas circunstâncias, apenas reagindo a elas, sem ser sujeito de suas ações e decisões, usufruindo momentaneamente o estado à deriva:

Por um instante então desprezava o próprio humano e experimentava a deliciosa alma da vida animal. E era bom. “Não entender” era tão vasto que ultrapassava qualquer entender – entender era sempre limitado. Mas não-entender não tinha fronteiras e levava ao infinito, ao Deus (LISPECTOR, 1998d, p.43).

²¹⁹ Neste caso, considerado como instinto vital.

Nesse estado, Lóri coloca-se à mercê do incognoscível, aceitando as limitações da razão frente à transcendência. Através dessa reflexão ontológica percebe que “não-entender” significa compartilhar a “plena condição humana”. Porém essa condição, apesar de proporcionar-lhe algum conforto devido a reconhecer-se mais avançada na estrada do conhecimento, está longe de fornecer-lhe paz interior pela falta de respostas a suas dúvidas, motivo para que lhe ocorra à memória o dia nove de fevereiro de um ano não mencionado, em Paris, quando se sente perdida em “trevas geladas” (LISPECTOR, 1998d, p.45), carente do fogo que Prometeu roubara aos deuses para “iluminar”, isto é, estender o conhecimento os humanos. A perdição nessa espécie de inferno dantesco mergulha-a na dor, sentimento integrante de qualquer um dos caminhos que escolhesse.

A segunda opção, o mergulho no egoísmo, na dor sem volta da preterição proveniente da sereia, desfiando demoniacamente sedução e morte à guisa de uma moira Átropos que agisse por despeito, não é a escolhida.

A última alternativa sugerida no romance consiste no árduo trajeto construído rumo ao encontro consigo mesma, no *dénouement* da prescrição “conhece-te a ti mesma”, o que lhe possibilitaria o encontro profundo também com o outro. Tornar-se sujeito não é meta fácil de ser alcançada, nem algo que se receba como dom, mas é resultado de um processo em que os indivíduos autosubmetem-se a uma constante desconstrução e reconstrução de conceitos e condutas – portanto, seres em contínuo aperfeiçoamento. Decide agir à maneira de Penélope, tramando de maneira diferente do usual os fios que regem sua vida, dando-lhes coloração e brilho próprios. Decide viver o amor sob a forma de um relacionamento harmonioso por parte de dois seres diferentes, não complementares (simples “metades da laranja”), mas indivíduos que compartilham um sentimento amoroso que os une e incentiva a enfrentar as dificuldades da união estável identificada comumente pelo que se convencionou chamar de casamento: “temos construído catedrais, e ficado do lado de fora pois as catedrais que nós mesmos construímos, tememos que sejam armadilhas” (LISPECTOR, 1998d, p.48), ou seja, edificações gigantescas na exterioridade, cuja função poderá ser a de encarcerar. Expressa hoje, a crítica encerrada no comentário poderia parecer um lugar-comum, após tantas reflexões realizadas neste período de quarenta anos que nos separam da elaboração de tal pensamento. No entanto, à época, soa um tanto reacionária frente ao desfecho, quando Lóri decide casar. Para Clarice, isso não acontece, porque sabe ser inviável a reprodução da realidade na qual se inspira para sua representação; não obstante, para algumas críticas literárias, em especial aquelas que empunham a bandeira do feminismo naquele momento histórico de ruptura com o *status quo*, tal clímax manifeste anacronia.

Por essa razão, não é bem recebida entre alguns grupos também a maneira pela qual Lispector nos apresenta Ulisses, “o homem, que a protagonista ainda idealiza segundo um modelo de superioridade e abertura intelectual, lhe causa admiração, lhe fortalece o desejo e lhe acena com uma possibilidade futura de ancoragem afetiva” (VIANNA, 1997, p.78). Tal figuração é considerada uma das “contradições” de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, atribuídas à recente faceta jornalista de Clarice, o que a levaria a escrever textos ao encontro do gosto (ou da falta de) geral dos leitores. Também lhe são atribuídas uma “diástole” e “heterogeneidade” formais nessa obra, creditadas ao momento histórico em que a transição era a tônica (VIANNA, 1997, p.78), atestadas pela epígrafe que propõe renovar, mas o desfecho aponta para outra direção. A inspiração no casal Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, considerado como modelo na década de 50 para os intelectuais, é latente para Vianna (1997, p.79), mas não é adotado, o que acarreta o adjetivo de “romântica” para a aliança celebrada ao fim da diegese, ou “solução polêmica” para o livro que, segundo “alguns críticos é de precária formalização”, “kitsch na forma discursiva” (VIANNA, 1997, p. 80). Talvez, receosos de exporem-se sob as mesmas ideias feministas cuja exacerbação em detrimento da estética às vezes criticam, dirijam sua acidez crítica para o âmbito formal. Porém, a bem do bom senso, é aventada a possibilidade de a escolha clariceana decorrer do poder de decidir a que as mulheres têm direito, ou à guisa de resposta a uma facção do movimento feminista (VIANNA, 1997, p.79), cuja radicalidade Lispector contesta. Paira no ar uma muda interdição de reconhecer e elogiar os homens, mesmo em suas atitudes benfazejas para algumas intelectuais, o que caracteriza uma monovisão, além da inversão de preconceitos tão combatidos, passando a ser adotados como prática. O que tais críticas ignoram, cremos que de modo intencional, é a associação feita entre Lóri e seu *animus* positivo, do qual Ulisses é a representação. Por que não censurar então a relação de guia espiritual que Beatriz significa como *anima* de Dante em *A divina comédia*? Seria o tempo da diegese o diferencial, ou a importância deve ser desviada do fato para ser focada sobre a proveniência em relação ao gênero? Também a constatação de que inexistem o estado feminino e masculino puros presente na teorização de Jung, amplamente aceita pela Psicologia e Psicanálise, deveria ser ignorada? Ou que a nossa cultura, profundamente arraigada no patriarcalismo, costuma reprimir com veemência o estado dionisíaco, tão contrário à disposição para o trabalho e à acumulação de capital focado no lucro no capitalismo, sendo essa uma das razões de Ulisses guiar Lóri – para que ela não se perca nos meandros labirínticos do espírito de Dioniso e consiga reconhecer-se como Penélope?

Destarte, Lóri comete diversas “faltas” em confronto com a facção mais radical do movimento feminista. Entre elas, o fato de assumir-se humilde, gaguejar suas preces, ter pudor, enrubescer, salientar suas idiossincrasias (aparentemente suas fraquezas), “defeitos” que devem ser trabalhados com profundidade em sua individuação. Pelo menos não incorre no pecado mortal de ser virgem, tendo-se relacionado com cinco amantes²²⁰ previamente ao encontro com Ulisses. Ela, que anteriormente julgara não possuir o dom da palavra (LISPECTOR, 1998d, p.147), verbaliza de modo sintético a ideologia dominante, que a faz sentir-se inferior na condição de mulher, algo muito além da admiração saudável ao sexo oposto. Ulisses aconselha-a, porém, a dominar o ímpeto de falar por falar, a saber calar-se em determinadas situações (LISPECTOR, 1998d, p.152), não que isso seja uma ordem para a não-manifestação como admoesta Telêmaco a Penélope, mas para que Lóri não se perca na verborragia então praticada à larga. Apesar de reconhecer o próprio mutismo atávico, ela aceita a sugestão, quando o contraste entre a natureza autoconfiante de um e insegura da outra mostra-se evidente, ressaltado no desabafo de Lóri:

– Eu sempre tive que lutar contra a minha tendência a ser a serva de um homem, disse Lóri, tanto eu admirava o homem em contraste com a mulher. No homem eu sinto a coragem de se estar vivo. Enquanto eu, mulher, sou um pouco mais requintada e por isso mesmo mais fraca – você é primitivo e direto (LISPECTOR, 1998d, p.151).

Comprovamos o caráter cultural da atitude de servir ao homem através da pregação contida na Epístola de São Pedro, na qual o evangelista exorta os casais à prática das virtudes cristãs: “igualmente, as mulheres sejam submissas a seus maridos, para que, se alguns não crêem na palavra, sejam ganhos pelo proceder de suas mulheres, **sem a palavra**, considerando a vossa vida casta com temor” (BÍBLIA, 1973, 1462, I Epíst. São Pedro 3, 1-2, grifo acrescentado), ensinamento observado ainda na contemporaneidade entre os católicos. O trecho em destaque é ambíguo, pois tanto poderia significar que as mulheres sejam a representação viva da palavra através da conduta ortodoxa cristã para guiarem seus maridos, quanto remeter ao fato de que mulheres são desprovidas do uso da palavra, claro indicativo do poder patriarcal, seja ela exercida em público, seja na intimidade.

²²⁰ A quantidade de amantes anteriores de Lóri alcança o numeral cinco (LISPECTOR, 1998d, p.51), mesmo número de anos transcorridos desde sua formação como professora (LISPECTOR, 1998d, p.91). Inferimos que essa reiteração decorra do simbolismo do cinco, por ser a soma do primeiro número par e do primeiro ímpar, situando-se na metade dos nove algarismos primários, o que lhe confere o caráter de união, inclusive a nupcial, segundo os pitagóricos, entre o princípio celeste representado pelo três e o terrestre, pelo dois; além de centro harmonioso do equilíbrio (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.241).

Porém, desconstruindo toda essa ortodoxia, “Lóri pôde enfim falar com ele de igual para igual. Porque enfim ele se dava conta de que não sabia de nada” (LISPECTOR, 1998d, p.151), somente por ser o elemento masculino do casal²²¹. Títulos, graus de destaque em outras áreas, no convívio íntimo de um par, não atestam qualquer conhecimento apriorístico de fórmulas para o sucesso da relação. Ao contrário de defender essa visão redutora, Ulisses não contesta a conclusão de Lóri e corrobora-a ao reconhecer que “você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de ser bom assusta os outros” (LISPECTOR, 1998d, p.153-4). A ascensão de Lóri a um patamar superior na compreensão de si própria e do seu entorno possibilita que seja alçada a um outro estatuto:

– Lóri, você é agora uma supermulher no sentido em que sou um super-homem, apenas porque nós temos coragem de atravessar a porta aberta. Dependerá de nós chegarmos dificultosamente a ser o que realmente somos. Nós, como todas as pessoas, somos deuses em potencial. Não falo de deuses no sentido divino. Em primeiro lugar devemos seguir a Natureza, não esquecendo os momentos baixos, pois que a Natureza é cíclica, é ritmo, é como um coração pulsando” (LISPECTOR, 1998d, p.151).

Ao empregar o termo super-homem (e, em decorrência, supermulher), ocorre-nos que Lispector tenha feito uma associação com o *Übermensch* de Nietzsche, em *Assim falou Zaratustra* (1999, p.26), para estabelecer uma relação comparativa de confronto e de afinidade. De confronto, em virtude de, em nem um único momento, as personagens ou o narrador de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* manifestarem sede de poder destrutivo [da consciência cristã], ou de negação da metafísica, para ele inventada por Sócrates (NIETZSCHE, 2000, p.9). De afinidade, em razão de propor uma nova moral, isenta de preconceitos, afinada à seguinte afirmação:

os divergentes, que são tão frequentemente indivíduos inventivos e fecundos, não devem mais ser sacrificados; não se deve mais considerar como vergonhoso afastar-se da moral em ações e pensamentos; deve-se fazer numerosas tentativas novas de existência e de comunidade; é necessário que um peso enorme de má consciência seja suprimido do mundo (NIETZSCHE, 2008, p.157, fragmento 164).

²²¹ Comprova-se essa ideia através da fala de Lóri a Ulisses: “você que não fala uma palavra de filosofia comigo e quando estamos juntos, pois é, quando estamos juntos você até parece um sábio que não quer mais ser sábio e até, sabe, até se dá ao luxo de disfarçadamente se angustiar como qualquer um de nós” (LISPECTOR, 1998, p.53). Tal asserção ratifica-se pela resposta de Ulisses: “E não sou um pescador, sou um homem que um dia você vai perceber que ele sabe menos do que parece, apesar de ter vivido muito e estudado muito” (LISPECTOR, 1998, p.97).

Tal proposição de Nietzsche remete a uma constante reavaliação das ideias instauradas pela tradição, além de uma contínua superação da racionalidade humana, no sentido de criar novos valores, adequados à liberdade que requer sua natureza.

Portanto, se ser livre na época de Penélope é seguir o paradigma prescrito, uma espécie de reacionarismo, na qual a transgressão deve ser executada subrepticamente por mãos com domínio do tear para não haver comprometimento da própria integridade, na de Lóri não é diferente. O engodo penelopiano em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* se nos afigura de forma não reacionária, sequer iconoclasta através de uma construção paródica. A atuação dessa Penélope personagem de Lispector é exatamente a mesma da outra, de Homero. Afim opositivamente a uma época anterior em que a anulação da vontade feminina impera, a contemporaneidade de Lispector remete a uma exacerbação do desejo de imposição desse gênero através da ruptura com o outro. Não é à toa que a justificativa encontrada para a opção da heroína seja a de que Lóri pertence à camada de nível mediano ilustrado da sociedade brasileira (VIANNA, 1997, p.78). Por contradição, classe à qual se atribui a origem das mudanças desejadas, e não à intelectualidade pós-existencialista, ela que é uma “mulher desintegrada na sociedade brasileira de hoje, na burguesia da classe média” (LISPECTOR, 1998d, p.153), segundo a avaliação de Ulisses, ao ponderar-lhe o valor social.

Lispector traz uma nova proposta, não uma síntese dialética entre tese e antítese, mas escolhe a transcendência do “caminho do meio”, aliás, projeto esse inaugurado por ocasião da publicação do primeiro romance, *Perto do coração selvagem*, quando Joana declara: “continuo sempre me inaugurando, abrindo e fechando círculos de vida” (1998c, p.101). Como já demonstrado, nesta obra não há pretendentes para trapacear, nem a si própria Lóri engana. Aqui o destecer consiste na construção da personagem que ousa não trilhar o caminho a ela destinado, se forem levadas em consideração as tendências comportamentais maniqueístas da época – à guisa de Procrusto –, em ação idêntica à de Penélope, que também ousa apostar no relacionamento com quem ama. Em lugar de ciladas, Lóri tece sua liberdade e, paradoxalmente, nesta oposição figura a repetição mítica, no que é acompanhada por Ulisses, que, também ele, ao invés de elucubrar ardis, empenha-se em fazer com que Lóri renasça plenamente na condição de mulher adulta, o que demonstra a *metis* de ambos.

Ao cumprir a ação do mito penelopiano em detrimento do de Loreley, percebemos a presença de uma grande antífrase, caso extremo da eufemização no sentido empregado por Durand, “na qual uma representação é enfraquecida disfarçando-se com o nome ou o atributo

do contrário” (2002, p.116); porém, embora possa debilitar-se sob o manto do disfarce, não escapa à análise atenta do hermeneuta.

1.2 “Os obedientes”: Penélope pelo avesso

*Cuánto país tendrás que descubrir
cuánto ardid y prodígio reeditar
para no errar la ruta de mis senos:
cuántos años por tardas geografías
de circes y calipsos
y tristísimos goces sin historia
salando las arenas
sólo por redimir un minuto em mi lecho²²²*

Gilda Neves da Silva Bittencourt (2003, p.112), no ensaio *Conto: a vitrina de Clarice Lispector*, aponta nessas narrativas curtas, além da união entre o tradicional e o contemporâneo, outras características reconhecidas para que um conto, enquanto gênero literário, seja reconhecido como tal entre teóricos renomados: densidade, condensação em poucas personagens, parcimônia de lugares, abordagem de uma situação de crise para o protagonista (cuja resolução decorre de uma epifania, no caso de Lispector), além de, relembrando Edgar Allan Poe²²³, a produção de um efeito único no leitor, conforme o tom desejado, através de um texto de curta extensão. No entanto, percebe que alguns contos situam-se no limiar das peculiaridades da crônica, às vezes abolem as fronteiras entre prosa e poesia e, em outras, inexistente uma história a contar ou a intenção de produzir um efeito específico. A ensaísta classifica dicotomicamente essa produção:

Quanto às narrativas curtas de Clarice, pode-se identificar, em sua evolução, duas fases distintas: a primeira inclui os contos das décadas de 40, 50 e 60, respectivamente os 6 contos escritos em 40 e 41 e publicados postumamente em *A Bela e a Fera* (1979), *Alguns Contos* (1952), *Laços de Família* (1960) e *A Legião Estrangeira* (1964). A segunda fase compreende aqueles criados na década de 70 – *Felicidade Clandestina* (1971), *Onde Estivestes de Noite?* (1974) e *A Via-Crucis do Corpo* (1974) (BITTENCOURT, 2003, p.109).

Bittencourt (2003, p.109) identifica nova segmentação dupla na primeira fase, no momento inicial a que chama de preliminar, no qual percebe o delineamento de questões a

²²² PITA, Juana Rosa. *Cuánto país tendrás que descubrir*. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003c, p.60.

²²³ Edgar Allan Poe lança, em *The philosophy of composition* [s.d.], os preceitos de um conto aqui resumidos na análise de Bittencourt.

serem posteriormente desenvolvidas na plenitude. O segundo momento dessa fase inaugural seria o do amadurecimento criativo, voltado para o “relato da experiência conflitiva do eu” e o “gradativo crescimento das preocupações com a linguagem”²²⁴. Inferimos, então, que “Os obedientes”, incluído n’*A legião estrangeira* (LISPECTOR, 1999a) e republicado em *Felicidade clandestina*²²⁵ (LISPECTOR, 1998b) seja uma pista para significar sua integração a ambos os momentos da primeira fase, de lançamento e retomada após maturação criativa²²⁶.

A estrutura textual externa de “Os obedientes” apresenta-se de forma simples. Não há divisões em capítulos, seções ou espaços em branco, devido à concisão (brevidade tão cara para Poe), nesta obra de condução linear em vinte e quatro parágrafos curtos, no intuito certamente de manter o efeito de “exaltação da alma”, elemento essencial para Gotlib²²⁷ (2004, p.32), expresso em *Teoria do Conto*.

Um narrador homodiegético (GENETTE, 1972, p.252), em primeira pessoa, que não se identifica, inicia “Os obedientes”, anunciando relatar uma situação corriqueira, “um fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1998b, p.81), pela falta de importância e complexidade. Tal desimportância, contudo, só acontece se o fato for abordado rápida e superficialmente, pois, se ao reportá-lo houver um mínimo de atenção, torna-se cativante. Não é possível, então, furtar-se ao comprometimento com o conteúdo do acontecido. Isso sucede ao narrador, que externa um certo incômodo ao aprofundar-se neste assunto que diz respeito a maior parte da população adulta, mas de escorregadia abordagem. Nesta introdução, identificamos grande proximidade ao estilo machadiano de apresentar a história, aparentemente desmerecendo-a, como estratégia para cativar o leitor.

A narrativa desenrola-se de forma linear, com a escassez de eventos contraposta à fartura de considerações da entidade narradora, traduzindo-se essa característica em uma das idiosincrasias clariceanas, pelas quais a descrição dos ambientes e das personagens perde importância para a revelação de sentimentos mais profundos, sem que haja menção a um tempo específico. Trata-se de um tempo psicológico, apesar da exposição cronológica. O fato narrado, de tão simples, poderia inserir-se em qualquer época, mas algumas dessas

²²⁴ A segunda fase contempla a criação de forma ampliada pelo próprio amadurecimento de Clarice, voltada explicitamente para o lado social, enquanto descentra o questionamento acerca da existência e transfere o impulso cognoscitivo para um outro plano do real, momento em que estabelece uma nova instância entre o narrador e o narrado (BITTENCOURT, 2003, p.111).

²²⁵ Gotlib (1995), em *Clarice – uma vida que se conta*, percebe anteriormente essa reedição.

²²⁶ Em razão da reedição de vários contos em *Felicidade clandestina*, Bittencourt (2003, p.109) ressalva que essa obra não é muito representativa do segmento da primeira etapa.

²²⁷ Gotlib (2004, p.32) assim explicita tal efeito: “como ‘todas as excitações intensas’”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído.

considerações traem a contemporaneidade do relato. Da mesma forma, o macroespaço não é identificado, circunscrevendo os acontecimentos à interioridade do lar e à mente desse narrador-espectador que expõe os pensamentos das personagens segundo sua perspectiva, acrescidos do próprio raciocínio.

Apenas duas personagens povoam a diegese: um homem e uma mulher – casados. Neste conto de sete páginas incompletas (na presente edição), o narrador a eles se refere na maior parte das vezes no plural, como se os pensasse como formando um conjunto único, forçando o exegeta a dedicar-se mais do que o desejado a este moderno Odisseu a fim de desnudar a ação dessa Penélope contemporânea, chamados reunidamente de “os obedientes”. Entretanto, quando se reporta de forma isolada a cada um deles, enfoca o homem em primeiro lugar, a mulher depois. Porém, já na segunda página, embora os considere complementares, “risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher”, trai sua preferência por ela, sinalizando a protagonização feminina: “E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra” (LISPECTOR, 1998b, p.82).

Nada é revelado acerca dos detalhes desse relacionamento até que o casal chegue à meia-idade, quando acontece o *turning point* da trama, além de uma característica peculiar que os distingue, a de “serem duas pessoas entre milhões iguais” (LISPECTOR, 1998b, p.83), anonimato no qual se inserem orgulhosos, como peças de uma engrenagem azeitada. Sob uma visada mais incipiente, o contrário se dá entre Penélope e Odisseu. Não participam de uma produção em série, destacando-se dos demais ao ousarem ser diferentes e, por isso, instaurarem um modelo comportamental transgressivo – especialmente Penélope, mulher, ser equiparado aos escravos e crianças desprovidos de vontade em seu tempo. Todavia, este paralelo não pode desprezar o contexto social de cada par. Se o casal mítico metonimicamente representa a elite grega e, quem sabe, um desejo de mudança para a mulher, captado por Homero no ambiente e transmitido por meio da ficção, o mesmo se dá em relação a Lispector, que, em seu universo ficcional, tenciona implodir o parâmetro.

Gotlib (1995, p.346), em *Clarice – Uma vida que se conta*, examina com atenta concisão esse relacionamento:

dramática é a relação de amor que se desfaz de fato, mas não por atos, no conto “Os obedientes”. A vida a dois aparece regulada pela obediência, como um “clube” [...] Nesse conto, ambos experimentam a irrealidade [...] a narradora inicia o conto justamente ponderando sobre o risco do “contar histórias”, quando se é surpreendido pelo “imprevisto”, que abre as perspectivas para o mundo inventado e desmitificador, quando vigora certa desobediência e certa contrariedade dos objetivos previamente estabelecidos.

Embora não haja menção explícita às personagens da *Odisseia*, existe em “Os obedientes” o paralelismo diegético pelo avesso, ou construção através da alteridade. Enquanto *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* culmina, tal como a *Odisseia*, no reencontro profundo de dois seres que assumem em conjunto o compromisso privado e público do “com-partilhamento” harmonioso de suas vidas, em “Os obedientes”, a ação principia após esse estágio. No entanto, fiel à dificuldade de se relacionar com o outro como sendo uma das tônicas dos contos de Lispector, este estágio, que deveria ser o tempo de coroação de uma vida em comum, transforma-se em sufocação a dois.

Assim sendo, nessa elaboração diegética clariceana às avessas frente à homérica, a espera acontece num tempo que deveria ser o de encontro, a tecedura consiste na tentativa débil e oculta de destecer um destino imposto por mãos alheias e o engodo dá-se na contramão de qualquer expectativa. De forma por vezes irônica, contudo sempre crítica, Lispector invoca o mito de Penélope ao traçar o caminho inverso entre as protagonistas de “Os obedientes” e de *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Esta última cumpre os estágios necessários na manutenção do feito mítico penelopiano, enquanto que a primeira desfaz, literalmente – mitema por mitema –, cada etapa a ultrapassar, em atenção ao caráter dessacralizador do mito.

1.2.1 Anatomia do desencontro

*Luta com o mar, conta as próprias dores,
Respira os prantos de íntimos mortos,
Sonha lá longe com os cobertores
Do seu palácio, e arqueja nos portos.
[...] Então acorda
Suado, ofegante... Calma, não saltes,
Não vás erguê-la, ela já não borda.*²²⁸

O trecho de “Os obedientes” principia com o par devidamente constituído em união estável, reconhecida como exemplar pela sociedade. Ao casal, porém, falta a prova da separação anterior ao compromisso, a qual forma o nó desencadeador da intenção pessoal que orienta o empenho dos amantes em (re)unirem-se. Nas palavras do narrador, “faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta” (LISPECTOR, 1998b, p.86), sugerindo talvez uma traição que os forçasse a refletir sobre o relacionamento, ou uma circunstância prévia e imperiosa externa, no caso da guerra de Tróia que separa

²²⁸ BUENO, Alexei. Odisseu. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

Odisseu de Penélope, ou ainda a premência interna da autodescoberta de Loreley que a afasta de Ulisses. Sob uma interpretação pessoal, porém, existe o erro – grave – da projeção infantilizada da culpa pela falha de ambos em construir um relacionamento harmonioso ser imputada ao outro, ideia fundada na afirmação pela qual “é, em geral, característico da criança e dos ingênuos nunca procurar os erros em si mesmos, mas sempre nas coisas externas” (JUNG, 1990, p.171).

Após anos de união monótona, decidem acrescentar mais sabor a suas existências, quando “esse homem e essa mulher começaram – sem nenhum objetivo de ir longe demais, e não se sabe por que necessidade que pessoas têm – começaram a tentar viver mais intensamente” (LISPECTOR, 1998b, p.82). Tal busca pela intensidade, ou, tão somente, pela qualidade de vida em companhia de outrem, instaura-se a partir do enfado “diário, diário, diário. Às vezes arfante” que permeia esta união, aparentemente paradigmática: “sem que vivessem propriamente no tédio, era como se nunca lhes mandassem notícias” (LISPECTOR, 1998b, p.83), novidades do mundo exterior. Essa situação pode ser traduzida como sendo o princípio do processo de individuação, a busca pela “harmonização do consciente com o nosso próprio centro interior (o núcleo psíquico) ou *self*”, pelo casal, pois “algumas vezes tudo parece bem externamente, mas no íntimo a pessoa está sofrendo de um tédio mortal que torna tudo vazio e sem sentido. Muitos mitos e contos de fada descrevem simbolicamente este estágio inicial do processo de individuação” (FRANZ, 2002, p.166-167). Embora obedientes, os esposos esboçam a intenção de firmarem-se como agentes da própria vontade, ainda que de forma equivocada, procurando longe o que poderia ser encontrado tão perto²²⁹.

Sem estarem familiarizados com a prática de buscar o novo a partir do já conhecido, à procura de atender à necessidade premente de mudança, optam pela separação – de comum acordo. Não é, no conto, o homem quem decide partir, apesar da premência das circunstâncias. Também não é referida qualquer tentativa por parte de ambos no sentido de construírem uma relação mútua em molde diverso do inicial (que perdura na atualidade narrativa). Portanto, à decisão do rompimento consentido em “Os obedientes”, transformando-se no problema a ser equacionado, corresponde a separação indesejada entre Penélope e Odisseu.

Contudo, a rescisão do contrato matrimonial gera expectativas em cada uma das partes, porque “cada um de nós tem uma maneira particular de autorrealização” (FRANZ,

²²⁹ Em *Freud e a Psicanálise*, Jung (1990, p.171) argumenta a esse respeito: “a libido que recuou diante do obstáculo não levou a uma autocrítica honesta, nem a uma tentativa desesperada de superar o obstáculo a qualquer preço”. Alguns problemas de ordem íntima não alcançam solução pela simples troca de parceiro, ideia exposta no conto em pauta de Lispector.

2002, p.164) e eles não desistem da realização no campo amoroso. Sucodem-se então formas diversas de esperar, conformes às personagens. A espera por parte dele é a princípio literal, ocasionada pelo afastamento físico fortuito da mulher para efetuar compras ou visitas, quando ele experimenta “uma tal promessa de prazer perigoso” (LISPECTOR, 1998b, p.85), concedendo-se uma liberdade de pensar que, ao mesmo tempo, fornece-lhe satisfações desconhecidas e o medo de se aprofundar, deparando-o com o desconhecido. *A posteriori*, “o marido, influenciado pelo ambiente de masculinidade aflita em que vivia, e pela sua própria, que era tímida mas efetiva, começou a pensar que muitas aventuras amorosas seriam a vida” (LISPECTOR, 1998b, p.86). Movido pelos hormônios, passa então a desejar a variedade oferecida por relacionamentos descartáveis como a significação plena da felicidade. À luz da Psicologia, a explicação para essa atitude tão adotada pelos homens em geral consiste no fato de eles ainda ocuparem um estágio inicial da figura interior denominada *anima*, que engloba as tendências psicológicas femininas na personalidade masculina (correspondente ao *animus* na mulher):

A manifestação mais frequente da *anima* é a que toma a forma de uma fantasia erótica. [...] É um aspecto primitivo e grosseiro da *anima* mas que só se torna compulsivo quando o homem não cultiva suficientemente suas relações afetivas – quando a sua atitude para com a vida mantém-se infantil (FRANZ, 2002, p.180).

Tais fantasias, ou ilusões masculinas destrutivas, são simbolizadas pelo canto das sereias para Odisseu, e por Loreley para Ulisses, caso não conseguisse alçar-se a Penélope.

Por sua vez, a mulher, que não exerce função remunerada fora (nem dentro) do lar, tem, consoante o narrador, “**mais lazer** e menos ao que chamar de fatos, assim como colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas” (LISPECTOR, 1998b, p.85, grifo acrescentado), em evidente ironia preconceituosa quanto à desconsideração ao serviço doméstico, classificado continuamente de lazer ou ócio²³⁰.

Embora o narrador afirme que a esposa, em virtude de não trabalhar, “tocava na realidade com mais frequência” (LISPECTOR, 1998b, p.85), verificamos justamente o oposto, pois o aguardo por parte dela revela-se na expectativa romântica por outro homem,

²³⁰ Dorilda Grolli (2004, p.239-240) assim discorre sobre a imposição da permanência dentro e fora do lar, bem como de seus resultados para ambos os sexos: “A desigualdade de papéis sociais pode ser observada no paradoxo de que à mulher é destinada a ‘proximidade’, isto é, o ficar em casa, o lar, o íntimo, o cuidado dos filhos, e ao homem é destinada a ‘distância’, o trabalho, a possibilidade de desenvolver suas capacidades no campo produtivo, visto que é a ele que cabe prover as necessidades familiares”. Por essa razão o esposo obediente só consegue devanear quando a mulher se ausenta. Ela representa a intimidade do lar que lhe suprime a liberdade e não o espaço em si. Ao afastar-se, rompe-se a “corrente” para ele.

que a venha salvar da vida sem amor dentro do seu casamento. Se “todo homem parecia oferecer uma cidade maior a uma mulher” (LISPECTOR, 1992, p.103), o dela não conseguira ampliar-lhe as fronteiras do espaço interior em que habita, pois o marido, mesmo sendo seu complemento, é o seu outro, polaridade que deveria proporcionar-lhe a enriquecedora descoberta de novas experiências, algo bem presente em Penélope. Essa projeção da felicidade pessoal transferida para encargo alheio não deixa de ser também uma regressão à infância, conforme ouvimos nas histórias de fada, analisadas por Linda Schierse Leonard (2000, p.37):

O Príncipe Encantado é a figura mágica que resgata a Princesa Especial de sua prisão e depois sustenta-a e cuida dela para sempre. Muitas mulheres de nossa cultura, sobretudo as propensas ao modelo “boneca querida”, deixaram-se enlevar por essa figura e casaram-se com homens que pensavam que as resgatariam de situações difíceis na vida, nunca olhando para dentro para lidar com seus conflitos interiores ou olhando sem ver quem era o homem com quem se casaram.

A ideia de um herói salvador não se configura propriamente em um absurdo para a esposa submissa à sociedade patriarcal, conquanto seja carregada de romantismo²³¹, algo que Lispector emprega sob o signo da ironia²³². Pelo contrário, tal pensamento enriquece-a através da descoberta de qualidades novas, transcendentais, amenizadoras da modorra diária, sintetizado no excerto a seguir:

A esposa, sob a fantasia contínua, não só chegou temerariamente a essa conclusão [da separação] como esta transformou sua vida em mais alargada e perplexa, em mais rica, e até supersticiosa. Cada coisa parecia o sinal de outra coisa, tudo era simbólico, e mesmo um pouco espírita dentro do que o catolicismo permitiria. Não só ela passou temerariamente a isso como – provocada exclusivamente pelo fato de ser mulher – passou a pensar que um outro homem a salvaria. O que não chegava a ser um absurdo. Ela sabia que não era. Ter meia razão a confundia, mergulhava-a em meditação (LISPECTOR, 1998B, p.86).

²³¹ Franz (2002, p.213) não encara como algo positivo o devanear fantasioso: “Há duas razões principais que fazem o homem perder contato com o centro regulador da sua alma. Uma delas é algum impulso instintivo ou imagem emocional que, levando-o a uma unilateralidade, o faz perder o equilíbrio. [...] E esta unilateralidade e consequente perda de equilíbrio são muito temidos pelos povos primitivos, que se referem à ‘perda da alma’. Outra ameaça ao equilíbrio interior vem do devaneio excessivo” que pode levar aos chamados complexos comportamentais.

²³² A ironia extrapola o romantismo e refere ao fato de que, na idade em que seria senso comum a mulher ocupar-se com os netos em detrimento de si própria, está se preocupando em mudar sua vida – para melhor –, o que já constitui um avanço frente à moralidade reinante. Identificamos, na trama de “Os obedientes”, mais uma vez, a denúncia da imposição do papel único a desempenhar, pois, nesta fase da vida, qualquer alteração seria encarada como anacronismo, segundo a sociedade da época.

Ao analisar o parágrafo acima sob o aspecto formal, constatamos ser o primeiro em que a ordem do narrado (repetimos: os dois, depois o homem, então a mulher) se inverte, enfocando-a inicialmente, constituindo-se, por isso, na confirmação da protagonização feminina. Por outro lado, a espera da mulher, descrita na sua verticalidade, pela forma mais aprofundada, opõe-na à masculina, horizontal, mera conquista espaço-temporal. Ao vislumbre da essência corresponde a manutenção na superficialidade das circunstâncias. Em que pese a diferença comportamental, o afastamento – em tese – definitivo, ocasiona um sofrimento inevitável para

a mulher [que] deseja a continuidade. Não suporta bem a separação. Gostaria de um encontro sem fim, uma perenidade. Para obtê-lo pede uma convivência que imagina saturada de erotismo amoroso. Quando, porém, essa convivência se torna vida cotidiana, desilude-se. Evade-se nas fantasias (ALBERONI, 1988, p.78).

É mister ainda destacar a forma sob a qual essa espera pelo outro e outras se desenrola. Embora exista a admissão consensual e declarada do desejo de partilharem os próprios com outros corpos, ambos mantêm-se fiéis, na prática. À condição inicial de fidelidade em uma união que não chega a ser construída, porquanto é apenas uma consequência da expectativa da sociedade e não fruto de um anelo, segue-se a espera fiel pelo momento da separação. Não há referências a traições físicas de ambas as partes, apenas mentais, na projeção virtual de uma vida nova a partir de companhias inéditas. Esta representação de Penélope inova e subverte ao esperar por alguém que não o esposo – de forma aberta –, enquanto este novo Odisseu, ainda que não se envolva com Calipso e Circe, anseia por muitas mais, exceto a própria mulher.

A espera de ambos, ainda que leal, é tecida com o fio do desentendimento, sob implicâncias em relação a atos e circunstâncias prosaicas que compõem a convivência do dia-a-dia, “discordando quanto à hora mais conveniente de jantar, um servindo de sacrifício para o outro” (LISPECTOR, 1998b, p.86), o que compromete sobremaneira a pretensa harmonia do ambiente a dois. Dedicado ao estudo do relacionamento feminino e masculino sob o viés da sociologia, Alberoni (1988, p.76), tece as seguintes ponderações acerca do momento que antecede a separação:

o fim de uma paixão é expresso pelo homem como puro desinteresse. Na mulher expressa-se como rejeição. A mulher que se cansou de um homem não quer mais vê-lo em casa, não suporta sequer ouvir sua voz. O homem que se cansou de uma mulher limita-se a ignorá-la.

[...]

É então tomada de irritação, de cólera. Ao mesmo tempo, vinga-se com gestos rotineiros que irritam o homem, deixam-no exasperado. Conhecendo seus

gostos e desejos, atinge-o de modo contínuo, obsessivo. É um ritual de ódio, a que se dedica com o mesmo afincamento que dedicava ao do amor.

Quando chega a romper o relacionamento, a ruptura é total. Assim como antes queria a continuidade absoluta, agora quer a descontinuidade absoluta. Antes era a perenidade do positivo. Agora, a perenidade do negativo. O que antes era desejado é brutalmente apagado de sua vida, de sua memória.

Tais considerações auxiliam a elucidar o comportamento do casal obediente às vésperas da separação, segundo constatamos, perfeitamente enquadrados no que se convencionou qualificar por normalidade. Em outra pesquisa, Franz (2002, p.195) abstém-se de descrever a conduta dos desdobramentos dessa circunstância, para centrar seu foco na causa do problema:

O que complica quando [o casal] possuído pelo *animus* (ou pela *anima*) criar automaticamente tal clima de irritação em torno do outro que ele (ou ela) também acabam por ficar “possuídos”. *Animus* e *anima* tendem sempre a levar o diálogo ao seu nível mais baixo, gerando uma desagradável atmosfera de irascibilidade e emoção.

Contudo, além do desequilíbrio interior e simultâneo do casal que os leva ao desacerto, existem fatores adicionais exteriores, essenciais para a construção do tédio que gera a separação, origem da espera de cada cônjuge “obediente”. No estudo do mitema a seguir, são fornecidas algumas razões para a formação desse quadro, em franca oposição ao anelo de Penélope em reunir-se ao marido, de cujo anseio ele compartilha.

1.2.2 Esboço de personalização

PARA PENÉLOPE

*Teço a malha
dos que não de vir
ao meu corpo
[...]
enquanto preparo café ao devir.*²³³

Literalmente, enquanto Penélope tece peças altamente elogiadas por Homero, que visam a ressaltá-la entre as demais mulheres, bem como, através da metáfora, manipula o tempo, a esposa de “Os obedientes” limita-se a emendar roupa – figuradamente a própria vida. É tocante a carga de inferioridade contida na tentativa de refazer costuras rompidas, ou

²³³ CAMPOS, Maria do Carmo. Para Penélope. In: _____. *Matinas e bagatelas*. Cotia: Ateliê, 2002.

consertar com remendos (pedaços de panos) peças do vestuário sem condição de uso. Mais comovente ainda, na característica dessa mulher, é que através do ato de emendar – e somente através desse sofrido ato para ela –, abre espaço para a realidade. Então “era intolerável enquanto durava a sensação de estar sentada a emendar roupa. O modo súbito do ponto cair no *i*, essa maneira de caber inteiramente no que existia e de tudo ficar tão nitidamente aquilo mesmo – era intolerável” (LISPECTOR, 1998b, p.85). Tal alegoria conota a leve percepção de sua existência como uma peça inserida numa engrenagem pré-existente. Sem conseguir imprimir-lhe qualquer alteração, não sendo senhora nem do tempo, nem do espaço, depara-se com a própria impotência e sofre. Por isso lhe é penoso pensar, diferentemente de Penélope, amiúde representada na iconografia com o semblante pensativo e eleita, não por acaso, símbolo da filosofia.

Passada a reflexão, segue-se o vislumbre da possibilidade de existir um devir para a protagonista de “Os obedientes”, na voz do narrador: “quando passava, era como se a esposa tivesse bebido de um futuro possível. Aos poucos o futuro dessa mulher passou a se tornar algo que ela trazia para o presente, alguma coisa meditativa e secreta” (LISPECTOR, 1998b, p.85). Apesar do sofrimento – e através dele –, o desejo de mudança aponta para um incipiente amadurecimento pessoal, à maneira da intenção penelopiana de destecer a antiga tela, sua vida, nesta altura já rota, e substituí-la por uma nova. Situação assim resumida por Lóri: “aquelas quedas é que começavam a fazer a sua vida” (1998c, p.27), antes limitada à segurança da planície não acidentada. Uma observação de Ulisses feita a Lóri também se aplica à esposa obediente, quando pondera que “essa desarticulação é necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio. Na desarticulação haverá um choque entre você e a realidade, é preferível estar preparada para isso” (LISPECTOR, 1998d, p.97); sim, porque, se não estiver preparada, fortalecida para a descida ao próprio interior, sucumbirá à dor. Uma vez mais, o que Lispector narra acerca de Lóri enquadra-se à esposa obediente, pois

Seu desespero vinha de que não sabia sequer por onde e pelo que começar. Só sabia que já começara uma coisa nova e nunca mais poderia voltar à sua dimensão antiga. E sabia também que devia começar modestamente, para não se desencorajar. E sabia que devia abandonar para sempre a estrada principal. E entrar pelo seu verdadeiro caminho que eram os atalhos estreitos (1998d, p.126).

A esposa não abandona de modo afrontoso a estrada principal; disfarçadamente, segundo as possibilidades que entrevê para si, escolhe alguns atalhos para disfarçar a fuga da *doxa*.

Para Franz (2002, p.219), “alcançar a maturidade psicológica é uma tarefa individual – e por isso cada vez mais difícil hoje em dia, quando a individualidade do homem está ameaçada por um conformismo largamente difundido”, mas é dever da mulher de “Os obedientes”, como indivíduo, percorrer o caminho que a conduza ao equilíbrio psicológico, sua individuação, tornando-a uma pessoa única e não apenas parte da massa humana, já que “cada homem tem de enfrentar o seu próprio problema e tentar determinar o que lhe parece mais certo” (FRANZ, 2002, p.176). Enquanto isso, os consortes obedientes

tinham a compenetração briosa que lhes viera da consciência nobre de serem duas pessoas entre milhões iguais. “Ser um igual” fora o papel que lhes coubera, e a tarefa a eles entregue. Os dois, condecorados, graves, correspondiam grata e civicamente à confiança que os iguais haviam depositado neles. Pertenciam a uma casta. O papel que cumpriam, com certa emoção e com dignidade, era o de pessoas anônimas, [...] como num clube de pessoas (LISPECTOR, 1998b, p.83).

Por essa razão, depreendemos a partir do excerto, que o busílis da questão consiste em destacar-se da multidão, ou, ainda que a integrando, manter as especificidades pessoais. No intuito de romper com o conformismo, às vezes tentam arejar o ambiente para estabelecerem contato com novas ideias, tentativa simbolizada no ato de abrir as janelas. Embora justifiquem que faz muito calor, apreendemos a declaração subliminar de que o ambiente no “lar” encontra-se saturado. Normalmente, porém, permanecem na inatividade, sem ousar quaisquer tentativas no sentido de alterar a situação na qual estão imersos: “estavam calmos porque ‘não conduzir’, ‘não inventar’, ‘não errar lhes era, muito mais que um hábito, um ponto de honra assumido tacitamente” (LISPECTOR, 1998b, p.83). Consequência de não se arrisarem, têm maiores chances de falhar. Lembremo-nos que Penélope arrisca-se por três anos destecendo a tela e, apesar do “nó” mal dado, representação da escrava que a denuncia, obtém sucesso na empreitada. A propósito, como observa Lispector, “perder-se também é caminho” (1992, p.161).

O casal cumpre com perfeição a rotina, consciente de que o casamento harmonioso acontece entre pessoas cuja conduta permanece fiel aos preceitos sociais. Os esposos seguem vivendo mergulhados no tédio, o qual, “aliás, fazia parte de uma vida de sentimentos honestos”, de quem não se permite inovar e sair do traçado, pois “eles nunca se lembrariam de desobedecer” (LISPECTOR, 1998b, p.83). A submissão, fio condutor do viver das

personagens referidas neste conto, não decorre de suas escolhas pessoais. Porém, aceitam-na como sendo a arte da simetria, a única arte a seu alcance (LISPECTOR, 1998b, p.86), nessa “vida irremediável” (LISPECTOR, 1998b, p.84), da qual não se pode (não se pode?) abrir mão, restando-lhes apenas percorrê-la. Entretanto, esquecem-se de que, “na espécie humana, o hábito, isto é, o puro condicionamento, não é uma força que une” (ALBERONI, 1988, p.126), ao contrário, separa, pois o momento não se repete para quem dele não se aproprie, e o crescimento deve ser uma tarefa primeiramente individual, para que, a dois, se amplie.

Passar pela vida com a individualidade anulada, embora ambos não o reconheçam, assemelha-se a um “ajuste” ao leito de Procrusto, distendendo ou comprimindo, além dos membros, a própria mente, representação do patriarcalismo que lhes impõe papéis específicos, nos quais não é possível descobrir o outro, quer dentro ou fora de si mesmo. Tudo isso, porém, não lhes é compreensível, situa-se acima deles, dedicados a cumprir prescrições. Falta-lhes adquirir forças para nadar contra a corrente das imposições coletivas, resultado de injustiças sociais montadas com a própria estrutura da sociedade e levar a sério suas idiossincrasias para amenizar os infortúnios pessoais inevitáveis.

Objetivando autorrealizar-se, é preciso renunciar ao “nefasto espírito de imitação que nos faz errar o alvo e nos deixa psicologicamente petrificados”, conforme reconhece Franz (2002, p.217), para quem “o processo de individuação exclui qualquer imitação, tipo ‘papagaio’”. Devido ao fato de essa condição *sine qua non* não acontecer com “os obedientes”, esses sócios não remidos do clube de “soldados” do *status quo*, vence o conformismo.

A crítica velada de Clarice no conto em tela extrapola a individualidade e estende-se, de modo geral, à coletividade brasileira, algo já reconhecido anteriormente por Sérgio Buarque de Holanda (1996, p.42). No artigo Ariel, publicado em maio de 1920 e compilado n’*O espírito e a letra*, o autor critica essa característica de copiar modelos aqui hiperbólica dentro e fora do sistema literário, embora reconheça que perpassa tempos e povos anteriores a nós:

Assim deu-se na Grécia quando ali penetraram os costumes orientais, assim deu-se em Roma quando esta foi conquistada pela cultura helênica e tem-se dado em todos os países que preferem perder seus caracteres nacionais a deixar de importar costumes exóticos. Assim está se dando em toda a América Latina com relação à *cultura* dos Estados Unidos. No Brasil, o hábito de macaquear tudo quanto é estrangeiro é, pode-se dizer, o único que não tomamos de nenhuma outra nação. É, pois, o único traço característico que já se pode perceber nessa sociedade em formação que se chama: o povo brasileiro.

Outra consideração parte da divisão binária de Hesíodo (1996), feita na obra *Os trabalhos e os dias*, em *ponos* e *ergon* quanto ao estudo das atividades humanas, e da classificação de seus executantes em *animal laborans* e *homo faber*, respectivamente. Nesse arranjo, a primeira camada constitui-se dos indivíduos dedicados a cumprir as atividades inerentes a seu ciclo biológico, ou labor²³⁴, ao passo que a segunda engloba o trabalho não necessariamente contido no ciclo vital. Arendt (2001) traduz os vocábulos gregos *ponos* e *ergon* por “labor” e “trabalho”, enquanto acrescenta-lhe uma terceira categoria. Aquela que seria o ápice no desenvolvimento da humanidade é a “ação”, elemento possibilitador de construção da identidade individual, através do exercício da palavra – algo realizável somente com o deslocamento do espaço privado para o público. Arendt (2001) retoma a expressão aristotélica *bios politikos* para denominar essa categoria máxima na condição humana, a ser alcançada apenas pelos *aristoi* na Antiguidade, em função de que mulheres e escravos mantinham-se encerrados no *oikos*, reino doméstico.

Quanto ao casal moderno, em linhas gerais, o máximo que alcança é alçar-se de *animal laborans* a *homo faber*. Em “Os obedientes”, à esposa cabem as tarefas laborais do *ponos*, não mais tão árduas, cansativas, como quando prescritas após a perda do paraíso, confirmação fornecida pelo narrador: “tinha **mais lazer** e menos ao que chamar de fatos, assim como colegas de trabalho, ônibus cheio, palavras administrativas” (LISPECTOR, 1998b, p.85, grifo nosso), talvez devido ao avanço tecnológico. Ao marido, são destinadas as atividades do trabalho²³⁵ “por meio das quais coisas extraídas da natureza se convertem em objetos de uso” (LAFER, 1996, p.63), transformados pela cultura, o que caracteriza o *homo faber*, executor do *ergon*.

Nenhum dos dois logra transformar sua condição em *bios politikos*, modo de vida mencionado por Aristóteles (2001) em *Ética a Nicômaco*, no qual se inserem os seres dedicados à ação, no caso política, própria dos cidadãos livres, detentores do direito e do dever de posicionarem-se frente aos acontecimentos, ao modo de Odisseu e, involuntariamente, também a Penélope devido à ausência do marido. O mesmo não acontece com os cônjuges obedientes, pois “era surpreendente de como os dois não eram tocados, por exemplo, pela política, pela mudança de governo, pela evolução de um modo geral, embora

²³⁴ Nas palavras de Arendt (2001, p.15), “o labor é a atividade que corresponde ao processo biológico do corpo humano, cujos crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio têm a ver com as necessidades vitais produzidas e introduzidas pelo labor no processo da vida”.

²³⁵ Ainda conforme Arendt (2001, p.15), “o trabalho é a atividade correspondente ao artificialismo da existência humana. [...] O trabalho produz um mundo ‘artificial’ de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural”.

também falassem às vezes a respeito, como todo o mundo” (LISPECTOR, 1998b, p.85), demonstrando sua completa alienação²³⁶. Tamanho alheamento seria punido na Grécia Antiga, quando os cidadãos dedicam grande parte de seu tempo à política e, conforme afirmação de Arendt (2001, p.23), “a lei ateniense não permitia que um cidadão permanecesse neutro, e punia com perda de cidadania aqueles que não quisessem tomar partido em disputas faccionárias”. Na contemporaneidade, percebemos que tal exigência cai em desuso, considerando-se que todos são (ou deveriam ser) cidadãos – livres – e participativos, o que desfavoreceria a elite detentora do poder. Esse escol impinge novas formas de escravidão representada pelo adestramento contínuo, amparada pela cultura e auxiliada pela tecnologia.

O problema do indiferentismo moral, social e intelectual, especialmente por parte da esposa de “Os obedientes”, está presente anteriormente em *Cidade sitiada*, terceiro romance de Clarice Lispector, publicado em 1949. Lucrécia Neves, a protagonista, percebe que “também nela a verdade era muito protegida. O que não lhe despertava muita curiosidade. Assim como nunca precisara de inteligência, nunca precisara da verdade; e qualquer retrato seu era mais claro que ela” (LISPECTOR, 1992, p.71). As *dramatis personae* dessas duas obras, diferentemente de Penélope, a qual jamais esquece a estirpe e o lugar que ocupa no *Cosmos*, não conhecem a si próprias, conquanto Lucrécia, “um pouco perplexa, percebesse que sabia tanto de si quanto o caixeiro-contador diante da lata de lixo. E, também, como ele, se orgulhasse de, de tal forma não se conhecer... ‘Não se conhecer’ era insubstituível por ‘conhecer-se’” (LISPECTOR, 1992, p.71).

O desconhecimento de si impede que haja a comunicação profunda entre o par, levando à mútua doação posterior, já que “entre pessoas sem inteligência não havia necessidade de se explicar” (LISPECTOR, 1992, p.59). E nas situações de crise, quando o diálogo – um dos mais fortes liames a unir o casal épico e razão justificada para que a Sabedoria atrase o nascimento do dia – mais se faz necessário, não acontece. Comportam-se como as duas metades da esfera a que alude Aristófanes, em seu discurso: “são essas as pessoas que vivem juntas toda a vida, sem conseguirem aliás explicar o que mutuamente esperam uma da outra (PLATÃO, 1996, p.97-98). A trama escapa-lhes diuturnamente, algo que a Penélope ocorre uma única vez (não por sua culpa, e sim da escrava delatora), conforme explicita o excerto a seguir:

²³⁶ A letra de *Admirável gado novo*, composição de Zé Ramalho, resume a busca por um tempo melhor por parte de pessoas igualmente alienadas, ignorantes, sem saber exatamente o que querem, nem onde desejam chegar, conforme sintetiza o refrão: “Eh, oh, oh,/ vida de gado/ povo marcado/ eh/ povo feliz!”.

Isto tudo não chegava a formar uma situação para o casal. Quer dizer, algo que cada um pudesse contar mesmo a si próprio na hora em que cada um se virara na cama para um lado e, por um segundo antes de dormir, ficava de olhos abertos. E pessoas precisam tanto poder contar a história delas mesmas. Eles não tinham o que contar. Com um suspiro de conforto, fechavam os olhos e dormiam agitados (LISPECTOR, 1998b, p.82-83).

Jamais discutiram antes entre si acerca de qualquer assunto, o que não significa que compartilhem de um entendimento quase telepático, mas limitam-se a desempenhar o papel que cabe a cada um, sem criar um ambiente de intimidade. No momento, restringidos ao “vago esforço quase constrangido” (LISPECTOR, 1998b, p.82) de expandirem seus horizontes para novas possibilidades, realizam uma espécie de balanço do que é ou não fundamental em suas vidas, desprovidos tanto da noção, quanto do aparato necessário para essa avaliação. Ao invés de tentar equilibrar a coluna de débito e crédito, do que renunciar e o que exigir no relacionamento no sentido de evitar um resultado negativo, opressor, recolhem-se a um quase ostracismo autoimposto. Aliás, o próprio narrador declara que poucas palavras são conhecidas do casal (LISPECTOR, 1998b, p.84) entre as pessoas com quem convivem.

Para equacionar os conflitos arquetípicos²³⁷, embrionários da aspiração ao amadurecimento da estrutura psíquica de todo homem e de toda a mulher, é preciso atender o chamado do Grande Mestre interno e enfrentar a dor, conforme atesta Franz (2002, p.166):

O verdadeiro processo de individuação – isto é, a harmonização do consciente com o nosso próprio centro interior (o núcleo psíquico) ou *self* – em geral começa infligindo uma lesão à personalidade, acompanhada do conseqüente sofrimento. Este choque inicial é uma espécie de “apelo”, apesar de nem sempre ser reconhecido como tal. Ao contrário, o ego sente-se tolhido nas suas vontades ou desejos e geralmente projeta esta frustração sobre qualquer objeto exterior. Isto é, o ego passa a acusar Deus, ou a situação econômica, ou o chefe, ou o cônjuge como responsáveis por esta frustração.

Em “Os obedientes”, entretanto, se a frustração comum é atribuída explicitamente ao cônjuge, em duas ocasiões Deus é citado. A primeira, justificativa plena de ironia, reza que “o papel que cumpriam [...] era o de filhos de Deus” (LISPECTOR, 1998b, p.83); na qualidade de filhos diletos, deveriam *jouer le rôle*. Na segunda, associa à fé a fatalidade, pois “tudo isso [...] assemelhava-se à vida irremediável. À qual eles se submetiam com um silêncio de multidão e com o ar um pouco magoado que têm os homens de boa vontade. Assemelhava-se

²³⁷ Jung classifica *animus* e *anima* como arquétipos por serem basilares à individuação de homens e mulheres. À luz da teoria junguiana, Sanford (1987, p.13) considera que: “Se algo é arquetípico, é típico. Os arquétipos formam a base dos padrões de comportamento instintivos e não aprendidos, que são comuns a toda a espécie humana e que se apresentam à consciência humana de certas maneiras típicas”.

à vida irremediável para a qual Deus nos quis” (LISPECTOR, 1998b, p.84), sem direito a escolhas.

Tão acomodado é o casal, que aceita a palavra divina consoante lhes é transmitida. Baseiam-se apenas nas prescrições de intermediários, sem procurar conhecê-la na fonte, desprovidos do espírito crítico que a tornaria anacrônica, sob uma leitura literal. Não percebem quão deturpada às vezes essa mensagem nos chega, vergada à única finalidade do contínuo adestramento humano²³⁸. Victor-Laurent Tremblay (1991, p.61) reconhece que, “como [em] toda a sociedade, a existência desse grupo homogêneo [elite do poder] procede de um contrato social que, estipulando os comportamentos necessários e os interditos, lhe permite a sobrevivência²³⁹”. É interessante lembrar uma das formas pela qual a obediência também é abordada na Bíblia (1993, p.191), no Livro dos Romanos, com um conteúdo que os protagonistas certamente não ousariam imaginar:

- (30) Porque assim como vós também, outrora, fostes desobedientes a Deus, mas, agora, alcançastes misericórdia, à vista da desobediência deles,
 (31) assim também estes, agora, foram desobedientes, para que, igualmente, eles alcancem misericórdia, à vista da que vos foi concedida.
 (32) Porque Deus a todos encerrou na desobediência, a fim de usar de misericórdia para com todos.

Em decorrência do exposto, a vontade de Deus, desconhecida pelo casal, é de que pequem, ou seja, exerçam a desobediência, para que o princípio do perdão, atestado de Sua potestade e amor incondicional, seja aplicado²⁴⁰. Portanto, tanto o homem quanto a mulher obedientes, além de não conhecerem a si próprios e ao respectivo cônjuge, desconhecem, em especial a esposa-foco deste trabalho, a ação do mito sob cuja influência vive. A propósito do assunto, Jung (apud CAMPBELL, 2004, p.79), em *Symbols of Transformation*, autoquestiona-se: “Perguntei a mim mesmo sob qual mito eu vivia, e percebi que não sabia. Então, resolvi que a maior de todas as metas em minha vida seria descobrir sob qual mito eu estava vivendo”, na confiança de que a estrada do autoconhecimento a percorrer seria indicada com maior clareza.

²³⁸ Karl Marx (2005, p.146-147) bem sintetiza esse pensamento, ao afirmar que “a religião é o ópio do povo”, na obra *Crítica da filosofia do direito de Hegel*.

²³⁹ Traduzimos: “Comme toute société, l’existence de ce groupe homogène procède d’un contrat social qui stipulant les comportements nécessaires et les interdits, lui permet la survie”.

²⁴⁰ Gregório de Matos (s.d., p.19-20) emprega com propriedade essa condição de pecador nato para negociar o perdão divino em sua lírica religiosa, a exemplo de: “Mui grande é vosso amor, e meu delito,/ Porém pode ter fim todo o pecar,/ E não o vosso amor, que é infinito.// Esta razão me obriga a confiar,/ Que por mais que pequei, neste conflito/ Espero em vosso amor me salvar”, bem como em “Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,/ Da vossa piedade me despido,/ Porque quanto mais tenho delinquido,/ Vos tenho a perdoar mais empenhado./ [...] Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada./ Cobrai-a, e não queirais, Pastor Divino/ Perder na vossa ovelha a vossa glória”.

Ao final do estudo deste mitema, constatamos que a tapeçaria desta mulher, tecida meio “à revelia [...] e por isso sem mérito” (LISPECTOR, 1998b, p.82), com pontos frouxos e fios mal-urdidos, carece de um delineamento mais preciso para desfazer o nó da alienação empobrecedora. Para a esposa obediente, deixar os remendos de lado e executar a trama da própria vida com fios novos, compondo um tecido inédito, bem acabado, à maneira de Penélope, certamente seria mais fácil se contasse com a ajuda do sobrenatural. Seria?

1.2.3 Destecer silente, retecer incogitado

Penélope

*O triste de nossas odisseias
É a obrigação cumprida
Sem os braços de Penélope.*²⁴¹

Verificamos a existência de quatro artimanhas em “Os obedientes”, ao lançarmos uma apreciação mais minuciosa a esse mitema. A protagonista aplica-as todas à sociedade, mas, enquanto as três primeiras beneficiam-na e passam despercebidas às demais pessoas, a última encerra seu ciclo vital e repercute surpreendendo a quem dela tome conhecimento, grupo no qual se insere o narrador. Apesar disso, causa breve impacto, já que é “fato a contar e esquecer” (LISPECTOR, 1998b, p.81). O desdobramento de todo esse tecido ardiloso, frente ao de Penélope, situa-as em extremidades opostas, já que, em relação a esta última, lembrando as palavras de Agamenon, seus feitos são fato a registrar para a posteridade.

Em *Mito do eterno retorno*, Eliade (1992, sobrecapa) mostra-se convencido de que “na busca da própria origem, o homem enquanto ‘primitivo’ aceitava-a como divina e sentia-se integrado ao Cosmo. Em contrapartida, o ‘civilizado’ busca-a na História, ou no ‘tempo concreto’”. Essa racionalização, passagem do *muthos* ao *logos*, entretanto, está longe de significar uma solução, pois “parece que a moderna civilização afastou o homem do ‘sagrado’, anulando sua capacidade de penetrar esses arquétipos, os padrões, fazendo-o buscar uma vida quase que essencialmente física”; essa atitude não significa uma desistência definitiva, pois “hoje, ele também busca esse ‘sagrado’ perdido, o que o levará à integração ao Cosmo, com toda a consciência”. Eliade (1992, p.11) reafirma que, se o “homem das sociedades arcaicas e tradicionais encontra-se [...] vinculado com o Cosmo”, o homem das

²⁴¹ NICANOR, Luís. Penélope. In: *Poemas no ônibus*. 13.ed. Porto Alegre (RS), 2006.

sociedades modernas vincula-se apenas com a História. Existe, porém, uma condição imprescindível para essa vinculação, irrealizável de modo automático: “o homem [...] *está* inserido, desde que ele mesmo *se coloque, dentro da história*” (ELIADE, 1992, p.7, grifos do autor). Os integrantes do casal obediente, especialmente a esposa, como será demonstrado, não se colocam na história, nem reatam o elo com o sagrado (algo que Penélope jamais rompe).

Embora tenha uma relação estável, sancionada pela Igreja e a sociedade civil, a esposa não tem filhos. Simplesmente o narrador não se manifesta a respeito deles, o que resulta em um vazio a ser preenchido pelo leitor²⁴², deixando várias possibilidades em aberto. Essa falta, porém, não causa pesar à mulher, já que tentativas frustradas nesse sentido seriam dignas de menção. Em decorrência, inferimos, sem querer impor uma superinterpretação ao texto, que seja decorrente de vontade própria – desobediência dissimulada – em acomodamento, tendo por justificativa a vontade de Deus, quiçá.

Lembremo-nos de que Penélope, no verso 819 do Canto IV da *Odisseia*, confessa à Atena, por ocasião da partida de Telêmaco, que “por seu destino me aflijo ainda mais que por causa do esposo”, denotando a importância conferida ao filho. Trata-se do continuador do nome da família, da estirpe de Odisseu, da soberania em Ítaca. Na rainha, estampa-se o paradigma da boa mãe, louvado à época e impingido por irradiação a todas as mulheres. O mito do amor materno, uma das bases onde se assenta a sociedade ocidental, mito esse que poderia ter recebido uma releitura em direção diversa sob as Luzes, mas que, ao contrário, é reedificado, segundo Elisabeth Badinter (1989, p.204), em Rousseau, ao expor reacionariamente as condições imprescindíveis para a existência da mãe ideal:

preparar a jovem Sophie²⁴³ para a sua futura condição: um caráter doce num corpo robusto. A futura mãe não poderia ser voluntariosa, orgulhosa, enérgica ou egoísta. Em nenhum caso deve ela se aborrecer ou mostrar a menor impaciência, pois a mãe rousseuniana ignora o princípio do prazer e a agressividade. É preciso, portanto, preparar a jovem para ser essa doce mãe de sonho, que amamenta e educa os filhos com “paciência e doçura, um zelo, uma afeição que nada desencoraja”.

²⁴² Wolfgang Iser (1979, p.88-132) preceitua que, no texto ficcional, os vazios são possibilidades de combinação dos esquemas textuais, que possibilitam a liberação de aspectos ocultos, resultando em possibilidades de conexão a serem estabelecidas pelo leitor para formar seu ponto de vista.

²⁴³ Atentemos para o significado de “sabedoria”, do vocábulo grego *sophia*, aqui grafado em francês, insinuando que, para alçar-se à condição de sábia, a mulher deveria cumprir o papel a ela determinado, sem sobrepujá-lo ou manter-se aquém. Machado de Assis (1997), em *Quincas Borba*, igualmente denomina a protagonista de Sofia, empregando sua habitual ironia quanto à significação do nome.

É cristalino que o imaginário coletivo funciona de acordo com esquemas e soluções que reafirmam a tradição patriarcal. De acordo com esse imaginário, o ideal de castidade e altruísmo para a figura materna deve representar a única meta a atingir, elevando-o hiperbolicamente à categoria de renúncia total a manter uma vida própria. O advento da modernidade desencadeia vários questionamentos, entre eles, o que é ser mãe, em confronto com a sua idealização. A esposa de “Os obedientes” subverte essa imagem de mãe prototípica²⁴⁴, seja sob a ótica iluminista (de Rousseau), cristã (“crescei e multiplicai-vos”) ou greco-clássica (Penélope).

Não se posiciona quanto à maternidade, porque não possui o hábito de manifestar-se contra ou a favor frente aos acontecimentos e circunstâncias. É clara a denotação de que ela se apresenta como portadora de uma educação ainda altamente repressora, fruto da moral da época – meados do século XX. Apenas ignora silenciosa toda essa pregação, mas de modo eficiente. Ainda que em silêncio, por não tecer outra vida, ousa desobedecer – e isto constitui o primeiro engodo que aplica à comunidade. Ao firmar sua vontade, ou não ser submissa o suficiente para executar a tarefa da procriação, assenhoreia-se do próprio corpo com ousadia, algo inimaginável para Penélope. Essa condição de renúncia a filhos, aliás, na atualidade da narração, parece irreversível e sem importância.

Não se multiplicando, a esposa rebela-se, assim, também contra a doutrina cristã, a qual reza que a conjunção carnal entre os nubentes, embora devidamente sacramentada, deve destinar-se apenas à procriação. Essa assexualidade não é referida em “Os obedientes”. Por conseguinte, ser descendente de Eva pela carne e de Maria pela moral é uma ambiguidade difícil de suportar. A esposa restringira antes sua libido às conveniências, privando-se do prazer, até o momento em que, insatisfeita e movida pelo instinto, intuição inata transmitida atavicamente e não adquirida, começa a “tentar viver mais intensamente” (LISPECTOR, 1998b, p.82), constituindo esse o seu segundo embuste. Ao reverter a renúncia anterior à própria sexualidade, desrespeita, com a sua, a conduta de Nossa Senhora, a mais perfeita encarnação da essência feminina, em particular no quesito castidade, segundo a qual a mulher não deve dedicar-se ao gozo do corpo, ainda que mantenha relações autorizadas pela norma.

O desejo de mudar e conceder-se mais prazer marca o *turning point*, exato momento em que a mulher abandona o protótipo mítico cristão ao qual tentara em vão ajustar-se,

²⁴⁴ Lispector não segue o modelo de Rousseau, por desejar romper o grilhão constituído pela obrigatoriedade da reprodução. Tacitamente, concorda com Badinter (1989, p.204), para quem “é a mãe quem se encarregará do adestramento da menina e que lhe ensinará que a ‘dependência é um estado natural às mulheres’”. É conveniente lembrar que ter um filho – do sexo masculino, evidentemente –, configura-se em distinção para Penélope. Ela é quem transmite a Telêmaco, ainda que em caráter de exceção, os costumes a serem preservados. Mais um mérito para ela.

decisão determinadora do terceiro estratagema. Distancia-se do mito de Maria e, sem conseguir inserir-se no grego clássico, pelo qual Penélope desfruta de todos os prazeres ao lado de Odisseu, deforma a ambos. Mas esse rompimento com o paradigma mítico em si destaca uma maneira interessante de desviá-lo de seu sentido original, renovando-o. Para Durand (1998), esse distanciamento é revelador de uma disseminação do mito. Não se trata propriamente de perda de sentido, mas sobretudo de substituição, ou de uma passagem do sagrado ao profano. Essa transição está expressa pela pergunta que o narrador coloca, inclusive a si mesmo, ao utilizar a primeira pessoa do plural em lugar da terceira do singular ou plural para referir-se ao casal, conjecturando sobre o motivo que teria ocasionado a mudança de comportamento, se seria “à procura do destino que nos precede?” (LISPECTOR, 1998b, p.82). Ao invocar o conteúdo semântico do vocábulo destino, efetua a adesão ao profano, em detrimento do sagrado cristão, o qual não admite a existência de um fado predeterminado. De acordo com Northrop Frye (s.d., p.59),

quase toda civilização tem, em seu suprimento de mitos tradicionais, um grupo especial, considerado mais sério, mais autorizado, mais educativo e próximo ao real e verdadeiro do que o resto. Para a maioria dos poetas da era cristã que usaram tanto a Bíblia como a literatura clássica, esta não se situou no mesmo plano de autoridade que a primeira, embora sejam igualmente mitológicas, no que respeita à crítica literária.

Já Philippe Sellier (1984), em *Qu'est-ce qu'un mythe littéraire?*, observa uma grande receptividade quanto às variações nos mitos gregos, o mesmo não acontecendo em relação às Sagradas Escrituras, por parte de alguns escritores. Entretanto, neste conto de Lispector, verificamos a invocação dos mitos canônicos cristãos de Deus, Maria e Eva, entrecruzados aos mitos gregos de *daímon*, Moiras, *Chronos*, Medusa e Tanatos, revelando isso um sincretismo religioso.

A palavra referida como ponto de mutação – destino –, em grego antigo, recupera as ações de duas entidades míticas, uma de sentido dúbio, o *daímon*, e outra, as *Moiras*, com um significado singular. Δαίμων-ονος, ou *daímon-onos*, “através do latim eclesiástico *daemoniu(m)* nos deu demônio”, cuja acepção remete a uma força poderosa, daí, ao destino: “na literatura grega se fazia distinção entre *κακοδαίμονία (kakodaimonía)*, ‘posse ou perseguição desencadeada por um mau demônio’ e *ευδαιμονία (eudaimonía)*, ‘felicidade, isto é, posse de um bom demônio’” (BRANDÃO, 1991a, p.278). Desse modo, *daímon* é um espírito intermediário entre os deuses e os homens, de quem são companheiros e conselheiros.

As fases biológicas compreendidas em nascer, crescer, morrer encontram representação mítica na Moira (Μοίρα), vocábulo do gênero feminino associado à ideia da fiação, que, em grego, significa “a *parte*, o *lote*, o *quinhão*, aquilo que a cada um coube por sorte, o *destino*” (BRANDÃO, 1991b, p.140). É detentora de poder incontestado sobre a duração da vida e a determinação do momento da morte. Após as epopéias de Homero, a Moira projeta-se em três, nomeadas conjuntamente por Moiras ou Queres: Cloto, a fiandeira que urde o fio da vida enquanto o estende; Láquesis, aquela que enrola esse fio e sorteia o nome de quem deve morrer; Átropos, a inflexível, que não volta atrás, é quem corta o fio. Executam “uma lei que nem mesmo Zeus pode transgredir, sem colocar em perigo a ordem do cosmo”, na qual “Tânatos, a Morte, comparece, não como *agente*, mas como *executora*” (BRANDÃO, 1991b, p.141).

Todavia, é a ação contida em outro mito que se manifesta em primeiro lugar para determinar o destino da esposa (já nem tanto) obediente. As considerações acerca da faixa etária em que se encontra, a qual já tinha “iniciado a idade crítica” (LISPECTOR, 1998b, p.83), mais especificamente, está “na meia-idade”, visto que “tem cinquenta e tantos anos” (LISPECTOR, 1998b, p.87), apontam para Χρόνος, ou *Chronos*, deus formado por si mesmo *ab origine*, por isso, personificação do tempo²⁴⁵. Uma de suas representações mais conhecidas é a de um homem que devora seus filhos, significando que o tempo a todos consome.

Apesar da faixa etária, a “beleza ressecada persiste embora em beleza” (LISPECTOR, 1998b, p.81) na esposa. Para a autora, esse fator se reveste de grande significância, pois, segundo Lispector, beleza e feminilidade se confundem, conforme denuncia a fala de Lóri: “bonita? Não, mulher” (1998d, p.17). Em outra ocasião, ainda em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, fornece uma definição bem pessoal de beleza feminina, ao considerar que “a pessoa se via como um objeto a ser olhado, o que poderiam chamar de narcisismo mas [...] ela chamaria de: gosto de ser” (LISPECTOR, 1998d, p.19). A própria escritora, vaidosa, confessa a Ziraldo, em entrevista de 1974: “gosto que me achem bonita. [...] Me faz um bem enorme. Eu tive muitos admiradores. Há homens que nem em dez anos me esqueceram. Há o poeta americano, que ameaçou suicidar-se, porque eu não correspondia. Eu penso muito nessas coisas” (GOTLIB, 1995, p.444). Em entrevista concedida ao Jornal do Comércio, publicada após a morte, Lispector, em resposta à pergunta “–Você tem medo da velhice?” confessa: “–Aceito, mas com raiva” (GOTLIB, 1995, p.480).

²⁴⁵ Brandão (1991a, p.252) afirma que não há relação confirmada entre a etimologia de Crono, titã, e *Chronos*, Tempo personificado, em razão do que não compõe verbete para o deus.

Porém, tal sensação de quase beatitude, proveniente da graça feminina, fica profundamente comprometida no “dia em que, há muito tragada pelo sonho, a mulher, tendo dado uma mordida numa maçã, sentiu quebrar-se um dente²⁴⁶ da frente” (LISPECTOR, 1998b, p.86-87). Esse fato prosaico, até corriqueiro para pessoas de sua idade, reveste-se, contudo, de consequência inesperada e funesta para ela.

Penélope, da mesma forma que a esposa obediente, encontra-se longe da juventude na *Odisseia*. Se formos quantificar sua idade, situa-la-íamos em torno de trinta e cinco anos (no máximo, quarenta), levando em conta que casa na idade então devida, bem jovem ainda, e espera vinte anos pelo retorno do marido. Na concepção humilde de si própria (não esqueçamos que é virtuosa), considera sua beleza desfalcada, fruto de anos plenos de adversidade – ao comparar-se à aparência que tinha na época das bodas. Mas essa opinião vai de encontro às alheias²⁴⁷, representadas na voz de um pretendente, do filho e, principalmente, do marido, que chega ao cúmulo (para um mortal) de preterir deusas em favor de Penélope. Atena a faz “parecer mais esbelta, de altura mais nobre/ e de mais brilho na cute, que o próprio marfim trabalhado” (HOMERO, 2000a, v. 195-196), não para o marido, consciente de aceitá-la como é, mas para que, quando a avistem, cresça o desejo dos aspirantes em desposá-la. A rainha de Ítaca busca tão somente o devido retorno em forma de presentes para repor, de alguma maneira, os bens de Odisseu esbanjados pelo grupo.

Bakhtin (1998, p.423), baseado em Plutarco, depreende que nos vemos também através do olhar do outro. A atitude da mulher de “Os obedientes” enquadra-se nessa constatação quando se sente fulminada ante o próprio espectro, visão antagônica aos preceitos físicos amplamente divulgados – e cobrados – como modelares pela coletividade. Por isso, não aceita que olhos alheios a vejam e vislumbrem o quadro que contempla de si. Ao inculcar valores de beleza prototípicos, difíceis de serem atingidos pela maior parte das mulheres, instaura-se o culto à exceção²⁴⁸, resultante em desespero para algumas delas. Isto se configura em uma das aplicações práticas do regime diurno, pois, além da atribuição de separar através da antítese polêmica, de representação objetivamente heterogeneizante, com os princípios de exclusão (DURAND, 2002, Anexo II) fortemente atuantes por parte da elite ditadora de

²⁴⁶ Piñon (1997b, p.87), em *O gesto da criação: sombras e luzes* invoca o velho “narrador que na função de contar vai perdendo os dentes a cada ano. A perda dos dentes associando-se assim à morte, ao final da narrativa”, associação exacerbada por Clarice Lispector, cuja protagonista em “Os obedientes” apenas quebra um.

²⁴⁷ Vide Cap. I.2.1.

²⁴⁸ Atitude vanguardista em oposição às imposições estéticas pela elite branca, anglo-saxã e protestante (*WASP*), é adotada por ocasião do movimento *Black Power* nos Estados Unidos, na década de 1960. O refrão do movimento, “*black is beautiful*” (negro é bonito) atinge o objetivo, ao impor um novo padrão de beleza, inclusive ao corte de cabelo, idiossincrático ao grande grupo dos afro-americanos, aumentando-lhes consideravelmente a autoestima.

costumes, existe o fato de o dente quebrar-se à luz do dia. A respeito, Durand (2002, p.188) assevera que “todo o sentido do regime diurno do imaginário é pensamento ‘contra’ as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal”. Se a perda fosse à noite, quando os efeitos mostrados com crueza pela luminosidade diurna são abrandados, poderia acontecer a suavização do contraste entre o antes e o agora da imagem que a esposa encara.

Na sequência, a citação pela qual a mulher, “há muito tragada pelo sonho”, reforçada por “sonhadores, eles passaram a sofrer sonhadores” (LISPECTOR, 1998b, p.86), indica, através da corroboração do emprego do pretérito perfeito, a mudança de estado da realidade para a fantasia diuturna. É importante esclarecer que as sensações experimentadas quando do devaneio não se assemelham às que vivencia ao emendar as roupas. As primeiras remetem-na à possibilidade de um devir, enquanto as últimas invocam outra observação de Franz (2002, p.191-193), qual seja:

o *animus* personifica todas as reflexões semiconscientes, frias e destruidoras que invadem uma mulher, [...] especialmente quando ela deixou de realizar alguma obrigação ditada pelos seus sentimentos. [...] Uma estranha passividade, uma paralisação de todos os sentimentos ou uma profunda insegurança que pode levar a uma sensação de nulidade e de vazio é, às vezes, o resultado de uma opinião inconsciente do *animus*. No mais íntimo de uma mulher murmura o *animus*: “Você não tem salvação. Para que lutar? Não vale a pena realizar nada. Não adianta querer fazer alguma coisa. A vida nunca há de mudar para melhor”.

É dessas reflexões negativas que procura evadir-se, mas contra as quais não consegue lutar, para mergulhar no sonho. Então, com o pensamento tomado pela fantasia, ao comer a maçã, a exemplo de Eva, mulher primordial, de acordo com o que preconizam Chevalier e Gheerbrant (1999, p.572), a esposa obediente prova o fruto “da Árvore do Conhecimento do bem e do mal”, podendo outorgar “o conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda”, no presente caso, epifânica.

Ato contínuo à primeira mordida na maçã, sente quebrar-se um dente da frente. Consciente de que “os incisivos representam nomeada e celebridade, aparecendo no primeiro plano quando os lábios se entreabrem para o riso; são, igualmente, sinal de alegria, e acredita-se que confirmam à palavra um aspecto de juventude e de jovialidade”, tem a noção de que, ao contrário, perder o dente, significa “perder força agressiva, juventude, defesa. É um símbolo de frustração, de castração, de falência. É a perda da energia vital, enquanto a mandíbula sadia e bem guarnecida atesta a força [...] confiante em si mesma” (CHEVALIER;

GHEERBRANT, 1999, p.330). Perde, desta maneira, a vontade de “abocanhar” a vida, levada pela destruição instantânea da autoestima e autoconfiança.

Para os bambaras, acontece uma estreita relação entre os dentes e os olhos, ligados à inteligência (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.330). Portando ainda a maçã na mão, a esposa estabelece essa ligação ao contemplar-se no espelho. Tal objeto, segundo a Psicologia junguiana, representa o dom da meditação, ou seja, “o espelho simboliza a capacidade tão necessária de fazer-se uma ‘reflexão’ interior verdadeira” (FRANZ, 2002, p.217). Por sua vez, Durand (2002, p.209), considera que “o profundo espelho sombrio está no fundo do homem”, ideia corroborada por Lispector (1994, p.83), para quem o “espelho é o espaço mais fundo que existe”, é “dura água”. Por tamanha importância, de dentro de si própria a mulher deveria olhar para o exterior em busca da luz, ao passo que executa a ação em sentido inverso: é de fora, com o espelho ofuscante da sociedade castradora que se encara, insatisfeita com o efeito refletido. Ratificando essa ideia, Roberto Shinyashiki conjectura: “viver de acordo com a expectativa dos outros é suicídio”²⁴⁹, porque, para quem adotar essa norma, renuncia a viver a própria vida, sem que, com isso, consiga atender às expectativa alheia.

Retomando a imanência do conto, constatamos que, num átimo, a concisão encerrada semanticamente com mestria na sequência dos termos lexicais “dia”, “sonho”, “maçã”, “dente” e “espelho” estruturam-se como causa da capitulação da esposa quanto às fantasias, única razão para continuar vivendo. Vencida por *Chronos* que a devora com sofreguidão, quinquagenária, pálida, “olhando-se perto demais no espelho do banheiro – e deste modo perdendo de todo a perspectiva” (LISPECTOR, 1998b, p.87), literal e metafórica, desaba psiquicamente ao contemplar os próprios olhos. A propósito, o ato de encarar-se ao espelho e deparar-se com uma máscara grotesca evoca a entidade mítica fundamental para que a mulher obediente aplique o derradeiro embuste à sociedade e ao marido:

Nos sonhos, um espelho pode simbolizar o poder que tem o inconsciente de “refletir” objetivamente o indivíduo – dando-lhe uma visão dele mesmo que talvez nunca tenha tido antes. Só através do inconsciente tal percepção (que por vezes choca e perturba a mente consciente) pode ser obtida – tal como no mito grego onde a repulsiva Medusa, cujo olhar transformava os homens em pedra, só podia ser contemplada em um espelho (FRANZ, 2002, p.205).

Conforme Brandão (1991b, p.471-472), uma das versões deste mito conta que, na geração pré-olímpica, Medusa (de extensa etimologia) porta uma linda cabeleira, motivo de orgulho para a jovem. Ousando competir com Atena, perde. Por punição, recebe serpentes nos

²⁴⁹ SHINYASHIKI, Roberto. *Pensador*. Info. Disponível em: http://www.pensador.info/autor/roberto_shinyashiki/. Acesso em: 16.08.10.

cabelos e é transformada em Górgona. Após a decapitação do monstro por Perseu, Atena coloca a cabeça em seu escudo para petrificar os inimigos que olhassem para ela. Deduzimos dessa última informação o motivo pelo qual Penélope jamais seria exposta a Medusa, protegida por um bom *daímon*, salvaguardada que é pela deusa de olhos glaucos.

Essa criatura tricéfala tem por irmãs Ésteno e Euríale. Somente Medusa é mortal. Chevalier e Gheerbrant (1999, p.476) descrevem as Górgonas, em extensa e significativa análise da qual destacamos o trecho a seguir:

Três irmãs, três monstros, cabeça aureolada de serpentes enfurecidas, presas de javali saindo dos lábios, mãos de bronze, asas de ouro: Medusa, Euríale, Esteno. Simbolizam o inimigo a abater. As deformações monstruosas da psique são devidas às forças pervertidas dos três impulsos: sociabilidade, sexualidade, espiritualidade. Euríale seria a perversão sexual, Esteno a perversão social; Medusa simbolizaria o princípio desses impulsos: o espiritual e evolutivo, mas pervertido em estagnação vaidosa.

Ora, a esposa de “Os obedientes” não alcança a harmonia em nenhuma das condições citadas. Mantém uma sociabilidade restrita e superficial com as demais pessoas; a sexualidade insatisfeita pela falta de amor e libido reprimida; a espiritualidade embrionária não lhe permite uma prática evolutiva devido à acomodação vaidosamente disfarçada em obediência. Tudo isso conota a falta de maturidade psíquica, condição para que Medusa se revele a ela no espelho.

É conveniente lembrar o índice tópico onde acontece a revelação aterradora de Medusa para a esposa: trata-se de banheiro, *topos* onde a mulher encara seu reflexo. Tal destaque justifica-se a partir da observação de Vernant, na obra *A morte nos olhos* – figuração do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgô, onde consta que, “na maioria dos lugares onde existiam fontes termais encontram-se representações do *gorgoneion*” (1991, p.91), máscara de Medusa representada com a boca aberta em grito mudo²⁵⁰. A associação entre água e morte é feita pelo narrador, que descreve a esposa como “tocando o fundo, e com a água já pelo pescoço (LISPECTOR, 1998b, p.87), antes de suicidar-se. Segundo Franz (2002, p.217),

as águas montantes representam o risco de mergulharmos na inconsciência e de nos perdermos em nossas próprias emoções. Para entendermos as indicações simbólicas do inconsciente devemos cuidar para não sairmos de nós mesmos (o ‘ficar fora de si’), mas sim de permanecermos emocionalmente *dentro* de nós mesmos.

²⁵⁰ O gesto mudo é o grito de Medusa: a mulher procura resgatar, no momento derradeiro, a condição de sujeito em sua vida, “uma vez que a subjetividade só se constitui como tal na e pela linguagem e que o processo de conhecimento configura-se como prática discursiva por excelência”, segundo reflete Rita Schmidt (1994, p.31), patamar que a protagonista não consegue alcançar.

Em “Os Obedientes”, o banheiro é uma adaptação paródica, rebaixada, da fonte mineral naturalmente aquecida, já que apresenta água encanada, esquentada por meios artificiais. Inferiorização análoga ao ato de emendar, já que, ao contrário da fonte limpa, toalete é um lugar para o asseio pessoal, onde são expelidos os dejetos do corpo. De acordo com o Feng Shui, arte chinesa de harmonização de ambientes, a energia do banheiro é “yin” (negativa), energia para dentro, introspectiva, de eliminação²⁵¹. Aliás, Homero (HOMERO, 2000a, XVIII, v.172), através da voz da criada de Penélope, lembra que o banho deve preceder o adorno. Através da metáfora, a higiene corporal remete à tarefa humana, do mesmo modo que a harmonia estética ao dom divino.

Lispector costuma imprimir às personagens grandes escolhas embutidas nas situações prosaicas, decorrência do processo chamado de “epifania”²⁵², ou seja, revelação, usado à larga por James Joyce. Em outras palavras, diante de ocorrências mínimas, a personagem se descobre e vê revelada uma realidade mais profunda de modo repentino. Muitas vezes, não consegue perceber com clareza que realidade é essa, porém sua vida ou sua visão mudam a partir daí.

Chegamos então ao último engodo, no qual se revela o paroxismo do afastamento da conduta de Penélope, que emprega estratégias a serviço de suas intenções, movida pela sensatez e pelo instinto vital de Eros. A mulher, “reserva militar” (LISPECTOR, 1998b, p.85 e 87) dos costumes, afogada subitamente nas águas da realidade, mas despercebida de instrumentos sociais, sexuais e espirituais para realizar seus sonhos, a que antes vivera quase imersa na obediência, comete o derradeiro ato de insubmissão, não sendo somente autora, mas também paciente de sua ação. Após o corte do fio da vida pela Moira Átropos, entrega-se a Tanatos²⁵³ e se suicida²⁵⁴: “sem um bilhete, em vez de ir ao dentista, jogou-se pela janela do

²⁵¹ FENG Shui. Disponível em: www.yahoo.estrelaguia.com.br/astrologia/artigos/1563. Acesso em 14.09.2010.

²⁵² Chayes (1993, p.120-121) assim explana este conceito: “James Joyce traz para a literatura o conceito de epifania, baseado nas considerações de Santo Tomás de Aquino, para quem a epifania acontece pela junção da *integritas*, *consonantia*, *claritas* e *quidditas*. [...] Este é o momento que eu chamo de epifania. Primeiro reconhecemos que o objeto é uma coisa integral, em seguida reconhecemos que é uma estrutura composta organizada, na verdade uma coisa; finalmente, quando a relação das partes é aprimorada, quando as partes estão ajustadas ao ponto apropriado, reconhecemos que é aquela coisa que ela é. Sua alma, seu quê próprio, salta para nós das vestes de sua aparência. A alma do objeto mais comum, cuja estrutura está tão bem ajustada, parece-nos radiosa. O objeto realiza sua epifania”.

²⁵³ Tanatos, a Morte, significa a cessação da vida. Segundo Brandão (1991a, p.400), os gregos não dispõem de uma palavra que identifique a morte definitiva; na poesia grega, a morte chega docemente, como se carregada de amor. De caráter ambivalente, assim como indica uma descontinuidade, “a Morte não é um fim em si; ela pode nos abrir as portas para a vida verdadeira: a morte é a porta da vida”.

²⁵⁴ Da relação de Penélopes, resultado de nossa pesquisa, esta de Clarice Lispector não é a única que põe termo à própria vida. Existe outra, também avançada na idade e anônima, que vive com o marido e perde um filho no

apartamento” (LISPECTOR, 1998b, p.87). Não percebe que, “apesar de, se deve viver apesar de” (LISPECTOR, 1998d, p.26) todas as faltas que o fado nos reserva. Cumpre sua *kakodaimoíia* (mau destino), pondo fim ao sofrimento de deixar de ser objeto de desejo. Penélope, guiada pelo bom senso resultante da *eudaimonía* (bom destino), age em conformidade à primeira proposição, ao invés de concretizar o anticlímax. A atitude penelopiana resulta do fato de manter-se envolta pela energia vital, já que, de acordo com Durand (2002, p.194), se a força de Eros não “tinge de desejo o próprio destino”, Cronos e Tanatos, unidos, auxiliam na aceleração do desfecho mortal, desenlace da protagonista de “Os obedientes”.

Eneida Maria de Souza (In: LISPECTOR, 1992, sobrecapa), em comentário sobre a protagonista de *A cidade sitiada*, mas que pode ser aplicado à Lóri, identifica que “a mulher parte ao encontro de sua imagem fabricada, produção do olhar alheio que apaga qualquer vínculo entre as duas representações do eu. Descortinam-se o lado negativo da identidade e o polo positivo da revelação de si, pois ‘a coisa é pelo avesso e contramão’”. A seu turno, a mulher de “Os obedientes” desvela um eu interior insatisfeito, mas abafado, *versus* um eu exterior obediente. Ao contrário de Penélope, cujas representações do eu são ambas positivas, o lado negativo da identidade da esposa soma-se ao polo ainda mais negativo da revelação de si.

Segundo Platão (1996, 61 D), em *Fedro*, “ninguém deve partir da vida sem ser forçado pela divindade”, afirmação que une o aspecto religioso ao legal, expresso n’*As leis*, quando abomina que alguém se mate sem determinação expressa do Estado (PLATÃO, 1999, IX, 873c). Aristóteles (2001, V 1138a, 5-14) igualmente sentencia o suicídio em sua *Ética a Nicômaco* como ato covarde e ofensivo ao Estado, ao passo que Homero não condena o suicídio de Jocasta, nem o de Ajax. Os filósofos em geral, especialmente os representantes dos cínicos, estóicos, epicuristas, escolas de pensamento helênicas, aceitam o suicídio. O cristianismo inverte esse quadro de aceitação, considerando-o pecado contra o quinto mandamento. A condenação dessa prática está condensada em *De civitate Dei*, de Agostinho (2009). No concílio de Braga, de 563, fica proibido sepultar os suicidas segundo os rituais cristãos. Para a Igreja, suicidar-se viola o instinto de conservação, enquanto trai “obrigações contraídas desde o nascimento, com Deus, com a sociedade e consigo próprio” (CAROTENUTO, 2004, p.200), princípios que a esposa ignora, bem como aos dos renomados filósofos gregos, retomando a liberdade de escolha respeitada pelo poeta clássico,

passado. Essa última figura no conto de TREVISAN, Dalton. Penélope. In: _____. *Novelas nada exemplares*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

além dos filósofos menos conhecidos. Dedicado ao estudo da teorização junguiana, Carotenuto pondera que o suicídio seria explicado, em algumas situações, como decorrência da negação dos humanos ao conhecimento de si próprios. Neste caso, “escolher crescer implica, pois, também uma escolha de morte, um gesto suicida simbólico. Em suma, escolher crescer, queira-se ou não, implica um matar e, sobretudo, um matar-se” (CAROTENUTO, 2004, p.215), algo que a esposa não logra realizar como metáfora e, sim, literalmente²⁵⁵.

Falta-lhe, como Penélope, encarar as situações aflitivas como uma provação, apostando no desfecho favorável. A adversidade é necessária, pois, se “a vida mata”, conforme aconselha Joseph Campbell (2004, p.77), “você teve de dizer ‘sim’ a isso”. Refletindo que “a tristeza é a essência da vida”, Campbell (2004, p.76) reconhece que poucas pessoas conseguem encará-la com “atitude positiva e absorvê-la”, quando a “experiência da bem-aventurança se manifesta” e “afirma a estrutura da vida. É uma oportunidade. [...] É encontrar o ponto em que está a sua dor e, ao dizer ‘sim’ a ela, toda uma nova consciência subitamente será sentida. Você será ‘salvo’” (CAMPBELL, 2004, p.78), tal como Penélope, cuja tristeza serve de estímulo para perseverar na espera. Ou, nas palavras de Lispector (1998d, p.134), é preciso “ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis”, em razão de que “ser era uma dor” (LISPECTOR, 1998d, p.21), no entanto, caminho para a alegria.

Frye ([s.d.], p.190-191), em *Anatomia da crítica*, comenta a respeito da vítima sacrificial, que tem o papel específico de restaurar a paz e ordem no reino. O sacrifício desfaz a ideia contida no *sparagmós*, ou senso de que o heroísmo e a ação eficaz estão ausentes, desorganizados ou predestinados à derrota, e de que a confusão e a anarquia reinam sobre o mundo, tema arquetípico da ironia e da sátira. Tais considerações encaixam-se às atitudes da mulher obediente, se substituirmos a figura do chefe tirânico – que a esposa não possui – pelos integrantes do grupo social isoladamente, os quais reconhecem nela uma fortaleza militar:

O mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo [...] que diminui o indivíduo, ou no melhor dos casos, contrasta seu prazer com sua obrigação ou honra. [...] Na concepção apocalíptica da vida humana encontramos três espécies de realização: individual, sexual e social. No mundo humano sinistro um polo individual é o chefe tirânico [...] o outro polo é representado pelo

²⁵⁵ Discorrendo acerca do processo de individuação, Franz (2002, p.216) afirma: “Cada personificação do inconsciente – a sombra, a *anima*, o *animus* e o *self* – apresenta tanto um aspecto claro e luminoso como um aspecto escuro e sombrio. [...] Do mesmo modo, a *anima* e o *animus* têm um duplo aspecto: podem trazer um desenvolvimento vivificante e criativo da personalidade ou podem provocar o empedernimento e a morte física”. O primeiro aspecto engloba a atuação de Penélope, corroborada por Lóri; o segundo, a da mulher obediente.

pharmakós ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros (FRYE, s.d., p.149).

Por sua vez, Durand (2002, p.433-434) encerra suas análises a respeito de *As estruturas antropológicas do imaginário*, tecendo as seguintes considerações sobre a passagem da vida à morte:

foi frequentemente dito, sob diferentes formas, que vivemos e que trocamos a vida, dando assim um *sentido à morte*, não pelas certezas objetivas, não por coisas, casas e riquezas, mas por opiniões, por esse vínculo imaginário e secreto que liga e religa o mundo e as coisas ao coração da consciência: não só se vive e se morre por ideias, como também a morte dos homens é absolvida por imagens. (Grifo do autor)

No conto sob análise, a imagem de Penélope absolve a mulher (des)obediente, por engendrar uma tapeçaria nova sobre o mito antigo, à guisa de palimpsesto, entrelaçada com eficiência pelos fios clariceanos.

À guisa de cômputo final, verificamos, em “Os obedientes”, uma paródia em relação à *Odisseia*, mais do que de linguagem, de sentido: ao texto épico, no qual as dificuldades servem para engrandecer feitos heróicos, levando-o ao final feliz, otimista, contrapõe-se o narrativo, em que a origem do problema existencial da cômputo consiste em não enfrentar a imposição de papéis em sua vida até a meia-idade, quando o confronto obrigatório consigo mesma remete à morte, à desistência da luta, devido ao caráter antitético do regime diurno da imagem. O que não exclui a conotação noturna e eufemística subjacente, em razão de que, ao apontar os motivos do fracasso, possibilita o nascimento de uma metonimicamente nova mulher, desprovida de idênticas limitações, no caos que antecede um novo cosmo. Em relação ao *status quo*, Lispector e Homero são igualmente transgressores e libertários, embora se manifestem em posições e gêneros diversos. Atitude observada também em Nélida Piñon.

2 VARIAÇÕES ANTITÉTICAS EM NÉLIDA PIÑON

*Não é Ítaca o que avisto
no espelho das águas vítreas,
nem tampouco o mar de Ulisses
ou de Penélope a linha
com que, sem trégua, tecia
sua tela, e a desfazia.²⁵⁶*

*Pues en verdad si Ulises
no planta su voz frente a la aurora
y llena estas estancias
quiere decir que Ítaca no ha sido
ni siquiera un deseo:
Penélope no existe
y todo lo tejido
es gracia de la muerte
a mayor historia de mi soledad²⁵⁷*

Alfredo Bosi (1997, p.420), ainda em *História concisa da literatura brasileira*, informa ter incluído, na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, “contos de alguns dos melhores prosadores contemporâneos”, seletivo grupo no qual figura Nélide Piñon. Mais adiante (BOSI, 1997, p.423), a ficcionista novamente é citada pelo historiador, como exemplo de pesquisa na estética linguística, além da superação quanto ao “realismo” convencional por seus primeiros romances, *Guia mapa de Gabriel Arcanjo* (1961) e *Madeira feita cruz* (1963). Ao referir-se à síntese entre a vida familiar e a crônica da era Getúlio Vargas, Bosi (1997, p.436) destaca o romance de Piñon publicado em 1984, *A república dos sonhos*. No entanto, se Bosi atém-se concisamente às citações enumeradas acerca da obra de Piñon, a crítica acadêmica mostra-se bem mais ampla, resultando em um processo heurístico a escolha entre as numerosas críticas publicadas (idêntica situação, aliás, verificada em relação a Lispector). O fato de ser a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, em 1996, ano do primeiro centenário da instituição, acrescido do recebimento de vários prêmios no Brasil e exterior, *de per se*, não justificariam a constante revisita aos textos de Piñon, na realidade merecedores de atenção devido às peculiares qualidades literárias.

Naomi Hoki Moniz (1997, p.95), em *Nélide Piñon: a questão da história em sua obra*, realiza ampla e pertinente análise, na qual ressalta na escritora o caráter vanguardista, mas também legitimador em matéria literária: “desde os seus primeiros textos insólitos e

²⁵⁶ JUNQUEIRA, Ivan. A ilha. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005b, p.204.

²⁵⁷ PITA, Juana Rosa. Pues en verdad si Ulises. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003d, p.56.

subversivos, à paródia, ao romance autobiográfico e histórico, ela frequentemente antecipa ou é contemporânea das grandes questões teóricas do estruturalismo, do pós-modernismo e particularmente do feminismo”. Baseada na significação para seu contexto histórico, Moniz (1997, p.99), enquanto “define” Piñon, expande geograficamente seus domínios: “Nélida é uma figura singular – a *odd woman out*, que não pode ser enquadrada em nenhum grupo particular. Tanto no espírito como no tom o seu percurso (e projeto literário) antecipa ou é contemporâneo à linha francesa, principalmente em seus primeiros livros”.

Piñon é apontada por Moniz (1997, p.98) como sendo “uma das figuras ímpares na literatura brasileira contemporânea”. A princípio, porém, não recebe considerações tão elogiosas, sendo comparada em desvantagem a Clarice Lispector²⁵⁸, autora já consagrada quando Nélida desponta no cenário da literatura nacional. Os rótulos de elitista, alienada e abastada – acusada de estar disponível para o ato da criação devido a sua condição financeira (como se isso fosse causa de demérito) são desfeitos com a publicação de novas obras que justificam a inclusão de Piñon no cânone literário brasileiro:

se no início a crítica a classificava de hermética e difícil, isso era na maior parte das vezes causado pela arquitetura visionária e insólita de sua obra, reconhecida por autores como Vargas Llosa, que a considera atualmente a melhor escritora na América Latina, fato confirmado pelos prêmios Juan Rulfo e Gabriela Mistral. No Brasil a crítica se divide. De um lado, o reconhecimento, ironicamente, das instituições oficiais – a presidência da Academia Brasileira de Letras – e a outra hesitante, em certas instituições acadêmicas que ainda não se livraram de certos preconceitos ideológicos e estéticos mal colocados em relação à sua obra. Por exemplo, a comparação inevitável à Clarice ou a suspeita de Nélida ser “elitista”; por exemplo, acusavam-na de não tratar de temas mais “relevantes” do cotidiano brasileiro ou até mesmo a mais mesquinha, de ser uma mulher escritora que pôde se dedicar exclusivamente ao ofício por causa de sua suposta fortuna pessoal. O curioso é que essa crítica nunca serviu de pecha às escritoras casadas. Ser mulher, solteira, sexual e financeiramente independente parecia ser visto como um defeito! ou ameaçador... (MONIZ, 1997, p.105)

Moniz (1997, p.100) divide a obra de Piñon em duas partes, sendo “a primeira fase de vanguarda, a da ‘artista ainda jovem’ que se inicia com a confiança da autora em seu poder divino de criação”, na qual reconhecemos as características do conto “Colheita”, publicado em *Sala de armas*, cuja primeira edição é de 1973. Já na segunda fase, qualificada de “pós-moderna”, “observa-se o abandono dos rigores do formalismo. Embora o seu interesse pela

²⁵⁸ Tais comparações não impedem que se desenvolva uma relação de amizade entre Lispector e Piñon. Esta última é lembrada por Clarice como modelo oposto ao seu, ao responder à indagação das entrevistadoras Clélia Pisa e Maryvonne Lapouge sobre viver só: “Tenho alguns amigos muito queridos... Mas um pequeno número me satisfaz. Tenho dificuldade em me relacionar. Completamente diferente da Nélida, por exemplo, que tem mil amigos. Eu tenho poucos: escolho-os cuidadosamente” (GOTLIB, 1995, p.443).

linguagem e metaficção ainda estejam presentes, o enfoque passa agora à narrativa e à história” (MONIZ, 1997, p.101), peculiaridades facilmente reconhecíveis em *A doce canção de Caetana*, romance editado em 1987.

Quanto ao estilo, Piñon pratica, de acordo com Moniz (1997, p.98), uma

literatura “escrita por mulheres” – pois, como já foi mencionado, este é o epíteto preferido pela escritora, ao invés da expressão “literatura feminina” que, a seu ver, está sobrecarregada de várias conotações com as quais ela não se identifica, [conforme] pronunciamento feito em várias ocasiões anteriores e registrado durante o encontro na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign, março de 1996.

Posteriormente, na entrevista concedida a Clarice Lispector²⁵⁹ e reproduzida em *De corpo inteiro*, respondendo à questão “Você é feminista?”, Piñon (1999, p.184-185) repensa seu posicionamento: “O feminismo é uma consequência da minha condição de mulher. Quanto mais habilito-me a interpretar o mundo, melhor compreendo a necessidade de se conquistar uma identidade, que unicamente uma consciência ativa e alerta nos pode conferir. Sou naturalmente feminista”.

Sob uma visada particular, tal taxinomia perde em importância para o valor da obra, em plena concordância com a afirmação de Moniz (1997, p.97), pela qual “as autoras, mesmo quando não são conscientes de uma voz feminina na sua escrita, revelam uma outra percepção da realidade. Ou seja, o seu relacionamento com o mundo, com as coisas, com os outros, uma maneira diferente de viver o presente e de se situar na História”. Consideramos o aspecto estético como o fator relevante a destacar nessa maneira dita feminina de Piñon encarar o mundo, que não deve assumir uma forma excludente²⁶⁰, unilateral, a partir de sua declaração plena de teor poético:

Narro, porque sou mulher. Narro porque desde os meus primórdios cumpro uma crença protéica. Sob o ardor da vida, sob a epifania das palavras, cabe-me assumir todas as formas humanas. A nenhuma delas dou as costas, cancelo suas vozes narrativas. Declaro-me filha do Império Humano (PIÑON, 1997b, p.94).

²⁵⁹ Campello (2003, p.189) aponta uma coincidência entre as atitudes de Piñon e Lispector em referência à literatura feminista, uma vez que a questão é “crucial também para Lispector, que muito negou o adjetivo, quando aplicado a ela”.

²⁶⁰ Piñon (1997b, p.82-83) confirma a inclusão do outro quando aborda a criação narrativa em *O gesto da criação: sombras e luzes*: “Só após a longa travessia, o escritor chega ao Hades, um Hades que não representa exatamente o inferno moral, onde circula a noção do castigo, mas uma visita ao subterrâneo da alma humana, a visita ao coração do homem”.

No discurso por ocasião do recebimento do prêmio Juan Rulfo, em 1995, Piñon (apud CAMPELLO, 2003, p.188) ressalta outro elemento fundamental para seu ato criativo, que lhe possibilita uma visão, já a princípio, duplicada dos signos culturais de nossos tempos, qual seja, ter “uma memória de duas culturas, porque eu sou uma mulher de duas culturas...”, reportando-se ao fato de ser descendente de imigrantes galegos²⁶¹. Essa circunstância certamente viria a influir na sua criação, ao originar a peculiaridade de explorar temas e motivos sob ângulos variados, vindo a retratar faces míticas antagônicas, a exemplo das faces de Penélope desenvolvidas em *A doce canção de Caetana* (1987) e “Colheita” (1997a).

Acima de todas as influências na sua *praxis* criadora, porém, Piñon (1996, apud CAMPELLO, 2003, p.188) reconhece como manancial, além da experiência, a memória imaginativa, comprovada pela declaração: “Eu sou filha da minha experiência [...] Você é aquilo que você leu, que você viveu, das suas frustrações, da sua fantasia”, feita em entrevista concedida a Marília Gabriela. Piñon reelabora a conclusão de cunho antropofágico de Paul Valéry, pela qual “o leão é a soma dos cordeiros assimilados”²⁶² (VALÉRY apud NITRINI, 1997, p.40), papel desempenhado pela escritora.

Circunstâncias pessoais ou coletivas forcem o escritor, de maneira geral, a distribuir sua memória, onde quer que esteja, sob a forma de narração²⁶³, herança de tempos imemoriais contida na oralidade dos relatos feitos pelos velhos sábios da tribo na hora da morte, imbuídos da “certeza de ser a narrativa prorrogável quando entrelaçada a mitos [...] ao não aceitar o rigor de uma realidade tida como única” (PIÑON, 1997b, p.86). Piñon (1997b, p.82) identifica, assim, um enlace entre escritor e mito, já que “o escritor, em quem o mito encarna, tenta explicar a razão de criar”, e explana o processo dessa criação: “observei que as realidades, no melhor dos universos, atuam em linhas paralelas. Ao percorrer-se uma linha, pula-se para a outra, esta outra chegando-nos em ritmo diverso. É uma outra narrativa opondo-se à primeira, embora sucessivas” (PIÑON, 1997b, p.86-87), admitindo o caráter protéico do mito, verificável em relação ao de Penélope nas obras que são objeto de análise deste capítulo, *A doce canção de Caetana* e “Colheita”.

²⁶¹ A respeito da ascendência galega, por parte de pais e avós, declara que a mesma não entra em choque com a naturalidade brasileira, em entrevista à Fundação Príncipe de Astúrias: “No me gusta hacer distinciones, sino incorporar todo lo que he aprendido”; todavia, inquirida sobre a possibilidade de escrever em castelhano, Piñon revela-se presa por uma questão moral que a impede de narrar nessa língua, pois encara como uma traição escrever em outro idioma que não o seu (PIÑON, Néida. *Site oficial*. Disponível em http://www.nelidapinon.com.br/panorama/inte/pan_entrevistas_nelidafiende.php. Acesso em 11.11.10).

²⁶² Sentença assim reescrita, analítica e poeticamente, por Jorge Luis Borges (1996a, p.597) em “La escritura del Dios”: “decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra”.

²⁶³ Piñon (1997b, p.86) compara o escritor a João e Maria distribuindo fãnicos de pão para marcar o caminho na floresta.

Constatamos que a *poiesis* de Piñon mantém-se fiel à originalidade literária no sentido clássico grego de fazer novas abordagens sobre figuras míticas consagradas, ideia afim à análise de Sonia Regis (1998, p.112), para quem “a invenção está na forma de dizer, na composição. E no questionamento da palavra como material de construção de uma nova realidade. Mesmo porque, dizer a mesma coisa com outras palavras é dizer outra coisa”. Regis (1998, p.114) pontua que “a linguagem é uma das fantasias do ser humano, sua forma mais enfática de realidade, de conhecimento. É ação e forma, modo de tornar visível o invisível, de exercer o poder (divino) da criação, de imprimir vida e extrair conhecimento”, qualidades exacerbadas nos textos de Piñon, acerca de quem afirma: “sua narrativa deseja ser registro (função histórica), resgate (função religiosa) e invenção (poética) ao mesmo tempo. Instrumento de conhecimento” (REGIS, 1998, p.118) a enriquecer o cabedal das *belles lettres*.

No estudo publicado em *As viagens de Nélide, a Escritora*, Moniz (1997, p.99) aponta para a presença de “duas metáforas centrais na mitopoética de Nélide Piñon. A primeira é a da narradora que atua como se fosse o lendário viajante e contador de histórias Simbad, o Marujo, de *As mil e uma noites*”, construção parcialmente desenvolvida em *A doce canção de Caetana*, que viaja mas não é contadora. Por outro lado, discordamos do segundo constructo metafórico apontado por Moniz (1997, p.99), o de “tecelã de aventuras maravilhosas que nunca acabam”, não por atribuir o epíteto de uma viagem literária a cada novo livro de Piñon, tampouco por associar a tecelã ao papel de narradora, mas por essas aventuras se desenvolverem “inversamente aos arquétipos de narradoras imobilizadas [, tais como] a tecelã Penélope em seu gineceu”. Identificamos em tal conclusão um caráter monocórdio, desfeito através de “Colheita”, onde não se verifica a figura de Simbad como o grande contador da história; pelo contrário, é Penélope quem, justamente de dentro do gineceu, compõe e desfia a trama.

Finalmente, registramos a constatação de duas publicações²⁶⁴ que estabelecem uma breve ligação entre Penélope e *A doce canção de Caetana*. São elas: *O Kunstlerroman de autoria feminina: a poética da artista* em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela (CAMPELLO, 2003) e *O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade* (PORTO, 1996). Sobre “Colheita”, constatamos a existência de um único trabalho acadêmico, da autoria de Maria de Lourdes Soares (1997), intitulado *Entre o tecer e o narrar: os mitos de Penélope e de Ulisses* em Machado de Assis e Nélide Piñon.

²⁶⁴ Nossa intenção é salientar a brevidade das comparações, limitando-se quase que à simples identificação.

2.1 A doce canção de Caetana: reatualização carnavalizada

*Não é Ítaca o que avisto
no espelho das águas vítreas,
nem tampouco o mar de Ulisses
ou de Penélope a linha
com que, sem trégua, tecia
sua tela, e a desfazia.*²⁶⁵

*No, ya no.
pero hace un rato, si.
– ¿Quedó algo?
– La ceniza, el humo y tal vez
un pequeño, pequeño resplandor.
[...]
El hilo del sonido
todavía se escucha
en el fondo, apagándose.*

¿Cómo desenredarlo?

*Debias haber venido
un poco más temprano.*²⁶⁶

O romance *A doce canção de Caetana*, de Nélide Piñon, possui um narrador heterodiegético, onisciente e onipresente que inicia em *medias res* e expõe o enredo de forma linear, cronológica, distribuindo algumas prolepses e numerosas analepses no decorrer da obra. Na fábula, alguns habitantes de Trindade, cidade interiorana, esperam pelo retorno de Caetana Toledo, atriz mambembe, após vinte anos de ausência. Entre os que a aguardam, destaca-se Polidoro Alves, fazendeiro próspero e amante de Caetana na juventude, que, no entanto, não a esquece, apesar do afastamento prolongado. Além dele, os amigos Virgílio (historiador) e Ernesto (farmacêutico) e três prostitutas (Sebastiana, Diana e Palmira), encabeçadas pela cafetina Gioconda, estão igualmente na expectativa do regresso da artista com intensa ansiedade. Caetana não retorna movida pela saudade ou pelo desejo de lançar raízes, senão para realizar seu sonho maior, que é o de atuar na encenação da ópera *La Traviata*, simulando a voz de Maria Callas colocada em *play back*. Para tanto, necessita de patrocínio, a ser fornecido por Polidoro, à guisa de condição para o reatamento amoroso de ambos. Por artifício de Dodô Tinoco Alves, esposa do ruralista, a farsa é revelada com o

²⁶⁵ JUNQUEIRA, Ivan. A ilha. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005b, p.204.

²⁶⁶ MAIA, Circe. Sobre el llegar un poco tarde. In: _____. *Obra poética*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2007.

desligamento da vitrola. Inconsolável, Caetana equaciona sua frustração com nova partida, deixando em aberto a possibilidade de um novo retorno dentro de outros vinte anos.

Na história narrada não existe qualquer menção expressa à *Odisseia* ou a seus personagens, especialmente a Penélope. Entretanto, pelo desenrolar da ação, percebemos um alinhamento – embora de forma opositiva – com o hipotexto. Tal oposição especular origina-se, entre outras razões a serem tempestivamente abordadas, na escolha do gênero (*genre*) através do qual a autora desenvolve a narrativa de *A doce canção de Caetana*. Embora não exista um conceito universalmente aceito para definir o significado de gênero literário, a seguinte afirmação de Luiz Costa Lima (1983, p.255) fornece uma ideia abrangente acerca do assunto:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis “ad libitum”. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura.

Cultura, por conseguinte, é o pomo da questão. Palavra de sentido impreciso, porquanto amplo, para Burke (2010, p.11) define-se como “um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados”. Adiante, talvez em reconhecimento de que essa definição, adequada aos séculos XVI-XIX, está muito aquém do amplo sentido hodierno, Burke (2010, p.22-23) complementa-a em longa explanação:

Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo “cultura” muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – como comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante. Em outras palavras, a história da cultura inclui agora a história das ações ou noções subjacentes à vida cotidiana. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou “senso comum” agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século a outro, que é “construído” socialmente e portanto requer explicação e interpretação social e histórica.

A influência dos valores culturais eurocêntricos, quer pela colonização direta portuguesa, quer pela intelectual francesa, arraiga-se pelo hemisfério ocidental. Ao traçar uma retrospectiva, todos descendemos literariamente da civilização greco-clássica – daí uma das razões para buscarmos novas representações do mito de Penélope.

Na antiga Grécia reside a primeira referência a gênero literário, sob a autoria de Platão (2000, p.86), mais especificamente no livro III da *República*, quando reconhece a existência

de “três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa [...], adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia²⁶⁷”. Dentre essas três, interessa-nos especialmente a última categoria. Em conformidade ao conceito de Yves Stalloni (2001, p.78), “texto fundador, a epopeia ancora-se na história de um país, do qual ela fornece a crônica, amplamente alimentada por mitos”, entre eles o de Penélope, marcados pela proveniência aristocrática e pelo conteúdo pedagógico. Para sua expressão, o poema épico requer o tom elevado disposto no verso hexâmetro dactílico (AGUIAR E SILVA, 1968, p.206), distante da linguagem coloquial, presente nos modelos canônicos *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero. Em razão do rigor formal, Platão (2000, p.78) considera “inadmissível que se representem homens dignos de estima sob o domínio do riso”, quer dizer, figuras elevadas não poderiam ser representadas através da comédia, em vez da epopeia (e da tragédia). Cerca de um decênio após, o aluno Aristóteles (s.d., p.280) corrobora a ideia do mestre ao afirmar que “a própria natureza do assunto nos ensinou a escolher o metro conveniente”. Então, ao adequar a cada metro um conteúdo respectivo, acrescentando que “o resultado seria de todo extravagante, se se combinassem estes metros” (ARISTÓTELES, s.d., p.280), temos o reforço do primeiro paradigma para o conceito de gênero. Furtar-se a ele, por um longo período de tempo, significaria a falta de domínio da técnica narrativa, com o conseqüente banimento do cânone literário.

A criação literária segue os modelos de Platão e Aristóteles, acrescidos por contribuições esporádicas que, contudo, não desviam o traçado original, até o movimento pré-romântico alemão *Sturm und Drang* pleitear a liberdade da criação estética em meados do século XVIII. Victor Hugo (2002), autor já respeitado, em 1827, no prefácio intitulado “Do grotesco e do sublime” da obra *Cromwell*, postula o hibridismo genérico. Prega a fuga da *doxa* com o sentido apolíneo da literatura, em que o belo contém o bem, e o feio, o mal. Recupera Apuleio (1994), ao desejar inscrever o espírito dionisíaco na arte – não voltado ao prazer da carne, mas ao prazer das oposições estéticas. Com a aceitação do grotesco opositivamente ao sublime, propõe a aceitação da mescla de gêneros e a própria mescla. Hugo fortalece, com o postulado, as bases de um gênero ainda incipiente, o romance.

Transcorrido quase um século, Bakhtin (1998, p.136), em análise visando determinar a superioridade do gênero romanesco, reconhece nele a multiplicidade de vozes, ou polifonia,

²⁶⁷ Etimologicamente, a palavra epopeia compõe-se de “*épos* (aquilo que é expresso pela fala) e de um derivado do verbo *poièn* (fazer, fabricar)” (STALLONI, 2001, p.77). Essa fala essencial é utilizada pelos poetas para lançar as bases de uma nação.

como fator determinante de sua riqueza de caráter, em contraponto à unicidade da epopeia, a qual “tem uma perspectiva única e exclusiva [...] na narrativa épica, não há homens que falam como representantes de linguagens diferentes: o homem que fala, na realidade, é apenas o autor, e não existe senão um único e exclusivo discurso, que é o do autor”. Com o advento do conceito de cientificidade e dos diálogos socráticos, dos quais decorre “o riso socrático (abafado até a ironia)” (BAKHTIN, 1998, p.415), as fronteiras de gênero acabado rompem-se. A representação do mundo modifica-se quando nela se inclui o cotidiano. Essa dimensão temporal é outro aspecto a opor o gênero épico, voltado para o passado perfeito²⁶⁸, e o romance, “o único gênero por se constituir, e ainda inacabado” (BAKHTIN, 1998, p.397); por essa razão o romance não tem e nem deve ter o cânone dos outros gêneros, pois se trata do único gênero ainda em evolução. Tal caráter de inacabamento do romance, conforme conclui Bakhtin (1998, p. 428), resulta de que “nossa época se caracteriza pela complexidade e pela extensão insólitas de nosso mundo, pelo extraordinário crescimento das exigências, pela lucidez e pelo espírito crítico”. A esse respeito é importante destacar que a transgressão à *doxa* é fator importante no romance, já que “este se torna um mundo onde não existe a palavra primordial (a origem perfeita), e onde a última ainda não foi dita” (BAKHTIN, 1998, p.492), o que questiona e desmascara ideologias. O romance, quando se apodera de outros gêneros, parodia-os, isto é, subverte-lhes o sentido textual, “reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom²⁶⁹” (BAKHTIN, 1998, p. 399).

Essa “vida às avessas”, desviada da ordem estabelecida, remete ao carnaval, definido por Bakhtin (1997, p.122) como “uma forma *sincrética de espetáculo* de caráter ritual, muito complexa, variada, que, sob base carnavalesca geral, apresenta diversos matizes e variações dependendo da diferença de épocas, povos e festejos particulares”, evento regido por regras próprias durante o período de vigência, em especial a anulação das barreiras hierárquicas entre os indivíduos. Às imagens artísticas contidas nessa expressão popular, transpostas para a linguagem literária, Bakhtin denomina de carnavalização da literatura, campo propício para subverter prescrições e proibições que regem a vida extracarnavalesca, abolindo-se a desigualdade social, tão evidente no gênero épico. Logo, como reconhece Lima (2002, p.273) à luz de Medvedev e Bakhtin, “cada gênero traz consigo um feixe de expectativas e de

²⁶⁸ As considerações de Bakhtin vão ao encontro das de Wolfgang Kayser, em *Análise e interpretação da obra literária*, quando este último conceitua que “a epopeia representa o acontecimento que se desenvolve a partir do passado” (1968, vol. II, p.217).

²⁶⁹ Ana Maria Lisboa de Mello assim traduz a análise do vocábulo “paródia”, a partir da obra *Palimpsestes*, de Genette (1982, p.20): “a etimologia da palavra compõe-se de dois segmentos: *ode*, que significa *canto e para, ao lado, ao longo de*. Etimologicamente, portanto, paródia significa *cantar ao lado*, ou seja, *cantar falso* ou *cantar em outro tom*” (MELLO, 1996, p.15, grifos da autora).

seleção possíveis da realidade”, fatores que opõem *A doce canção de Caetana à Odisseia*.

Como consequência natural da carnavalização, o herói romanesco não deve seguir os traços épicos, nem os dramáticos; pelo contrário, deve reunir na sua figura os elementos positivos e os negativos da personalidade humana (BAKHTIN, 1998, p.402), já que “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (BAKHTIN, 1998, p.425), condições exploradas à exaustão por Piñon. Bakhtin (1998, p.427) coloca ênfase na subjetividade, a qual passa a fazer parte da representação, “rebaixando” o objeto artístico ao nível da realidade atual.

No rastro da construção paródica de Piñon, a escolha dos antropônimos e da toponímia em *A doce canção de Caetana* constrói-se igualmente pela oposição do significado. A começar pelas principais personagens secundárias²⁷⁰, temos um historiador, o qual, ao contrário do esperado de um profissional da área, não externa grande preocupação com a rigorosidade de fatos e datas. Chama-se Virgílio, certamente em homenagem ao autor latino da *Eneida*, com quem demonstra afinidade no ato criativo, pois “a boa técnica recomendava inventar, sempre que enfrentasse situações desfavoráveis” (PIÑON, 1987, p.68). Ernesto, nome de origem germânica²⁷¹, cujo sentido aponta para um guerreador em busca de novas metas, restringe-se aqui a pajear Polidoro em suas aventuras, visto que, “desde a infância, seguia-o pelos montes de Trindade, atrás das vacas e das mulheres” (PIÑON, 1987, p.17). As Três Graças²⁷² (PIÑON, 1987, p.54), forma latina para designar as Cárites²⁷³ gregas, divindades da beleza e da alegria que estendem sua influência benéfica às atividades intelectuais e artísticas (BRANDÃO, 1991a, p.186), servem de alcunha para uma “caravana de putas” (PIÑON, 1987, p.80), formada por Diana, Sebastiana e Palmira. Ora, Diana, através

²⁷⁰ Deixamos de incluir no corpo do texto uma análise sobre a esposa de Polidoro, em virtude de não lhe ter sido atribuído um nome próprio, apenas o diminutivo infantilizado de Dodô, o qual, entretanto, nos sugere o animal dodo, espécime cujo último exemplar sofre extinção em 1681 (DODO. Disponível em <http://pagesperso-orange.fr/audrin/dodo.htm>. Acesso em 20.05.10), descrito com as características de preguiçoso, quase mudo, praticamente sem defesa contra seus predadores exceto pelo bico, com o qual poderia desferir uma dolorosa pancada (DODO. Disponível em <http://www.petermaas.nl/extinct/speciesinfo/dodobird.htm>. Acesso em: 20.05.10). Dodô alinha-se a tal retrato, segundo a visada do marido, porque representa a esposa tradicional em extinção, boa cozinheira mas desleixada consigo mesma, de penhoar, arrastando as chinelas; diferentemente da ave, contudo, defende-se com “uma mirada que despejava facas, canivetes, sabres importados, garantindo-lhe existir, no arsenal de seus sentimentos, armas de mais grosso calibre”, tais como a “língua indômita lançando-lhe setas envenenadas” (PIÑON, 1987, p.9-10). Se gansos salvam Penélope do afogamento, um animal que nem reúne todas as características de uma ave “afoga” Caetana.

²⁷¹ Consoante Machado (s.d., p.92), além de ERNESTO. Disponível em http://www.nombres.significado-de-los-nombres.net/e/nombre_ernesto_3237.php. Acesso em 20.05.10.

²⁷² Para Campello (2003, p.199), “elas invocam, de imediato, as três jovens nuas, das quais uma conduz o olhar para uma direção oposta ao das outras duas, conforme a representação das Graças, na mitologia grega. No romance, a inocência de Sebastiana é trabalhada em contraponto ao ceticismo de Diana e à avareza de Palmira, o que garante a semelhança entre o romance e o mito”.

²⁷³ Aglaia, a claridade, Tália, a que faz brotar flores, e Eufrosina, o sentido da alegria (GRAÇAS. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gra%C3%A7as>, acessado em 20.04.10).

da correspondente Ártemis no panteão grego, deusa mais ferrenha na defesa da virgindade, inclusive da própria, nomeia uma mulher que oferece o ventre a quem dele queira servir-se, em troca de numerário²⁷⁴. Sebastiana é o feminino do vocábulo grego Sebastião, que significa sagrado, reverenciado, magnífico (MACHADO, s.d., p.141), adjetivos inusitados para qualificar alguém com tal profissão desprestigiada no âmbito social. Palmira evoca a generosidade da palmeira, mas designa uma mulher avara. Da dona da pensão onde residem as Três Graças, não é fornecido o nome de batismo. Anos antes, fora renomeada por Caetana como Gioconda²⁷⁵, em italiano, alegre, sorridente (MACHADO, s.d., p.99), sem que isso a torne mais otimista em relação ao presente ou ao futuro: “adestrava-se na arte de iludir os demais. Há muito soterrara os sentimentos em prol das palavras que iam saindo de sua boca vestidas de arlequim, colombina e pierrô, uma evocação carnavalesca” (PIÑON, 1987, p.55).

Polidoro²⁷⁶, nome composto de *poli* (“muito, numeroso”) e de *doro* (“presente, donativo, dom”), literalmente remete a alguém “que custou muitos presentes” ou “o que traz, proporciona muitos dons” (BRANDÃO, 1991b, p.301), conotando um indivíduo com vários atributos importantes, correspondentes à *metis* de Odisseu. Polidoro é “leitor de almanaques e folhetos de farmácia, [o qual] pecava por soberba ignorância, na dependência apenas da experiência pessoal para examinar o mundo” (PIÑON, 1987, p.47). Finalmente, temos Caetana, figura principal, cujo antropônimo remete ao gentílico Gaetana, natural de Gaeta, na Itália (MACHADO, s.d., p.76), país de origem da ópera. Segundo a portadora desse nome, “é inspirado em Goya, o pintor espanhol. Sou um pouco versada nele porque o nome Caetana me foi dado pela mulher que ele pintou ora nua, ora vestida. Uma maga vista sob dois ângulos²⁷⁷”.

²⁷⁴ Diana, em *A doce canção de Caetana* é descrita por Polidoro, em momento de raiva, como “uma bruxa que mal refreava os instintos perversos, advindos dos mil pênis que passaram por sua vagina” (PIÑON, 1987, p.156).

²⁷⁵ Reproduzimos pertinente análise de Campello (2003, p.198) quanto ao renome da amiga: “A dona da Casa da Estação deve a Caetana o próprio nome, Gioconda, que lhe foi atribuído em homenagem à heroína da ópera homônima de Ponchielli. Entretanto, a história da feliz cantora de rua, que é levada ao suicídio para não ser violada por Barnaba, o terrível inquisidor e assassino de sua mãe, jamais chega ao seu conhecimento. Essa é uma história que pertence apenas ao mundo de Caetana, cuja intenção ao lhe dar esse apelido, era preservar a memória da barbárie que exterminou a vida de milhares de mulheres, injustamente perseguidas por bruxaria. ‘Dei-lhe o nome de Gioconda para criar outros nomes à sombra do primeiro, para que pudesse crer na mentira que emoldura nossas pobres vidas’”. Sob nossa ótica, atribuir o antropônimo é também mais uma das maneiras obsessivas de Caetana de criar um universo artístico a sua volta, englobando sua *entourage*.

²⁷⁶ Campello (2003, p.196) associa o vocábulo Polidoro ao herói homônimo da mitologia grega, filho de Cadmo e Harmonia, sucessor do pai no trono de Tebas, da mesma forma que o anti-herói de Piñon sucede ao pai, Joaquim, que, por sua vez, sucedera ao avô, Eusébio Alves na posse do poder em Trindade: “Criador de gado e dono de várias fazendas – (poli) muito e (doro) ouro, este que, igual a todos os ‘amantes’, é ‘um terrível latifundiário’ (p.92), impõe-se à força de seu dinheiro, até mesmo à autoridade policial”. A seu turno, Brandão (1991b, p.301-302) apresenta várias versões para a personagem, todas de conteúdo edificante.

²⁷⁷ Tal construção reforça a característica da autora de furtar-se à monovisão.

Por sinal uma aristocrata da família dos duques de Alba²⁷⁸ (PIÑON, 1987, p.274). A protagonista, porém, nasce no interior miserável do país, no seio de uma família de artistas de igual condição. Polidoro “estranhou-lhe o nome, tão raro no Brasil. Não parecia ganho na pia batismal”, comentário ao qual ela retruca: “– Que outro queria, se Caetana é nome bastante para uma mulher como eu? Ou preferia que me chamassem de Dulcinéia de Toboso²⁷⁹, também vítima das alucinações alheias?” (PIÑON, 1987, p.144). Tais alucinações referem-se ainda ao futuro brilhante de atriz que o pai projetara para a filha ao nomeá-la, a qual, no entanto, logra ser apenas artista mambembe²⁸⁰. Neste quesito, verificamos que Penélope tem mais sorte ao conseguir furtar-se ao destino traçado pelo pai para ela, quando pássaros a salvam do afogamento provocado pelo genitor, corroborando-lhe a etimologia, em acordo com o exposto anteriormente.

Ratificando a oposição semântica contida nos nomes pessoais, os topônimos igualmente acompanham essa peculiaridade em *A doce canção de Caetana*. Assim temos a cidade de Trindade e o hotel Palace, *topoi* principais do desenrolar da diegese. A cidade evoca a Santíssima Trindade²⁸¹, para os cristãos, lugar de convergência do Pai, do Filho e do Espírito Santo (CHEVALIER ; GHEERBRANT, 1999, p.508-509). Para Caetana, no entanto, a urbe é o “cu do mundo [...] onde os deuses perderam as botas e não quiseram voltar para reclamá-las” (PIÑON, 1987, p.98). Já a denominação do hotel remete para a forma anglicizada de palácio, na intenção de acrescentar-lhe valor, em tentativa aqui frustrada de

²⁷⁸ Por trás da escolha do nome e da justificativa fornecida por Piñon através de Caetana, Burke (2010, p.32) identifica entre Goya, a nobreza e o povo da época uma convivência *sui generis*: “membros das classes superiores tentaram se identificar com o povo, atitude que parece ter ido mais longe na Espanha. *A duquesa de Alba como Maja*, de Goya, lembra-nos que os homens e mulheres da nobreza espanhola por vezes vestiam-se como as classes trabalhadoras de Madri. Eles mantinham relações amigáveis com os atores populares”. O dado histórico deve ter contribuído para a construção da protagonista de *A doce canção de Caetana*.

²⁷⁹ Personagem de *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra (2003, p.34), assim introduzida: “num lugar perto do seu, havia certa moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele em tempos andara enamorado, ainda que, **segundo se entende, ela nunca o soube, nem de tal desconfiou**. Chamava-se Aldonça [nome vulgar na época] [...] veio a chamá-la ‘Dulcinéia del Toboso’” (grifo acrescentado). Caetana invoca o episódio da nomeação da musa do fidalgo, colocando-se também ela como vítima do amor de Polidoro. Por outro lado, percebemos nessa passagem o diálogo intertextual entre *Dom Quixote* e *A doce canção de Caetana*, compreendido na clara alusão entre a doçura contida no nome Dulcinéia e na canção de Caetana, reforçado pela tentativa de mudar o antropônimo das personagens, tarefa em que um apaixonado logra êxito, e o outro não. Dulcinéia ignora a alteração, ao passo que Caetana não permite sequer a cogitação de que seu nome não seja verdadeiro.

²⁸⁰ O pai, nas palavras do tio Vespasiano dirigidas a Polidoro, “queria que Caetana, que tinha esse nome ilustre por conta da casa dos duques de Alba, uma gente ligada ao sublime Goya, fosse atriz, como toda a família. Não se sabia de ninguém do sangue que fugira dessa fatalidade. Havia que prepará-la para a adversidade, sem por isso renunciar ao ofício. Ele falava do fracasso com a naturalidade com que se referia à glória” (PIÑON, 1987, p.149).

²⁸¹ Posteriormente, em *A casa da paixão*, Piñon (1998) denomina a cidade de “Santíssimo”, retomando essa ideia.

sugerir a ideia de eixo, centro harmonioso de riqueza e poder (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.679), para designar um prédio e uma empresa decadentes.

No entanto, para indicar o país onde a cidade e o hotel situam-se, Piñon não emprega a antítese sarcástica à maneira de crítica, somente se limita a revelar que o espaço maior da ação é o Brasil. Contrariando a expectativa gerada, não existe ironia nem disfarce ao relatar esse lugar de contrastes, cujo foco específico em *A doce canção de Caetana* recai sobre o interior pobre do país, terra de latifundiários, distante do litoral progressista. Na face oculta do Brasil, nenhum artifício poderia causar maior impacto do que a representação da realidade denunciada no romance²⁸².

Por tal razão, é impossível aqui dissociar as circunstâncias espaçotemporais, ou o cronotopo. Onde a aparência extradiegética, no “ano da graça de 1970” (PIÑON, 1987, p.52), conota a proximidade com o paraíso, a essência da intradiegeese trai essa avizinhação, embora sem adquirir um caráter panfletário e apesar de *A doce canção de Caetana* ter sido publicada somente em 1987, quando a exibição da realidade política já não constituiria risco para a integridade física da escritora.

O Brasil da época “áurea” da ditadura, sob a batuta do Presidente Emílio Garrastazu Médici, às vésperas da conquista do tetracampeonato mundial de futebol, momento conhecido como sendo o “milagre brasileiro”, constitui o contexto histórico que recebe várias referências. As personagens residentes na pequena cidade são marcadas em geral pelo ufanismo, “neste instante em que o Brasil põe em prática um modelo econômico progressista e generoso, sob a inspiração do general Médici, que tanta sorte, por sinal, nos tem trazido” (PIÑON, 1987, p.23). Lúcia Osana Zolin (2008, p.9) destaca em Piñon “a questão da ilusão na arte como forma de atingir, ainda que às avessas, a realidade em sua plenitude”, ao contrário da política de enfrentamento declarado, postura impensável em certas circunstâncias históricas. Alfredo Bosi (1997, p.436), discorrendo acerca dessa época antidemocrática, pontua que

o melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença.

²⁸² Para Moniz (1997, p.104), Piñon é uma “‘antropóloga’ às avessas [...] [;] ela observa a cultura brasileira como se fosse de fora, elabora e cultiva o ponto de vista de uma ‘estrangeira’, de maneira a tornar menos reconhecível a paisagem familiar [...] que desafia a ordem estabelecida”. A tese está amparada no temor de Polidoro de que Caetana seja “uma estrangeira, embora de nacionalidade brasileira” (PIÑON, 1987, p.145).

Em *A doce canção de Caetana*, Piñon ilumina com holofotes a vida pequeno-burguesa da sociedade brasileira, enquanto expõe sua ideologia massacrante para os marginalizados do sistema. Tal forma de exposição indica que “Piñon é uma fabulista enigmática e sedutora, a iconoclasta, irreverente, utópica e subversiva. Ela é capaz de se identificar com o outro e com o lado mais visceral das pessoas e do mundo”, capacidade reconhecida por Moniz (1997, p.100). Confirma-se a constatação com as raras ocasiões nas quais acontece uma análise mais lúcida por parte de um habitante de Trindade. À maneira de crítica à alienação popular, facilitada tanto pela distância dos grandes centros urbanos quanto pela tecnologia recebida das megalópolis que dá acesso a anestésiantes folhetins televisivos, Francisco, garçom do hotel Palace, reflete que,

nos últimos anos, nada alvoroçava os corações de Trindade. Desde o advento das telenovelas, os vizinhos entretinham-se em esquecer suas vidas, antes bordadas com fios que iam do rosa ao verde, sem tal mistura significar escárnio a qualquer estética.

Não havia hoje uma só alma em Trindade disposta a praticar desatinos. Tal encargo fora simplesmente delegado aos atores. A própria política, antes uma prática pública, perdera o lastro de paixão após a ocupação de Brasília pelos militares. Murmurava-se até que em certas capitais aplicavam-se torturas cruéis contra estudantes e comunistas. Ninguém, porém, dava fé a uma calúnia assacada contra o presidente Médici, o mais simpático general da revolução, às vésperas de ter seu nome para sempre associado à próxima conquista do tricampeonato no México (PIÑON, 1987, p.48).

De maneira geral, porém, cinismo é o sentimento que pontua qualquer depuração da realidade, ilustrado na fala de Polidoro, o qual, quando acusado de despótico, retruca: “por que amaldiçoar os ditadores? Getúlio foi um deles, e o povo o amou. O próprio Médici agora, por onde anda, é aplaudido. Desde os estádios de futebol ao Jockey Club lá do Rio de Janeiro” (PIÑON, 1987, p.277). Portador de um senso prático aguçado, o acusado reconhece que, desde o zé-povinho admirador dos jogos futebolísticos até a elite frequentadora do hipódromo carioca, todas as pessoas comuns ou representativas que se manifestam abertamente a respeito da situação política, fazem-no para elogiar o comando da nação.

Caetana, sob o ponto de vista econômico, é antípoda de Polidoro e é a voz de uma parcela mínima do povo, aquela desprovida de recursos mas com discernimento para avaliar o momento histórico, não se curvando à “merda de história oficial, que só sabe ordenhar as tetas dos vencedores” (PIÑON, 1987, p.104). Ante a fotografia do Palácio do Itamarati, símbolo do poder constituído, indigna-se, ciente da indiferença do governo para com a grande parcela dos excluídos na população brasileira, já que, “apesar desses palácios, somos nós que percorremos

o Brasil na certeza de que ele existe e nos desprezará na velhice”, e acrescenta: “Logo nós que nem descontamos para a Previdência Social” (PIÑON, 1987, p.105).

Existe uma afinidade entre Penélope e Caetana, as quais igualmente emergem de circunstâncias adversas. Ítaca se encontra sob o caos provocado pelos invasores do palácio de Penélope, que bravamente luta para manter o trono e a união da família de Laerte, movida pela esperança. No Brasil, macrocosmo de Trindade e do hotel Palace, a falta de espírito crítico favorece o obscurecimento intelectual frente à propaganda ufanista e enganosa. Existe também o medo disfarçado frente aos invasores, o próprio governo constituído. Nesse cenário, a anti-heroína romanesca reconhece-se como parte da população miserável que em nada pode alterar a situação coletiva, concentrando-se apenas na resolução de suas carências pessoais.

Em outro tempo, vinte anos antes, o futuro para uma artista em Trindade já não se apresentava muito promissor, nem a hospedagem gratuita no Palace (em virtude do relacionamento íntimo com o dono do hotel) compensava a lacuna no âmbito profissional para Caetana. Ela parte então, integrada ao mesmo circo que a trouxera à cidade, numa sexta-feira, de trem.

O fato de Caetana deslocar-se e de Polidoro permanecer imóvel recupera pela inversão o relacionamento Penélope/Odisseu. Alguns estudos acadêmicos abordam essa relação invertida. Entre eles, destacamos primeiramente o de Maria Bernadette Velloso Porto, intitulado *O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade*, onde constata que a convivência do casal foge às relações habituais de gênero: “enquanto evocação de Penélope, Polidoro tenta controlar o tempo (cf. o prestígio dos relógios para ele), ao passo que Caetana domina o espaço como Ulisses” (1997, p.115). Para Zolin (2008, p.9), em *A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon*, essa contraversão atende a uma idiossincrasia autoral, pois

Caetana vem na esteira da maioria das personagens femininas criadas por Piñon: arquétipos do inconformismo e da insubordinação. Contrariando o modelo tradicional de mulher que permanece nos limites do lar, enquanto o homem sai em busca do sustento e de novas emoções.

Zolin (2008, p.9) cita ainda Moniz, em reconhecimento de que Caetana, quando “se aventura pelo espaço geográfico e pelos corações alheios, age racionalmente, não permitindo que os sentimentos a dominem. Seu par amoroso, ao contrário, é a versão masculina de Penélope (MONIZ, 1993, p.173)”. Já Campello (2003, p.196), igualmente voltada para os estudos de gênero (*gender*) em *O Kunstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em*

Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela, debruça-se sobre *A doce canção de Caetana* para apontar-lhe a arquitetura romanesca fundada no movimento em cena da protagonista, no qual identifica três momentos essenciais:

todo o fluxo narrativo (estrutural e temático) se constrói e desenvolve em bases muito semelhantes àquelas do drama. Dessa forma, na linha do tempo, é possível encontrar contornos nítidos da narrativa distribuídos em três grandes conjuntos cênicos, que arbitro denominar de: à espera de Caetana, o retorno de Caetana e a performance de Caetana.

Em tais “conjuntos cênicos” reconhecemos uma aproximação estrutural com os principais mitemas integrantes desta reatualização do mito de Penélope.

2.1.1 Outra ausência presentificada

*Vosso pai sumiu no mundo.
O mundo é grande e pequeno.*

*[...] vosso pai aparecia.
Olhou pra mim em silêncio,*

[...] e disse apenas: – Mulher,

*Põe mais um prato na mesa.
Eu fiz, ele se assentou,*

*[...] O barulho da comida
na boca, me acalentava.*

*Me dava uma grande paz,
Um sentimento esquisito*

De que tudo foi um sonho²⁸³

A inversão entre quem espera e quem é esperado, em relação à *Odisseia*, n’*A doce canção de Caetana* é um dos primeiros detalhes a despertar a atenção do leitor atento, bem como de hermeneutas do porte de Porto, Zolin, Moniz e Campello. Este mitema desfia-se então “à espera de Caetana”, ao contrário do que seria considerado usual, ou seja, a espera por parte da mulher, à maneira de Penélope. Na fase inicial do romance, a ausência da protagonista funciona como o elemento de ligação entre os dois polos opositivos da cidade:

²⁸³ ANDRADE, Carlos Drummond de. Caso do Vestido. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p.160-165.

aquele do espaço²⁸⁴ revelado, diurno, oficial, sacralizado pela instituição da lei e o do espaço velado, noturno, carnavalizado, que abrange a Casa da Estação, prostíbulo onde as verdades absolutas despem as máscaras.

Deste modo, Polidoro, na intimidade dos amigos, reclama: “– Há vinte anos não viajo” (PIÑON, 1987, p.58), recebendo por réplica a justificativa de que se mantém permanentemente “à espera de Caetana, que podia aparecer a qualquer momento” (PIÑON, 1987, p.58), conforme declara a cafetina Gioconda. Homem de 60 anos (PIÑON, 1987, p.46) na atualidade narrativa, casado com Dodô há mais de trinta e pai de cinco²⁸⁵ filhas, Polidoro traz ainda o nome “Caetana” bordado em uma cueca (PIÑON, 1987, p.290) e é assim descrito pela esposa:

– Aqui está um marido e pai que se perdeu no passado. Há vinte anos este homem não encontra o caminho de volta para casa. Pergunte a Polidoro em que ano estamos. Ele dirá que sua folhinha ainda registra agosto de 1950. Justo o ano em que os malditos saltimbancos passaram por Trindade só para destelhar nossa casa, trazendo-nos desgraça (PIÑON, 1987, p.126).

O fazendeiro apaixonado, longe de resignar-se com a desdita da separação, corroi-se de ciúmes ao imaginar a amada em braços alheios, sentimento agravado pela falta de qualidade dos homens com os quais ela deve compartilhar seu carinho: “não se conformava com Caetana, que renunciara à sua tutela para entregar-se a andarilhos que talvez a possuíssem agora, sem respeitar as marcas da volúpia deixadas por ele em seu corpo. Não podia suportar a ideia de que ela fora feliz sem ele” (PIÑON, 1987, p.60). De tal dúvida não partilha o casal épico. Odisseu confia na fidelidade da esposa, enquanto Penélope não cogita a possibilidade de um adultério por parte do marido, pois, em sua contemporaneidade, relacionamentos extraconjugais masculinos não desfazem o vínculo do casamento; basta dar-lhe continuidade.

Da mesma forma confiante, Polidoro, o qual se gaba “de haver montado sempre nas melhores mulheres deste município” (PIÑON, 1987, p.154), em determinada ocasião, declara ingenuamente estar “certo de encontrar Caetana aflita à sua espera” (PIÑON, 1987, p.121); em outra,

²⁸⁴ Novamente ocorre a inversão semântica em relação ao espaço: o que é aparentemente sacralizado carnavaliza-se através da sátira e vice-versa.

²⁸⁵ Existem informações discordantes quanto ao número de filhas de Polidoro e Dodô. Na página 8 da presente edição, consta que “a senhora lhe deu três filhas saudáveis”; no entanto, Virgílio, na página 125, revela prezar “dona Dodô e as cinco filhas”, enquanto em cena doméstica, na página 287, o narrador assim se refere: “por sua vez, as cinco filhas agradeciam”. Não encontramos no romance, pistas que revelem a razão da divergência, a não ser que decorram de erro de digitação ou que duas filhas sejam doentes.

buscava argumento que o convencesse do amor de Caetana, a despeito da longa ausência. Se em todos aqueles anos ela não fizera uso do correio, com agências pelo território nacional, para desatar por carta os laços da paixão, estava autorizado a crer que as palavras de amor de outrora, pronunciadas em meio ao farfalhar dos lençóis, mantinham-se inalteradas (PIÑON, 1987, p.155).

Adiante, cheio de cuidados, Polidoro comenta que “se precavinha em não lesar, com desmedido arroubo ou infatigável ambição, o amor que a atriz lhe vinha devotando naqueles anos com irrepreensível fidelidade” (PIÑON, 1987, p.159). Ratifica manter-se “na confiança comovida de que se guardara para ele ao longo daqueles anos” (PIÑON, 1987, p.169), homenageando, com isso, “a mulher que se mantivera fiel à sua memória” (PIÑON, 1987, p.170). Consequentemente, embora Polidoro não tenha sido fiel a Caetana, essa circunstância não abala seu sentimento amoroso, dando continuidade ao comportamento greco-clássico²⁸⁶, enquanto externa a firme convicção de que ela, sim, mantivera-se casta.

Com o objetivo de presentificar fisicamente Caetana, Polidoro adquire alguns hábitos. Um deles nos é revelado pelo narrador: “apalpou a carteira no paletó, levava dentro o único retrato que tinha da mulher. Às vezes, consultava a foto para refrescar a memória com detalhes que a cada dia iam-lhe faltando” (PIÑON, 1987, p.61). Além disso, diariamente vem indagando ao recepcionista do hotel, no decorrer dessas duas décadas, se há correspondência para ele, mas sua obstinação não é premiada (PIÑON, 1987, p.44), até que na “segunda-feira aziaga” (PIÑON, 1987, p.47), ao som de “Maria Bethânia, numa canção consagrada ao amor ímpio” (PIÑON, 1987, p.50), recebe a missiva que comunica a chegada de Caetana na sexta-feira (dia agourento), sem especificar qual, do mês de junho:

Deixei Trindade de trem numa sexta-feira muito antiga. Lembro-me bem de que chovia. Logo que o apito do trem deu o sinal de partida, esforcei-me em enxergar através dos vidros sujos da janela. Não vi senão o aguaceiro que confundiu a paisagem com os que ficaram estatelados na estação e que, diferentes de mim, jamais saíam de Trindade. Agora, porém, chegou a hora de voltar. Retorno, pois, neste mês de junho, e pelo mesmo trem que me levou. Escolhi sexta-feira para ter a ilusão de que não se passaram vinte anos. Quanto ao resto, é aguardar. A vida é quem nos dá o recado no canto do ouvido (PIÑON, 1987, p.52).

²⁸⁶ Este texto de Piñon dialoga com o de Gabriel García Márquez (2005, p.332), *O amor nos tempos do cólera*, no qual, em relação às ações de esperar e manter-se fiel, ocorre a mesma inversão entre as *dramatis personae* Odisseu-Polidoro e Odisseu-Florentino Ariza, baseando-nos na declaração deste último à Fermina Daza, essa Penélope que não o espera e casa com outro: “– Fermina – disse – esperei esta ocasião durante mais de meio século, para lhe repetir uma vez mais o juramento de minha fidelidade eterna e meu amor para sempre” (2005, p.68). Tal fidelidade, porém, não o impede de copular com incontáveis mulheres, já que “à falta de uma desejou estar com todas ao mesmo tempo”.

Em momento algum da carta percebemos a ideia de felicidade prometida para quem aguarda Caetana. Nesta altura, Polidoro percebe um grande empecilho prático para o retorno da amada, em razão de o trem não alcançar Trindade há mais de sete anos. Despoticamente, equaciona o problema e resolve “desviar a locomotiva para nosso ramal” (PIÑON, 1987, p.60).

Na sequência da narrativa, sob o apelo da música, fixa-se na gravura de Dom Quixote, enquanto, de forma tão patética que inspira piedade ao amigo Virgílio, implora beijos apaixonados a um corpo ausente (PIÑON, 1987, p.50). Dessa maneira, “vítima da falta, Polidoro encarna a figura da privação, experimentada, em geral, pelas mulheres”, conforme constata Porto (1997, p.115). Roland Barthes (2003, p.36), a respeito dessa relação, pondera: “em todo homem que diz a ausência do outro, o feminino se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminizado”. Esclarece, porém, que “um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado”. Enamorar-se é, por conseguinte, um dos únicos atos não machistas de Polidoro.

Ainda em *Fragments de um discurso amoroso*, Barthes (2003, p.36) anuncia, no capítulo “mito e utopia” a relação de que “a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos em quem o feminino está presente”, o que colocaria Polidoro em posição triunfal frente a seus anseios, refletido no mito de Odisseu, talvez o primeiro homem feminizado (considerando estritamente a perspectiva de Barthes) do qual constatamos o registro literário. A consideração filosófica, entretanto, não se concretiza na pessoa fictícia de Polidoro, mas, sim, a maldição paterna da qual é destinatário: “me vingo de você sabendo que aquela atriz voltará um dia a Trindade só para escarpelar seus cabelos. Você há de consumir seus dias sem ter de volta o amor daquela mulher. De nada vale seu dinheiro nem suas vacas” (PIÑON, 1987, p.13), presságio que esvazia a espera empreendida.

Sem outra opção para o momento, a não ser persistir no aguardo e acolher o prometido regresso, Polidoro empreende “o retorno à realidade que tinha a mulher, as filhas, os genros e os netos como centro, [o qual] causou-lhe contrações faciais, angústia, explosão de nervos” (PIÑON, 1987, p.155). Somente o reencontro tão sonhado move o coração desse homem “enraizado na sua paixão e na sua terra como a mangueira²⁸⁷ plantada por seu avô” (PORTO, 1997, p.115). É uma faina diária semelhante à de Odisseu, cujo coração ignora o chamamento de outras mulheres, fazendo-se amarrar a um eixo que lhe possibilite não

²⁸⁷ Versão nacional da oliveira grega enraizada no solo de Ítaca. Contudo, Polidoro não constrói o pé de seu leito no tronco da mangueira, em razão de não haver possibilidade de casamento com Caetana, porque ele não deseja separar-se de Dodô e de suas vacas.

mergulhar nas águas do esquecimento, sintetizada na queixa dirigida à Caetana: “– Há vinte anos tenho os ouvidos tapados com algodão. Nenhuma sereia me seduziu com seu canto. Não pense que muitas não tentaram” (PIÑON, 1987, p.263), sem êxito.

Mesmo perante a declaração do culto prestado a sua memória, Polidoro, com o ato de entrega, não alcança comovê-la. Posteriormente, Caetana declara que enquadraria em covardia o ato de esperar, quando se dirige a Gioconda, na qual despertara amor no passado e por quem também sentira forte afeto:

– Você e Polidoro nunca tiveram grandeza. Por isso ficaram em Trindade à minha espera. Não sabiam para onde ir. Faltava-lhes a coragem de andar a esmo pelo mundo, de dormir no feno, de comer rapadura, de perder os dentes. Quando me lembrava de vocês, eu tinha pena, proclamou, aliviada (PIÑON, 1987, p.299).

Para Caetana, a espera resume-se à falta de bravura frente ao desconhecido, rumo ao qual é necessário *a priori* renunciar à acomodação redutora. Já no tocante à fidelidade, mantivera-se constante a si própria: “– Nunca fui de ninguém. Só a vida me teve, tosquiou meu pêlo. Quem veio a meu corpo, expulsei em algumas semanas” (PIÑON, 1987, p.295-296). Comprovamos, através do desdobramento deste mitema, que a atuação de Caetana é frontalmente oposta à de Penélope, já que espera tão somente ocupar palcos de maior projeção com o constante deslocamento, fiel apenas ao amor nutrido pela arte.

2.1.2 Fios desfeitos, nós (re)criados

Penélope

*Desfaço durante a noite o meu caminho.
Tudo quanto teci não é verdade,
Mas tempo, para ocupar o tempo morto,
E cada dia me afasto e cada noite me aproximo.*²⁸⁸

No mitema anterior, se a espera não é tecida por Caetana, mas por Polidoro, essa situação torna-a objeto da ação de esperar. A ela cabe apenas desencadear o ato, embora esteja sempre presente *in absentia*. No mitema da tecedura, porém, Caetana é o sujeito de sua ação, transformando as demais personagens (exceto Dodô e as filhas) em marionetes, movimentadas pelos fios que maneja com mistério e relativa habilidade. Com tal objetivo,

²⁸⁸ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Penélope. In: *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1990, p.226.

tece continuamente a vida de artista que planejara para si, ao mesmo tempo em que destece a manutenção do modelo paradigmático imposto pela sociedade patriarcal, quando recusa as limitações de uma identidade estável e predeterminada cujo futuro destina-lhe as funções de mãe e esposa²⁸⁹. Em dois momentos principais comprovamos tal intenção: o da partida, resultado da escolha feita pela arte; e o do retorno, compreendendo o reencontro com Polidoro, ainda decorrência da opção artística. Após, o ciclo é reativado por nova partida, reiterando a preferência antes reafirmada. Culturalmente, a personagem adota o deslocamento como uma forma de impor-se às circunstâncias, porque, ao julgar já ter cumprido seu tempo num determinado espaço, retira-se para outro palco, confirmando-se sujeito de seu corpo e de sua vontade.

Essa condição de escolher o próprio futuro, como vimos, inexistia na época clássica para as mulheres. Constituiu-se em uma conquista lenta e gradual, ao longo dos séculos, não de forma linear, mas a custo de avanços e retrocessos. Contudo, na contemporaneidade ocidental, parece ser irreversível o seu avanço. Não é mais necessário ater-se aos preceitos de uma “cartilha”, *paideia* dos tempos de Penélope, que, na falta do domínio da grafia, é divulgada na oralidade, para ensinar as filhas. A cultura, em maior amplitude, permite variações comportamentais na década de 1950, embora a adaptação a essa mudança ainda seja difícil para os pedagogos (pais e responsáveis), em especial os de sexo masculino ao lidar com meninas e jovens adolescentes.

Tio Vespasiano, responsável por Caetana, incorpora essa dificuldade, temeroso de que a sobrinha não herde sua veia artística, provinda da Grécia: “– Nada sei de como se educam as meninas brasileiras. Só sei que eduquei você para ser livre e dormir muito pouco. Onde já se viu gente como nós ficar na cama esperando que a vida bata à porta?” (PIÑON, 1987, p.102-103). Vespasiano não possui a habilidade de Icário para educar Penélope de acordo com as prescrições, ele mesmo um indivíduo fora dos parâmetros considerados normais, especialmente se nos ativermos a sua idade. Justifica-se pelo fato de não tê-la treinado para esposa, a fim de que pudesse transcender os limites físicos de uma masmorra, polo oposto ao palácio penelopiano: “– Peguei você praticamente nas águas do Nilo dentro de uma cestinha²⁹⁰. Preferi eu mesmo educá-la que metê-la nessas casas com telhado e paredes envenenadas. Não queria que aprendesse a bordar e cozinhar” (PIÑON, 1987, p.103).

²⁸⁹ Essa concepção criadora de Piñon corrobora a leitura de Régis (1998, p.121), em *Sarça ardente*, pela qual “o criador, no universo narrativo de Nélide Piñon, é um sujeito com muitas funções. É cronista ao registrar a memória histórica, mesmo que a transgrida e ultrapasse pela paródia; é delator que observa o existente e com voracidade incorpora o outro ao presente da narrativa”.

²⁹⁰ A alusão ao mito de Moisés serve de metáfora para o abandono e a falta de linhagem de Caetana.

Por ocasião da chegada com o circo mambembe, nesta que talvez tenha sido a última decisão alheia que segue, “Caetana, vinda do outro lado do Brasil, onde havia palmeiras, dunas e araras, trazia uma experiência que Trindade, tão provinciana, não suspeitava existir” (PIÑON, 1987, p.70). A jovem traz consigo a exuberância da natureza não domesticada – por isso desperta curiosidade e desejo. Em continuidade à formação de atriz de Caetana, uma espécie de atavismo que perpassa gerações na família, tio Vespasiano aconselha-a quanto às diretrizes que deveria observar para ser bem sucedida na profissão:

– Jamais seja indolente. Nem renuncie ao sonho, menina. É essa convicção que nos salva. Só com ela na cara pisa-se no palco. Às vezes, estamos no circo, que é nossa miséria, às vezes, num palco de tábuas com ripas que furam as solas dos sapatos. Mas um dia você ainda vai parar no Teatro Municipal lá do Rio de Janeiro (PIÑON, 1987, p.103).

Posteriormente, Caetana recorda que “a ilusão, segundo ele, devia vir junto com a claridade do dia e o primeiro gole de café” (PIÑON, 1987, p.102). Sem essa força motriz seria árduo viver.

Assim sendo, Caetana leva o teatro “no sangue e no coração. É uma paixão que vai ferir quem quer que a ame” (PIÑON, 1987, p.151), admite Vespasiano. Tal informação é ratificada pelo narrador, ao acrescentar: “a sobrinha, sob a proteção da arte, atraía os amantes para o palco, privando-os do teto em que haviam nascido, só para devorá-los em seguida com insaciável apetite. De passagem por seu coração de atriz, eram logo sentenciados ao desterro” (PIÑON, 1987, p.147), costume que trai a síndrome de donjuanismo²⁹¹ (traço de personalidade ausente em Penélope), que leva à sedução compulsiva, sentimento de devoração culturalmente típico dos homens, mas carnavalizado em *A doce canção de Caetana*.

Vespasiano, embora íntimo de Caetana e conhecedor de sua índole, nutre secretamente a esperança de que, sucumbido aos encantos da moça, Polidoro termine por financiar-lhe uma produção digna do teatro da Cinelândia, no Rio de Janeiro (o que quase se realiza em Trindade). Ainda que não fale diretamente a princípio, o tio informa e sugere a

²⁹¹ Tal síndrome baseia-se na figura de Don Juan, originário de um conto popular do qual existe mais de trezentas versões regionais, protagonista da peça teatral *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, composta por Tirso de Molina e encenada em 1630, na Espanha. É através da pena de Molière que Don Juan vem a tornar-se mito literário universal à altura de Édipo e Fausto. Um dos aspectos que interessa à Psicanálise no mito de Don Juan é a forma típica, embora refinada, da inaptidão à escolha durável de um objeto de amor; outro, é a presença obrigatória do pai e a ausência da mãe, exatamente o que acontece no romance em estudo, embora o pai seja mencionado uma única vez. (DOBRANSKY, Michel. *Le Mythe de Don Juan*. Paris: Gallimard, 1993 e BRUNEL, Pierre. Don Juan. In: _____. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p.255-260).

Polidoro que “o favorito da sobrinha poderia ser ele, mediante moedas de ouro” (PIÑON, 1987, p.151). Percebendo que o fazendeiro não age efetivamente, capitula e expressa com clareza sua opinião:

- Se quiser a sobrinha, terá que vir conosco. O lugar de Caetana é aqui. Ela nunca renunciará a este mundo.
[...]
- Não faça esta cara! Não seria o primeiro homem a abandonar família, dinheiro, nome ilustre, só para seguir uma atriz! (PIÑON, 1987, p.147).

Por outro lado, Polidoro não aceita a concordância de Vespasiano com as “loucuras” da tutelada. Dias antes da fuga do grupo, interpela-o, indignado, enumerando as vantagens que a jovem teria sob seu cuidado – sem, contudo, aventar a possibilidade de separação da esposa e o consequente compromisso oficial com Caetana:

- Que tio é este que em vez de aconselhar a sobrinha a aceitar uma casa posta em Trindade, onde teria um pomar com árvores frutíferas, um galinheiro, ovos frescos pela manhã, e dinheiro no banco para comprar o que lhe fizesse falta, corrompeu o espírito da sobrinha com o intuito de fazê-la andar por esse Brasil afora, junto com uns ciganos condenados pela miséria e pela ilusão esfarrapada? Aonde irão um dia morrer? Ou não quer para Caetana um fim tranquilo, ao lado de um homem que lhe cerre os olhos e lhe providencie uma sepultura cristã e digna? Chega de sonhos, seu Vespasiano. O senhor não tem pejo de destruir uma vida? (PIÑON, 1987, p.120)

Apesar do prosaísmo redutor contido na proposta de Polidoro, o vínculo entre Caetana e ele torna-se tão forte que induz as demais personagens a acreditarem que ambos permanecerão juntos. Seria uma decisão acertada, pois, segundo pondera,

- a liberdade para a mulher é ilusória. Sobretudo quando tem na cama um macho parecido com Heitor, o impoluto herói grego, antes de sua derrota frente a Aquiles. Por outro lado, também Caetana se tornara o tendão de Aquiles de Polidoro. Ela era o pedaço do corpo que a mãe do herói, na ânsia de resguardá-lo, esqueceu de mergulhar na tina com a água preparada pelos deuses (PIÑON, 1987, p.134).

No entanto, se Caetana preenche as aspirações de Polidoro, que pouco deseja além de deter a posse exclusiva de seu corpo, sustentando-a na condição de amante, o mesmo não se aplica a ela, que traça outros planos para si. Existe a arte entre eles. Porém, conceder-se a liberdade de perseguir o próprio sonho, apesar de amparada por parente próximo, para uma mulher pobre, de trinta anos, nos idos de 1950, exige o alto preço da renúncia ao compromisso afetivo, conforme reconhece o historiador Virgílio:

– Caetana jamais me fez confidências sobre os méritos de Polidoro. Mas seu rosto traía os estragos feitos pelo amor. Se tivesse vivido aqui em Trindade mais quatro noites de amor, teria renunciado à arte para sempre. Só por isso fugiu. A paixão de Polidoro subjugava-a, roubava-lhe a liberdade (PIÑON, 1987, p.133).

Entre os projetos de Caetana consta tornar-se rica para poder fixar residência em Milão. Ante o espanto do tio pela escolha da cidade, responde: “– Vou ser prima-dona. Quero ser cantora de ópera²⁹², que é teatro cantado²⁹³”, ao que Vespasiano retruca, repreendendo-a: “– Não vê que ser ator já nos custa a vida! E ainda quer atravessar o Atlântico, viver num país que não é o nosso, só para ser infeliz em língua estrangeira?” e desfere a crítica maior: “Não lhe basta o Brasil, um país tão vasto e bonito que nunca teremos vida suficiente para conhecê-lo todo?” (PIÑON, 1987, p.150).

Mas Caetana, qual “uma égua de crina lustrosa mas brava”, correspondente à urso que habita as jovens gregas na categoria de *arcteia*²⁹⁴ antes da doma, sentencia: “– Em cima de mim ninguém vai montar para sempre” (PIÑON, 1987, p.150). A sentença, proferida aos quinze anos, marca a ocasião em que assume as rédeas de seu destino. Tal representação vai ao encontro de um motivo contido na poesia popular russa, na qual o cavalo, além de ser “o símbolo da juventude e da vitalidade triunfante”, quando em conjunto com outros cavalos negros “se costuma atrelar, nos contos de fadas, à carruagem do casamento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.209), compromisso esse relegado por Caetana. Já na mitologia budista e na indiana, bem como “nos textos gregos influenciados por Platão, os cavalos são sobretudo os símbolos dos sentidos atrelados ao carro do espírito, e que o arrastam ao sabor de seus desejos, a menos que sejam guiados pelo *self*, que é o *senhor do carro*”, conforme afirmação de Chevalier e Gheerbrant (1999, p.210), domínio esse visivelmente exercido pelo *self* de Penélope.

Quinze anos depois da opção pelo celibato, em Trindade, Caetana decide partir. Não vai embora dividida, como Odisseu, esta que não fora criada para ser Penélope, mas parte determinada a enfrentar todo e qualquer obstáculo que se interponha entre ela e suas metas. Destecer o que não desejava parecia-lhe fácil.

²⁹² Quanto à produção ficcional de Piñon, Moniz (1997, p.106) indica que “uma grande influência em sua obra é a ópera. Seu pai era diretor da ópera do Rio de Janeiro, e Nélida revela em várias instâncias o modo como ela cresceu vivendo no mundo operístico”.

²⁹³ De acordo com Campello (2003, p.200), o texto de Piñon incorpora as falas e a história das óperas: “*Carmen* (Bizet), *La Bohème* (Puccini), *La Gioconda* (Ponchielli), *La Traviata* (Verdi), *Norma* (Bellini), *Pagliacci* (Leoncavallo), *Tannhäuser* (Wagner), *Tosca* (Puccini) e *Tristão e Isolda* (Wagner)” (2003, p.245).

²⁹⁴ Vide Parte I, Capítulo 3.

O sucesso, porém, não a contempla. Vivencia a realidade sem *glamour* dos saltimbancos, deslocando-se em carroças ou na boléia de caminhões e integrando o grupo de pessoas a quem, desprovidos de comodidades palpáveis, como defesa, só lhes resta desprezá-las. Constata que a vida é injusta para com eles. Caetana tarda vinte anos, mas admite:

– Se era para fracassar, por que tio Vespasiano não me cancelou o sonho desde o início, quando meu pai me entregou a ele para cuidar de mim? Por que não me advertia, pelas manhãs, que havia no Brasil uma legião de artistas desdentados, condenados a jamais pisarem no palco do Teatro Municipal lá do Rio de Janeiro, e que ele era um deles, e que eu o seguiria nesse fado? (PIÑON, 1987, p.165)

Após tanto esforço, Caetana percebe que não conseguira tecer sua vida qual a tapeçaria grandiosa a que anteriormente se propusera. A razão do fracasso é idêntica à da falha de Odisseu, que não rendera as devidas honras a Poseidon e recebe em troca, como castigo, permanecer dez anos, além dos dez anteriores que perfazem a guerra de Tróia, distante de Ítaca e da mulher:

– No início, adorei todos os deuses. Mesmo os mais vagabundos. Eles, porém, me recusaram. Foram eles que me esqueceram nas cidades miseráveis deste país fodido. Por que agiram assim comigo? Só porque tio Vespasiano me trazia pelas manhãs, junto com a caneca de café, uma dose desenfreada de sonhos? (PIÑON, 1987, p.100)

Desprovida de ajuda divina, percebe ter lutado em vão e que malograra²⁹⁵. Enfim, Caetana capitula e decide voltar para a cidade detestada:

– De que vale lutar, Balinho. Os deuses acabam por triunfar. São uns safados. Inventaram o desterro para que criássemos a noção de pátria, de saudade. Sempre souberam antes de mim que eu ainda meteria minha cabeça de volta neste buraco que é Trindade. Onde o povo só se importa com vaca e bosta (PIÑON, 1987, p.100).

Devido à constatação do desamparo resultar na decisão recém-tomada, Caetana, irada, não desiste de lançar invectivas contra os que lhe regem o destino: “– Os putos dos deuses

²⁹⁵ Julgamos interessante ressaltar que, no tocante à (in)submissão para com o divino, Caetana assemelha-se à autora Nélide Piñon (1997b, p.88), de acordo com sua própria declaração: “Se de um lado aceitei Deus como guardião do meu espírito, não quis que fosse ele dono do meu imaginário. Meu imaginário é humano, profano. Meu imaginário é transgressor, subverte o que precisa. Buscou a independência, as viagens interiores, quantas vezes negadas”. Régis (In: PIÑON, 1998, p.105, grifo da autora), em *Sarça ardente*, verifica um alinhamento entre imaginário e obra: “o discurso literário de Nélide Piñon funde oposições e contraria valores já estabelecidos (a simbologia cristã e o pensamento clássico, o ritual sagrado e o comportamento profano), ocupando-se com a *transgressão de todas as regras* para afirmar a invenção como um impulso unificador”, fiel apenas aos próprios desígnios.

afiam as unhas em minha carne. Mas me vingo deles aqui mesmo em Trindade” (PIÑON, 1987, p.101). Ao contrário de Odisseu, porém, que retorna desprovido de todos os bens que levava consigo ao partir, trazendo na algibeira somente amor e autoconfiança, Caetana não regressa movida pela saudade de Polidoro, o qual, da mesma forma que Penélope, permanecera na espera, fiel à memória do tempo compartilhado. Empreende o regresso para jogar sua última cartada, ainda desafiando os deuses: “Como vou admitir que introduzam a tragédia e o fracasso em minha vida sem minha licença?” (PIÑON, 1987, p.101). Uma vez mais, Caetana toma para si o manejo dos fios do próprio destino.

Ao “adorar” todos os deuses, segundo suas palavras, mesmo os mais desqualificados para auxiliá-la, Caetana não presta culto a nenhum²⁹⁶. Ao contrário de Penélope que invoca constantemente a proteção de Atena – e a recebe –, Caetana não rende homenagem sequer a Dioniso, deus do teatro (por suas características, repetimos, um dos últimos que Penélope evocaria), embora seja a entidade mais apropriada para ampará-la em seus intentos. Semelhante a Odisseu, Caetana, castigada, cumpre sua errância²⁹⁷ pelos confins do Brasil.

Dioniso²⁹⁸, também chamado Baco, na segunda versão de seu nascimento²⁹⁹, brota da coxa de Zeus, após este último ter fulminado sua mãe Sêmele com um raio, para atender ao pedido da mortal de que o deus maior se mostrasse a ela em todo seu esplendor. Sob o viés anatômico, o local de seu nascimento confere-lhe conotações eróticas (até homoeróticas), ao contrário de Atena, que, por nascer da cabeça do mesmo pai, possui a faculdade da sabedoria. A partir do século VI a.C., Dioniso torna-se o deus “essencialmente da videira, do vinho, do delírio místico e do teatro” (BRANDÃO, 1991a, p.286). As características de Dioniso, “o

²⁹⁶ Na mitologia, a morte de um herói (simbólica em Caetana) é muitas vezes causada por sua própria *hybris* (orgulho desmedido) que incita os deuses a humilhá-lo (ENDERSON, 2002, p.121).

²⁹⁷ A autonomia em relação a seu deslocamento no espaço é um fator identitário para Caetana. Conforme postula Turchi (2003, p.150), “a identidade, no seu caráter pluridimensional, que engloba a excludência e a contradição, pode ser entendida como semelhança, permanência do ser na repetição do mesmo, mas também como distinção e separação no que diz respeito aos outros seres, [...] a alteridade”, caráter que torna Caetana, concomitantemente, o mesmo, enquanto diverso de Penélope.

²⁹⁸ Eurípides (1993, p.212-213) assim narra o nascimento de Dioniso: “Vem logo, Brômio, tu, que nos transes/ das dores naturais durante o parto,/ quando caiu o raio fulminante/ vindo de Zeus, saíste antes do tempo/ do ventre de Semele, tua mãe,/ pois ela, em sua infelicidade,/ perdeu a vida transformada em cinzas!/ Naquele instante Zeus, filho de Cronos,/ proporcionou-te um abrigo seguro/ de onde nascerias: ele mesmo/ te pôs num talho feito em tua coxa/ valendo-se de grampos feitos de ouro/ e te escondeu da ciumenta Hera”. O fato de Dioniso ser portador de chifres remete ao simbolismo do poder, da eminência. Quanto a comparar seus cornos com os do touro, é-lhe conferido um caráter lunar e também feminino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.234). Ao receber a coroa de serpentes, animal inspirador da poesia, entre outros atributos, o deus assume o sagrado esquerdo, reino das sombras e da alma, cujo apogeu do culto confunde-se com o grau de excelência literária atingido na Grécia (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.820).

²⁹⁹ Segundo a versão mais antiga, Dioniso seria filho de Zeus e Perséfone, também chamado Zagreu. Deveria suceder ao pai em seu trono de divindade maior, porém, devido aos ciúmes de Hera, que o descobre no esconderijo do monte Parnaso, é assassinado pelos Titãs através do esquartejamento, em seguida cozido em um caldeirão. Trata-se de um mito complexo devido ao duplo nascimento e ao caráter iniciático e fragmentado de seu percurso (BRANDÃO, 1991b, p.286).

deus das orgias, dos ‘desregramentos’”, e as de Hera, “a *teléia*, a saber, a protetora dos casamentos” (BRANDÃO, 1991a, p.288), frontalmente opostas, fazem com que se instaure entre ambos uma animosidade visceral. Isso acontece porque, quem se colocar sob a égide deste deus, deve estar atento para o risco de abandonar sua identidade cotidiana e sucumbir à loucura, ou mania, devido ao *enthousiasmós*, isto é, à propriedade de possuir o espírito do deus em si, embriagado pelo vinho que faz parte da divindade e a presentifica. Dioniso revela-se altamente democrático em relação a seu séquito, conforme confirma Tirésias n’*As bacantes*, de Eurípides (1993, p.217), na fala a seguir:

O deus, porém, não faz a menor distinção
entre as idades; são iguais jovens e velhos
em seus sagrados coros; ele quer apenas
receber homenagens de todos os crentes,
pois em seu culto não há discriminações.

Tal indistinção remete à união cósmica entre o princípio masculino e o feminino; no entanto, são as mulheres as principais constituintes do culto a Dioniso nas festas chamadas de bacanais, por isso recebem a alcunha de Bacantes ou Mênades, instrumentos da loucura sagrada, que, sob o efeito da possessão divina, entregam-se à orgia. Embora desaprovado o adultério feminino na antiga Grécia, considera-se que “os arrebatamentos orgiásticos/ jamais corrompem a mulher de fato pura” (EURÍPIDES, 1993, p.221). Neste caso, os desregramentos da *hybris* (desmedida) sob a proteção de Baco não só são aceitos como também respeitados. O êxtase,

esse sair de si significava uma superação da condição humana, uma ultrapassagem do *métron*, a descoberta de uma liberação total, a conquista de uma liberdade e de uma espontaneidade que os demais seres humanos não podiam experimentar. Evidentemente, essa superação da condição humana e essa liberdade, adquiridas através do *ékstasis*, constituíam, *ipso facto*, uma libertação de interditos, de tabus, de regulamentos e de convenções de ordem ética, política e social, o que explica, consoante Mircea Eliade, a adesão maciça das mulheres às festas de Dioniso. E **em Atenas, as coisas eram claras: nada mais reprimido e humilhado que a mulher** (BRANDÃO, 1991a, p.79-80, grifo acrescentado).

As marchas solenes e barulhentas em honra a Dioniso resultam na criação do ditirambo, composição poética que, posteriormente, ao ser acrescida de dança, música, coro e corifeu, origina a tragédia, a comédia e o drama satírico – nos quais a mulher a princípio está impedida de tomar parte. Nessas representações, a máscara transforma-se em elemento essencial para a identificação do ator com a divindade que interpreta, condição essencial para

a excelência da atuação que resultaria na catarse, ou purificação da platéia. Caetana habita o espaço de Dioniso na amplitude de sua grandeza e transcendência sem querer pagar-lhe o devido tributo.

A liberdade desejada por Caetana, a de conjugar corpo e espírito, para Nietzsche (2000, p.446), bem recupera o espírito de Dioniso, “a afirmação religiosa da vida, da vida inteira, não negada e pela metade; (típico – que o ato sexual desperta profundez, mistério, veneração)”. No fragmento 1050 d’*O eterno retorno*, Nietzsche (2000, p.445-446) sintetiza seus fecundos estudos sobre o significado dessa entidade mitológica, no excerto a seguir:

Com a palavra “dionisíaco” é expresso: um ímpeto à unidade, um remanejamento radical sobre pessoa, cotidiano, sociedade, realidade, sobre o abismo do perecer; o passionalmente doloroso transporte para estados mais escuros, mais plenos, mais oscilantes; o embevecido dizer-sim ao caráter global da vida como que, em toda mudança, é igual, de igual potência, de igual ventura; a grande participação panteísta em alegria e sofrimento, que aprova e santifica até mesmo as mais terríveis e problemáticas propriedades da vida; a eterna vontade de geração, de fecundidade, de retorno; o sentimento da unidade da necessidade do criar e do aniquilar.

Insurreta quanto à emanção do poder dionisíaco, Caetana, apesar de considerar o palco sua única morada, recebe o castigo do insucesso. Contudo, não desiste e vislumbra uma alternativa que consiste em atuar numa peça consagrada, ainda que seja em apresentação única e circunscrita a um centro urbano pequeno, mas na qual possa brilhar, realizando seu sonho de *prima donna*. À guisa de consolo, já que não pudera alcançar a plenitude de sua ambição, algo com menor amplitude, mas de grande impacto, contentá-la-ia. Desfavorecida pelos deuses – merecidamente –, ainda poderia ser consolada pelo ex-amor.

Por ocasião do reencontro, através de várias vozes³⁰⁰, o narrador expõe a expectativa de personagens que focalizam os antigos enamorados, como se a imaginação tivesse a propriedade de suprir para cada um deles o que não vivenciam na realidade, sofrendo todos “a irrecusável tentação de perder-se nos intrincados labirintos que Polidoro e Caetana teciam entre as quatro paredes” (PIÑON, 1987, p.126). Esse procedimento caracteriza a polifonia

³⁰⁰ Monneyron e Thomas (2002, p.43) identificam na voz multiplicada a presença mítica: “ainda se encontra uma manifestação [do mito] na confusão de vozes, na *mise en abyme*, que tendem a dispersar o discurso mítico em um caleidoscópio de vozes, de discursos misturados, uma multiplicação de esclarecimentos e de pontos de vista, dos quais a estrutura em abismo é um paradigma, num verdadeiro labirinto onde se perde a identidade do eu”. (Tradução de: “on trouve encore une manifestation [du mythe] dans le brouillage des voix, la mise en abyme, qui tend à disperser le discours mythique dans un kaléidoscope de voix, de discours mélangés, une multiplication des éclairages et des points de vue, dont la structure en abyme est un paradigme [...] en un véritable labyrinthe où se perd l’identité du je.”)

romanesca ressaltada por Bakhtin (1998, p.106), que lhe confere um substrato histórico a personalizar o escritor em seu meio:

Introduzido no romance, o plurilinguismo é submetido a uma elaboração literária. Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época.

Ao modo do coro em cena, desfilam, na sequência, várias narrações sobre o mesmo “fato” ficcional:

O amor daqueles heróis, de extração popular, tornara-se uma lenda em todo o município. Consultou o relógio. Pela lentidão dos ponteiros, Caetana e Polidoro entretinham-se em abraços sem tempo de irem para a cama. Aguardavam que esmorecesse a luz do dia, sempre desfavorável aos amantes. À noite, sob os lençóis, esconderiam as manchas da pele, as rugas, a flacidez do corpo, a celulite, para se entregarem às fantasias que há anos os obcecava (PIÑON, 1987, p.123).

Com essas palavras de cunho um tanto naturalista, Francisco, o *barman* do Palace, julga estar reproduzindo o palco armado no quinto andar e a performance dos atores principais. Por sua vez, Mágico, o recepcionista, fantasia eroticamente, e, devido ao dia ter esmaecido, o ritual de acasalamento deveria, segundo supõe, encontrar-se em franca progressão: “– Pela hora, eles já começaram a rasgar as roupas. No Oriente, há povos que levam mais de duas horas na função de despir os amantes. Peça por peça, para intensificar o deleite mútuo” (PIÑON, 1987, p.125). A descrição do encontro sob a dedução de Virgílio não se distancia das demais, mas alimenta-se na poesia: “Amaram-se igual à primeira vez. No circo, nus sobre um pedaço de lona esticada no picadeiro, depois da meia-noite, até que a primeira luz do dia, sem o filtro da piedade, banhara os corpos lassos” (PIÑON, 1987, p.135). Já o farmacêutico Ernesto, devido à profissão, não se mostra tão arrojado em suas considerações: “– Nenhum dos dois tem vinte anos. Já dobraram o cabo da Boa Esperança. Nessa idade é preciso moderação. Só espero que Polidoro leve horas lhe propondo casamento, após se desquitar³⁰¹ de Dodô” (PIÑON, 1987, p.125). O próprio narrador coloca-se no texto

³⁰¹ Somente em 28 de junho 1977 é instituída a Lei do Divórcio no Brasil.

para cogitar que, após o pedido feito pelo casal ao criado, de um pudim com vinte e quatro gemas³⁰² – pelo menos –, urge repor as energias após intenso malabarismo:

O reforço alimentício, capaz de restaurar as forças de um morto, era a prova de que o amor praticado no quinto andar aniquilara os amantes, mas ainda não os fizera desistir. Tão logo ingerissem o pudim a colheradas, retornariam à cama. Pelo visto, ao contrário dos prognósticos mais idealistas, haviam começado a trepar antes dos sinos da igreja repicarem às dezoito horas. Um amor que, no intento de descontar as agruras da separação, não tinha prazo para acabar (PIÑON, 1987, p.128).

Ernesto, confirmando-lhe a índole mais realista³⁰³, é o primeiro a presumir outro desfecho, contrário às expectativas, ou seja,

uma história equivalente a um tardio Romeu e Julieta³⁰⁴. Qual não era sua desilusão ao defrontar-se com a versão brasileira do par romântico, em que os dois amantes, em demonstração flagrante de tédio e de cansaço, haviam-se metido debaixo dos lençóis, aflitos por repousar. Triste fim para um amor outrora escandaloso (PIÑON, 1987, p.129).

Toda essa polifonia exemplificada nas múltiplas abordagens acerca do (des)encontro, conforme reconhece Moniz (1997, p.104), revela uma peculiar “política da textualidade, a favor da multiplicação do autor, multiplicação de discursos e a reintrodução da dimensão temporal, portanto histórica, na sua fase [a de Piñon] pós-moderna”. De forma mais ampla, Piñon concretizaria a romancização reconhecida por Bakhtin (1998, p.400) nos gêneros literários, que

se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilinguismo extraliterário e por conta dos estratos “romanesco” da língua literária; eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente

³⁰² A intenção de Caetana ao fazer pedido tão extravagante é de sugerir que as folhas libidinosas do casal tenham consumido suas energias; urge, então, repô-las com um alimento rico literal e metaforicamente, para que Polidoro não se sinta humilhado frente à platéia, composta por aqueles que aguardam o relato do reencontro.

³⁰³ Ernesto, “sincero” de acordo com o vocábulo *earnest*, por sua vez parônimo do nome “Ernest” em inglês, demonstra o senso comum, na voz irônica do narrador de *A doce canção de Caetana*: “Sensível aos laços de parentesco, segundo o farmacêutico não se devia desmerecer qualquer membro da família, com exceção das esposas, que estas não tinham o sangue da grei, só o esperma do marido” (PIÑON, 1987, p.18-19). O farmacêutico reporta-se à fala de Agamenon a Odisseu, pela qual não se deve confiar nas esposas: “Nunca te mostres benévolo para tua própria consorte,/ como, também, não lhe contes os teus pensamentos completos,/ mas uma parte revela e outra deixa que oculta lhe seja” (HOMERO, 2000a, Canto XI, v.441-443). Porém, Agamenon reconhece em Penélope uma exceção à regra.

³⁰⁴ Referência irônica e amarga aos protagonistas da obra homônima de Shakespeare (2003). Nessa tragédia, os amantes morrem por amor, impedidos de unirem-se em razão do conflito entre as respectivas famílias. Desta forma, o maior paroxismo ao enredo original seria o que passa pela mente de Ernesto, ou seja, que Caetana e Polidoro, outrora tão fogosos, tenham-se recolhido ao leito, movidos apenas pelo cansaço e tédio, em lugar do desejo sexual.

– e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado).

Enquanto na *Odisseia* o reencontro de Penélope e Odisseu transcorre apoteoticamente, com a interferência benfazeja de Atena adiando o nascer da aurora para não abreviar a noite de amor, n' *A doce canção de Caetana* o intercuro amoroso permanece no nível da conjectura alheia – e inacabado. O reencontrar-se do casal moderno, após várias peripécias descritas em cenas próprias de comédia, não transcorre segundo a idealização de Polidoro/Penélope. No quinto andar do Palace, Caetana/Odisseu viajante, mas que também é Caetana/Penélope, nega a acolhida calorosa, contrariando a expectativa de Polidoro/Odisseu. Ela limita-se a falar com indiferença acerca do gato³⁰⁵ aninhado em seu regaço, ao som de Maria Callas, ironicamente cantando *Casta Diva* para emoldurá-la, a ela que não é pura, segundo os conceitos sociais castradores, nem divinizada pela semelhança.

Não obstante, Polidoro estende a mão, oferecendo-lhe as benesses de ficar sob sua proteção, mas ela não a toma para não transmitir a mensagem de aquiescência. Altiva, resiste aos arroubos do macho: “– Não sou sua escrava, pronunciou, fria, a frase corretiva” (PIÑON, 1987, p.163), ao que ele retruca, inconformado: “– O que fiz para que não me ame mais? De que valeu esperar vinte anos por este amor, se me recusa agora e me torna um homem sem pátria e sem futuro³⁰⁶!” (PIÑON, 1987, p.164). Com desdém, Caetana responde de forma inesperada para alguém há tanto tempo afastada do amante: “– Não seja trágico, Polidoro. Desde quando quer assumir um papel que é meu? A atriz aqui sou eu. Sou eu que tenho o direito de chorar a qualquer hora. Não você, que a cada dia compra mais vacas e terras e ainda por cima tem mulher rica” (PIÑON, 1987, p.164). Afoito, dominado pelas melhores recordações do relacionamento ardente que tiveram no passado, exige: “– Dou-lhe cinco minutos para irmos para a cama. Você não veio de tão longe só para conversar comigo. [...] Se carecia de um cheque, em vez de amor, era só telegrafar ou usar o interurbano.” Rendido, humilha-se e implora: “– Finja ao menos que me ama” (PIÑON, 1987, p.165), depois de compará-la a Penélope, pelo seu avesso:

³⁰⁵ “O simbolismo do gato é muito heterogêneo, pois oscila entre as tendências benéficas e as malélicas, o que se pode explicar pela atitude a um só tempo terna e dissimulada do animal” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.461). Essas atribuições mostram-se adequadas a Riche, o gato de Caetana, não apenas pelo significado do nome, em francês, “rico”, mas pelo fato de ser um animal com humor cambiante e pouco confiável para todas as pessoas, exceto para a dona. Por suas qualidades, Riche é o equivalente paródico do cão Argos, de Odisseu, o único a reconhecê-lo por ocasião do retorno, sendo homenageado com vinte e nove versos na *Odisseia* (HOMERO, 2000a, XVII, v.291-318 e 326-327). Essas qualidades vêm a confirmar-lhe a etimologia: *αργός* (argós), brilhante, rápido (BRANDÃO, 1991a, p.114).

³⁰⁶ Idêntica conotação Penélope assume para Odisseu: passado no qual encontra suas raízes e razão para esperar o porvir.

– Vejo que você, Caetana Toledo, é mulher difícil. Parece-se com as portuguesas de antigamente, que se despediam dos maridos no cais do porto [...]. E não davam mostras de sofrer porque iam se ausentar de casa por mais de dez anos, alguns dos maridos, inclusive, nunca mais voltando. E nem por isso aquelas mulheres vestidas de negro choravam (PIÑON, 1987, p.146).

Após ter sido desprezado, Polidoro acende a luz, metáfora do reconhecimento recíproco, a fim de observar a decadência física dos amantes em vinte anos – algo bastante destacado por Piñon no correr do romance. A descrição de Caetana, “na casa dos cinquenta”, é feita sem eufemismos, à semelhança da maneira como Odisseu coloca Penélope em confronto com Calipso, mas com o acréscimo de crueza satírica para causar um efeito ridículo, ausente na *Odisseia*: “Envelhecera. As bolsas sob os olhos davam-lhe a fisionomia de um Buda transportado para a América com o intuito de divulgar novos métodos de vida” (PIÑON, 1987, p.165). Apesar disso, anseia pelo corpo da mulher, dizendo-lhe palavras agradáveis com o fito de dar o beijo que lhe permitiria, segundo seu julgamento, levá-la enfim ao sexo. Para conquistar Caetana, Polidoro finge concordar com a decisão dela em não aceitar ser confinada a uma casa em Trindade, cidade com tão poucos habitantes, privando o país de suas performances (PIÑON, 1987, p.166). Mas, logo a seguir, esquece-se da estratégia de sedução para reiterar a atitude déspota de um coronel almejando trancafiá-la num serralho (PIÑON, 1987, p.168).

Caetana, a seu turno, percebe o excesso de peso em Polidoro. Porém, ressalva: “– Igual a mim. Só que eu, apesar dos quilos, continuo atriz. O palco desafoga mágoas e gorduras” (PIÑON, 1987, p.205). Na *Odisseia*, o sobrepeso não se constitui em fator restritivo no tocante à estética para Penélope, cuja mão “gorda” (HOMERO, 2000a, XXI, v.6) indica uma qualidade positiva, ao contrário do que se considera já na década de 1970, apesar de os artistas gozarem da prerrogativa da exceção, em conformidade com a visão de Caetana. Piñon salienta que as manchas na pele das mãos da artista enfeitam-nas, apesar de serem um “inequívoco sinal dos anos” (PIÑON, 1987, p.243), impossível de disfarçar.

Cansada, desiludida, esfaimada³⁰⁷, Caetana “já não tinha nostalgia dos feitiços emanados de um corpo vizinho” (PIÑON, 1987, p.201). O antigo ardor, tão lembrado por Polidoro, há tempos não se manifesta, já que

³⁰⁷ O extenso trecho, sintetizado a seguir, comprova o estado de privação de alimentos para o corpo e para a alma de “Caetana [, que] afagava o estômago com movimentos concêntricos. [...] – Meu estômago protesta, mas é de fome. [...] Leite, maçã e ovo duro. Frugal demais após a viagem na boléia do caminhão. [...] – Se este lanche miserável deve-se a Mágico, diga-lhe que ele se equivoca com nossos andrajos. E que é a arte que nos obriga a nos vestirmos dessa maneira. Além do mais, quem pensa que somos, banqueiros? Pois saiba que somos mesmo é príncipes. Pois somos nós que damos nomes aos sentimentos e às caras esfomeadas desses brasileiros feios que

queria [...] esquecer as cisões do amor, comuns aos mortais.

A vida, naqueles anos, chegara-lhe destituída de sentimentos intensos. O último amante, em Belém do Pará, deixara em sua pele o cheiro de fruta passada. Seus sentidos esfriaram-se. Faltava-lhe o instinto de aceitar cega o corpo do outro. Esse mesmo instinto, alertado, devolvia à paixão alheia, que pretendia meter-se em sua cama, sinais de uma economia avara e parcimoniosa. Já não podia, como antes, azeitar-se com o óleo da juventude, que uma ânfora, naufragada junto a barcos imemoriais, outrora espargira pelas areias do litoral brasileiro (PIÑON, 1987, p.202).

Com a libido, energia vital de Eros, agora tão escassa em virtude de tê-la canalizado para o ofício, não causa espanto que Caetana impeça o contato mais íntimo. Sem desiludir Polidoro, não acolhe esse “amor sob o pálio do ocaso” (PIÑON, 1987, p.135). Queixa-se com amargura da condição adversa na qual se encontra, principalmente por estar na presença do ex-amante em situação de inferioridade: “– Não é verdade que os artistas disputam com os deuses o direito de representar as histórias dos homens? E querem usurpar à força o trono desses seres divinos? Ah, maldito ofício que me deixou pobre e sem teto, disse enraivecida” (PIÑON, 1987, p.168). Enche-se de coragem e cobra a palavra anteriormente empenhada por ele, a de que satisfaria qualquer pedido dela. Cheio de receios em relação ao montante da dívida, Polidoro titubeia, contudo aquiesce, afirmando que a honraria. Caetana então explode: “Quero ser a Callas ao menos uma vez na vida! Aliviou-se, após assumir de público o sonho até então inviolável no coração” (PIÑON, 1987, p.173). Após a representação da ópera *La Traviata* sob patrocínio dele, seria e faria o que ele quisesse.

Tal peça romântica, conforme afirma Jeanne Suhamy (1997, p.123), baseia-se n’A *dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho (2003), é a terceira grande obra-prima de Verdi e “reconstitui a história de amor entre o autor e uma célebre cortesã, Marie Duplessis, também amada por Alfred de Musset e Franz Liszt”. Na estréia,

essa ópera foi um verdadeiro fracasso, por causa do tema, mas também dos intérpretes: a cantora que interpretava Violetta era uma senhora gorda de muito boa saúde, e era difícil acreditar que ela morria de tuberculose. O fracasso e o escândalo logo se transformaram em sucesso. Hoje, é uma das óperas mais populares do repertório (SUHAMY, 1997, p.123).

A originalidade consagradora de *La Traviata*, ou “a desviada”, provém da ousadia do conjunto, mas

teimam em sonhar.. [...] A partir daquela sexta-feira, Polidoro os lambuzaria de mel. O que a realidade lhes sonegara no passado, lhes seria agora obsequiado em dobro. [...] – Trarei na bandeja os sete anos de fartura do Egito” (PIÑON, 1987, p.106).

deve-se primeiramente ao realismo do tema. Ao escolher levar à cena um drama contemporâneo em que uma prostituta atacada de tuberculose é alçada à dignidade de heroína trágica, Verdi demonstra uma grande audácia. Em vez de fazer o público sonhar com grandes afrescos históricos, fantasias mitológicas ou aventuras de capa e espada de importação anglo-saxônica, ele o remete a seu universo cotidiano e lhe apresenta um espelho pouco complacente. Alfredo e seu pai encarnam a burguesia do século dezenove, com sua frivolidade frouxa, seu moralismo mesquinho e cruel. Por oposição, Violetta, essa “traviata” que se sacrifica por amor quando está condenada pela doença e pela sociedade, suscita ao mesmo tempo a piedade e a admiração (SUHAMY, 1997, p.124).

Ainda para a pesquisadora, “o papel de Violetta exige uma grande plasticidade vocal e dramática: sob esse aspecto, a interpretação vibrante de Maria Callas permanece inigualável” (SUHAMY, 1997, p.125), afirmação que vem a embasar a reverência de Piñon ao desempenho da cantora. Através da ópera, Caetana deseja fazer uma sobreposição à figura de Violetta, prostituta física que é elevada à categoria de heroína trágica em contraponto com a sociedade hipócrita e cruel que a situa à margem dos palcos de sucesso, tal como ela própria é mantida. Porém, possivelmente o mesmo fado de insucesso inicial de *La Traviata* repetir-se-ia na única apresentação em Trindade, pois a protagonista de *A doce canção de Caetana* porta os mesmos atributos físicos³⁰⁸ da atriz na estréia em solo europeu, condição que revestiria a performance de inverossimilhança, ou carnavalização bufa.

Para Caetana, desprotegida pelos deuses, resta apenas satisfazer ao coronel que a deseja. Aceitar a prisão dourada que Polidoro lhe oferece consistiria no sacrifício extremo, sinônimo de morte em vida. Mas, em nome da arte, renunciaria até à liberdade. Nesse afã, transporta seu tear para o palco, onde pretende, através da representação cênica, elaborar uma tela grandiosa, inscrevendo-se, através da mesma, na posteridade. Se as circunstâncias não a favorecem, a desdita já lhe é íntima e não a desencoraja.

Contudo, essa performance derrotista alinha-se à qualidade na representação do real, em conformidade ao que exara Grace Stewart (1979, p.14-15), em *A new mythos: the novel of the artist as heroine*:

A escritora deve desafiar a definição cultural de artista ou de mulher se ela pretender permanecer artista e mulher. Como, onde ou o que a artista pode criar? [...] Ela deve escolher: [...] pode criar um herói ou adotar uma identidade masculina e continuar inserida na tradição. Ela pode criar narrativas em que transmuta os antigos ou construir novos mitos [...] que se

³⁰⁸ Caetana se esquece de que o corpo é um instrumento no teatro. É preciso aperfeiçoá-lo, sacrificá-lo para o sacramento da arte, neste projeto ambicioso de perfazer a interpretação perfeita. Identificamos nessa criação mais um dos recursos paródicos empregados por Piñon.

comproven inaceitáveis aos leitores baseados na tradição. [...] Quando, na condição de mulher-escritora, cria uma artista como heroína, é-lhe negada a evasão. Sua heroína deve, por conseguinte, continuar desintegrada, estranha ou malsucedida, um fracasso como mulher ou como artista³⁰⁹.

Em lugar da *Odisseia* épica, em que Penélope obtém êxito, Caetana confirma as características da criação feminina no romance. Apesar de desfiar outros fios, a artista empenha-se na confecção de sua obra-prima com o mesmo denodo que a rainha: uma alcança o sucesso; a outra, malogra.

2.1.3 Tessitura frustrada

CORO. – Penélope fue sola, y circundada
 Estuvo em peligros e deseos
 Y no caerá cual outra Clitemnestra.
 Mas solo para Ulises vive ella.
 Tejía y destejía durante años
 Para burlar así a los pretendientes.
 Ella bordó sus sueños en la tela.
 Sus deseos y sueños son: ¡Ulises !
 PENELOPE *se levanta de súbito y corre a abrir, febril, la puerta del templete.*
 PENELOPE. – ¡Puedes verlos! (*Se le quiebra la voz*) Ahora ya no importa.
 ULISES *se acerca a la puerta y mira a su mujer, que ha bajado la cabeza.*
Una larga pausa.
 ULISES. – (*Cerrando la puerta, mientras niega con la cabeza.*) Nadie nos verá ya.
 No existen. ¡Tu soñaste con Ulises! Esse sudário será quemado mañana con el cuerpo de Anfino. A no ser que prefieras destejer lentamente...
 PENELOPE. – Será quemado.
 CORO. – Junto al telar, soñar con el ausente:
 Esta es la dulce ley de nuestras bodas.
 Sonría la gloria a la prudente reina
 Que nunca ha amado a otro hombre que su esposo.
 PENELOPE. – ¡Mentira!³¹⁰

Caetana empenha-se em uma “tanato-urdidura”: triunfando, perde a liberdade, condição sob a qual norteia sua existência e, fracassando, perde a razão de sonhar – e de

³⁰⁹ Tradução de: “the female writer must defy the cultural definition of artist or of woman if she is to remain artist and woman. How, where, or what can the female artist create? She must choose: [...] She may create a hero or adopt a masculine identity and remain within the tradition. She may create fictions which transmute the old or construct new myths [...] which prove unacceptable to readers dependent on the traditional. [...] When, as a female, she creates an artist as heroine, she is denied these convenient escapes. Her heroine may therefore remain disintegrated, estranged, or unsuccessful – a failure as a woman or as an artist”.

³¹⁰ VALLEJO, Buero. *La tejedora de sueños*. Llegada de los dioses. 7.ed. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas, 1985.

viver. Penelopicamente urde o engodo maior, além de algumas tapeações secundárias³¹¹. Por outro lado, sofre enganos, mas, a um, ignora e, sob o efeito do outro, evade-se.

Da mesma forma que Penélope avalia Odisseu para confirmar-lhe a identidade – pois ela sabe que o retorno em si já é a comprovação do amor do marido –, Caetana testa Polidoro para avaliar até onde vai sua paixão. Na primeira ocasião, há duas décadas, antes de conhecerem-se sexualmente, Polidoro é submetido à prova do alho. Consistira esse exame romântico em fazê-lo beijar a mão de Caetana lambuzada por uma cabeça inteira do bulbo. Destarte, deduzimos que ela queria saber se ele resistiria ao desgaste diário, banalizador de qualquer relação, pois, que homem resiste à mulher cheirando a alho para fazer-lhe a corte? Sôfrego de desejo, o homem não apenas beija a mão, mas a lambe e suga até quase tragar-lhe os ossos. Mesmo assim, afeita às falas prolongadas e à espera nas coxias, Caetana não cede. Limita-se a comunicar que ele fora aprovado na primeira instância e o expulsa do camarim.

A segunda prova encerra o reconhecimento do significado de uma carta de baralho contida num envelope pardo lacrado, guardado dentro de uma caixa que a artista entrega a Polidoro. Esse pedaço de papel evoca, para Caetana, os jogos preambulares ao sexo que vivenciaram e recorda-lhe a promessa de Polidoro, contida no excerto a seguir:

– Encontrei a carta, a dama de espadas, dizia o fazendeiro, risonho.
Contornou a cama, entregando a carta a Caetana.
– Esta dama de espadas é o penhor de minha paixão.
E dono de inesperada lírica, fez-lhe respeitosa reverência.
– Basta mostrá-la no futuro, que lhe darei tudo que me peça.
Caetana cheirou a carta. As narinas traziam-lhe suor e perfume. Assegurada do valor da promessa, acomodou a dama de espadas na mesinha-de-cabeceira entre copos, jóias e remédios (PIÑON, 1987, p.71).

No presente narrativo, é cobrado a Polidoro o cumprimento da promessa feita através da rainha (PIÑON, 1987, p.27) de espadas (PIÑON, 1987, p.171). A princípio, ele não relembra o que significa a carta que tem em mãos, esquecimento que Caetana interpreta como falta de vontade de pagar a dívida de acordo com o pacto firmado. O arrebatamento contido nas carícias do macho ante o corpo da fêmea, no afã de desculpar-se, torna-se agônico para

³¹¹ Dentre os pequenos logros, poderíamos incluir os enganos nas falas teatrais, originadas por esquecimentos que geram adaptações, apesar de que, para a personagem Danilo, “Caetana é respeitosa com a obra alheia. Mexe de cinco a seis frases, e sempre por bom motivo”, apesar de admitir que Caetana “improvisa no palco. Gosta de enriquecer os textos saídos de plumas nobres. Certa vez alterou duas frases de um diálogo do famoso Machado de Assis. Sabe que ficou até melhor?” (PIÑON, 1987, p.112-113). Caetana, sob o olhar das pessoas comuns, tenciona plagiar Callas, no entanto, age ao estilo de *Pierre Menard, o autor de Quixote*, de Borges (1996b, p.444-450), o qual, ao reproduzir o romance cervantino linha a linha, em outro tempo e lugar, cria outra história – mais interessante. Para Piñon (1997b, p.90), “a memória narrativa [...] jamais é fiel.[...] Guarda fidelidade apenas aos seus próprios princípios”, inocentando Caetana da imputação de culpas.

ela, que o rejeita. Ofendida, Caetana recorda que as cartas sempre se destacaram nos jogos amorosos do casal, cujo prêmio maior consistia na penetração até o clímax. Após esforço, Polidoro lembra da palavra empenhada há tantos anos, ocasião em que afirmara, mediante a apresentação da carta-promissória, satisfazer qualquer desejo de Caetana, a qualquer preço, pois “macho se reconhecia de fato apaixonado quando se dispunha a sacrificar parte de seus bens”, já que “o amor também se consubstanciava em terras e ouro” (PIÑON, 1987, p.173), aos quais acrescentamos as reses³¹². Em tal grau, reitera o penhor e o cumprimento da dívida cobrada. Sem revelar os detalhes para a concretização da quimera de representar Maria Callas no palco, Caetana despacha Polidoro para a casa dele, temendo que a emoção excessiva lhe prejudicasse a saúde. Como único gesto de carinho pelo reencontro, Caetana concede-lhe um afago nos cabelos (PIÑON, 1987, p.175). Logo, na segunda prova, Polidoro é reprovado inicialmente, para em seguida alcançar o êxito pretendido, qual Odisseu, que supera a contento a prova dos arcos proposta por Penélope.

A carta da rainha de espadas invoca a figura mitológica de Atalanta, cujo nome significa “indomável” (SHARMAN-BURKE; GREEN, 1988, p.187). É a filha do rei Íaso, o qual, ansioso por um filho, abandona-a nas montanhas, para onde a deusa Ártemis envia uma urso para alimentá-la, até que fosse recolhida por caçadores que a adotassem. Torna-se também caçadora e, ao atingir o estado adulto, rejeita o casamento de forma geral, inclusive aquele proposto por Ares, deus da guerra, por não suportar sequer a ideia de tornar-se dona de casa. Acolhida, enfim, pelo pai em virtude de sua bravura, a moça, ante a insistência do genitor em encontrar-lhe um marido nobre, impõe-lhe a condição de que o pretendente seja mais veloz na corrida do que ela. Ao perdedor, matá-lo-ia.

Quanto ao simbolismo do tarô, a rainha de espadas “é a imagem da abstração e da impenetrabilidade da mente, que consegue se fixar num ideal de perfeição a tal ponto que todas as conotações eróticas são banidas”, por isso é solitária, não aceitando que algo a demova do ideal de perfeição; dentro dela “existe uma fidelidade que consegue suportar quase todas as dificuldades da vida”, mas não aceita a falha humana, exigindo “de seus pretendentes tarefas impossíveis [...]. Aqueles que na vida real se identificam com Atalanta tendem a esperar para sempre”; por esse motivo, “é a imagem da frustração e do isolamento, uma vez que ela é intocável [...], não aceita nada menos que a perfeição, porque ela teve que ser perfeita e falhou³¹³” (SHARMAN-BURKE; GREEN, 1988, p.189-190). Na leitura de Jolande

³¹² Equivalem aos *dora* e *hedna* entregues por Odisseu a Penélope.

³¹³ Mas Atalanta, distraída por Afrodite em colher maçãs pelo caminho, perde a corrida final e casa-se, o que não acontece com Caetana.

Jacobi (2002, p.298) sobre os valores simbólicos das cartas, as espadas (“*piques*”, em francês, com significado de “lanças”) “estão simbolicamente ligadas à ‘penetração’ do intelecto e, por sua cor preta, à morte”, metafórica em *A doce canção de Caetana*.

Verificamos que os acontecimentos entre Caetana e Polidoro sucedem-se temporalmente de forma contrária à do mito descrito por Vernant (1991, p.23), o qual considera que o mundo de Atalanta fecha-se sobre si mesmo e se isola em sua alteridade. Por isso,

quando afinal é imposto [...], o casamento torna-se inicialmente uma corrida, uma perseguição selvagem em que a noiva acua e massacra seu pretendente como na caça, e mais adiante, quando Afrodite intervém para enlouquecer de amor a jovem, uma união bestial em que o marido e a esposa se transformam em leão e leoa.

A partir desses esclarecimentos, certificamo-nos de que Piñon com mestria atribui a Caetana as características da rainha de espadas, opostas às do naipe de paus, cuja rainha é representada por Penélope. Sob esta carta do tarô, encontram-se as qualidades da fidelidade no casamento por parte de uma mulher “trabalhadeira, versátil, criativa, talentosa e de uma força de vontade inquebrantável”, que não perde tempo tentando se equiparar aos deuses; porém, “é muito contida e estável, uma vez que seu fogo está sob controle para oferecer aconchego e calor” (SHARMAN-BURKE; GREEN, 1988, p.160), qualidades que os pretendentes, além do marido, buscam. Além desses atributos, Penélope, ao esforçar-se para manter o foco e canalizar suas energias na direção de seus objetivos, configura-se no modelo antigo da “mulher de verdade”, paradigma da “supermulher” almejado por tantas mulheres ainda na atualidade. Por outro lado, existem predicados no arcano menor contidos em tal carta que poderiam, sim, ser compartilhados com Caetana, a saber: “forte [...], criativa e independente a ponto de não precisar de ninguém para ampará-la, ou mesmo do rótulo de ‘esposa’ para ser aceita socialmente ou tornar-se um indivíduo autoconfiante” (SHARMAN-BURKE; GREEN, 1988, p.160).

Tal carta alude ainda à ópera em três atos *A dama de espadas*³¹⁴, de Pyotr Ilitch Tchaikovsky, baseada no conto homônimo de Aleksandr Pushkin³¹⁵. Na trama, Herman, um oficial do exército, manipula Lisa para chegar até sua avó, a condessa, conhecida como a

³¹⁴ Essa ópera toma emprestados alguns elementos de *Carmen*, de Bizet (SUHAMY, 1997, p.152).

³¹⁵ Resumo da diegese do conto encontra-se disponível em DAMA de espadas. <http://planisferiopessoal.blogspot.com/2008/09/dama-de-espadas-puskine.html>. Acesso em 28.06.2010). O diálogo entre o conto de Pushkin e o romance de Piñon consiste na escolha da carta-chave, portadora de mau agouro por encerrar promessas fabulosas que não se realizam.

"Dama de Espadas", no intuito de descobrir o segredo de três cartas. Possuidor dessa informação, poderia ganhar os jogos de azar, sem importar-se com a predição de que, se a condessa o revelasse, morreria. Em nome da ambição, Herman arrisca o que realmente é importante: sua carreira, o amor de Lisa, a vida da condessa e finalmente a sua própria³¹⁶.

Identificamos no episódio da carta também uma analogia com Pandora, que apenas logra prender dentro de seu *pítion* a esperança, pois é a última “cartada” de Caetana, algo a ser usado quando as demais possibilidades de sucesso estejam esgotadas.

Na *Odisseia*, Penélope propõe a Odisseu a prova do reconhecimento do leito, mas, em *A doce canção de Caetana*, Polidoro incumbe-se de tal tarefa. Nesse sentido, quando Polidoro exprime urgência em restaurar o quarto do hotel Palace ocupado por ele e Caetana no passado, Ernesto e Virgílio disputam entre si a honra de identificar o tálamo, testemunha dos amores do casal. Polidoro exige que a decoração corresponda fielmente à original, para produzir o efeito de que nunca se separaram. Não aventa a possibilidade de as águas do rio do amor onde se banharam já serem outras, enquanto, na companhia dos amigos, busca no porão do Palace os móveis e o colchão dos fogosos amantes no qual, “despidos e solitários, tiveram a si próprios como única referência das formas humanas. Sob o primado do orgulho, entre carícias e suspiros, nenhum outro corpo representara melhor para eles [os amigos] o homem e a mulher” (PIÑON, 1987, p.68). O colchão mais velho dentre todos é indicado a Polidoro, com a justificativa de que

ali, segundo Virgílio, Caetana e ele usaram dentes e garras para dar vazão ao desejo que lhes usurpava a consciência. E, na celebração do ritual amoroso, haviam automaticamente remontado aos tempos pagãos, quando os homens tinham a seu alcance uma legião de deuses amigos. Agora, no entanto, não resistia à dramática constatação de que os vinte anos de espera haviam esgotado a energia que esbanjara no passado como um déspota (PIÑON, 1987, p.75).

À simples lembrança das folias dionisíacas compartilhadas com Caetana, Polidoro é invadido por inesperado vigor. Ao contemplar o colchão, conclui que o objeto é a prova viva de uma possível felicidade (PIÑON, 1987, p.77). Não é feita qualquer menção em todo o episódio à cama, móvel dispensável, mas apenas ao receptáculo dos corpos ardentes.

Encerra-se a cena bufa com Virgílio caindo sobre o artefato, outrora de utilidade mais nobre, seguido por Polidoro no afã de socorrer o amigo, mas sem conseguirem levantar-se, resultado da nuvem de poeira deixada pelo grande objeto, à guisa de neblina. Impregnados

³¹⁶ Disponível em: PIKOVAYA Dama. http://pt.wikipedia.org/wiki/Pikovaya_Dama. Acesso em: 29.06.2010.

pela vibração do momento, “queriam livrar-se de uma magia, vinda dali mesmo, que lhes dificultava os movimentos, enquanto Polidoro, pela primeira vez, deitava-se nele sem contrair o corpo de Caetana contra o seu” (PIÑON, 1987, p.77). São seguidos por Mágico e Ernesto, sob a pregação de Polidoro de que deveriam sucumbir à experiência. O companheirismo e “o ar de desconsolo dos quatro homens igualava-os na sorte” (PIÑON, 1987, p.78), como se todos usufruíssem a presença de Caetana, o que, de certo modo, é verdadeiro, além de indicar a passagem do estado da paixão pela mulher para a amizade pelos fiéis escudeiros como fonte de prazer.

Fruto da criação antitética de Piñon, beirando o hilário, como retomada do leito confeccionado pelo próprio Odisseu com todo o esmero e jamais ocupado por outrem senão por ele e Penélope na *Odisseia*, em *A doce canção de Caetana*, Polidoro delega aos amigos a escolha do colchão, que recai sobre o de pior aspecto dentre uma pilha para descarte no porão. Ao contrário do texto épico, onde o episódio do leito antecede o intercurso amoroso, na qualidade de última prova, no romance é o derradeiro preparativo de Polidoro para a chegada fadada ao insucesso, que Caetana, não tendo a intenção de compartilhar daquele leito no antigo ritual, rejeita. Sob o signo do humor e da paródia, Piñon esvazia o conteúdo heroico da cena homérica ao declarar: “– Tregar é ato público. Basta ir à pensão. Já o amor é cevado em quarto escuro sem aragem” (PIÑON, 1987, p.137). Percebemos que a retribuição para o empenho de um e o descaso de outro é proporcional por parte das respectivas mulheres.

O engodo que consiste na obra-prima de Caetana, contudo, é planejado inteiramente por ela, sem a inspiração da divina Sabedoria que move Penélope. Motivada pela obsessão de inscrever-se na posteridade equiparada a seus ídolos, para não ser esquecida, condenação certa caso não consiga inserir-se na história da arte, sente-se absolvida por toda e qualquer estratégia enganosa que empregue nesse sentido: “Acaso existe pior morte que o esquecimento, nunca mais ser recordado? Ou nunca ter conhecido a glória?” (PIÑON, 1987, p.104). Consciente de que o “exercício amoroso também podia tornar-se um implacável instrumento de poder” (PIÑON, 1987, p.269), segue conduzindo o jogo de sedução a Polidoro, sem, entretanto, ceder aos instintos eróticos, para melhor manipulá-lo, atitude exemplificada na ocasião em que

Caetana recolheu a mão, objeto do insano desejo. Com gesto impulsivo trancou o corpo numa arca imaginária, privando Polidoro de sensações que só ele mesmo alimentava. Repudiava a lânguida mirada dele. Não seria parceira de uma bacanal promovida às custas de uma memória esfarrapada. A cada visita Polidoro demonstrava menos receio de abrir as veias de seu amor, por

onde deixava escorrer a baba negra e amaldiçoada que lhes melava os corpos (PIÑON, 1987, p.257).

Dando andamento aos procedimentos a fim de atender à solicitação da amada de patrocinar a encenação em falsete da ópera *La Traviata*, Polidoro encomenda um cenário composto por “vários painéis gigantescos que criem a ilusão de que existe um teatro de verdade em Trindade” (PIÑON, 1987, p.189), a serem fixados à entrada do cinema Íris³¹⁷, há tempos fechado. Caetana pensa nos detalhes, ainda que mínimos, porque até “uma porta deve ser sempre imponente. Como se fosse a porta do paraíso. Tudo aqui é mentira, mas de boa qualidade” (PIÑON, 1987, p.266). A ilusão sobrepuja o real, relativizado conforme a visão do ator, para quem “a arte repousava suas estruturas numa irrestrita adesão a qualquer realidade que o artista porventura defendesse” (PIÑON, 1987, p.267).

Dar cumprimento ao processo de montagem da ópera de acordo com as prescrições recebidas demoraria semanas, no entanto, Polidoro tem pressa em resgatar a promissória – o corpo de Caetana, que se mantém na recusa de todas as investidas. Para ocupá-lo e para atender à premência de distribuir os demais papéis, Caetana oferece-lhe uma participação, com a qual Polidoro empolga-se. Ao tomar conhecimento, porém, da mera figuração, inconformado, passa a alterar o programa estabelecido por ela, atitude considerada despótica e ditatorial, mas julgada por ele adequada ao país “que precisa de ordem” (PIÑON, 1987, p.227). Assume assim o poder que detém em mãos: “– Amanhã ensaiaremos [...]. Serei o contra-regra [...]. Se não houver público no dia da estréia, encho a merda deste teatro de vacas. É o que não me falta no pasto. Minha alma não passa de um boi zebu trazido da Índia” (PIÑON, 1987, p.276). Ele impõe-se; não sendo aceito, negocia, enquanto ela negaceia.

Finalmente é estipulado o dia da representação da farsa para sábado, 20 de junho de 1970: “a apresentação no teatro Íris, que marcava seu retorno a Trindade, deveria ser na véspera do domingo em que o time brasileiro se sagraria, no México, tricampeão do mundo” (PIÑON, 1987, p.265), data justificada para assinalar que o sucesso individual deveria anteceder ao da nação.

Exultante pela proximidade do prazo final, sem preocupar-se com os galanteios introdutórios às conquistas amorosas, Polidoro declara ao pajem da atriz: “– Avise a Caetana que minhas contas estão quase pagas. Saldarei a última dívida hoje à noite, tão logo as luzes do Íris se apaguem, disse, circunspecto, superando com elegância o desejo de vingança”

³¹⁷ Em *A casa da paixão*, a exemplo do nome da cidade, Piñon (1998) retoma o nome Íris para o teatro, local de espetáculo onde a vida eleva-se à perfeição, aqui um espaço decadente e carnavalesco, onde se abortam os sonhos.

(PIÑON, 1987, p.330-331), associado à antevisão da felicidade. Entretanto, posteriormente mais humilde na presença dela, pergunta-lhe entre suspiros se aceita ser sua mulher depois do espetáculo. A resposta vem sob a forma da comparação entre ela e o toureiro que pede proteção à Virgem antes de encarar o touro.

Caetana dirige-se então a Maria Callas, vestida na fotografia com o luto das heroínas aziagas, para abandonar-se sob seu amparo, qual a uma santa. Feita a invocação, tenta fundir-se à imagem da outra, enquanto “exercitava-se agora no espelho, abrindo e fechando a boca em rápidos movimentos. Convenceria assim o público de que sua voz era a da Callas, que afloraria da vitrola do tio Vespasiano”, consagrando-se definitivamente ao culto da cantora grega: “– Ninguém desconfiará de que minha arte se casa hoje à noite, e para sempre, com a da Callas!” (PIÑON, 1987, p.336). Seria o ápice de uma carreira que ainda não decolara.

A data de 20 de junho é véspera também do solstício de inverno no hemisfério sul, época de recolhimento para a atriz cuja performance é sabotada pelo delegado Narciso, subornado por Dodô, que desliga a vitrola onde toca o disco reproduzidor da voz de Maria Callas no teatro supostamente lotado. Confirma-se o receio de Polidoro, que fizera o possível para evitar a vingança da esposa³¹⁸.

A princípio, concentrada, Caetana não percebe e continua a executar os trejeitos, iluminada no centro do palco. Destecido o engano, não aceita consolo: “– Apesar da pressa em ser famosa, cheguei tarde ao sucesso. A vida me levou para longe das capitais. Nem por isso vou permitir que um de vocês me tasque como um balão. Decido eu mesmo quanto à minha morte” (PIÑON, 1987, p.280), desabafa. Reconhece as próprias limitações, atribuindo-as ao desprovimento de ensino institucional aplicado a seu *métier*:

– A cada manhã, ao me levar a caneca de café, tio Vespasiano me garantia o sucesso. Apesar de seus devaneios, minha vida estava cronometrada para o fracasso. Como poderia eu acertar, se nos apresentávamos unicamente em comarcas povoadas de almas com lepra, doença de Chagas, puros fantasmas? Puta que pariu, explodiu Caetana, indiferente aos efeitos da destemperança. [...] Se era para fracassar, por que o tio me educou para o sonho? Que direito tinha eu de imitar a Callas se nem me ensinaram a cantar. Não passei de uma aprendiz com cordas vocais enferrujadas! (PIÑON, 1987, p.296)

³¹⁸ Polidoro sabe que sua sorte decidir-se-ia após o sucesso da fraude no Íris: “Além do peso da solidão, temia recolher-se ao teatro. Não tinha como prever as tramas costuradas em separado por Dodô e Caetana, ambas visando aprisioná-lo. Em qualquer circunstância sentia-se vítima das duas mulheres”, pois sabia que, por um lado, “jamais Caetana o chamaria ao camarim para abraçá-lo e devolvê-lo restaurado à vida. Ou mesmo, de comum acordo, derramar junto a ele algumas lágrimas em memória do amor deixado para trás”; por outro, está ciente de que “a derrota no Íris o lançaria de volta aos braços de Dodô” (PIÑON, 1987, p.326), motivo de desespero para ele.

Cobrada por seu grupo de admiradores para descer do palco, ela, que não despe a máscara nem na intimidade³¹⁹, assume que a ilusão é sua sina: “Estou condenada a julgar a vida sem passar recibo de quitação. Esta merda de vida não me pega mais desprevenida. Esta puta de vida me deve tudo. Não quero que o fracasso seja na velhice minha única rubrica. Prefiro a morte” (PIÑON, 1987, p.297). Não aceita renunciar à própria dignidade para tornar-se apenas a amante de Polidoro, afeita à transcendência do tablado, cura para todas as dores, ao desabafar que “nas minhas veias corre o desmando da arte. De que me vale o amor ou a carne, se a alma é imortal? E a alma é o palco! É o sucesso!” (PIÑON, 1987, p.297). Por sua vez, o narrador sentencia que “a mulher, tendo fartado o corpo com surpreendentes gorduras, eliminara a paixão humana” (PIÑON, 1987, p.297), algo jamais sucedido a Penélope, constantemente movida pelo amor dedicado a um único homem na versão homérica.

Todo o trecho de *A doce canção de Caetana*, porém, está previamente anunciado desde a chegada da protagonista a Trindade. Piñon utiliza-se de linguagem cifrada para, através do enredo de duas óperas, resumir as ações subsequentes, inclusive o desfecho da diegese do romance. Enquanto aguarda a chegada de Polidoro, recém-instalada no Palace, Caetana ouve na vitrola de tio Vespasiano o disco de vinil contendo *Tristão e Isolda*, de Richard Wagner (PIÑON, 1987, p.98). Essa obra adapta para a música erudita o mito homônimo contido na lenda celta do século XII que relata a conquista de Isolda, a Loura, por Tristão, não para si próprio, mas para seu senhor, o Rei Marcos. No trajeto entre Irlanda e Cornualha, surge o amor entre os jovens, contra o qual lutam, devido a possuírem um caráter nobre; contudo, não conseguem viver separados, condição que os leva à morte, apesar de ambos casarem-se com outros cônjuges (ABRANTES, 2006). Tal mito encerra uma polaridade em sua recepção, conforme Jacqueline Schaefer (1998, p.892) reconhece: “para alguns, trata-se de uma simples história de adultério. Para outros, é a plenitude do amor humano”; no entanto, para Schaefer, encerra “o mito do amor total, do amor desmedido”. A intenção de Caetana, ao invocar *Tristão e Isolda*, proclama, por um lado, o amor adúltero, no qual a traição efetivar-se-ia através do cumprimento da palavra empenhada a Polidoro de que se tornaria sua amante e renunciaria ao teatro; por outro lado, o mito do amor total, desmedido, à arte.

³¹⁹ Constatação feita por Gioconda, na ocasião em que “Caetana esforçava-se em propor-lhe a apologia da mentira, que afinal alimentara com espessa levedura a deselegância de seus sonhos” e suplica: “– Pare, Caetana. Saia do palco! Volte para a vida. Fale de nós. De Polidoro, se quiser. Mas basta de confundir os cenários” (PIÑON, 1987, p.296), apelo ao qual a protagonista rejeita.

Já quando Caetana escuta *Tosca*³²⁰, de Giacomo Puccini, na sequência imediata, Piñon fornece o indício³²¹ do desmascaramento da farsa no romance, se considerarmos que o antagonista na ópera, Scarpia, é um policial “cruel e melíflu, velhaco e lúbrico” (SUHAMY, 1997, p.173), semelhante ao interesseiro, corrupto e venal delegado Narciso, títere de Dodô. A fala de Flória Tosca, “*Vissi d’arte, vissi d’amore*” (“vivi de arte, vivi de amor”), mostra-se adequada ao epílogo de Caetana, que vivera antes, vivia naquele momento e, segundo as evidências indicam, viveria o tempo que lhe restasse do amor pela arte, prescindindo de um companheiro, contrariamente a Penélope, que usa sua arte manual e mental no sentido de reaproximá-la do marido.

Fracassada a esperança de sucesso do último engodo, Caetana não consegue fazer passar sua trama sob os fios urdidos pela esposa traída: vem para enganar, mas sai ela própria ludibriada. A atriz não consegue eufemizar em descida a queda simbolizada pela taça no regime noturno da imagem, impossibilidade que, de acordo com a teoria antropológica de Durand (2002, p.279), engloba uma das fases do mito do retorno, “mito esse sempre ameaçado pelas tentações de um pensamento diurno do retorno triunfal e definitivo”, exatamente o desejo de Caetana: retornar aureolada por uma identidade única, que a destacaria dos demais habitantes de Trindade. Frustrada na idealização própria do regime diurno, em plena consonância com a dominante postural representada pela antítese entre vitória e derrota, retira-se.

Intenta seguir na vida mambembe, cumprindo o voto feito ao tio no passado, representado pelo toca-discos: “– Esta vitrola sabe mais de nós do que nós mesmos. Ela praticamente me viu nascer e vai estar a meu lado na hora da morte. Tio Vespasiano jamais me perdoaria se eu a deixasse silenciar para sempre” (PIÑON, 1987, p.102). Comunica laconicamente sua decisão ao recepcionista do hotel, instruindo-o para que a divulgue a seus eternos fãs: “– Diga ao povo de Trindade que volto daqui a vinte anos. Se estiver viva e vocês também. Espero então trazer minha velhice e as últimas ilusões. Para uma cidade que sonha apenas com vacas, valerá a pena esperar por mim”. O mensageiro acrescenta que ela “subiu à

³²⁰ Nesta ópera, a célebre cantora Tosca, apaixonada pelo pintor Cavaradossi, a fim de salvar-lhe a vida, sofre chantagem de Scarpia, chefe de polícia, para tornar-se sua amante. Acuada, Tosca finge aquiescência, entretanto, apunhala-o. Ao posterior fuzilamento do amado, segue-se o suicídio da cantora (SUHAMY, 1997, p.170).

³²¹ Umberto Eco (2001, p.28) certamente classificaria as “pistas” fornecidas por Piñon como sendo naturais, pois “interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras)”. E já que “construir o sentido como o sentido verbal do texto é fazer uma conjetura” (RICOEUR, s.d., p.88), os exemplos citados servem para validar a hipótese feita de que o narrador piñoniano coloca alguns indícios facilitadores para seu leitor-modelo, considerando que “a competência do destinatário não é necessariamente a do emitente” (ECO, 2002, p.38), quanto às intenções e à performance de Caetana. Pelo que, o sentido de um texto não lhe subjaz, mas, pelo contrário, antecede-o, mediante a decifração dos sinais expressos, condição exemplificada em *A doce canção de Caetana*.

boléia do caminhão com a roupa que chegou do Íris. A capa e a tiara na cabeça” (PIÑON, 1987, p.352), encenando sua retirada em grande estilo teatral. Destecido o engodo, Caetana reabre o esquema rítmico do ciclo, outro símbolo do retorno (DURAND, 2002, p.282), para tecer nova partida, possivelmente sem chance de retornar³²². Turchi (2003, p.208) identifica, nos deslocamentos heróicos, a trajetória daqueles “que, aparentemente, saem em busca de algo exterior a eles, mas, na verdade, buscam a si mesmos”, constatação aplicável a esta anti-heroína de Piñon.

Caetana não desafina “em meio ao tormento. Era uma artista nata. O cotidiano não a corrompia” (PIÑON, 1987, p.298). Não se deixa levar pelas emoções, que, para ela, emergem “como estrume” (PIÑON, 1987, p.104) quando liberadas. Desenraizada, cumpre o compromisso com a arte. Só o palco possibilita-lhe a vivência errante, retirando-se do tablado antes que aconteça a saturação de sua imagem, a exemplo do herói que sai de cena no auge da atuação, enquanto o reconhecimento de seus feitos ainda seduz a platéia³²³. Se Penélope disfarça-se atrás de estratégias para manter a identidade, Caetana assume múltiplos rostos para não revelar o próprio, vivendo a fraude consentida unicamente aos “artistas, os únicos seres através de quem ainda se podia enxergar a realidade com moldes novos” (PIÑON, 1987, p.129). Através desse posicionamento pelo avesso, deduzimos que “a verdade, em seu cetro de glória, só podia atingir os indivíduos através de mil espelhos que refletissem sucessivas imagens retorcidas” (PIÑON, 1987, p.199), num processo de *mise en abyme*³²⁴, e não pela via direta da linguagem – para ambas as personagens-foco deste subcapítulo, Caetana e Penélope –, o que poderia resultar no efeito contrário ao pretendido.

A unificação do real, porém, dá-se através do [auto]conhecimento pelo ato criativo, consoante Eliade (1992, p.133) expõe na obra *Mito do eterno retorno*, para quem

³²² Jean Shinoda Bolen (2007, p.393) considera que, “tanto nos mitos como na vida, a viajante precisa permanecer em movimento, manter-se em atividade, fazer o que tem que ser feito, manter contato com suas companheiras ou conduzir-se sozinha, para não parar e desistir, até mesmo quando se sente perdida, para ter esperança na escuridão”, como maneira de não sucumbir à tristeza exacerbada.

³²³ Consoante Durand (2002, p.351), “pela representação o homem vive realmente o domínio do tempo”.

³²⁴ André Gide (1997) insere um romance dentro do romance em *Les faux-monnayeurs*, colocando em prática um procedimento heráldico descoberto por ele em 1891, ao contemplar a imagem de um escudo que contém, em seu centro, uma réplica miniaturizada dele mesmo. Para Lucien Dällenbach (1977, p.61), pode-se “considerar *mise en abyme* ‘todo o espelho interno que reflete o conjunto do discurso por duplicação simples, repetida ou especiosa [falsa]’”. Tradução livre de: “tenir pour *mise en abyme* ‘tout miroir interne réfléchissant l’ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire’”. Umberto Eco (1989, p.47) assim define essa prática: “uma narrativa [que] espelha outras e contém muitas outras. Inúmeras são as entradas em labirintos de espelhos, e não nos importa a ordem, mas as figuras vão se formando”. Já Michel Foucault (2002, p.89), sob o foco da Linguística, analisa: “a disposição binária do signo [...] supõe que o signo é uma representação duplicada e reduplicada sobre si mesma. Uma ideia pode ser signo de outra não somente porque entre elas pode estabelecer-se um liame de representação, mas porque essa representação pode sempre se representar no interior da ideia que representa”.

em última análise, o homem moderno, que aceita a história ou que afirma aceitá-la, pode repreender o homem antigo, aprisionado dentro do horizonte mítico dos arquétipos e da repetição, com sua impotência criativa, ou, o que acaba dando no mesmo, sua incapacidade de aceitar os riscos inerentes a qualquer ato criativo. Porque o homem moderno só pode ser criativo enquanto ele é histórico; em outras palavras, toda criação está proibida para ele, exceto aquela que tem sua fonte em sua própria liberdade; e, conseqüentemente, tudo lhe é negado, exceto a liberdade de fazer a história fazendo-se a si mesmo.

Impedida de criar sua obra-prima, Caetana vê-se impossibilitada de assumir a própria identificação como *prima donna*, o que lhe suprime a liberdade de escolher entre ficar e partir. A este respeito, Gerald Jay Goldberg (1979, p.7), postula que “o tema da busca de identidade está intimamente ligado ao conceito de descoberta do *self* através do processo de criação”; uma vez desfeito o procedimento criativo, a história da artista, esgotada a fonte, interrompe o processo identitário, fazendo com que não defina um rosto como sendo seu. Contudo, Caetana defende o direito de projetar-se em outras mil faces na construção em abismo, tornando sua a seguinte sentença de Campbell (1990, p.200) extraída de *O poder do mito*: “qualquer caminho de vida que eu escolha, no enalço da minha bem-aventurança, deve ser escolhido nesses termos; ninguém nem nada deve assustar-me e demover-me da escolha. Não importa o que aconteça, isso é a validação da minha vida e da minha ação”.

Para Penélope, atingir o sucesso justifica o emprego de qualquer artimanha, em especial o destecer da mortalha para ensejar o regresso do homem amado. Para Caetana, porém, já “era muito tarde agora para vestir-se com uma mortalha costurada por mãos apaixonadas” (PIÑON, 1987, p.295). Embora não desfaça a teia amorosa na qual envolve Polidoro e não deseje sucumbir ao *pathos*³²⁵ reificante, não entrega a ninguém a posse do seu corpo ou coração e expõe suas razões na seguinte passagem:

– Vocês já ouviram falar em Dom José? É um personagem que, em nome do amor, se julgava árbitro e dono da Carmem. Só por isso passou a navalha na mulher. Os amantes, em geral, são terríveis latifundiários. Apropriam-se do corpo alheio sem admitir posseiros. Nunca se esqueça [...], quem ama demais o tempo todo termina amando errado. Dê-me um só exemplo de figura de ópera e de literatura que amou certo, na dose justa (PIÑON, 1987, p.85).

A partir do excerto acima, urge contemplar a citação de Carmen, personagem de múltiplas faces do romance homônimo de Prosper Mérimée (2000), representada também na ópera realista de Bizet de mesmo nome, por parte de Piñon/Caetana, em leitura que se

³²⁵ Caetana posiciona-se frontalmente contra “as travessuras do coração. Um órgão, segundo dizia, propício aos vendavais e de que se devia desconfiar. Pois, ao contrário do que os aflitos afiançavam, o coração tinha mais a ver com a morte do que com a vida propriamente dita” (PIÑON, 1987, p.85). Seu produto, a paixão, equivale a uma patologia para ela.

coaduna aos tempos atuais. Na trama ambientada na Espanha de 1820, a cigana Carmen pretere o cabo Don José em favor de Escamillo, toureiro, embora o primeiro a tenha libertado da prisão e por ela desertado o exército, pondo fim a uma promissora carreira. Por essa razão, Don José apunhala a mulher, que prefere a morte a uma vida medíocre. Corinne Booker-Mesana (1998, p.146-150) identifica em Carmen o arquétipo da mulher fatal, opondo-se ao mitema da mãe, enquanto Suhamy (1997, p.152) afirma: “por seu destino, Carmen se inscreve no universo clássico da tragédia, mas ela também aparece como uma heroína moderna, uma mulher cheia de vida, com a coragem de se rebelar contra a tirania das leis e dos homens”, idêntica opção de Caetana, a qual não se curva ao latifundiário Polidoro, nem aos deuses. O tema do homem preterido que mata a amante permeia a literatura de todos os tempos, inspirada em incontáveis fatos ocorridos tanto no Ocidente quanto no Oriente, cuja cultura patriarcalista desculpa e acoberta os homens, mas diferencia e pune as mulheres nos chamados crimes de defesa da honra.

Outra conclusão alcançada após o estudo deste mitema do engodo, e ainda em resposta ao questionamento de Caetana, segundo o qual ninguém, quer na palavra escrita, quer na cantada, tenha amado na medida ideal, consiste na seguinte constatação: a personagem literária que ama certo, na dose justa, é Penélope. Contudo, a autonomia de Caetana não fere os preceitos do mito, embora o subverta. Ao contrário, enriquece-o como representação de uma nova realidade, porque, de acordo com as considerações de Vianna (1997, p.80),

os valores éticos passam por uma profunda transformação, com evidente esvaziamento daqueles que antes foram considerados bens inalienáveis para a condição humana. E a narrativa das mulheres acompanha o clima de final de século, deixando ver as mutações notáveis por que passa a protagonista feminina.

Essa tendência extraliterária de caráter irrevogável, representada na literatura através da alegoria dessacralizadora, reatualiza o mito de Penélope, evitando, dessa maneira, sua cristalização mortífera. Tal inclinação harmoniza-se com a tecedura, para cuja execução os fios do urdume ora são levantados, ora abaixados, devido ao movimento de encaixe. No palco carnavalizado do romance *A doce canção de Caetana*, verificamos que a doçura esvai-se, revelando ser a tessitura dessa canção, no cômputo final, – deveras – amarga.

2.2 “Colheita”: penelopíada epifânica

*Me ha dado por creerme Penélope
hermosa y bienamada:
tejedora si soy para que alienten
los que habrán de morir
y es la mia la almohada
más llorada del siglo*

*Si yo fuera Penélope
suelo que yo pisara sería Ítaca:
al regresar Ulises
se quedara³²⁶*

Maria da Glória Bordini (2001, Prefácio), no artigo “A escrita da paixão”, aponta algumas peculiaridades do ato criador de Piñon, em especial na narrativa de curta extensão:

Nélida Piñon talvez seja hoje mais conhecida por seus romances, mas foi no conto, na década de 60, que começou a atrair a atenção dos leitores brasileiros e especialmente da crítica, que a celebrou como uma nova Clarice Lispector. O tempo, porém, encarregou-se de mostrar sua originalidade. Sem concessões ao gosto pelo fácil e o familiar, sua arte de contar exige almas irmãs, atentas à ondulação dos vocábulos, às frases como águas vertentes, ora convulsionadas pela emoção, ora límpidas nos remansos da narração. Em seus contos, o narrador por vezes se despersonaliza, para observar e acentuar a via-crúcis das relações, e outras vezes assume a voz da protagonista, seus temores, hesitações, paixão cega ou submissão irônica. Suas histórias são sempre desconcertantes, exacerbando as características do conto: uma arquitetura toda voltada para o final que surpreende, eleva ou nauseia.

O conto “Colheita”, de Nélida Piñon, editado em 1973 em *Sala de armas*, inserido na primeira fase criativa da escritora, realmente surpreende e eleva no final, reservando a náusea para a situação originadora. Sua diegese não apresenta uma situação temporal específica. Deduzimos, no entanto, que seja em época próxima, devido ao emprego do índice lexical “retrato”, embora esse possa referir-se a qualquer forma de representação icônica, a exemplo de desenho, pintura ou fotografia. Optamos por esta última possibilidade, em razão de tal retrato estar fixado em moldura protegida por vidro, além de ser rasgado ao final, fato que situa a diegese a partir do século XIX³²⁷.

Um narrador sem identificação, heterodiegético, posição que lhe proporciona ser onipresente e onisciente, introduz o texto descrevendo as características psicológicas de uma

³²⁶ PITA, Juana Rosa. Me ha dado por creerme Penélope. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003e, p.55.

³²⁷ Consideramos tal século em virtude de 1826 ser a data da invenção da fotografia por Joseph Nicéphore Niépce.

dramatis persona masculina também anônima. A justificativa para a não atribuição do nome é fornecida já no período inicial, pois a personagem possui “um rosto proibido desde que crescera” (PIÑON, 1997a, p.97), e deixar de atribuir o antropônimo é uma das formas de respeitar o interdito, já que nomear indica um procedimento para expor a identidade. Sob uma leitura conotativa, indica o deslocamento dos paradigmáticos feitos heróicos da aristocracia clássica para o anonimato a englobar pessoas comuns, mas que também vivem suas odisséias sem se aterem aos mesmos parâmetros.

Essa “pessoa” de papel, protagonizando a primeira parte do conto, domina o espaço, igualmente não identificado, ao se apropriar das “paisagens” (PIÑON, 1997a, p.97). O resultado (e, por que não, objetivo?) dessa apropriação espacial consiste em “agrupar frutos”, ou seja, os indivíduos do sexo oposto, frutos aos quais, ativamente, quando são do seu agrado, “comia nas sendas minúsculas das montanhas” (PIÑON, 1997a, p.97), ideia comprovada “pela alegria com que distribuía sementes” (PIÑON, 1997a, p.97), seu sêmen fertilizador. Julga-se muito eficiente em seu *métier*, demonstrando assim muita autoconfiança, por dar “a cada terra a sua verdade de semente” (PIÑON, 1997a, p.97), até que, prestes a ingressar na idade adulta, conhece a mulher que marca o final da sua adolescência. O modo conciso de narrar sugere que a atração tenha sido súbita e bilateral.

A primeira qualidade a ser percebida por ele na moça é a altivez, característica dos portadores da *metis*, identidade comum do casal Odisseu/Penélope. Sem dirigir-lhe a palavra, a mulher, tal como o homem, apropria-se da agradável figura masculina pelo olhar. Logo, a altivez, a contenção verbal³²⁸, silêncio de ouro³²⁹ que a torna enigmática, além da determinação expressa através do olhar, compõem uma paisagem cativante, de solidez mineral na visão dele, que passa a restringir suas explorações e seu encantamento apenas a ela. Surge um sentimento tão recíproco que os faz mergulharem de forma incontestante no sumo ardente da paixão, comparada à lava que incendeia cidades sob sucessivas etapas de destruição e posterior fundamento.

³²⁸ Em *O gesto da criação: sombras e luzes*, Nélica Piñon expõe sua prática criativa, de maneira análoga a Edgar Allan Poe em *A filosofia da composição*. Na parte em que reproduz os parágrafos iniciais do discurso intitulado *O presumível Coração da América*, lido no México por ocasião do recebimento do Prêmio Juan Rulfo 1995, em Guadalajara, Piñon (1997b, p.92-93) sintetiza poeticamente o percurso da mulher de “Colheita”: “quando convocada a esquecer o que sabia, aleitava a memória com mel e pão ázimo. Fortalecia o peito com porções de suas íntimas revelações, para nada lhe faltar no futuro, quando começasse a narrar. Contudo, sem exercer o direito ainda de dar pauta escrita a sua arqueologia, a misericórdia do seu constrangimento social, adestrou-se ela no jogo do mistério e da dissimulação, para melhor enriquecer o arsenal das lembranças. Fazia brotar do plexo os frutos e as serpentes da memória”.

³²⁹ Percebemos o quanto a condição de silenciosa, quase muda, é ironicamente valorizada na mulher pelo homem, uma espécie de sabedoria rara como o ouro precioso misturado a minerais de menor valor na rocha.

A comunidade, representada pela palavra “aldeia”, conota pequenez, referindo-se ao que sobra do universo constituído pelo par, única identificação do espaço exterior onde se desenrola a diegese. Os aldeões estabelecem-lhes limites, não bastando sentirem o perfume de amor exalado pelos dois para justificar o envolvimento do casal. Cobram-lhes rendição à ideologia do grupo, através da manifestação pública de compromisso, representada pela cerimônia da qual resulta a certidão de casamento, à guisa de passaporte para ultrapassar a fronteira entre a imoralidade do par e a moral da sociedade. Ao contrário dos concidadãos, o casal importa-se apenas com a natureza visceral da disposição afetiva que neles habita.

Na sequência, acontece o *turning point* da diegese, representado pelo afastamento do par, após a decisão do homem de partir. Ele deseja prosseguir suas andanças a fim de completar a cartografia interrompida no início do relacionamento. Justifica sua atitude, afirmando que amá-la não significa renunciar à mundanidade, forte apelo que a subversão dos *mores* encerra. Neste momento diegético, não é mencionada qualquer imposição externa para a partida, embora mais adiante a mulher externar a dúvida de que a “guerra” (PIÑON, 1997a, p.99) o teria tragado, mas, não havendo evidência específica de um acontecimento bélico, o vocábulo poderia referir-se, de forma metafórica, ao sisifismo, embate diário a que cada um é forçado a submeter-se.

A reação da mulher ao afastamento iminente acontece sob a manifestação do choro³³⁰ e do realce da beleza facial, a ponto de fazê-lo questionar-se sobre a necessidade de buscar alhures o amor ali presente. Porém, o sentimento comparável ao de um garanhão novo, comum a sua espécie, fala mais alto. Embora tenha vivenciado o paraíso com ela em decorrência dos momentos em comum, não abre mão de conhecer o limbo e, até mesmo, o inferno em outro lugar, deixando-a sem mais opções a não ser esquecê-lo ou esperá-lo. A mulher escolhe a segunda alternativa.

³³⁰ As crises de choro e o autoembelezamento compõem um quadro típico do temor da perda quando da separação entre os amantes, de acordo com a exposição de Alberoni em *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*, sintetizada neste período: “na perda o investimento da libido é sempre constituído pouco a pouco, através de crises sucessivas, atos sucessivos de [tentativa de] reapropriação” (1988, p.127) do objeto amado.

2.2.1 Reafirmação da fidelidade

*Pénélope attend la parousie de son seigneur et maître. Elle aurait pu choisir la “fidélité” ou la méfiance, – cette force de mort, ou cette force de haine; elle a choisi la confiance, cette force de vie et d’amour*³³¹.

A partida desencadeia a espera dessa Penélope anônima, também confiante no retorno do amado. Voluntariamente isola-se do mundo para dedicar-se a geografias interiores, desejosa de preservar o ambiente do lar, ora desfeito, através da latência contida em uma espécie de hibernação – sem que tais atitudes diminuam-lhe o sofrimento pela ausência do eleito. Barthes (2003, p.35), no excerto intitulado “O ausente”, de *Fragmentos de um discurso amoroso*, define a “ausência como sendo todo o episódio de linguagem que encena a ausência do objeto amado – sejam quais forem sua causa e duração – e tende a transformar essa ausência em provação de abandono”, exatamente o que se passa com a mulher. Comentando esse motivo clássico no protagonista de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe (2001), obra-prima do amor romântico, Barthes (2007, p.35-36) afirma que,

ali, o objeto amado (Carlota) não se mexe; é o sujeito amoroso (Werther) que, num certo momento, se afasta. Ora, só existe ausência do outro: é o outro que parte, sou eu quem fica. O outro está em estado de perpétua partida, de viagem; é, por vocação, migrador, fugidio; eu sou, eu que amo, por vocação inversa, sedentário, imóvel, à disposição, à espera, plantado no lugar, *em sofrimento*, como um pacote num canto escuro da estação. A ausência amorosa vai apenas numa direção, e pode ser dita apenas a partir de quem fica – e não de quem parte: *eu*, sempre presente, constitui-se apenas diante de *ti*, sempre ausente. Dizer a ausência é desde logo postular que o lugar do sujeito e o lugar do outro não podem permutar; quer dizer: “Sou menos amado do que amo”.

Realmente, ponderar sobre a ausência do homem redundava na espera da mulher que ama mais do que é amada. Em consequência, os demais habitantes da aldeia, preocupados com a atitude do homem que coloca o estatuto do casamento em xeque, praga a ser erradicada, posicionam-se inteiramente solidários à mulher. Distinguem-na com atenções, deixando claro que passam a considerá-la disponível para nova união, “sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele” (PIÑON, 1997a, p.98), atitude que revela um avanço nos *mores* sociais.

Ela, porém, de forma explícita, expõe sua discordância, considerando-se ainda ligada àquele que a abandonara, conforme demonstra sua negativa em aceitar os presentes recebidos,

³³¹ ALAIN-PEYREFITTE, R.; ALAIN-PEYREFITTE, M. *Le mythe de Pénélope*. Paris: Gallimard, 1949, p.239.

os quais entram pela porta da frente apenas para serem largados na porta dos fundos. Para os aldeões, essa é a única forma de participarem do seu dia-a-dia, exceto pela visita de algum parente, com quem ela se socorre para alguma compra imprescindível. O que eles testemunham, na rápida estada, é apenas a presença imperiosa do marido, conforme atesta uma flor sempre viçosa estrategicamente colocada próximo a uma fotografia dele, onde se ressalta o “semblante de águia” (PIÑON, 1997a, p.99). A comparação com a rainha das aves, que paira acima de toda a espécie animal, é feita para distinguir os maiores heróis, na opinião de Chevalier e Gheerbrant³³² (1999, p. 22-26), revelando o alto conceito atribuído ao homem pela mulher.

O mitema da espera, embora seja o de associação mais facilmente identificável deste relato, não se desenrola de forma tão linear quanto na história da Penélope clássica, que conta com a proteção divina oriunda do Olimpo, principalmente da Sabedoria. Em “Colheita”, a protagonista serve-se da divindade existente no fogo que arde na cozinha para tomar decisões em decorrência de seu desejo do *nostos* (retorno). Isso não a isenta de sofrer as agruras da dúvida quanto à validade da decisão do esposo em ausentar-se e da decorrente espera por parte dela, desconhecadora que é da vida ou da morte do amado³³³. A respeito da solidão, ela, sofrida³³⁴, comenta, através da voz do narrador que se mescla à sua, “que o destino da mulher era olhar o mundo e sonhar com o rei da terra” (PIÑON, 1997a, p.99), ou seja, apoderar-se dos acontecimentos através da contemplação, sem vivenciá-los, e sonhar com seu homem, fazer parte da vida dele sem estar ao seu lado. Não expressa em palavras, mas ratifica com sua conduta a forma de esperar – plenamente fiel –, em conformidade à análise de Barthes (2007, p.36) ainda a propósito da ausência:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o

³³² Reproduzimos o excerto que resume o verbete: “Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não os represente, os maiores deuses e os maiores heróis: é o atributo de Zeus (Júpiter) e do Cristo; é o emblema imperial de César e de Napoleão; e – tanto nas pradarias americanas como na Sibéria, no Japão, na China e na África – xamãs, sacerdotes, adivinhos e, igualmente, reis e chefes guerreiros tomam seus atributos para participar de seus poderes” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999, p.22). No final do verbete, é abordado um dualismo negativo quando a ave adquire o caráter noturno e feminino, mas não corresponde às circunstâncias de “Colheita”.

³³³ Acontece então o primeiro engodo, a ser tempestivamente abordado.

³³⁴ Franz (2002, p.194) ressalta que “a atenção consciente que uma mulher tem de dar aos problemas do seu *animus* toma muito tempo e envolve bastante sofrimento. Mas se ela se der conta da natureza deste *animus* e da influência que ele exerce sobre a sua pessoa, e se enfrentar essa realidade em lugar de se deixar possuir por ela, o *animus* pode tornar-se um companheiro interior precioso que vai contemplá-la com uma série de qualidades masculinas como a iniciativa, a coragem, a objetividade e a sabedoria espiritual”. A solidão, embora resulte em sofrimento para a mulher de “Colheita”, proporciona-lhe tempo para realizar sua individuação, demonstrada posteriormente pelo exercício dessas qualidades.

homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a Mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe a ficção, pois tem tempo para isso; ela tece e ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas).

Assim, corroborando a atitude de Penélope quando se sente tensa, a mulher relembra as palavras do homem a fim de presentificá-lo. A reafirmação de seu voto de espera fortifica-se então, readquirindo a solidez da pedra, onde, uma vez inscrita uma decisão, ali mantém-se mesmo sob a violência da adversidade, no caso, a separação.

Com o passar dos anos, ainda a exemplo de Penélope, a mulher ressent-se quanto à extensão da espera e, da mesma forma que a rainha espartana, pede um sinal da existência do consorte. Põe-se a pensar que, se o homem está morto, nada a prende à vida, para, em seguida, concluir que somente se mantendo viva renderia homenagem àquele “amor mais pungente que búfalo, carne final da sua espécie, embora tivesse conhecido a coroa quando das planícies” (PIÑON, 1997a, p.99). Através do recurso de incluir-se entre a espécie citada, declara ter conhecido a soberania, embora, no momento, encontre-se aprisionada à força do afeto.

Contudo, ao contrário de Penélope, que “não busca o passado nem o futuro; vive no aqui e agora, fiel a seus instintos e sentimentos, recusando-se a ser pressionada e abandonar a esperança³³⁵”, nas palavras de Greene e Sharman-Burke (2001, p.126), a mulher, curvando-se a *Chronos*, que a todos devora, começa a capitular frente ao silêncio, abrandando suas determinações. Isso a torna mais receptiva aos objetos triviais, concretos, que a fazem desejar sair do confinamento autoimposto, em lugar de manter-se fiel a uma memória já em princípio de esfumação. Portanto, trata-se de uma Penélope com maiores conflitos internos, em lugar dos externos, mais relevantes na *Odisseia*. Neste ponto da diegese, o moderno Odisseu retorna, o que põe termo ao padecimento da mulher em razão do abandono sofrido.

Constatamos, a fim de arrematar a análise do primeiro mitema de “Colheita”, que o término da espera completa o ciclo da vida narrado na história, tendo por início a primavera, correspondente à adolescência do homem. O verão inicia-se quando da passagem ao estado adulto, marcada pelo encontro da mulher. Nesta altura, o enfoque dado primeiramente ao elemento masculino desloca-se para o feminino, já que ao homem não é mais concedida a atenção do narrador, apesar da onisciência. Essa troca de focalização revela, pois, que quem desempenha a verdadeira protagonização do conto não é o homem, mas, sim, a mulher. A ele

³³⁵ Greene e Sharman-Burke (2001, p.126) acrescentam que Penélope “se recusa igualmente a se tornar presa de fantasias infrutíferas”, o que ocorre com a esposa de “Os obedientes”, e é evitado pela mulher em “Colheita”.

cabe ambientar a ação, introduzir a presença dela e coadjuvá-la, permitindo-lhe cumprir sua performance em toda a riqueza de significado.

A partir do afastamento do par, para a mulher, começa o inverno, período de longa hibernação. Já o reencontro desenrola-se sob o signo do outono, na madureza etária e psicológica, quando a mulher faz com que ele vivencie sua epifania, revelando que tudo aquilo buscado fora – e não encontrado – está, como sempre esteve, à sua inteira disposição ao lado dela.

Com o regresso do marido, é finda a espera. Porém, isso não cessa o distanciamento. Ainda permanece erigido um muro invisível a desuni-los, o que demanda novos ajustes entre o casal, sem os quais o término da espera significaria fechar o ciclo com a separação, em lugar da re-união.

2.2.2 Engano, mecanismo de autopreservação

*A tarde encontrou-me aqui, entre tentativas perdidas.
Perguntas seculares se levantavam do meu coração:
última planta dos desertos, voz do Enigma...
Ai de mim!*

*Falei às ondas abundantes: “Dai-me o caminho
embora cercado de pasmo e sombra por onde foi... –
já não por onde veio! – Ulisses!”
Ai de mim!³³⁶*

No decorrer da espera, a personagem principal de “Colheita” também se serve de artifícios, paliçadas erigidas na intenção de defendê-la em seus domínios físicos e psicológicos. Alguns engodos são assim tramados. De acordo com a cronologia da narrativa, o primeiro aparece quando, para contrariar o senso comum, segundo o qual o sentimento amoroso se abrandava com o transcorrer do tempo, a mulher muda a cor do vestido, “antes triste agora sempre vermelho” (PIÑON, 1997a, p. 99), no intuito de reavivar a chama da paixão. Tal mudança, no entanto, aos olhos da aldeia, poderia revestir-se de outro significado, diametralmente oposto: o de que estaria madura para um novo relacionamento e dele desejava.

³³⁶ MEIRELES, Cecília. Sobriedade. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.535-536.

De igual modo, poderia parecer antagônica sua ação subsequente, a de cortar os cabelos, deixando-os bem curtos. A propósito, Vernant (1991, p.57, grifo acrescentado), cita Heródoto, para quem “cabelos raspados [significam] vergonha da derrota, **luto**, e cabelos longos, vitória, celebração”, explicação bem mais coerente com a atitude da mulher. No conto de Piñon, não identificamos também a oferenda, embora tardia, das melenas a Ártemis, deusa da virgindade, entre outros atributos, costume observado entre as espartanas. O fato, que, para a aldeia, poderia significar uma predisposição para o conhecimento íntimo de outro homem, considerando-se também a mudança da cor das vestes, para a mulher de “Colheita”, é a reafirmação do compromisso assumido, não em decorrência do papel firmado, mas de sua afeição. A ablação dos cabelos significa o empenho em se distinguir da animalidade, de acordo com a observação de Durand (2002, p.170), pela qual “a tonsura e os seus derivados são signos de renúncia à carne”, feita pela mulher.

Mais estranha, no entanto, pareceria a decisão de retirar o retrato do marido do alcance do olhar, durante a noite, para não encará-lo, jogando-o, para não perder a coragem, sobre o armário, o que a faz sentir-se mais aliviada. A interpretação mais superficial para esse gesto certamente seria a de que a presença daquele homem já não é desejada naquela casa, principalmente se somarmos esta atitude às anteriores. Porém, revelam-se duas razões para guardar o retrato, sendo a primeira o descanso da vigília, espécie de adoração que a ele rendera desde a partida. A segunda é provar aos inimigos – e nessa categoria se inserem todos aqueles que desejam separá-la do amado, não somente os pretendentes, como na *Odisseia* – que, independentemente de culto, ele ainda é o senhor tanto de seu corpo, quanto de seu pensamento.

O paroxismo do engodo, em “Colheita”, afigura-nos ser a demora da mulher em abrir a porta ao homem que retorna, forçando-o a bater três vezes, outras três, além de outras mais que escapam à possibilidade de contagem pelo narrador, talvez devido ao modo assaz afoito. Tal atitude indica algo além de hesitação por parte dela, como se fosse a cobrança de uma senha que devesse ser repetida e repetida por ele até que o desejo de entrar não mais pudesse ser contido e então, potencializado pelo medo do fracasso na busca, o brado suplicante explodisse: “gritou seu nome, sou eu, então não vê, então não sente, ou já não vive mais, serei eu logo o único a cumprir a promessa?” (PIÑON, 1997a, p.100).

Na *Odisseia*, a passagem correspondente resume-se na ordem de Penélope à criada para que prepare o leito fora dos aposentos do casal, algo impossível de ser feito por uma mulher sem o auxílio de um homem possante que teria, conseqüentemente, gozado de intimidade junto à rainha. Odisseu reage à ordem, indignado:

Essas palavras, mulher, me excruciam, realmente, o imo peito.
 Quem pôde o leito tirar do lugar? Mui difícil sê-lo-ia
 para qualquer dos mortais, embora hábil. Só mesmo um dos deuses
 conseguiria, sem grande trabalho, mudá-lo de sítio.
 Mas nenhum homem que vive da terra, conquanto mui forte,
 O poderia abalar facilmente. (HOMERO, 2000a, Canto XXIII, v.183-188)

Da mesma forma, a indignação do homem é o fator que convence a mulher em “Colheita” a respeito de sua identidade: “ela sabia agora que era ele” (PIÑON, 1997a, p.100).

Concretizado o regresso do homem e o reconhecimento pela mulher, assinalando o término da espera, cessa a premência de montar estratégias. Porém, em diálogo posterior, ela revela ainda um derradeiro embuste aplicado anteriormente a seus pretendentes, que consistiu no agrado em receber presentes de alguns dos postulantes a sua companhia na aldeia. Para justificar-se, emprega o discurso direto, pela única vez no decorrer de todo o conto: “– De outro modo, como vingar-me deles?” (PIÑON, 1997a, p.103). O acolhimento dos mimos, com curta permanência no interior da casa não significa deleitar-se com os objetos ou com quem os tenha enviado; recebê-los é apenas uma forma a mais de lográ-los, da mesma forma que Penélope age ao incentivar os pretendentes a dar-lhe presentes, em especial Eurímaco (Canto XVIII), atitude aprovada com louvor por Odisseu.

Embora existam alterações na construção dos dois mitemas referentes às ações de esperar e enganar, percebemos que as mudanças situam-se no nível descritivo, da aparência, para manter a essência de forma verossímil na contemporaneidade. Não há uma veste a ser feita, desfeita e refeita – o engodo penelopiano mais divulgado – para prolongar o aguardo e oportunizar a volta. Há, sim, um ponto de vista cambiante que resulta em um novo comportamento. Isso está representado na mudança de foco da valorização que vai da pluralidade de acontecimentos da partida aventureira até a unicidade da permanência em reclusão, não mais imposta, mas voluntária, a ser abordada no estudo mitêmico a seguir.

2.2.3 Inversão de paradigma

*Cuándo volvió el ausente
me encontró defendiendo con mi ingeniosa urdidumbre
mi derecho inviolable al tálamo vacío,
a la paz de mis noches,
al buscado silencio:
la soledad es un lujo que los dioses envidian*³³⁷.

*Penélope o espera, [...]
a bela [...]
[ele]nem se reconhece quando deita
ao lado de Penélope, que busca
refazer sua imagem já desfeita.*³³⁸

Se a única menção à tecedura de forma tradicional encontrada em “Colheita” é a de “um longo casaco de lã” (PIÑON, 1997a, p.101), sem que seja atribuída explicitamente a autoria do trabalho à protagonista, de forma metafórica, é a de maior extensão e carga poética. Verificamos no conto de oito páginas, na presente edição, cerca de quatro dedicadas ao preparo de um novo tecido, retrabalhando assim os fios da tapeçaria homérica. Isso indica, com clareza, a intenção de Piñon de dar uma nova significação ao desfecho, quando redireciona o destaque concedido à noite de amor, ápice a selar o retorno no poema épico, para o que sucede após a conjunção carnal no conto. O procedimento para essa ressemantização do encontro oscila como um pêndulo entre o observar e o subverter o texto épico. Os elementos essenciais estão presentes em várias sequências, mas de forma a inverter a simetria entre os feitos das personagens.

Penélope usa sua habilidade em tecer, conforme vimos na primeira parte deste estudo, entre outras finalidades, a fim de emitir um sinal de fácil decodificação para as outras mulheres e a sociedade em geral. Previamente à partida do marido para a guerra, confecciona um manto de rico preparo e tripla função: abrigá-lo, protegê-lo e envolvê-lo carinhosamente. Através da vestimenta, deixa claro às demais mulheres que tal homem possui uma esposa cujo domínio da técnica de tecedura posiciona-a à altura de rei tão destacado. Odisseu, ao retornar, despojado do manto real e envelhecido por obra de Atena, atribui ao estado das vestes o não reconhecimento de Penélope: “Ora me encontro com estes vestidos imundos; por isso/ ela me mostra desprezo e me diz que eu sou outra pessoa” (HOMERO 2000a, XXIII, v.115-116),

³³⁷ RODRIGUES, Isabel. Penélope. In: GARCÍA GUAL, Carlos. Trece poemas odiseicos. *Revista de Occidente*, n. 158-159, 1994, p. 47.

³³⁸ MORA, Octávio. Penélope. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998, p.419-420.

conclusão respaldada pelo narrador, com pleno conhecimento da mente da rainha: “Reconhecê-lo queria, se o via bem fixo, de frente;/ mas estranhava outras vezes, por causa da roupa andrajosa” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.94-95).

Já a mulher de “Colheita”, conto no qual a autoria do próprio agasalho não se faz necessária e importante, dispensa pouca atenção à vestimenta (e ao envelhecimento) do amado: “Fingia a mulher não perceber seu ingresso casa adentro, mais velho sim, a poeira colorindo original as suas vestes” (PIÑON, 1997a, p.100). Aqui, o pó confere um caráter idiossincrático à roupa, sem resultar em qualquer rejeição. As superficialidades são ignoradas, na intenção de ressaltar o aspecto mais vertical das circunstâncias.

Ao contrário do relativo desprezo à tecedura convencional, a mulher demonstra gosto em dar vazão à habilidade de alterar formas vivas, através do “seu modo de descascar frutas tecendo delicadas combinações de desenho sobre a casca, ora pondo em relevo um trecho maior da polpa, ora deixando o fruto revestido apenas de rápidos fiapos de pele”³³⁹ (PIÑON, 1997a, p.102). Esta Penélope prefere recriar manualmente seres em mutação, perecíveis, com empenho e rapidez, a trabalhar fios inertes, de confecção mais demorada. Embora essa preferência possa parecer um paradoxo em relação ao tempo que dispõe, julgamos ser este um fator teleológico, pleno de simbolismos a enriquecer o mitema. A tela mais importante está para ser delineada pela mulher – rápida e incisivamente –, mas com delicadeza para ganhar em efetividade, como o ato de retirar o invólucro natural das frutas e modelar-lhes o âmago exposto, inscrevendo, desse modo, sua marca pessoal.

Para demonstrar o *modus operandi* do processo alegórico na prática, novas demonstrações comparativas são necessárias. Em duas ocasiões, Penélope insiste para que Odisseu fale. Na primeira, antes de se dirigirem ao tálamo, ela insta o marido a explicar melhor a razão de suas preocupações: “uma vez que falaste no assunto, que um deus te pôs na alma,/ esse trabalho me conta, porque, se é forçoso que tenha/ de conhecê-lo, será preferível saber tudo logo” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.260-262). O interlocutor responde irritado, e sua resposta ocupa vinte e uma linhas, das quais selecionamos os versos que resumem sua fala: “Louca! Por que ora a falar me compeles, com tanta insistência?/ Seja; dispondo-me a tudo dizer-te, sem nada ocultar-te” (HOMERO, 2000a, XXIII, v.264-265). Em “Colheita”, do mesmo modo, é a mulher quem propõe conversarem antes do contato íntimo, e o homem também se mostra incomodado, “mas as peregrinações lhe haviam ensinado que mesmo para dentro de casa se trazem os desafios” (PIÑON, 1997a, p. 101), então resolve ele mesmo

³³⁹ Identificamos nessa habilidade da tarefa manual uma característica de Héstia, deusa do lar (BOLEN, 2007, p.67).

procurar pelo retrato sobre o qual antes perguntara à mulher. A seguir, ao invés de dialogarem, discutem, algo inimaginável para o casal épico, que trava agradável colóquio antes do sono.

A segunda ocasião de diálogo ocorre, em ambas as histórias, após o encontro mais íntimo. Cada consorte relata os fatos importantes vivenciados no período de separação, bem como seus sentimentos em relação a eles. Quatro versos são dedicados a Penélope por Homero, os quais nada acrescentam ao que o marido sabe de antemão a esse respeito. A função maior, desse modo, é a de introduzir-lhe o discurso:

Narra Penélope quanto sofrera durante esse tempo,
Vendo as ações no palácio, do bando funesto de moços,
Que, por sua causa, diziam, manadas e pingues rebanhos
Lhe consumiam, e vinho melífluo, que, a rodo, estragavam. (HOMERO,
2000a, XXIII, v.302- 305)

Por outro lado, a réplica de Odisseu, narrando seu périplo à esposa, estende-se por trinta e sete versos³⁴⁰, os quais, apesar da concisão eficiente do autor, mostram-se quase insuficientes frente a tantas peripécias a contar. Para atribuir veracidade à fábula, são engrandecidos com a descrição dos feitos heróicos em riqueza de detalhes, inclusive de nomes de pessoas e lugares.

Para contrapor vinte anos de espera em clausura, descritas em tão breves e repetitivas palavras por Penélope em oposição à grande extensão do relato de Odisseu, o narrador de “Colheita” inverte o espaço concedido à narração das personagens do conto e, com isso, altera a importância das ações. Acreditamos que Piñon possa realmente ter-se inspirado nos quatro versos acima para desconstruir o conteúdo épico³⁴¹, em virtude de que, a partir do trecho que no conto corresponde a essas linhas, acontece o rompimento da expectativa do leitor, fundamentada no relativo paralelismo com a *Odisseia*, conquanto o propósito de Homero seja o de ressaltar o interesse da alta nobreza pela rainha.

Deste modo, o herói de “Colheita”, ansioso talvez para repetir o discurso do antecessor grego, expõe sua necessidade de conversar e enumerar aventuras, movido pelo impacto positivo que certamente causaria em sua restrita mas valiosa platéia: “– Tenho tanto a lhe contar. Percorri o mundo, a terra, sabe, e além do mais...” (PIÑON, 1997a, p.101). Não

³⁴⁰ HOMERO, 2000a, XXIII, v.306-343.

³⁴¹ Néliida Piñon antecipa, em vinte e dois anos, ação análoga de Margaret Atwood. Esta última, em *A odisseia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu* (2005), reescreve a fábula pela voz da soberana de Ítaca após quase três mil anos da própria morte, tendo por foco o enforcamento das doze escravas, descrito no Canto XXII, versos 431-479, da presente edição da *Odisseia* de Homero.

lhe ocorre perguntar à mulher se lhe interessa escutar suas peripécias, tão habituado está ao exercício da palavra. Não percebe que “o discurso veicula e produz poder”, consoante Michel Foucault (1988, p.95).

Neste ínterim, é interrompido de chofre pela mulher, que não mais lhe concede o uso da palavra. Ela se concede a prerrogativa de que o discurso não só produz e difunde o poder, senão, “reforça-o [,] mas também o mina, expõe, debilita e permite barrá-lo” (FOUCAULT, 1988, p.96). E o frustra, em conformidade com o que Ana Luísa Xavier Barros (1999, p.52) expõe em *Poder e saber: (re)construindo a trajetória das mulheres no século XX*:

O discurso não tem uma função tática estável e uniforme; ele é múltiplo, compreende o que é dito, o que é omitido, depende de quem fala, de sua posição de poder, do contexto onde se encontra, podendo revelar-se tanto instrumento, como efeito de poder e, também, ponto de resistência.

Encerrando a própria afasia³⁴², a mulher obriga o marido a escutar a narração de sua vida. Enquanto inverte a polaridade do poder através da palavra, esse *pharmakon*³⁴³ para Platão (apud CHAUI, 2001, p137), a esposa invoca a propriedade da fala como “remédio para o conhecimento, pois, pelo diálogo e pela comunicação, conseguimos descobrir nossa ignorância e aprender com os outros”. Apesar de não ter abandonado o perímetro da própria casa, transitara pelo emblemático mundo das essências³⁴⁴, e desejava descortinar para o homem uma nova perspectiva, muito além do que o mero olhar alcança. Ressalta ainda sua tenacidade em não permitir invasões à fortaleza na qual transformara o lar, impedindo que estranhos nela adentrassem e dilapidassem seus bens. Abrimos aqui um parêntese para reconhecer que, respeitadas as proporções, esta mulher obtém maior êxito em seus intentos administrativos do que Penélope.

³⁴² Através do seguinte pronunciamento feito a Bill Hinchberger (1997, p.45), publicado em *A storyteller of modern myth*, Piñon (apud CAMPELLO, 2003, p.187). reporta-se à afasia feminina: “Creio que a mulher [...] foi afásica durante milênios. Creio que a mulher tem uma memória antiga e arcaica. Recebia informação acerca de tramas e intrigas, embora não estivesse no centro da ação. Mas ela estava na periferia, e sua sensibilidade provém dessa circunstância. Assim, ela teve que inventar, para entender a história, quando faltavam os detalhes”. Confirmando ser este motivo tão caro para ela, Piñon (apud CAMPELLO, 2003, p.188) retoma-o em entrevista concedida a Marília Gabriela (1996): “ela deve ser uma deslumbrada com as palavras, ela tem o direito de ser. Porque ela foi afásica... ela tem este ponto de vista, ela tem a visão, a meu juízo, do excluído... [...] porque ela não estava no centro”.

³⁴³ No diálogo *Fedro*, Platão (apud CHAUI, 2001, p.137) classifica a palavra, linguagem humana, como *pharmakon*, podendo significar, segundo seu uso, remédio, veneno ou cosmético. Cosmética seria a propriedade de dissimular a verdade sob palavras enganosas; venenosa seria quando anulasse o espírito crítico de quem a ouve/lê; medicamentosa, ao proporcionar o conhecimento e diminuir a ignorância através do diálogo.

³⁴⁴ Neste conto, o espaço doméstico perde a mesquinhez para adquirir grandeza e, ao invés da depressão, transmitir felicidade. No processo para o alcance desse desfecho, o sofrimento feminino transforma-se em luta para reverter a situação causadora, no que a mulher obtém sucesso. Tal construção coaduna-se à análise de Moniz (1997, p.101), para quem, no tocante a Piñon, “seus temas ultrapassam aquelas crises do mesquinho e depressivo mundo doméstico. Na obra de Nélide não se encontra o espetáculo da mulher passiva e sofredora”.

A inversão da pessoa que escuta e aquela que fala entre a epopéia e o texto contemporâneo invoca também a troca da polaridade dos dois grandes regimes arquetípicos de representação do imaginário. O seguinte raciocínio de Durand (2002, p.382) esclarece esse aspecto: “não haverá um determinismo das imagens e uma segregação dos esquemas a partir da atitude sexual dos parceiros do casal? O *Regime Diurno* seria assim o modo corrente da representação da consciência masculina, enquanto o *Regime Noturno* seria o da representação feminina”.

Quanto ao regime diurno da imaginação, o que observamos na *Odisseia* é que a *doxa* retrata o homem como sendo o detentor do poder através do discurso, cujas realizações, sempre externas ao *domus* – contudo nem sempre bem-sucedidas –, são agigantadas. Já quanto ao regime noturno da imagem, acontece a valorização da mulher, da miniaturização, da sensoriedade e da morada. Assistimos, por conseguinte, a uma inversão semântica dos espaços nômade e sedentário, os quais integram, de acordo com o paradigma patriarcal, o regime diurno e o regime noturno, respectivamente. Essa afirmação encontra respaldo em “Colheita”, sintetizada neste excerto:

E tanto ela ia relatando os longos anos de sua espera, um cotidiano que em sua boca alcançava vigor, que temia ele interromper um só momento o que ela projetava dentro da casa como se cuspiasse pérolas, cachorros miniaturas [...]. Pois quanto mais ela adensava a narrativa, mais ele sentia que além de a ter ferido com o seu profundo conhecimento da terra, o seu profundo conhecimento da terra afinal não significava nada. Ela era mais capaz do que ele de atingir a intensidade, e muito mais sensível porque viveu entre grades (PIÑON, 1997a, p.103).

Tal passagem estabelece claro hipertexto com *A doce canção de Caetana*, onde Piñon aborda a relação das mulheres com o sagrado e o profano no espaço e no tempo. Através do trecho a seguir, a autora fornece uma possível explicação para a estupefação do homem:

Como iria aceitar que as mulheres têm uma intuição extraordinária? E que foram sacerdotisas e membros das castas religiosas no início das civilizações? Talvez por isso lhes falte, ainda hoje, noção de limite entre os objetos domésticos e os outros, sagrados. Estão todos misturados na cozinha, na sala e na cama. Os deuses das mulheres participam do cotidiano da casa, até mesmo na hora em que elas temperam o feijão (PIÑON, 1987, p.28).

Reflexões tão profundas levam o homem a encarar a grande verdade de sua vida. Depara-se então com uma inesperada epifania:

À medida que as virtudes da mulher o sufocavam, as suas vitórias e experiências iam-se transformando em uma massa confusa, desorientada, já

não sabendo ele o que fazer dela. Duvidava mesmo se havia partido, se não teria ficado todos estes anos a apenas alguns quilômetros dali, em degredo como ela, mas sem igual poder narrativo (PIÑON, 1997a, p.103-104).

Tais palavras estabelecem uma relação, embora apenas ilustrativa e não de caráter definidor neste estudo, com os pensamentos de Walter Benjamin (1994a) expostos n’*O narrador*: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Nesse artigo, o autor discorre sobre as duas famílias de narradores, constituídas pelos nômades e pelos sedentários, segundo sua visão. Em “Colheita”, encontram-se duplamente exemplificadas as ponderações de Benjamin (1994a, p.202), tanto ao contemplar a existência da personagem imóvel geograficamente e da que viaja, quanto ao concluir que “o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos”, conforme percebemos no conto. Neste caso, a preocupação com o acontecimento mais próximo é a que ocorre no interior do indivíduo, na definição de quem é e do que tem sentido para ele, tendência acentuada a partir do surgimento de ciências como a Psicologia e a Psicanálise. Assim, se Homero atribui maior destaque aos relatos das aventuras acontecidas no exterior, Piñon opta pelo oposto, destacando a riqueza introspectiva. Já Benjamin (1994a, p.199), como efeito moderador (intermediário temporal entre os autores), equipara a arte de narrar entre “o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”, reconhecendo em ambos os saberes uma interpenetração que redundava na equivalência.

Por este viés, urge considerar três fatores essenciais para que a reatualização da obra clássica seja invertida nos polos da representação imagética na atualidade. O primeiro encerra a questão da autoria, através do ponto de vista dos narradores, em conformidade com estudo apresentado por nós acerca do mito de Penélope em *Maríada – uma odisseia em Janela do sonho*, de Patricia Bins, perfeitamente aplicável a Nélide Piñon:

Homero escreve de fora, sobre uma mulher superior, enfatizando as características essenciais de seu trabalho para o patriarcado. Bins, com uma visão de dentro, relata sua experiência. Detém-se, então, em detalhes (des)importantes para quem desconhece as agruras e a satisfação do mundo feminino, do qual, em virtude do confinamento, só é possível transcender os limites físicos através da imaginação (DUMITH, 2005, p.83).

O segundo fator consiste em que a ousadia da mulher de “Colheita” é facilitada pelo fato de haver um distanciamento, a princípio, do mito de Odisseu, tendendo para o seu oposto,

o mito de Jasão³⁴⁵, em concordância com a análise de Zilá Bernd (2004) em *A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das Américas*³⁴⁶. Filho de Éolo, Jasão é primo em segundo grau de Odisseu, de acordo com Brandão (1991b, p.16). Talvez em razão disso comporte-se como o vento, sem fixar raízes. É insatisfeito, inconstante, disposto amiúde a deslocar-se para dar continuidade à errância. Em busca de poder e riqueza, trai e repudia a esposa Medéia (a quem jurara fidelidade no altar da deusa Hécate), apesar de ela ter cometido assassinatos e abandonado a família para ajudá-lo em suas empreitadas (EURÍPIDES, 1991).

Sob esta ótica, Penélope não poderia censurar o esposo nem menosprezar suas peripécias. Além de ele nunca ter desejado partir, chegando ao paroxismo de fazer passar-se por louco para não ir lutar na guerra de Tróia, manifestara reiteradamente o desejo de voltar, renunciando, inclusive, à promessa de imortalidade feita por Calipso caso a desposasse (HOMERO, 2000a, XXIII, v.333-337), pois em Ítaca encontrava-se a mulher amada.

O homem do conto de Piñon, ao contrário, sem sofrer imposições do grupo, segue apenas o livre-arbítrio³⁴⁷, que o impele a sair de casa e a conhecer outras paisagens geográficas e humanas. Porém, uma constatação aproxima os dois heróis. As outras mulheres para Odisseu são ilhas, diferentes, mas sempre ilhas, em uma das quais permanece sete anos com Calipso e, em outra, um ano com Circe. Só Penélope é terra firme, o continente de seu afeto. De igual modo, para o homem de “Colheita”, a mulher é “a certeza de se avizinhar do paraíso” (PIÑON, 1997a, p.100).

Finalmente, o terceiro elemento modificador da ação penelopiana na obra sob análise consiste na influência do mito de Héstia sobre a mulher, deusa a quem Homero sequer menciona na *Odisseia*, ao contrário de Atena, protetora confessa de Penélope, sempre a

³⁴⁵ Exemplos da presença do mito de Jasão como antípoda de Odisseu encontram-se também nas obras *Um certo capitão Rodrigo*, de Erico Veríssimo (s.d.) (DUMITH, 2007, p.513), e *A sentinela*, de Lya Luft (2005), o que acarreta alterações na performance das respectivas Penélopes, Bibiana Terra e Nora.

³⁴⁶ Neste ensaio, Bernd (2004, p.97) afirma: “Dois grandes mitos são associados à deambulação e à viagem: o mito de Odisseu (Ulisses) e o mito de Jasão. Se de um lado Ulisses simboliza o desejo da volta ao país natal, e por via de consequência, denota os sentimentos de fidelidade à pátria, apego à família e sobretudo de uma grande nostalgia do passado, isto é, do tempo anterior às longas viagens, Jasão, ao contrário, corresponderia ao desejo da errância e da vagabundagem. Para Ulisses, o mais importante será a viagem de volta ao país natal, o reencontro com sua esposa Penélope e a recuperação de seu trono em Ítaca”. Mais adiante, a autora descreve Jasão, “apresentado na mitologia como bastardo, desenraizado, em suma, um aventureiro, não havendo descrição de sua viagem de volta” (BERND, 2004, p.102), provavelmente em razão da carência de importância para ele, mais preocupado em partir.

³⁴⁷ A questão do livre-arbítrio é outro elo a ligar o homem de “Colheita” a Jasão, a partir da reflexão feita por Mário da Gama Kury (In: EURÍPIDES, 1991, p.14) na introdução da tragédia *Medeia*, a saber: “os erros de Medeia e Jáson, ao contrário do que acontece na maioria das tragédias gregas, são devidos a seus próprios atos, e ambos não os atribuem ao destino ou a algum deus vingador. Eurípides, por via de Medeia, exprime a vida humana em termos de humanidade e de livre escolha do bem e do mal”.

inspirá-la e preservá-la. Confirmamos as atribuições de Héstia³⁴⁸, nome cuja etimologia revela o significado de “lareira doméstica, altar com fogo”, de acordo com Brandão (1991a, p.556-7, grifo do autor):

a única deusa a receber um culto em todos os lares e nos templos de todos os deuses [...]. Enquanto os outros mortais viviam num vaivém constante, Héstia manteve-se sedentária, imóvel no vasto Olimpo. [...] Essa imobilidade, todavia, fez que a deusa não desempenhasse papel algum no mito, permanecendo sempre mais como um princípio abstrato, a *Ideia da Lareira*, do que como uma divindade pessoal. Tal fato explica não ser a grande deusa necessariamente representada por imagem, já que o fogo era suficiente para simbolizá-la.

A casa³⁴⁹ de “Colheita”, da qual não há qualquer menção ao tamanho, mas inferimos que seja pequena e de simples aspecto, certamente não possui a obrigatória lareira, “essa fêmea onde se acende o fogo, esse macho” (DURAND, 2002, p.242), construída no centro da sala na morada grega. Em função disso, o altar de Héstia, devido à presença do fogo³⁵⁰, está erigido na cozinha. Por essa razão, a mulher insiste em guiar o homem até lá. A princípio, ele discorda e solicita-lhe a ida ao quarto do casal, o coração da casa para ele. Ela então concorda, mas, logo após, reitera o pedido, com o qual ele aquiesce. A cozinha, para ela o centro do lar, substitui perfeitamente a lareira, *ομφαλος* (“ônfalo” ou “umbigo”), da morada argiva. Nesse aposento situa-se o lugar onde a mulher tece. Em perfeita alquimia prepara alimentos mesclados ao fio dos sentimentos no atamor da solidão, tendo por resultado o ouro alquímico do conhecimento, fruto ainda da proteção divina, pois,

personificação do fogo sagrado, a filha de Crono preside à conclusão de qualquer ato ou acontecimento. Ávida de pureza, ela assegura a vida nutriente, sem ser ela própria fecundante. Héstia, como a Vesta dos latinos e suas Vestais, talvez traduzam o sacrifício permanente, através do qual uma perpétua inocência serve de elemento substitutivo ou até mesmo de defesa contra as faltas perpétuas dos homens, granjeando-lhes êxito e proteção (BRANDÃO, 1991a, p.557).

³⁴⁸ Apesar de ser descrita nos hinos homéricos como virgem venerável, quando um casal se forma na Grécia, Héstia é solicitada a transformar a casa em lar, através do ritual de acender a primeira chama na nova residência com uma tocha trazida pela mãe da noiva, provinda de seu *oikos*. Para a deusa, tomar conta da casa é uma tarefa de grande significado, que lhe dá paz interior, não se deixando perturbar pelas outras pessoas. Uma mulher sob seu manto protetor é modesta e retraída, podendo não ser valorizada devidamente. Nesse caso, ela deveria expressar sua indignação a quem dedica seu afeto” (BOLEN, 2007, p.158-190), exatamente o que faz a mulher de “Colheita”.

³⁴⁹ Para Durand (2002, p.245), a casa é “construção de si”, não se limitando a mera vitrine do morador, e adquire características de criatura viva: “a casa inteira é mais do que um lugar para se viver, é um vivente. A casa redobra, sobredetermina a personalidade daquele que a habita” (DURAND, 2002, p.243).

³⁵⁰ “O fogo é chama purificadora, mas também centro genital do lar patricarcal” (DURAND, 2002, p.174), que Piñon subverte.

Ao estabelecer uma comparação, comprovamos a presença evidente de Penélope sob o amparo de Héstia nesta mulher sacrificada de “Colheita”, com caráter forte e que, apesar de não fecundada (não tem filhos), é fecundante ao mostrar uma nova verdade e provocar o nascimento de um novo homem. A manifestação epifânica que provoca no marido é o ouro alquímico que brota no cadinho doméstico, concretizada pelo ato dele em rasgar o próprio retrato (PIÑON, 1997a, p.104), eliminando aquele ser ali representado³⁵¹. A seguir, com as faces ainda em definição, ele passa a executar tarefas antes atribuídas somente à mulher, à maneira de método no processo de autorreconstrução, tais como limpar, arrumar a casa e preparar os alimentos, trabalhos que encerram o rito de passagem para a admissão neste novo lar, casa-corpo da mulher, permitindo-lhe compartilhar seu universo³⁵².

Piñon enfoca o problema do compartilhamento do trabalho, isto é, da participação masculina nas lides domésticas nesse desfecho, mostrando quão crucial, apesar de comumente relegada a segundo plano, se apresenta para a harmonia do casal. Porém, essa problemática é algo relativamente novo. Penélope, fruto de outra cultura, jamais cogitaria discutir com Odisseu a esse respeito, já que estavam destinados a cumprirem papéis fixos no *oikos*. Remontando à época clássica, a partir dos escritos de Xenofonte, Arendt (2001, p.57) esclarece que:

A principal divisão era entre a vida vivida dentro de casa, no lar, e a vida vivida fora, no mundo. Somente esta última era considerada como digna de um homem e, naturalmente, não havia a noção de igualdade entre o homem e a mulher, que é um pressuposto necessário para a ideia da divisão do trabalho.

Em período mais próximo, no século XVIII, o Século das Luzes, a ideia do confinamento ainda é defendida, sendo ratificada, em conformidade com Badinter (1989, p.204-205, grifos da autora), por

Rousseau [, que] não hesitará em propor uma medida radical: o enclausuramento das mulheres. De maneira suave, quando lhes concede o poder sobre a família: “a mulher deve ser a única a mandar em casa, é mesmo indecente para o homem informar-se do que ali se passa (eis o homem justificado em seu desinteresse pelos assuntos domésticos). *Mas* a mulher, por sua vez, deve *limitar-se* ao governo doméstico, não se imiscuir no que ocorre fora, manter-se fechada em casa”. A advertência de Rousseau é, portanto, clara: o único destino feminino possível é reinar sobre o “dentro”, o

³⁵¹ Para Régis (1998, p.106), “o destino do criador é transgredir os limites da matéria, perceber a transparência do mundo visível e revelar o mundo invisível”, atributo de Piñon em “Colheita”.

³⁵² Franz (2002, p.212-213) assegura que “a única aventura ainda válida para o homem moderno está no reino interior da sua psique inconsciente [...]. Assim, no meio da nossa vida exterior comum, de repente se é envolvido em uma empolgante aventura interior; e porque é única para cada indivíduo, não pode ser copiada ou roubada”.

“interior”. A mulher deve abandonar o mundo e o “fora” ao homem, sob pena de ser anormal e infeliz.

A persistirem na atualidade as mesmas atitudes carregadas de ranço patriarcal³⁵³, esse pomo da discórdia manter-se-á constante entre os consortes. Piñon alcança, em “Colheita”, fornecer um exemplo de casamento ideal, não “o modelo”, porque não existem fórmulas adaptáveis indiscriminadamente a todos os casais. Sem perderem as características femininas e masculinas, essa mulher revela a esse homem uma nova possibilidade de convivência a dois, proposição para subverter o paradigma instaurado pelo *status quo* e registrado desde a literatura clássica. Se “toda a *Odisseia* é uma epopeia da vitória sobre os perigos das ondas e da feminilidade” (DURAND, 2002, p.105), ao contrário de Odisseu que se amarra ao mastro para não sucumbir, em “Colheita”, o homem rende-se, metaforicamente amarrado aos encantos do mundo feminino, e, extasiado com a descoberta, desfaz uma construção cultural impregnada de bolor³⁵⁴, mudança essa próxima à constatada por Michel Foucault (1985, p.164-165):

aquele que se preocupa consigo mesmo não deve somente se casar, ele deve dar à sua vida de casamento uma forma refletida e um estilo particular. Esse estilo, com a moderação que ele exige, não é definido unicamente pelo domínio de si e pelo princípio de que é preciso governar-se a si próprio para poder dirigir os outros, ele se define também pela elaboração de uma certa forma de reciprocidade; no vínculo conjugal que marca tão fortemente a vida de cada um, o cônjuge, enquanto parceiro privilegiado, deve ser tratado como um ser idêntico a si e como um elemento com o qual se forma uma unidade substancial. Tal é o paradoxo dessa temática do casamento na cultura de si, tal como foi desenvolvida por toda uma filosofia: nela, a mulher-esposa é valorizada como o outro por excelência; mas o marido deve reconhecê-la também como formando unidade com ele. Em relação às formas tradicionais das relações matrimoniais, a mudança foi considerável.

³⁵³ Seria impossível não nos reportarmos às reflexões de um movimento ao qual todas devemos render tributo, considerando os papéis sociais à luz de uma leitura segundo a Crítica Literária Feminista. Citamos então o excerto de Maria Helena Vicente Werneck (1990, p.125-126), integrante de *O feminino na leitura*, em que prega a inversão do mito do eterno feminino, tal como executado em “Colheita” (e em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*), reportando-se ao fato de que “a leitura de ótica feminina a ser feita pretende-se prevenida contra a mística do ‘eterno feminino’, que reforça a crença na inferioridade natural da mulher, e quer-se atenta à predeterminação de papéis sociais a indicar o mundo exterior como lugar do homem e o mundo interior, o espaço doméstico, como lugar da mulher. Imagens e predeterminação que se impõem como fala construída por uma cultura predominantemente masculina”.

³⁵⁴ Acerca do assunto, Barros (1999, p.81) registra: “ao atribuir ao homem atividades de produção social de valores de troca e de direção da sociedade no espaço público, e às mulheres a produção de valores de uso e a reprodução social no espaço privado, a divisão sexual do trabalho legitimou, como processo natural e expressão de atributos e capacidades inatas, o que nada mais é do que construção cultural de desigualdade e hierarquias”.

Através de constatação mais sintética, em 1980, Badinter (1989) conclui sua exposição em *Um amor conquistado* afirmando que, se no passado um cônjuge dominava o outro, no presente um e outro procuram às cegas os termos de um compromisso igualitário.

Na mesma década, Guattari (2000) realiza um estudo sobre as relações amorosas em *Cartografias do desejo*. No ensaio intitulado “Amor: o impossível... e uma nova suavidade”, conjectura que o desejo amoroso não é paralelo a um desvio de comportamento, o qual, assumindo essa característica, decorre da subjetividade da sociedade capitalista. O filósofo observa a forte tendência de reduzir o amor a uma espécie de apropriação do outro³⁵⁵, criando assim um território fechado e opaco, ao qual processos de ajustamento de ordem pessoal ou social não têm acesso. Esse território pode tornar-se um inferno “entre quatro paredes” (relembrando Sartre) para o casal, especialmente para a mulher, já que pode fazê-la mergulhar em uma espécie de droga conjugal. Guattari identifica a implosão da família já há algum tempo, implosão da qual restam papéis determinados para homens e mulheres, “desterritorializando-os”, o que resulta na falta de um norte, através da procura obsessiva de novos territórios, ou na acomodação alienante, chamada por ele de simbiose. A exemplificar essa simbiose, invoca como nossos representantes Penélope e Odisseu, sobreviventes do naufrágio da família, a qual, através da “imobilidade ranheta de Penélope (que tece, mas eternamente os mesmos fios) ou do movimento compulsivo de Ulisses (que nada tece)”, desemboca sempre na “mesma chatice, a mesma impotência, o mesmo sufoco” (GUATTARI, 2000, p.284). Os “fios” humanos deixam de reinventar-se a cada dia para tornarem-se montagens fixas no pacto simbiótico, ao modo de “Penélope [, que] controla o tempo: tece a trama da eternidade. Ulisses controla o espaço: monta a imagem da totalidade” (GUATTARI, 2000, p.287). Quando Odisseu se desgarrar, cedendo à desterritorialização, instauram-se as “máquinas celibatárias”, errantes pelo mundo, cuja fugacidade nos relacionamentos lhes impede de tecer fios consistentes. O outro torna-se descartável e perde-se a capacidade de urdir. Se algum fio desperta o desejo de investir na sua tecedura, frequentemente acontece a recaída na simbiose. Guattari (2000, p.283, grifos do autor) prega “a invenção de uma outra relação”, à qual denomina uma “nova suavidade”, isto é, um amor “não tão *demasiadamente humano*”, nem “tão *demasiadamente desumano*”, estimulador do encontro de novos “territórios-pousada” por parte do casal, onde tenham autonomia de voo. Isso sem desconsiderar que, “ao longo dos encontros, territórios se organizem. (Máquinas celibatárias,

³⁵⁵ Belo exemplo dessa apropriação é o conto “I love my husband”, de Nérida Piñon (2001, p.145-156), no qual a protagonista percebe que deve renunciar a si própria em todas as instâncias para viver em função do marido – e sentir-se devidamente agradecida pela “grande oportunidade” de ser feliz que tem em mãos.

o que não sabíamos é que sem território algum, a vida, desarticulada, míngua)” (GUATTARI, 2000, p.289-290).

Portanto, a mulher de “Colheita” vem a desvelar para o homem um outro mundo, interior, mais rico que o percorrido por ele em extensas geografias geradoras da desterritorialização. É a este território – o seu, junto desta mulher que representa sua identidade, a mesma, por sinal, que Penélope representa para Odisseu – que ele retorna. Ela demonstra ao homem que de nada lhe adiantaria inscrever sua presença secundária e insatisfeita em teares alheios, deixando em branco o espaço de protagonista destinado a ele na tapeçaria tecida por ela. Consoante Alberoni (1988, p.127), “a descoberta do amor acontece assim, de crise em crise, com uniões e separações seguidas de novas aproximações, cada vez mais intensas, até a apoteose final, em que as dúvidas deixam de existir, substituídas pela certeza e a continuidade” própria do casamento. Aliás, Jung, lembrado por Leonard (2000, p.35) em epígrafe ao livro *No caminho para as núpcias*, assevera que “raramente ou nunca um casamento desenvolve-se para um relacionamento pessoal de maneira suave e sem crises. Não existe nenhum nascimento de consciência sem dor”, pois é preciso questionar estereótipos e fazer seleções, renunciar a valores que enfraqueçam a união ou mantê-los, cujo desfecho, neste caso, seria incerto.

Para Soares (1997, p.148), o conto de Piñon, por procurar ultrapassar a escrita puramente feminista, “celebra a possibilidade de construção de um espaço-tempo em que esses dois universos – o masculino e o feminino –, guardando suas próprias diferenças, possam enfim fecundar um novo tempo, constituindo a tão desejada terra comum, o novo Éden humanamente criado”. A fecundidade da “colheita” seria então o entrever de uma nova era, de efetivo encontro.

Consideramos, porém, que a protagonista de “Colheita” é descendente diletta de Penélope, ao executar essa experiência mítica a dois, tal como seu modelo. Homero cria essa personagem metamórfica que se desdobra, mas não perde a essência, para, em conjunto com Odisseu, completarem-se como o *yin* e o *yang*. Apesar de serem duas forças aparentemente antagônicas, personificam o *complexio oppositorum*, a conjugação dos opostos, de forma complementar e equilibrada na plenitude do amor. Integrados ao *cosmos*, mantêm as próprias especificidades, renovando o já existente, relação abordada por Alberoni (1988, p.198), através do trecho resumido a seguir:

O grande erotismo é possível somente entre um único homem e uma única mulher que levam ao extremo o que é específico do próprio sexo e do sexo do outro. Tem-se então a sucessão contínua das revelações. Tem-se então a

interminável aparição do novo [...], o *algo mais*. A mulher jamais encontraria o algo mais sozinha, mas apenas um êxtase contínuo cíclico, recorrente. O homem não encontraria nunca o algo mais sozinho, mas apenas o diverso. O algo mais é a revelação do novo no contínuo, no que já é. O novo torna-se então um acréscimo, um enriquecimento. Só o que existe, o que tem duração e continuidade pode aumentar [...]. Mas somente o que é descontínuo pode ser confrontado, comparado, recordado. É a união do contínuo com o descontínuo que cria a identidade e, assim, a possibilidade de crescimento, a tensão para o alto, em direção à perfeição.

A natureza do amor que desafia o tempo e a distância e permanece fiel, tem como chave de resistência o arquétipo penelopiano. Em linguagem poética, as palavras de Khalil Gibran (2010, p.26-27), expressas em *O profeta*, a propósito da união de caráter duradouro, recuperam as apreciações anteriores de Guattari e de Alberoni:

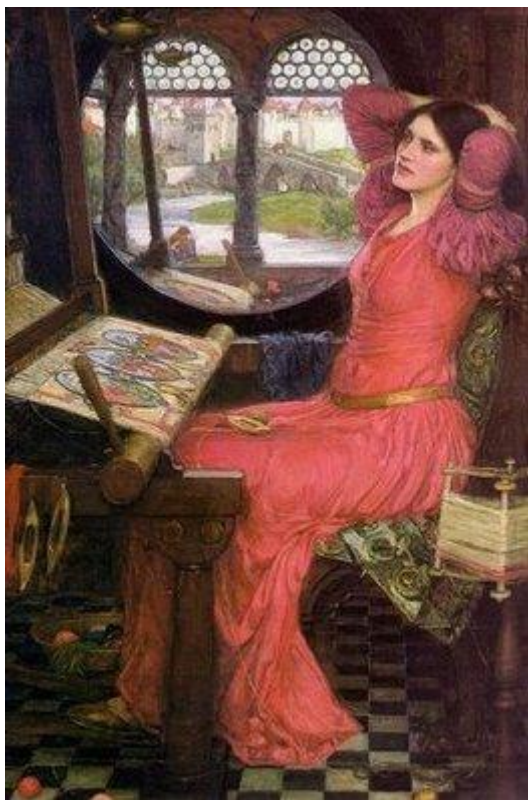
[...] haverá lacunas em vossa união.
E deixem que os ventos dos céus dancem entre vós.
[...]
E ficai juntos, mas não juntos demais:
Pois os pilares do templo ficam separados,
E o carvalho e o cipreste não crescem na sombra um do outro.

Toda essa integração harmoniosa decorrente da plena assunção e do direcionamento da libido para o objeto de afeto, tanto por parte da mulher de “Colheita” em relação a seu par, quanto de Penélope a Odisseu, e também deles por suas mulheres, consoante Durand (2002, p.269), remete ao regime noturno do imaginário, em cuja estrutura mística “se conjugam uma vontade de união e um certo gosto da intimidade secreta [...], espécie de fidelidade fundamental, uma recusa de sair das imagens familiares e aconchegantes”. Durand (2002, p.268), para quem “o *Regime Noturno* da psique é muito menos polêmico que a preocupação diurna e solar da distinção”, pondera ainda que “a quietude e a fruição das riquezas não é de maneira nenhuma agressiva e sonha com o bem-estar antes de sonhar com as conquistas” exteriores, privilegiando a penetração na profundidade. Conforme exara Sergio Kokis (2000, p.252), “a verdadeira descida é para dentro de si, no silêncio”.

Cumpra-se deste modo uma das funções essenciais do mito, registrado na literatura, qual seja, a de indicar o caminho a ser seguido. Em virtude de suas propriedades, segundo identifica Bronislav Malinovski, citado por Brandão (1991a, p.41),

o mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é, absolutamente, uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.

Confirmamos várias relações de destaque entre o hipotexto e este hipertexto no tocante ao mito de Penélope. Embora entretecido com os outros mitemas, o da tecedura apresenta aproximações e distanciamentos mais significativos que os demais entre as *dramatis personae* da *Odisseia* e de “Colheita”, identificação que lhe confere originalidade na acepção grega. Tecer não se refere aqui a algo tangível, apesar do grande poder simbólico que contém, a encerrar em si a chave do desfecho, mas de elaborar a maneira como se realizaria – mais do que o retorno – o (re)encontro das personagens, ou seja, a colheita urdida e tramada fio a fio pela mulher.



CONCLUSÕES

**RECORTES SINCRÔNICOS, CÔMPUTO DIACRÔNICO:
RESSEMANTIZAÇÃO MÍTICA**

*A análise mítica se afigura, assim, semelhante a uma tarefa de Penélope. Cada progresso traz uma nova esperança, atrelada à solução de uma nova dificuldade. O dossiê nunca está concluído*³⁵⁶.

Nesta pesquisa, em que *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e “Os obedientes”, de Clarice Lispector, bem como *A doce canção de Caetana* e “Colheita”, de Nélide Piñon, são analisadas sob a focalização do mito de Penélope, presente na *Odisseia*, o resultado aponta para a presença de dados estruturais do hipotexto nas diferentes versões hipertextuais. Tal estrutura da imagem primordial, correspondente ao que Jung denomina e Durand (2002, p.60-61) endossa, remete ao arquétipo, estágio-matriz da ideia, intermediador entre os “esquemas subjetivos e as imagens fornecidas pelo ambiente perceptivo”, ou seja, às generalizações imagéticas individuais das autoras, proporcionadas pela bacia semântica que lhes serve de ponto de encontro. De acordo com nossa proposição, constatamos vários pontos de aproximação entre os hipertextos analisados e o hipotexto arquetípico, redundantes em afliência ou discordância, a serem devidamente sumariados.

A primeira observação decorrente da leitura do *corpus* consiste na ausência do nome próprio “Penélope” em todas as obras, o que ratifica a relação hipertextual, na tipologia de Genette. Já de acordo com a lógica durandiana do desgaste, acontece um desperdício quantitativo e, sobretudo, qualitativo nas releituras míticas, a exemplo das efetuadas por Nélide Piñon e Clarice Lispector, desperdício esse que pode ser apontado através da possibilidade de não identificação do mito de Penélope, por inexistir a referência expressa ao antropônimo. A paródia assume um dos sinais desse desgaste, entre eles a perda dos valores épicos, conforme verificamos nas obras *A doce canção de Caetana* e “Os obedientes”. Para Durand, não se trata, porém, da morte do mito, mas de um adormecimento no aguardo de sua palingenesia. Algumas das possibilidades desse eterno retorno, devidamente ressemantizado, são elaboradas neste estudo.

Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* consta o antropônimo “Ulisses”, pista facilitadora da identificação do casal mítico; entretanto, a protagonista é apresentada enganosamente como Loreley, uma das várias faces antagônicas de Penélope. A respeito da estreita relação estabelecida a partir da configuração mítica e a antroponímia, Cassirer (2000,

³⁵⁶ LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Mitológicas. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.14.

p.17), em *Linguagem e mito*, reflete que “tudo aquilo que no próprio mito é intuição imediata e convicção vívida [...] eleva, em sua própria esfera, ao nível de exigência metodológica a íntima relação entre o nome e a coisa, e sua latente identidade”³⁵⁷. Tal consideração, pela qual a simples presença do nome remete diretamente a sua performance, valoriza ainda mais as criações textuais de Lispector e de Piñon, porquanto revela acréscimo no grau de dificuldade para a elaboração do tecido mítico, baseado tão somente nas ações³⁵⁸ de Penélope, ou nos motivos da mulher que espera, da tecelã e da mulher ardilosa, na nomenclatura de Raymond Trousson, os quais formam o tema homônimo. Pierre Brunel³⁵⁹ (1992, p.83-84) atribui a possibilidade de um elemento mitológico presente no texto de um escritor abrilhantar outro texto de forma não explícita ao poder de irradiação do mito. A lacuna omissória, porém, exige um esforço adicional por parte do hermenêuta, dividido entre a angústia de buscar respostas e o prazer de perder-se nos fios penelopianos emaranhados pelas autoras.

O mito de Penélope é apresentado neste estudo de forma tripartite, desdobrada, em cada uma das obras do *corpus*, em seus principais constituintes mitêmicos, na terminologia de Durand, principal fonte teórica para a realização da pesquisa. Devemos ressaltar, entretanto, que, além de alguns atos integrarem diferentes mitemas, a ordem da exposição também varia conforme o texto sob análise³⁶⁰.

Assim sendo, a espera, mitema inicial a ser resumido, apresenta causa, modo e consequência. Na *Odisseia*, a ação representativa consiste no ato de Penélope, em decorrência da separação forçada, e origem do nó narrativo, de aguardar – fielmente – pelo marido, favorecendo-lhe o retorno. Ressaltamos que, se a espera é dirigida com exclusividade para o objeto do sentimento amoroso, quem espera é o sujeito articulador do modo pelo qual se

³⁵⁷ Reproduzimos a seguir a síntese ampliada da reflexão: “E de novo, como antigamente, tornou-se a utilizar a investigação linguística e a etimologia como veículos de interpretação. No reino dos fantasmas e dos demônios, assim como no da mitologia superior, parecia voltar a confirmar-se a palavra fáustica: aqui se acreditou que a essência de cada configuração mítica pudesse ser lida diretamente a partir de seu nome. A ideia de que o nome e a essência se correspondem em uma relação intimamente necessária, que o nome não só designa, mas também é esse mesmo ser, e que contém em si a força do ser. [...] Tudo aquilo que no próprio mito é intuição imediata e convicção vívida [...] eleva, em sua própria esfera, ao nível de exigência metodológica a íntima relação entre o nome e a coisa, e sua latente identidade” (CASSIRER, 2000, p.17).

³⁵⁸ Reiteramos que a ação, para Aristóteles ([s.d.], p.248), contém a finalidade da obra (trágica).

³⁵⁹ Brunel (1992, p.82) pondera que se deve considerar o elemento mítico “seja ele tênue ou latente”, em razão de possuir um importante poder de irradiação. Esta irradiação que se faz, mais frequentemente, a partir da palavra (BRUNEL, 1992, p.83), pode encontrar sua fonte seja no conjunto da obra de um escritor, seja no mito em si próprio. No primeiro caso, um elemento mítico presente no texto de um escritor abrilhantar um outro texto de forma implícita, e, no segundo caso, o mito constituirá uma estrutura subjacente à “memória e à imaginação de um escritor que não sente a necessidade de torná-lo explícito” (BRUNEL, 1992, p.84). Insiste o autor sobre o fato de que, para invocar um episódio mítico e o seu consequente sentido, basta “o nome, uma característica (tirânica), um ato fundamental (a metamorfose)” (BRUNEL, 1992, p.72-73). Neste caso, Brunel corrobora a teorização durandiana.

³⁶⁰ Em “Os obedientes”, a influência divina é estudada no mitema do engodo, ao contrário das outras obras, cuja abordagem acontece no mitema da tecedura, devido à exigência intrínseca do texto.

desenrola o ato. A fidelidade, neste caso, decorre de uma escolha pessoal e consciente, não da imposição social, que, neste caso, sequer lhe outorga esse direito, nem de uma obsessão caprichosa pela posse do outro. Conforme reconhece Alberoni (1988, p.125), tal

ânsia não é patológica. É a razão vital de um organismo inteligente. É a modalidade com que nos colocamos fins últimos, e dessa forma, conhecemos o que realmente tem valor para nós. Somente aquilo que foi desejado desesperadamente, inúmeras vezes, torna-se um objeto de amor estável. Ele não é apenas o resultado de sua capacidade de nos dar prazer, mas da nossa vontade e da nossa paixão.

O procedimento de Penélope, por conseguinte, apenas confirma-lhe a intenção. A atuação descrita, porém, difere em diferentes graus nos romances e contos examinados. Em “Colheita” verificamos a maior aproximação com o hipotexto, embora o afastamento proceda da opção do homem. Por outro lado, a mulher espera por ele longamente, com fidelidade idêntica à penelopiana. Antecede a fase final o conflito oriundo de manter-se ligada a uma memória em vias de esfumaçar-se, privando-a do contato com o mundo exterior. No derradeiro momento, antes da mudança de conduta, o marido retorna, sem que isso signifique o reencontro do casal. Logo, em relação à causa, ao modo e à consequência, verificamos a manutenção da estrutura separação-espera-retorno, com ligeiras, mas criativas alterações.

De forma semelhante, tal estrutura mantém-se em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, no qual acontecem algumas estilizações e subversões estritamente a respeito do sentido do texto-matriz. O afastamento, apesar de decorrer da decisão exclusiva de Ulisses, não implica um deslocar-se para lugar distante, senão em separar seus corpos, enquanto Lóri realiza a própria individuação. A espera desenrola-se sob o signo da fidelidade, ao modo de Penélope, ainda que Lóri não aguarde por Ulisses (mas ele, por ela), nem tente abreviar o tempo decorrido – um ano –, pois se trata de período essencial para a autodescoberta. Completado o ciclo, acontece o clímax, o reencontro, à exemplo da *Odisseia*.

A seu turno, *A doce canção de Caetana* parodia a totalidade deste mitema, pois, ao invés de esperar, é esperada por Polidoro, imobilizado em Trindade, na expectativa de que Caetana regressasse. Tal ânsia não significa, absolutamente, perseverança na castidade, já que tanto quem espera quanto quem é esperado relaciona-se com incontáveis parceiros, a quem não atribuem qualquer importância. Contudo, Polidoro acredita ingenuamente que ela lhe fora fiel durante os vinte anos de separação. Para Caetana, se esperar é sinônimo de estagnação e covardia, ser fiel é um comprometimento que assume consigo mesma e com o seu amor pela arte. Nesta obra, a mulher não espera, não observa fidelidade ao antigo amante e não

proporciona o retorno; na verdade, nem retorna, apenas cumpre uma escala, frustrada em relação ao objetivo. Apesar disso, invoca Penélope e a homenageia por meio da subversão renovadora.

Em “Os obedientes” também acontece o desvio do sentido “original” do mito de Penélope. Porém, isso não se realiza através da inversão paralela e simultânea, à guisa de negativo fotográfico, como Piñon procede em *A doce canção de Caetana*. Lispector efetua o traçado da *Odisseia* pelo seu avesso: começa do final, e o que deveria ser o epílogo feliz para o mito é o princípio da diegese, mas de forma contrária. É como o desenrolar do novelo pelo fim do fio. Desse modo, não existe separação física da esposa e de seu marido, a não ser aquela que é normal no casamento, motivada pelo trabalho e por outras situações do dia-a-dia. Após muitos anos de casados é que decidem romper o vínculo, de comum acordo, imbuídos pelo desejo de quebrarem a monotonia da vida em comum e concederem-se um recomeço. A espera, por conseguinte, também é breve e trivial nos fatos narrados. Esperar conduz à fantasia infantil, na figura de um “príncipe encantado”, para a esposa, e a relacionamentos descartáveis para o cônjuge, mentalmente adolescente. Algo inusitado nessa situação é a castidade que mantêm enquanto esperam, não pelo encontro – ou reencontro que não acontece –, mas pela separação, em um tempo que deveria ser de enriquecimento amoroso.

Tecer envolve vontade, planejamento lógico e esboço do desenho na tapeçaria, além da execução atenta de cada etapa em observação ao espaço disponível; por isso, engloba a visão panorâmica e, ao mesmo tempo, detalhada do trabalho. A cada mínimo ponto, o todo deve ser considerado, assemelhando-se a uma estratégia de guerra, a convergir vários fatores para alcançar o resultado desejado, uma demonstração de *metis* astuciosa. Por sua vez, o mitema da tecedura abrange o processo pelo qual as personagens constroem suas individualidades na condição de reatualizações de Penélope. Esta última, no nascedouro literário, recebe destaque em número significativo de versos que descrevem, de modo restrito, seu *métier*. Contudo, considerações bem mais elogiosas são tecidas a seu respeito, de forma figurada. O significado da confecção do manto e da túnica para Odisseu transcende a excelência do trabalho, já que contém a presentificação *in absentia* do seu amor. Já a mortalha que tece para as exéquias do sogro – por iniciativa própria –, embora declare que tenha sido idealizada por inspiração divina, encerra a firmeza de sua vontade. Penélope demonstra personalidade firme ao tramar, com as próprias mãos, os fios de seu destino, sem jamais, entretanto, desprezar a espiritualidade e dispensar (ou esquecer de invocar) a ajuda divina. Ao mesmo tempo, por suas idiosincrasias, contrapõe-se aos mitos de Pandora e de Clitemnestra,

característica a ser mantida nas retomadas, nas quais serve de contraponto para outros mitos literários, diametralmente opostos quanto à sua postura.

Nenhuma das obras que constituem o *corpus* do presente estudo ressalta o trabalho artesanal recebido de Atena, por intermédio de Pandora, e enriquecido sobretudo em Penélope. Existem duas menções³⁶¹ ao bordado de uma toalha de mesa que Lóri executa, mais para ocupar-se enquanto aguarda, pois não deseja subjugar o tempo a seus desígnios, elemento essencial para a afirmação de sua personalidade. Em “Colheita” há uma única citação³⁶² de um longo casaco de lã feito para agasalhar a mulher, sem a atribuição da autoria. Devido ao fato de ela manter-se reclusa, entrevemos a possibilidade de que o agasalho tenha sido por ela tricotado. A vestimenta, para ela, mulher comum e confinada, é algo desprovido de importância, ao contrário de Penélope, consciente da representatividade dos trajes reais. O processo de criação da mulher de “Colheita” revela-se ao atribuir formas novas tecidas sobre as cascas dos frutos, expondo-lhes o âmago em maior ou menor proporção. Caetana, a seu turno, ratificando ser a face oposta de Penélope, sequer se refere à tarefa de entretecer quaisquer fios, em atenção à vontade expressa do tio. Confeccionar um tecido traduziria a imobilidade à qual renuncia para apoderar-se do espaço, além de exigir dedicação, o que lhe roubaria tempo valioso para voltar-se à arte. No tocante à esposa obediente, inexistente a criação de qualquer peça, bem como a negação em fazê-la, resultados de escolha pessoal. Limita-se apenas a fazer consertos, no cumprimento de uma obrigação doméstica, inferiorizante por não decorrer de autonomia.

Em relação à tecedura de forma metafórica, a afirmação da personalidade de cada protagonista é alcançada – se o for – através do processo de individuação, em cuja etapa inicial é necessário sofrer uma espécie de morte a fim de que, uma vez cumprida a passagem, possa renascer, quando alcança um estágio superior de amadurecimento.

Nesse sentido, Lóri fia as próprias sensações com os fios de ouro do pensamento “penelópico” para autodecifrar-se como ser humano, romper a superficialidade de envolvimentos afetivos descartáveis e conceder-se o amor autêntico, além de relacionar-se melhor com seus semelhantes. Almeja tecer seu futuro, distanciando-se do contido no mito de Loreley, que lhe empresta o nome de batismo e antecipadamente traça para ela o destino de destruidora de homens. Caso seja bem-sucedida, alçar-se-á à condição de Penélope, ciente do próprio valor benigno, de quem é e do que quer; se não o for, transformar-se-á na Sereia preterida e maléfica. Lóri questiona-se quanto a estruturas julgadas incontestáveis, sofre,

³⁶¹ Tais menções ocupam o espaço aproximado de seis linhas no romance de 155 páginas.

³⁶² Citação de uma linha no conto de oito páginas.

desfaz-se da máscara que não lhe permite identificar-se como um rosto e consegue levar a bom termo suas proposições. Ao morder a maçã, adentra o paraíso e depara-se com o bem, ela que, até então, conhecia somente o mal. Em decorrência do momento epifânico, entrevê um “Deus cósmico”, que lhe permite integrar-se à energia emitida por todos os seres, animados ou inorgânicos. Apesar de não perceber, nem mencionar, recebe ainda a influência ambígua de Dioniso e benéfica de outras entidades transcendentais para o fechamento com sucesso do ciclo, tais como Afrodite, Deméter e Adônis, enquanto equaciona a problemática contida em Sísifo.

Igualmente alinhado à manutenção do simbolismo mítico, “Colheita” revela na tecedura o mitema mais rico para a mulher, embora nele ocorra a subversão de alguns feitos paradigmáticos de Penélope. A afirmação da subjetividade da protagonista de “Colheita”, da mesma forma que a de Lóri, dá-se através da facundidade frente ao companheiro, alcançando o equilíbrio entre as partes, após a mulher ter imposto no passado suas idiossincrasias à comunidade, com atitude firme e silêncio eloquente. A diferença reside em que Ulisses, professor de filosofia, toma a iniciativa e insiste para que Lóri ocupe a posição equiparada que lhe cabe na relação através da voz, sem prolixidez. O homem em “Colheita”, após superar pequena provação, deseja demonstrar sua superioridade ao relatar as aventuras vivenciadas. Não cede espaço, a princípio, para a livre expressão da mulher, quando não se coloca também na posição de ouvinte da viagem dela, interior, escassa em episódios. Age ao contrário de Odisseu, que, ao ser instado por Penélope, mostra-se falante profícuo para, em seguida, mudar sua posição para a de ouvinte atento. A mulher em “Colheita”, porém, interrompe o relato, ignora a assimetria imposta pelo marido e reverte o quadro. Pessoa já individuada após vivenciar o sofrimento, passa a narrar sua catábasis, proporcionando a ele o momento epifânico causador de uma mudança radical de postura face ao papel de cada um na relação amorosa.

Caetana entretece a ratificação de sua escolha pela carreira artística em detrimento da vida amorosa entre dois ciclos de chegada e partida. Tais ciclos desenrolam-se sob um paralelismo opositivo: a primeira chegada é casual, desprovida de uma intenção particular além da *mise-en-scène* em Trindade, enquanto que a segunda vem movida pela última esperança de realização no palco. Já as partidas corroboram a opção pela arte. Em parte, há um fator hereditário em Caetana, descendente de artistas, mas não se pode desconsiderar a educação informal recebida do tio, que a educara para atuar em circos mambembes em lugar de mostrar suas habilidades com agulhas ou fogão. A fim de lograr seu intento de ser *prima donna*, ainda que falsamente, em cidade retirada, exibindo-se para um público de pouco valor

para ela, negocia o próprio corpo com Polidoro (mecenas nada desinteressado), apesar de não o desejar. Tantos fatores circunstanciais opõem-na a Penélope que não chega a causar estranhamento o resultado também oposto.

A mulher de “Os obedientes”, impotente para construir uma subjetividade que fuja aos estereótipos culturais, limita-se a refazer costuras frouxas e a colocar panos para disfarçar o tecido rasgado, tanto nas roupas quanto na própria vida. Fala pouco, sem afirmar-se. Reflete menos ainda, limitando-se a fazê-lo enquanto remenda. Pensando, sofre e interrompe a tarefa, opondo-se a Penélope, cuja representação iconográfica geralmente a mostra pensativa ao tear, momento em que procura equacionar seus problemas à busca da solução para cessar o sofrimento, difuso para a esposa obediente. De sorte que não sabe quem é, nem se arrisca na busca do autoconhecimento. Do mesmo modo, não ousa tentar assumir sua singularidade, em unissonância tão monótona junto ao companheiro que o narrador, na maior parte do conto, refere-se a eles como um todo, no plural. Pequenas particularidades são enfocadas no singular, mais em decorrência da cultura que de peculiaridades pessoais.

Portanto, no tocante à individuação, Lóri completa a sua antes do casamento, e a mulher de “Colheita” o faz por ocasião do retorno do companheiro, do mesmo modo que Penélope. Já Caetana não consegue reunir seus fragmentos e autoafirmar-se. Ocupada em encobrir-se sob um tecido emendado em *patchwork* de personagens, tece uma vida composta de outras, uma *persona*, num processo constante de *mise en abyme*, projeção especular para fora de si. Quanto à esposa obediente, também não logra tramar a própria identidade em confronto com o contexto social, mas, de forma diversa de Caetana, nem ao menos tenta, porque não sabe como fazê-lo.

Verificamos que um fator essencial para o alcance da individuação para todas as protagonistas, inclusive Penélope, consiste no domínio da própria libido, essa energia que

aparece assim como o intermediário entre a pulsão cega e vegetativa que submete o ser ao devir e o desejo de eternidade que quer suspender o destino mortal, reservatório de energia de que o desejo de eternidade se serve, ou contra o qual, pelo contrário, se revolta. Os dois *Regimes* da imagem são, assim, os dois aspectos dos símbolos da libido (DURAND, 2002, p.196-197).

A focalização sob os regimes da imagem contribui, por conseguinte, de maneira fundamental para a elucidação da conduta mitêmica das personagens desta análise. Através delas confirmamos a afirmação acima de Durand e também a de que o regime diurno é o modo de representação da consciência masculina, ao passo que o regime noturno contém a

representação feminina³⁶³ (DURAND, 2002, p.382). Penélope desponta fortemente iluminada pelo regime diurno, conforme os rituais androcêntricos da elevação e da purificação, pois deles brota o propósito de consolidá-la como modelo pedagógico que separa e classifica no mitema da espera. Homero, entretanto, permite à rainha fazer sua incursão no regime noturno através do mitema do engodo, quando eufemiza a “mente do cão” em inteligência artilosa a serviço de uma causa nobre, e do da tecedura, que, considerada inferior sob a lógica masculina extraliterária, aqui transcende a execução do tecido e representa a reflexão filosófica.

Em nossa concepção, os regimes compreendem dois pontos de vista contrários, sob os quais podemos isolar a imagem e analisá-la a partir dos princípios nela contidos. Por conseguinte, estabelecer uma entidade mítica na polaridade diurna ou noturna não resulta de um suposto sentido peculiar a ela, em decorrência de que a imagem adquire significado de acordo com o filtro idiossincrático de quem a percebe, além do contexto cultural do qual emerge e onde se insere o sujeito observador.

Sob essa ótica, se as personagens das obras integrantes do *corpus* dominarem sua energia erótica vital, orientando-a numa única direção (ou a um único homem, objeto de seu afeto), observam o parâmetro de Penélope. Nessa assertiva incluem-se Lóri e a mulher de “Colheita”. Porém, quando a ação se desalinha ao modelo, ocasiona o insucesso da personagem, ao estabelecer uma variação derivada dos traços compositivos de mitos opostos ao paradigma, dos quais citamos os de Loreley (devidamente abafado pelo de Penélope, em Lóri); Carmen e Atalanta (na primeira fase), vitoriosas sobre Caetana; e Górgona, que vence a esposa disciplinada. A mensagem contida na escolha dessa figuração quádrupla indica que o fator afetivo deve integrar a realização pessoal feminina, sem ser sufocado pelo trabalho, nem ignorado por outros fatores.

Nas retomadas da Penélope odisséica, predomina o regime noturno, cômputo esse que não conduz à monovisão, apenas expõe a estrutura deste ato investigativo. Assim sendo, Lóri e a mulher de “Colheita”, cujas ações, em maior aproximação do que distanciamento se comparadas às de Penélope, alinham-se à face diurna na espera e na tecedura alegórica, situam-se também no regime noturno, em face do qual se encaram e autoavaliam positivamente. Verificamos o lado reverso dessa configuração axial através de Caetana e da esposa pseudo-obediente, as quais, embora inseridas fora da verticalidade do regime diurno,

³⁶³ Por sua vez, a ratificação de que o processo de individuação é alcançado através do equilíbrio da libido consta em *A imaginação simbólica* (DURAND, 2000, p.58).

frente a tal perspectiva se posicionam e examinam a si próprias, resultando essa postura em franca desvantagem para elas, a partir do olhar externo em relação a Penélope.

Devido à circunstância de que os indivíduos são compostos por corpo, mente e transcendência, outros mitos integrantes do panteão grego, ou dele à margem, estendem seus beneplácitos – ou não –, além da libido, às *dramatis personae* das obras em foco. O papel dos deuses aqui é fazer sobressair a verdadeira grandeza dos seres humanos. Tais entidades, formas divinizadas de representação de traços da personalidade humana, mostram suas atuações benéficas em Lóri e na mulher de “Colheita”, mas ausentam-se em Caetana e na esposa submissa. Da mesma forma que para Penélope, é imprescindível para todas confiarem-se à proteção divina, clamando pela interveniência positiva em situações-chave da existência.

Portanto, Lóri recebe o benefício de Atena através de seu mentor; de Afrodite sob as duas formas platônicas de atuação amorosa; de Ártemis na passagem para o estado adulto; de Deméter, na integração com a natureza; de Adônis na representação do ciclo morte e vida; enquanto desfaz-se da dubiedade contida na máscara, presença de Dioniso, e ainda inverte a polaridade negativa contida no mito de Sísifo. Com tantos e tão significativos protetores, não é de estranhar que triunfe em seus intentos. Ao lado da mulher de “Colheita” manifesta-se a companhia benfazeja de Héstia, a deusa do lar, para revelar ao companheiro prazeres até então desconhecidos. Caetana, por sua vez, ignora o influxo positivo de Dioniso, apesar de ter incorporado a máscara de diversas *personas* ao próprio rosto, sem as quais não se reconhece. Renuncia ao poder libertador da libido (contida no hetero e homoerotismo praticado no passado) defendido por Dioniso e também por Afrodite. Sequer se curva ante qualquer divindade, agindo ao modo de uma borboleta que adeja de flor em flor, ao prestar culto a todos os deuses sem invocar nenhum especificamente. A esposa de “Os obedientes” igualmente despreza a ação de Atena quando se esquivava a refletir e adotar as soluções apropriadas a uma mudança de posicionamento frente à sociedade. Por não se conhecer e estar meio à deriva, proporciona que um *daímon*, neste caso espírito nefasto, invoque a potência inexorável de *Chronos* e se manifeste sob a face da Górgona, obrigando a Moira Átropos a antecipar o corte do fio vital.

Uma última constatação a partir do mitema da tecedura aponta para o ciclo e o círculo. De modo panorâmico, os ciclos vitais de uma mulher apta a relacionar-se afetiva e comprometidamente estão representados nas quatro produções literárias aqui enfocadas, exceto o ciclo da infância, fase em que seria assaz complexo antecipar a ação de Penélope. Em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, verificamos a passagem da adolescência de Lóri para o estado adulto; em “Colheita”, pelo fato de não ser mencionado o tempo de

afastamento, presumimos que a mulher comece e termine seu desempenho na fase adulta; *A doce canção de Caetana* inicia nessa fase e finaliza no início da meia-idade, época em que a esposa obediente é situada. Logo, Lóri seria bem mais jovem que Penélope, a mulher de “Colheita” mais ou menos equivalente, a exemplo de Caetana, enquanto que a de “Os Obedientes” principia sua ação ao tempo em que a de Penélope se encerra. As quatro releituras, no conjunto, retomam e ultrapassam, na temporalidade, o ciclo biológico da rainha de Ítaca. No fechamento do ciclo que vai do nascimento à morte das personagens como retomadas penelopianas, vislumbramos a possibilidade de novos renascimentos enriquecedores da entidade mítica.

Se tecer é um ato mais representativo da interioridade inerente à construção identitária, o destecer e o retecer diário da mortalha que Penélope confecciona para as exéquias do sogro, pelo contrário, afetando sobremaneira o contexto, substantifica o procedimento racional que adota para manipular o tempo – e dele assenhorear-se por três anos. Caso *Chronos* não fosse refreado, poderia advir a separação definitiva do casal. A técnica adotada para equacionar os elementos da circunstância à qual é forçada a submeter-se – aparentemente – consiste em tramar uma rede de enganos para apanhar os “inimigos” e mantê-la no comando sub-reptício da situação, unicamente através do pensamento, sem empregar qualquer força física, sua ou de seus súditos, até que o marido retorne, ele, sim, detentor da robustez belicosa aliada à inteligência, manifestações da *arete*. Impedida de expressar às claras sua vontade e assim travar o combate franco contra a *doxa*, o que a derrotaria por completo, serve-se de triviais objetos domésticos para impor-se.

No mitema do engodo, o desfazer, não sendo o único estratagema adotado pela rainha, soma-se a provas de caráter mais prático, tal como a dos arcos aplicada a todos os pretendentes, bem como ao derradeiro teste a que submete Odisseu, quando ordena à criada que desloque o leito para fora do aposento real. De igual forma, as personagens que atualizam o mito de Penélope nas obras estudadas servem-se de arranjos pouco ortodoxos, declarados ou disfarçados, a fim de marcarem seus lugares na esfera social compartilhada com os demais indivíduos. No tocante a seus companheiros, através do dialogismo com seus pares, desfaz-se a assimetria defendida pelo regime patriarcal e articula-se um microcosmo, onde a harmonia possibilita a convivência satisfatória entre a mulher e o homem na união estável, comumente representada pelo casamento.

Em franca oposição a alguns princípios das tendências sociais da década de 1960, entre os quais o de combater a desigualdade entre os sexos, consistindo no rompimento de vínculos estáveis, Lispector situa temporalmente a heroína de *Uma aprendizagem ou O livro*

dos prazeres. Aliás, estabelecer vínculos é a aspiração de Lóri, seja com o homem escolhido, com seus semelhantes ou com as emanções da natureza e do sobrenatural, contrariando a alienação da qual a autora é acusada por alguns críticos mais radicais. Para lograr o intento de estabelecer uma pertença, Lóri renuncia a dispor ciladas em quaisquer caminhos; pelo contrário, empenha-se em retirar aquelas colocadas por mãos alheias no seu. Sempre apoiada por Ulisses, seu amado mentor e representação do *animus*, estabelece uma posição de igualdade com ele, respeitadas as diferenças indiscutíveis, através da relação dialógica, a exemplo de Penélope e Odisseu, permeada de sinceridade e respeito mútuo.

Para consolidar seu estatuto como detentora de consideração tanto na igualdade quanto na diferença, a mulher de “Colheita” vale-se de algumas artimanhas, fornecendo pistas falsas sobre seus sentimentos aos parentes e à comunidade. A seu homem, quando do retorno, força bater repetidamente à porta, até que implore a permissão para entrar. A indignação do homem por sua indiferença, ao modo de Odisseu, consiste no fator de reconhecimento por parte dessa Penélope. A mudança de foco narrativo do homem para a mulher representa também um artifício da entidade narradora para alterar a atribuição da importância entre quem parte mundo afora e quem permanece imóvel espacialmente.

Por sua vez, Caetana tenta construir a própria inserção no meio social, isto é, na profissão, de forma diferente, já que não quer um companheiro, pois prefere dedicar-se à arte. Com essa finalidade, distribui engodos – e é enganada – não pela criada, como fora Penélope, mas pela “patroa”. Da mesma forma que a rainha em relação a Odisseu, Caetana submete Polidoro a duas provas, do alho e das cartas. Sequer toma conhecimento da questão do colchão oferecido por Polidoro, a quem propõe, em troca de patrocínio, a cessão perene do próprio corpo. Deseja inscrever-se na memória popular através de uma apresentação operística emblemática, embora sem o emprego da própria voz, à qual não atribui valor suficiente, sobrepondo mímica ao canto de outra artista. Qualquer subterfúgio ou trapaça é válido para que realize o derradeiro sonho de sua carreira. No auge da performance, é desmascarada e, sem suportar o fracasso, evade-se para curtir a dor na solidão. Piñon realiza toda essa tessitura afinada ao trecho das óperas citadas ou aludidas na – ironicamente doce – canção de Caetana. O insucesso, no entanto, pode ser relativizado conforme o ângulo do qual seja encarado, uma vez que mantém o domínio do corpo e do coração, sem entregar a posse de qualquer um deles a outrem e, por conseguinte, dos fios do seu mal tecido destino.

Já os embustes encontrados em “Os obedientes” são tramados pela esposa, tais como os de Penélope, em silêncio. Nem o narrador percebe os expedientes da mulher como sendo atos de insubmissão, iniciando-se pelo fato de a esposa não ter filhos, em oposição explícita à

sociedade ao tempo de Penélope, que sempre se mostra atenta a Telêmaco. Surpreende mais ainda quando, em “perfeita” sintonia com o marido, ela decide acabar com o casamento, em franca expectativa por novo companheiro, algo incomum à época da publicação do conto e impensável, como vimos através de Medéia, na contemporaneidade clássica. O clímax do engodo, ou a muda desobediência tanto ao mito quanto à sociedade, acontece quando a esposa abdica da busca por soluções para seus problemas e desiste de viver, suicidando-se, o que a coloca novamente em uma posição diametralmente oposta a de Penélope, ícone da persistência.

Aliás, a falta de expressão dessa esposa é completa no texto onde figura, constituindo-a na única personagem a quem não é concedida uma única fala, contrariando as outras três. Essa condição remete à máscara de Medusa, com a boca escancarada em afasia atáxica, sinal de espanto, na tentativa vã de emitir um som. Deste modo, assemelha-se a Caetana; embora esta última tenha sido brindada por Piñon com consideráveis diálogos e monólogos, realiza a performance pela qual deseja sobrepor sua voz à de Callas, para calar quem não a reconheça na condição de diva, e, infelizmente, não encontra essa voz, perdida entre tantas outras que interpretara. Por sua vez, Lóri e a mulher de “Colheita” ultrapassam a simetria entre Penélope e Odisseu ao assumirem e compartilharem a sabedoria, atributo até então considerado masculino.

Existem ainda três elementos adicionais dignos de destaque neste estudo comparativo, inseridos no mitema do engodo. Em primeiro lugar, não é conferida a valorização excessiva aos bens materiais pelas mulheres, bem como pelos homens, à exceção de Polidoro, que oferece suas posses a Caetana, a qual, mesmo desprovida de um teto, menospreza-as, embora quase lhes sejam úteis no final. Um “apartamento” é referido uma única vez em “Os obedientes”, sem comentários de que isso sirva de motivo para discussões entre o casal. Em “Colheita” há breve menção a uma casa presumivelmente humilde, a qual não significa razão para o retorno do homem. Não existem conjeturas a esse respeito em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*, denotando a falta de importância desse componente para autora. As personagens nessas obras não se reificam, à exceção de Caetana. Porém, apesar de ser apontada pelo pai de Polidoro como interesseira e estar na iminência de coisificar-se em função de um projeto maior, artístico, desiste.

Constatamos também que as protagonistas não possuem filhos; Lóri é a única a externar a intenção de tê-los no futuro. É oportuno reportar-nos a Badinter (1989, p.10), a qual destaca “a definição [...], carregada de pressupostos ideológicos, do Larousse do século XX (edição de 1971), que descreve o instinto materno como ‘uma tendência primordial que

cria em *toda mulher normal*³⁶⁴ um desejo de maternidade”. Lispector e Piñon denunciam o desejo de alteração do preceito, esvaziando-o de significado, ao criarem mulheres que se insurgem contra ele, deixando de gerar, e que consideram a maternidade como resultado de um projeto pessoal, ou, no máximo, a dois. Com essa atitude, as protagonistas concretizam o que propõe Simone de Beauvoir (1980, p.262) em *O segundo sexo*, ou seja, desamarrar-se do grilhão biológico representado pela reprodução para conceder-se uma certa transcendência. A família como *locus* de reprodução deixa de ser um objetivo; a prole não mais figura como decorrência obrigatória de uma união, ainda que estável, condição opositiva à do mito clássico.

Por outro lado, o último fator suplementar remete à ausência absoluta de referência à mãe³⁶⁵ de todas as personagens analisadas. A lacuna denota o desejo de uma quebra de padrão referencial, tendência presente já em Penélope. Grace Stewart (1979, p.42) assim analisa essa inclinação:

Em uma sociedade patriarcal, um rapaz ganha status no mundo exterior desistindo [da figura] da mãe e identificando-se com o pai. Para uma garota, tornar-se mulher significa assumir o sexo da mãe, a quem a sociedade oferece poucas recompensas e cujo amor-próprio, em consequência, muitas vezes é baixo. Ainda que a filha ame a mãe, pode repudiar seu papel e rebelar-se contra a possibilidade de assumir uma posição semelhante³⁶⁶.

Existe, porém, a invocação ao mito do eterno feminino, essa grande mãe universal, frente a quem o homem deveria compreender que precisa ajoelhar-se (LISPECTOR, 1998d, p.144), mencionado em *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres* e em “Colheita”, pela demonstração dessa ideia. Em *A doce canção de Caetana* e “Os obedientes”, não identificamos alusão ao mito.

Ao analisarmos fatores considerados, à primeira vista, secundários, atemo-nos à recomendação de Antonio Candido, para quem, “quando estamos no terreno da crítica literária somos levados a analisar a intimidade das obras, e o que interessa é averiguar que fatores atuam na organização interna, de maneira a constituir uma estrutura peculiar” (2000a, p.5). Por isso nos estendemos para além da restrita observação mitocrítica aos mitemas, pois,

³⁶⁴ Grifo da autora.

³⁶⁵ Lóri cita a existência de pai e quatro irmãos, os quais tentaram marcá-la em vão, mas que foram colocados por ela em segundo plano na sua existência (LISPECTOR, 1998d, p.93). Caetana menciona o pai *en passant*, porém é o tio, seu tutor, a quem se refere afetuosamente.

³⁶⁶ Tradução de: “In a patriarchal society, a boy gains status in the outside world by giving up the mother and identifying with the father. For a girl, becoming a woman means assuming the sex of her mother, to whom society offers few rewards and whose own self-esteem is consequently often low. Even if the daughter likes the mother personally, she may dislike her mother’s role and rebel against assuming a similar position”.

no conjunto, os abordados fatores que os transcendem contribuem para uma melhor compreensão da maneira pela qual as autoras constroem suas Penélopes.

Através deste estudo, demonstramos o *modus operandi* pelo qual Clarice Lispector e Nélida Piñon destecem e retecem – também pelo avesso – a tapeçaria de Penélope. Tramando dessa forma, confirmam a estrutura sincrônica do mito, “eterno recomeço de uma cosmogonia e, com isso, remédio contra o tempo e a morte”, que se constitui em “uma repetição rítmica, com ligeiras variantes, de uma criação” (DURAND, 2002, p.361). Assim agindo, confirmam a declaração de Ezra Pound (2001, p.33, grifo do autor), segundo a qual, a “literatura é novidade que PERMANECE novidade”, ao tempo em que contribuem para enriquecê-la com novos significados.

As protagonistas das obras aqui analisadas, Lóri, Caetana, a esposa obediente e a mulher de “Colheita”, apresentam uma cosmovisão polifônica e polissêmica de Penélope. Dessacralizam a figura da mulher paradigmática que assume e muitas vezes sustenta um relacionamento estável por imposição cultural, moral e legal. Desconstroem o cosmo aparentemente tão bem ordenado à revelia da mulher, enquanto instalam o caos em torno dessa constelação plural de imagens para ressemantizar a metáfora mítica. Substituem inquestionáveis princípios, fardos como os que Sísifo tem de carregar, pelo suprimento a necessidades femininas de cunho individual, fios que podem ser tecidos de modo a configurar várias possibilidades dessemelhantes.

Constatamos que, se os dados estruturais, a *arché* do hipotexto de preservação europeia estão presentes, da mesma forma ou pelo seu contrário, nas diferentes versões hipertextuais, o preenchimento semântico dessa estrutura mítica realiza-se com os elementos da cultura local na bacia semântica brasileira nas décadas de 1960 e 1970. Transparece nas obras do *corpus* a tensão existente entre a organização sociocultural e as necessidades individuais, próprias dos regimes diurno e noturno da imagem; em outras palavras, revela na brasilidade o conflito entre cultura e natureza inerentes ao mito de Penélope, e a maturação de um padrão literário autônomo.



REFERÊNCIAS

a) Obras ficcionais

ABRANTES, Fernandel. *Tristão e Isolda: lenda medieval celta de amor*. 3.ed. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Caso do vestido. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética I*. Lisboa: Caminho, 1990.

APULEYO. *El asno de oro*. Barcelona: Edicomunicación, 1994.

ARISTÓFANES. *A greve do sexo*. (Lisístrata). Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

_____. *Lisístrata ou A greve do sexo*. Tradução de Antonio Medina Rodrigues. São Paulo: 34, 2002.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

ATWOOD, Margaret. *Vulgo, Grace*. Tradução de Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1977.

_____. *A odisseia de Penélope: o mito de Penélope e Odisseu*. Tradução de Celso Nogueira. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005.

BALZAC, Honoré de. *O inspetor Chabert*. São Paulo: Saraiva, 2006.

BÍBLIA. São Paulo: Paulinas, 1973.

BÍBLIA. Tradução de João Ferreira de Almeida. 2.ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BINS, Patricia. *Janela do sonho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Jogo de fiar*. 2.ed. Porto Alegre: AGE, 1999.

BORGES, Jorge Luis. La escritura del Dios. In: _____. *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 1996a.

_____. Pierre Menard, autor del Quijote. In: _____. *Obras Completas I*. Barcelona: Emecé, 1996b.

_____. El sueño de Penélope. In: _____. *Libro de sueños*. Madrid: Alianza, 1999.

BUENO, Alexei. Odisseu. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

CAMPOS, Maria do Carmo. Para Penélope. In: _____. *Matinas & Bagatelas*. Cotia: Ateliê, 2002.

CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

COLASANTI, Marina. Penélope manda lembranças. In: _____. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, 2001.

_____. Além do bastidor. In: _____. *Uma ideia toda azul*. 22.ed. São Paulo: Global, 2003a.

_____. Fio após fio. In: _____. *Uma ideia toda azul*. 22.ed. São Paulo: Global, 2003b.

_____. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.

_____. A moça tecelã. In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto no vento*. 12.ed. São Paulo: Global, 2006.

DOSTOIEWSKI, Fiodor. *Noites brancas – e outras histórias*. Tradução de Isa Silveira Leal. São Paulo: Martin Claret, 2006.

_____. *Os irmãos Karamazov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo:34, 2008.

DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Tradução de Therezinha Monteiro Deutsch. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

ÉSQUILO. *Oréstia*: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. Tradução de Mário da Gama Kury. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. SÓFOCLES. EURÍPIDES. *Os persas. Electra. Hécuba*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. Tradução de Olga Savary. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EURÍPIDES. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *Ifigênia em Áulis. As fenícias. As bacantes*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *Crônica de uma morte anunciada*. Tradução de Remy Gorga Filho. 29.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. *O amor nos tempos do cólera*. Tradução de Antonio Callado. 26.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Sousa*. 2.ed. São Paulo: Núcleo, 1997.

GIBRAN, Gibran Khalil. *O Profeta*. Tradução de Bettina Gertrum Becker. Porto Alegre: L&PM, 2010.

GIDE, André. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1997.

GOETHE, Johann W. *Fausto*. Barcelona: Edicomunicación, 1999.

_____. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2001.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: 34, 2006.

HARRISON, James. Penelope: for Ken. *Norton introduction to poetry*. New York: Norton, 1991.

HÉBERT, Anne. *A gaiola de ferro*. Tradução de Nubia Hanciau. Rio Grande: FURG, 2003.

HESÍODO. *Teogonia*. Tradução de Jaa Torrano. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Os trabalhos e os dias*. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMERO. *Íliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000a.

_____. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. 3.ed. São Paulo: Ars Poética/EDUSP, 2000b.

JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução de Antônio Houaiss. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005a.

_____. A ilha. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A Girafa, 2005b.

KOKIS, Sergio. *A casa dos espelhos*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2000.

LIMA, Edy. *A farsa da esposa perfeita*. Porto Alegre: Garatuja/Instituto Estadual do Livro, 1976.

- LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 7.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.
- _____. *Água viva*. 13.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.
- _____. Os obedientes. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.
- _____. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.
- _____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.
- _____. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.
- _____. Os obedientes. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. *Correio feminino*. Organização de Aparecida Maria Nunes. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- LUCINDA, Elisa. Escolha. In: _____. *O semelhante*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- LUFT, Lya. *A sentinela*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- MACHADO, Elci Francisco Noble. Predestinada Penélope. *Agora*, Rio Grande, 03 jul. 2007.
- MACHADO DE ASSIS, José Maria. O caminho da porta. In: _____. *Obras completas de Machado de Assis: Teatro*. São Paulo: Mérito, 1962.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1997.
- _____. A mulher de preto. In: _____. *Contos fluminenses*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. A sereníssima república. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998a.
- _____. Noite de almirante. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998b.
- _____. Pai contra mãe. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998c.
- _____. O espelho. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998d.
- _____. *Helena*. São Paulo: Martin Claret, 2007.
- MAIA, Circe. Sobre el llegar un poco tarde. In: _____. *Obra poética*. Montevideo: Rebecalinke; Biblioteca Nacional, 2007.

MASTROBERTI, Paula. *Retorno de Ulisses: recriação a partir da obra Odisseia* de Homero. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MATOS, Gregório. *Antologia poética*. Seleção de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

MEIRELES, Cecília. Uma pequena aldeia. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

_____. A dona contrariada. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

_____. Sobriedade. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

_____. Lamento da noiva do soldado. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

MERIMÉE, Prosper. *Carmen*. Tradução de Roberto Gomes. Paris: Gallimard, 2000.

MORA, Octávio. Penélope. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MUIR, Edwin. The return of Odiseus. Apud KOHLER, Denis. Ulisses. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

OLIVEIRA, Marly de. Tecedora de sonhos, Penélope fiel. In: _____. *Aliança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

OVÍDIO. *Cartas de amor: as heroides*. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

NICANOR, Luís. Penélope. In: *Poemas no ônibus*. 13.ed. Porto Alegre (RS), 2006.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Martin Claret, 1998.

PIÑON, Nélide. *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

_____. Colheita. In: _____. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

_____. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. I love my husband. In: _____. *Cortejo do divino*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope*. [s.l.] [s.n.]1980.

_____. Y tómate tu tiempo por las islas. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003a.

_____. Penélope que tienes. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003b.

_____. Cuánto país tendrás que descubrir. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003c.

_____. Pues en verdad si Ulises. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003d.

_____. Me ha dado por creerme Penélope. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003e.

_____. No basta con tejer para la espera. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003f.

_____. Mar de los hechos. In: _____. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005a.

_____. Mayoría de Telêmaco. In: _____. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005b.

PORTO, Fernanda. Eletrecidade. In: _____. *Best of Fernanda Porto*. São Paulo: Trama, 2006. 1 CD-Rom. Faixa 12.

RODRIGUES, Isabel. Penélope. In: GARCÍA GUAL, Carlos. Trece poemas odiseicos. *Revista de Occidente*, n. 158-159, 1994.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 37.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. Esses Lopes. In: _____. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Teatro: odisseia ao mundo subterrâneo*. São Paulo: Scortecci, 2004.

SCLIAR, Moacyr. O modelo Penélope. *Zero Hora*, Caderno Donna, Porto Alegre, 07 mai. 2006, p.2.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta, Macbeth, Otelo, o mouro de Veneza*. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 8.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

TREVISAN, Dalton. Penélope. In: _____. *Novelas nada exemplares*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.

_____. Ponto de crochê. In: _____. *Novelas nada exemplares*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994b.

VATSYAYANA, Mallanaga. *Kama Sutra*. Tradução de A. B. Pinheiro de Lemos. São Paulo: Círculo do Livro / Record, s.d.

VALLEJO, Buero. *La tejedora de sueños. Llegada de los dioses*. 7.ed. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas, 1985.

VERISSIMO, Erico. *Um certo capitão Rodrigo*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

VERISSIMO, Luís Fernando. *A volta. Zero Hora*, Caderno Donna, Porto Alegre, 29 jan. 2006, p.4.

b) Obras teórico-críticas

AGOSTINHO, Bispo de Hipona. *A cidade de Deus*. Tradução de Bento Silva Santos. São Paulo: Vozes, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 2.ed. Coimbra: Almedina, 1968.

ALAIN-PEYREFITTE, R. e ALAIN-PEYREFITTE, M. *Le mythe de Pénélope*. 5.ed. Paris: Gallimard, 1949.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. Tradução: Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.

ALMEIDA, Lélia. Genealogias femininas em “O penhoar chinês” de Rachel Jardim. Disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html. Acesso em 12.10.07.

ALVES, Rubem. *O amor que acende a lua*. Campinas: Papirus, 2003.

ARENDDT, Hannah. *A condição humana*. 10.ed. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2001.

ARISTÓTELES. *Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Ética a Nicômaco*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. *Metafísica*. Tradução de Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *História dos animais I*. Lisboa: INCM, 2006.

_____. *Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. 14.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

BADINTER, Elisabeth. *Um amor conquistado: o mito do amor materno*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 4.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

BALANDIER, Georges. *O Dédalo: para finalizar o século XX*. Tradução de Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. O eu-lírico multiforme na poesia de Sophia Andresen. *Cadernos Literários* (FURG), v. 14, p. 51-57, 2007.

BARROS, Ana Luisa Xavier. *Poder e saber: (Re)Construindo a trajetória das mulheres no século XX*. Pelotas: EDUCAT, 1999.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BATAILLE, George. *L'érotisme*. Paris: Minuit, 1995.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2.ª edição. bA experiência vivida. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERND, Zilá. A literatura comparada e as literaturas periféricas. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.). *Limiares críticos*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. A dupla face da viagem: a reencenação dos mitos de Ulisses e Jasão na literatura das Américas. In: PORTO, Maria Bernardette. *Identidades em trânsito*. Niterói: EDUF/ABECAN, 2004.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Contos: a vitrina de Clarice Lispector. In: SCHMIDT, Rita (org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

BOLAÑOS, Aimée. “*matinas & bagatelas: uma leitura de poética*”. In: *Encontro de poesia Mário Quintana 2006* [Anais]. Rio Grande: FURG, 2006.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher: nova psicologia das mulheres*. Tradução de Maria Lydia Remédio. 8.ed. São Paulo: Paulus, 2007.

BOOKER-MESANA, Corinne. Carmen. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BORDINI, Maria da Glória. A escrita da paixão. In: PIÑON, Néida Cuiñas. *Cortejo do divino*. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35.ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. 8.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____. *Dicionário mítico-etimológico*. Vol. I. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1991a.

_____. _____. Vol. II. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1991b.

BRISSON, François. Lorelei. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique*. Théorie et parcours. Paris: PUF, 1992.

_____. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. Don Juan. In: _____. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1000-1800*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *E por falar em mitos...* Tradução de Marcos Malvezzi Leal. Campinas: Verus, 2004.

CAMPELLO, Eliane T. A. *O Kunsterroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: FURG, 2003.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. In: _____. *Vários Escritos*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. Uma tentativa de renovação. In: _____. *Brigada ligeira e outros escritos*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992.

_____. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2000a.

_____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000b.

CAROTENUTO, Aldo. *Amar trair: quase uma apologia da traição*. Tradução de Benôni Lemos. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2004.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. Tradução de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994.

_____. O amor é cego (sobre a travessia da letra em Clarice Lispector). In: CASTELLO BRANCO, Lucia; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 12.ed. São Paulo: Ática, 2001.

CHAYES, H. As epifanias de Joyce. *Retraturas de Joyce* (Revista da Letra Freudiana). Rio de Janeiro, Escola Letra Freudiana, v.12, n.13, p.120-128, 1993.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 13.ed. São Paulo: José Olympio, 1999.

CIXOUS, Hélène. *L'heure de Clarice Lispector*. Paris: Femmes, 1989.

COELHO, Anna Flora F. de Camargo. Introdução. In: ARISTÓFANES. *Lisístrata* ou A greve do sexo. São Paulo: 34, 2002.

COLASANTI, Marina. Sobrecapa. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

COMITTI, Leopoldo. Tecido, teia e texto: a mulher como metáfora da escritura. In: FUNCK, Suzana Bornéo; MUZART, Zahidé L. *Cadernos UFSC: 3º Encontro nacional mulher e literatura*. Florianópolis: UFSC, 1989.

COMMELIN, Pierre. *Mitologia grega e romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

DAMA de espadas. Disponível em <http://planisferiopessoal.blogspot.com/2008/09/dama-de-espadas-puskine.html>. Acesso em 28.06.10.

DAVID, Mara Lúcia. *A presença do mito na ficção de Marina Colasanti*: resgate das culturas brasileira e portuguesa. 2001. 102 p. Dissertação. (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, SP.

DEVEREUX, Georges. *Mulher e mito*. Tradução de Beatriz Sidou. Campinas: Papyrus, 1990.

DISTORÇÕES éticas no ambiente profissional. Disponível em [www.fadepe.com.br/restrito/conteudo_grad/0001Aula:Distorcoes eticas no ambiente profissional](http://www.fadepe.com.br/restrito/conteudo_grad/0001Aula:Distorcoes_eticas_no_ambiente_profissional). Acesso em 08.03.09.

DOBRANSKY, Michel. *Le mythe de Don Juan*. Paris: Gallimard, 1993.

DODO. Disponível em <http://pagesperso-orange.fr/baudrin/dodo.htm>. Acesso em 20.05.10.

DODO. Disponível em <http://www.petermaas.nl/extinct/speciesinfo/dodobird.htm>. Acesso em 20.05.10.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997.

DÓRIA, Lilian Fleury. *Vestido de noiva – o texto fundador*. *Revista Científica FAP*. Curitiba, v.1, jan./dez. 2006.

DUBY, George; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Antiguidade*. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, 1993.

DUMITH, Denise de Carvalho. *O mito de Penélope: de Homero a Patricia Bins*. 2002. 77 p. Monografia. (Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea). Instituto de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.

_____. O “Kunsterroman” *Janela do Sonho* e a subversão do mito de Penélope. In: *IX Congresso Internacional Abralic 2004 – Travessias* [Anais]. Porto Alegre: Metrópole, 2004.

_____. *Mariada – uma odisseia em Janela do sonho*, de Patricia Bins. 2005. 122 p. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura). Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS.

_____. Entre Brasil e Canadá: migrações do mito de Penélope. *Brasil/Canadá: visões, paisagens e perspectivas, do Ártico ao Antártico – VIII Congresso Internacional da ABECAN* [Anais]. Gramado/Rio Grande: FURG, 2005.

_____. O mito de Penélope na poesia de Cecília Meireles: uma visada panorâmica. *Encontro de Poesia Mario Quintana* [Anais]. Rio Grande: PPGL-FURG, 2006.

_____. A pesquisa do mito de Penélope na Literatura Brasileira em tempo de Pós-Modernidade. *Colóquio Nacional: a pesquisa em letras e linguística em tempo de pós...*[Anais]. Porto Alegre: PPGL-UFRGS/Jadeditora, 2007.

_____. A cidade moderna: espaço de reconfiguração do mito de Penélope. *Nau Literária*. Porto Alegre, vol. 3, nº 1, p.1-17, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.

_____. O mito de Penélope: presença na poesia de Cecília Meireles. *Nau Literária*. Porto Alegre, vol. 3, nº 2, p.108-114, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.

_____. Penélope. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo/UFRGS, 2007, p.512-518.

DURAND, Gilbert. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg International, 1979.

_____. *Introduction à la mythodologie*. Paris: Albin Michel, 1996.

_____. Perenidade, derivações e desgaste do mito. Tradução de Maria João Batalha Reis. In: _____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Piaget, 1998a.

_____. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. Tradução de Maria João Batalha Reis. In: _____. *Campos do imaginário*. Lisboa: Piaget, 1998b.

_____. O imaginário e o funcionamento social da marginalização. In: _____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Piaget, 1998c.

_____. Passo a passo mitocrítico. In: _____. *Campos do imaginário*. Tradução de Maria João Batalha Reis. Lisboa: Piaget, 1998d.

_____. *A imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: 70, 2000.

_____. *O imaginário*. Tradução de René Eve Levié. 2.ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Lector in fabula*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. Tradução de José A. Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Aspectos do mito*. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: 70, 2000.

ERNESTO. Disponível em http://www.nombres.significado-de-los-nombres.net/e/nombre_ernesto_3237.php. Acesso em 20.05.10.

FARABBI, Anna Maria. *La tela di Penelope*. Disponível em http://www.lietocolle.info/it/farabbi_anna_maria_la_tela_di_penelope.html. Acesso em 16.08.10.

FENG Shui. Disponível em www.yahoo.estrelaguia.com.br/astrologia/artigos/1563. Acesso em 14.09.10.

FERREIRA, Cláudio Roque Bueno et al. *O livro completo dos heróis, mitos e lendas*. São Paulo: Madras, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 3: o cuidado de si*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANZ, Marie-Louise von. O processo de individuação. In: JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, s.d.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

_____. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GEORGOUDI, Stella. Bachofen, o matriarcado e a antiguidade: reflexões sobre a criação de um mito. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Antiguidade*. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, 2003.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOLDBERG, Gerald Jay. The Artist-Novel in Transition. In: STEWART, Grace. *A new mythos: the novel of the artist as heroine 1877–1977*. St. Alban's, Vermont: Eden Press Women's Publications, 1979.

GOLDMANN, Lucien. *Pour une sociologie du roman*. Paris: Gallimard, 1964.

GOTLIB, Nádia Battella. *Clarice – uma vida que se conta*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Teoria do conto*. 10.ed. São Paulo: Ática, 2004.

GRAÇAS. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Gra%C3%A7as>. Acesso em 20.04.10.

GREENE, Liz; SHARMAN-BURKE, Juliet. *Uma viagem através dos mitos: o significado dos mitos como um guia para a vida*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitologia griega y romana*. Barcelona: Labor, 1965.

_____. *A mitologia grega*. Tradução de Victor Jabouille. 2.ed. Mem Martins: Europa-América, s.d.

GROLI, Dorilda. *Alteridade e feminino*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Sonia Junqueira. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HENDERSON, Joseph L. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl Gustav et al. Tradução de Maria Lúcia Pinho. *O homem e seus símbolos*. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

HINCHBERGER, Bill. A storyteller of modern myth. *Americas*, p.40-45. Feb. 1997.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O espírito e a letra: estudos de crítica literária, 1947-1958*. Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução de Célia Berrettini. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JACOBI, Jolande. Símbolos em uma análise individual. In: JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 22.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JOLLES, André. *Formas simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, s.d.

JUNG, Carl Gustav. *Freud e a Psicanálise*. Tradução de Lúcia Mathilde Endlich Orth. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

JUNG, Carl Gustav; FRANZ, Marie-Louise von. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

KAIROS. Disponível em <http://en.wikipedia.org/wiki/Kairos>. Acesso em 08.02.09.

KAREL Svoboda. Disponível em www.wikipedia.org/wiki/Karel_Svoboda. Acesso em 08.03.09.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. 4.ed. Coimbra: A. Amado, 1968. vol. II.

KOHLER, Denis. Ulisses. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

KURY, Mário da Gama. Introdução. In: EURÍPIDES. *Medéia. Hipólito. As troianas*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

LACERDA, Roberto Cortes de (et al). *Dicionário de provérbios: francês, português, inglês*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

LAFER, Mary de Camargo Neves. Os mitos. In: HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1996.

LEONARD, Linda Schierse. *No caminho para as núpcias: transformando o relacionamento de amor*. Tradução de João Rezende Costa. São Paulo: Paulus, 2000.

LEDUC, Claudine. Como dá-la em casamento? A noiva no mundo grego (séculos IX-IV a.C.). In: DUBY, George; PERROT, Michelle. *A história das mulheres no Ocidente. A Antiguidade*. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, 1993.

LERMANT-PARÈS, Annie. As sereias na Antiguidade. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mort et résurrection d'Adonis*. Étude de l'évolution d'un mythe. Paris: Corti, 1987.

_____. *O cru e o cozido*. Mitológicas. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LISSARRAGUE, François. A figuração das mulheres. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Antiguidade*. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, 2003.

LORAUX, Nicole. Penélope-analyse. In: PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna. *Le chant de Pénélope: poétique du tissage féminin dans l'Odyssée*. Paris: Belin, 1994.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

MACHADO, Moacir. *Nomes de bebês*. São Paulo: Galvão, s.d.

MARCHÁN, Susana. El discurso sexualizado em la reelaboración del mito de Penélope. In: *Contexto*. Vol. 5, nº 7. jul./dic. 2001.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2005.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). *Literatura comparada*. Teoria e prática. Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1996.

_____. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres: uma trajetória de individuação*. In: SCHMIDT, Rita (org.). *A ficção de Clarice: nas fronteiras do (im)possível*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2003.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1985.

MOCHIUTI, Romilda. *Penelopéias silentes*. 2007. 178 p. Tese (Doutorado), em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Faculdade de Letras; Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa I*. 15.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

MONIZ, Naomi Hoki. Nélide Piñon: a questão da história em sua obra. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997.

MONNEYRON, Frédéric ; THOMAS, Joël. *Mythes et littérature*. Paris: PUF, 2002.

MOSER, Benjamin. *Why this world*. A biography of Clarice Lispector. New York: Oxford University Press, 2009.

_____. *Clarice*,. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOSSÉ, Claude. *La femme dans la Grèce antique*. Paris: Albin Michel, 1983.

NIETZSCHE, Friedrich. *Así hablaba Zaratustra*. Barcelona: Edicomunicación, 1999.

_____. O eterno retorno. In: _____. *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. *Aurora*. 2.ed. Tradução de Carlos Antonio Braga. São Paulo: Escala, 2008.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre. Cartas de um novo gênero. In: OVÍDIO. *Cartas de amor: as heróides*. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

NUNES, Carlos Alberto. A questão homérica, parte I. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. São Paulo: Ediouro, 1996.

_____. Prefácio. In: HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000a.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Euterpe e Penélope: a metáfora musical na ficção contemporânea*. In: DUARTE, Constância Lima et al. (org.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG/Pós-Graduação em Letras – Estudos literários, 2002, vol. II.

PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna. *Le chant de Pénélope: poétique du tissage féminin dans l’Odyssée*. Paris: Belin, 1994.

PETERSON, Michel. As receitas de Penélope. O feminino e as marcas do fora-do-lugar em ‘La Québécoise’, de Régine Robin. Tradução de Ricardo Iuri Kanko. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1995.

PIANTAVINHA, Josete de Brito. *O processo de criação de Julio Cortazar: pensando imagens e tecendo palavras*. 2004. 173 p. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas). Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.

PIKOVAYA Dama. Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Pikovaya_Dama. Acesso em 29.06.10.

PIÑON, Nélida. O gesto da criação: sombras e luzes. In: SHARPE, Peggy (org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Mulheres; Goiânia: UFG, 1997b.

_____. *Site oficial*. Disponível em http://www.nelidapinon.com.br/panorama/inte/pan_entrevistas_nelidadefiende.php. Acesso em 11.10.10.

PIZARRO, Ana. *La luna, el viento, el año, el día*. México: Fondo de Cultura Economica, 1994.

PLATÃO. *Diálogos: Menon, Banquete, Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. 20.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. *As leis*: incluindo Epidomis. Tradução de Edson Bini. São Paulo: EDIPRO, 1999.

_____. *A república*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. Vida e obra. In: _____. *Eutífron*. Apologia de Sócrates. Críton. Fédon. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

POE, Edgar Allan. The philosophy of composition. In: HAYFORD, Harrison. *Classic American Writers*. Boston: Northwestern University, s.d.

_____. *A filosofia da composição*. Tradução de Diego Raphael. Disponível em <http://paginas.terra.com.br/arte/PopBox/filosofia.htm>. Acesso em 03.05.07.

PORTO, Maria Bernadette Velloso. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade. *Gragoatá*. n. 1 (2º.sem.1996). Niterói: EDUFF, 1996, p.105-118.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

PROJECT Gutenberg. Penelope: statue in the Vatican, Rome. Disponível em http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Penelope-Homer-Odyssey-Project_Gutenberg_eText.jpg. Acesso em 26.12.06.

RAGUSA, Giuliana. Lírica Afrodite. In: MARTINHO, Marcos e SUANO, Marlene. *História viva*. São Paulo: Duetto, 2003 (Coleção Deuses da mitologia, v.3).

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. *Meninas atrevidas: o que é que vão dizer*. Revista Tempo Brasileiro. n.101, Rio de Janeiro, 1990.

- RÉGIS, Sonia. Sarça ardente. In: PIÑON, Nélica. *A casa da paixão*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- RICOEUR, Paul. *Teoria da interpretação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: 70, s.d.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Exercícios críticos: leituras do contemporâneo*. Chapecó: Argos, 2008.
- ROSENMEYER, Patricia. Entrevista concedida na University of Wisconsin (EUA). 2008 [informação verbal].
- SÁ, Olga. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume/Edufes, 1993.
- SANFORD, John A. *Os parceiros invisíveis: o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. Tradução de I. F. Leal Ferreira. 10.ed. São Paulo: Paulus, 2007.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 6.ed. São Paulo: Ática, 1998.
- SCHAEFER, Jacqueline. Tristão. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução: Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- _____. Mulher e literatura. In: SCHÜLER, Donald et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988.
- SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura geral: tudo o que se deve saber*. Tradução de Beatriz Silke Rose; Eurides Avance e Inês Antonia Lobhauer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? *Littérature*, nº 55, 1984.
- SHARMAN-BURKE, Juliet; GREENE, Liz. *O tarô mitológico: uma nova abordagem para a leitura do tarô*. São Paulo: Siciliano, 1998.
- SHINYASHIKI, Roberto. *Pensador*. Info. Disponível em http://www.pensador.info/autor/roberto_shinyashiki/. Acesso em 16.08.10.
- SIGANOS, Andre. *Le Minotaure et son mythe*. Paris: PUF, 1993.
- SNODGRASS, Mary Ellen. *Roman classics*. Lincoln, Nebraska: Cliffs Notes, 1988.
- SOARES, Maria de Lourdes. Entre o tecer e o narrar: os mitos de Penélope e de Ulisses em Machado de Assis e Nélica Piñon. In: BASTOS, Maria Luiza Kopschitz; GUERRA, Beatriz Gomes (orgs.). *Traditio Reconstrução*. Juiz de Fora: Universidade Juiz de Fora, 1997.
- SOUZA, Eneida Maria de. Sobrecapa. In: LISPECTOR, Clarice. *A cidade sitiada*. 7.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

STEWART, Grace. *A new mythos: the novel of the artist as heroine 1877-1977*. St. Alban's, Vermont: Eden Press Women's Publications, 1979.

SUANO, Marlene. Atena. In: LACERDA, Rodrigo (org.). *História viva*. São Paulo: Duetto, 2008a. (Coleção Deuses da mitologia, v.5).

_____. Ceres. In: LACERDA, Rodrigo (org.). *História viva*. 6.ed. São Paulo: Duetto, 2008b. (Coleção Deuses da mitologia, v.8).

SUHAMY, Jeanne. La Traviata. In: _____. *Guia da ópera*. Tradução de Paulo Neves Fonseca. Porto Alegre: L&PM, 1997.

TIBURI, Marcia. Questão de mais-valia moral. *Zero Hora*, Caderno Cultura, Porto Alegre, 21.abr.07, p.6.

TOSHIBA (50 meses!). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=G7rpjihqMA>. Acesso em 04.04.08.

TREMBLAY, Victor-Laurent. *Au commencement était le mythe*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões de método*. Tradução de Teresa Castro Rodrigues. Lisboa: Horizonte, 1988.

TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

VERNANT, Jean-Pierre. *A morte nos olhos – figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgô*. Tradução de Clóvis Marques. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. *Mito e sociedade na Grécia antiga*. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANNA, Lúcia Helena. Um sopro todo seu – de Clarice e suas irmãs contemporâneas. *Gragoatá*, nº 3 (2º.sem.1997). Niterói: EDUFF, 1997, p.69-92.

VIDAL-NAQUET, Pierre. *O mundo de Homero*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VILLAÇA, Nizia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WERNECK, Maria Helena Vicente. O feminino na leitura. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 101, abr.-jun. 1990.

WOOLF, Virginia. *O status intelectual da mulher*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. Tradução de Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2007.

YONARA. A Lorelei. Disponível em <http://templodehecate.blogspot.com/2005/05/lorelei.html>. Acesso em 23.10.2008.

ZAIDMAN, Louise Bruit. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle. *História das mulheres: a Antiguidade*. Tradução de Alberto Couto et al. Porto: Afrontamento, 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana. A representação da mulher na narrativa de Nélide Piñon. *Interdisciplinar*, ano 3, v. 5, nº 5, jan.-jun. 2008.



ANEXOS

ANEXO I

Relação de obras que retomam o mito de Penélope na Literatura Brasileira

CONTO

- 1 COLASANTI, Marina. Penélope manda lembranças. In: _____. *Penélope manda lembranças*. São Paulo: Ática, 2001.
- 2 _____. Além do bastidor. In: _____. *Uma idéia toda azul*. 22.ed. São Paulo: Global, 2003a.
- 3 _____. Fio após fio. In: _____. *Uma idéia toda azul*. 22.ed. São Paulo: Global, 2003b.
- 4 _____. *A moça tecelã*. São Paulo: Global, 2004.
- _____. *A moça tecelã*. In: _____. *Doze reis e a moça no labirinto no vento*. 12.ed. São Paulo: Global, 2006.
- 5 LISPECTOR, Clarice. Os obedientes. In: _____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- 6 _____. Amor. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. Os obedientes. In: _____. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- 7 MACHADO, Elci Francisco Noble. Predestinada Penélope. *Agora*, Rio Grande, 03 jul.2007.
- 8 MACHADO DE ASSIS, José Maria. A mulher de preto. In: _____. *Contos fluminenses*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- 9 _____. A sereníssima república. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998a.
- 10 _____. Noite de almirante. In: _____. *Contos escolhidos*. São Paulo: Zero Hora/Klick, 1998b.
- 11 PIÑON, Nélide. Colheita. In: _____. *Sala de armas*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- 12 ROSA, João Guimarães. Esses Lopes. In: _____. *Tutaméia* (Terceiras estórias). 8.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- 13 TREVISAN, Dalton. Penélope. In: _____. *Novelas nada exemplares*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994a.
- 14 _____. Ponto de crochê. In: _____. *Novelas nada exemplares*. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 1994b.

15 VERISSIMO, Luís Fernando. A volta. *Zero Hora*, Porto Alegre, Caderno Donna, 29 jan.2006.

CRONICA

16 SCLIAR, Moacyr. O modelo Penélope. *Zero Hora*, Caderno Donna, Porto Alegre, 07 mai.2006.

ROMANCE

17 ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *O concerto campestre*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

18 BINS, Patrícia. *Janela do Sonho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

19 _____. *Jogo de fiar*. 2.ed. Porto Alegre: AGE, 1999.

20 CARDOSO, Lúcio. *Dias perdidos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

21 JARDIM, Rachel. *O penhoar chinês*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

22 LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

23 LUFT, Lya. *A sentinela*. 5.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

24 MACHADO DE ASSIS, José Maria. *Helena*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

25 MASTROBERTI, Paula. *Retorno de Ulisses: recriação a partir da obra Odisséia de Homero*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

26 PIÑON, Nélide. *A doce canção de Caetana*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

27 ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

28 VERISSIMO, Erico. *Um certo Capitão Rodrigo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

DRAMA

29 LIMA, Edy. *A farsa da esposa perfeita*. Porto Alegre: Garatuja/Instituto Estadual do livro, 1976.

30 MACHADO DE ASSIS, José Maria. O caminho da porta. In: _____. *Obras completas de Machado de Assis: Teatro*. São Paulo: Mérito, 1962.

31 RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. . Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

32 SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Teatro: odisséia ao mundo subterrâneo*. São Paulo: Scortecci, 2004.

POESIA

33 ANDRADE, Carlos Drummond de. Caso do vestido. In: _____. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

34 BUENO, Alexei. Odisseu. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

35 CAMPOS, Maria do Carmo. Para Penélope. In: _____. *Matinas & bagatelas*. Cotia: Ateliê, 2002. (2002)

36 JUNQUEIRA, Ivan. Penélope: cinco fragmentos. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005a.

37 _____. A ilha. In: _____. *Poesia reunida*. São Paulo: A girafa, 2005b.

38 LUCINDA, Elisa. Escolha. In: _____. *O semelhante*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

39 MEIRELES, Cecília. Uma pequena aldeia. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

40 _____. A dona contrariada. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001b.

41 _____. Sobriedade. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001c.

42 _____. Lamento da noiva do soldado. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001d.

43 MORA, Octávio. Penélope. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

_____. Ulisses. In: FÉLIX, Moacyr (org.). *41 Poetas do Rio*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

44 NICANOR, Luiz. *Penélope*. 13ª ed. Poemas no ônibus. Porto Alegre, 2006.

45 OLIVEIRA, Marly. Tecedora de sonhos, Penélope fiel. In: _____. *Aliança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

ANEXO II

Relação de obras que retomam o mito de Penélope na Literatura Ocidental

ÉPICO

- 1 HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 5.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.
- 2 _____. *Odisseia*. 2. ed. São Paulo: Ediouro, 2000a.
- _____. *Odisseia*. Tradução de Manoel Odorico Mendes. 3.ed. São Paulo: Ars Poética/EDUSP, 2000b.

CONTO

- 3 BORGES, Jorge Luis. El sueño de Penélope. In: _____. *Libro de sueños*. Madrid: Alianza, 1999.
- 4 CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: _____. *Casa tomada y otros cuentos*. New York: Santillana USA, 2005.
- 5 DOSTOIÉVSKI, Fiodor. Noites brancas. In: *Noites brancas e outras histórias*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- 6 TORGA, Miguel. A Maria Lionça. *Contos da montanha*. Porto: Porto, 2003.

DRAMA

- 7 GARRETT, Almeida. *Frei Luís de Souza*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1967.
- 8 GRAMCKO, Ida. *Teatro*. Caracas: Ediciones del Ministerio de Educación, 1961.
- 9 HÉBERT, Anne. *A gaiola de ferro*. Tradução de Nubia Hanciau. Rio Grande: FURG, 2003.
- 10 VALLEJO, Antonio Buero. *La tejedora de sueños*. Llegada de los dioses. 7.ed. Madrid: Cátedra/Letras Hispánicas, 1985.

ROMANCE

- 11 ATWOOD, Margaret. *Vulgo, Grace*. Tradução de Maria J. Silveira. São Paulo: Marco Zero, 1977.
- 12 _____. *A odisséia de Penélope*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. (2005)
- 13 BALZAC, Honoré de. *O inspetor Chabert*. São Paulo: Saraiva, 2006.

- 14 CARPENTIER, Alejo. *Los pasos perdidos*. Madri: Alianza, 2004.
- 15 CHOFRE, Francisco. *La Odilea*. La Habana: Letras Cubanas, 1986.
- 16 CONRAD, Joseph. *O coração das trevas*. Porto Alegre: L&PM, 2006.
- 17 ESQUIVEL, Laura. *Como água para chocolate*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- 18 GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- 19 _____. *Crônica de uma morte anunciada*. 29.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- 20 _____. *O amor nos tempos do cólera*. Tradução de Antonio Callado. 26.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- 21 JOYCE, James. *Ulisses*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- 22 SERRANO, Marcela. *Antigua vida mía*. Santiago de Chile: Alfaguara, 1995.

POESIA

- 23 AGOSIN, Marjorie. Penélope II. In: _____. *Las hacedoras: mujer, imagen, escritura*. Santiago [Chile]: Cuarto Propio, 1993.
- 24 ALEGRIA, Claribel. Carta a un desterrado. *Hispanamérica*. Gaithersburg: abril 1989, 52.
- 25 FARABBI, Anna Maria. *La tela di Penélope*. Faloppio: Lietocolle, 2006.
- 26 HARRISON, James. Penelope: for Ken. *Norton introduction to poetry*. New York: Norton, 1991.
- 27 MUIR, Edwin. The return of Odisseus. Apud KOHLER, Denis. *Ulisses*. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- 28 NOGUERAS, Luis Rogelio. Ulises. In: _____. *Imitación de la vida*. La Habana: Casa de las Américas, 1981.
- 29 OVIDIO. *Cartas de amor: as heroides*. Tradução de Dunia Marinho Silva. São Paulo: Landy, 2003.
- 30 PITA, Juana Rosa. *Viajes de Penélope*. [s.l.] [s.n.]1980.
- 31 _____. Y tómate tu tiempo por las islas. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003a.
- 32 _____. Penélope que tienes. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003b.

- 33 _____. Cuánto país tendrás que descubrir. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003c.
- 34 _____. Pues en verdad si Ulises. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003d.
- 35 _____. Me ha dado por creerme Penélope. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003e.
- 36 _____. No basta con tejer para la espera. In: _____. *Cantar de isla*. La Habana: Letras Cubanas, 2003f.
- 37 _____. Mar de los hechos. In: _____. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005a.
- 38 _____. Mayoría de Telêmaco. In: _____. *Pensamiento del tiempo*. Miami: Amatori, 2005b.
- 39 RODRÍGUEZ, Isabel. Penélope. In: GARCÍA GUAL, Carlos. *Trece poemas Odiseicos*. Revista de Occidente, nº 158-159, 1994.

ANEXO III

Relação de obras que abordam o mito de Penélope na Crítica Literária

- 1 ALAIN-PEYREFITTE, R.; ALAIN-PEYREFITTE, M. *Le mythe de Pénélope*. Paris: Gallimard, 1949.
- 2 ALMEIDA, Lélia. Genealogias femininas em “O penhoar chinês” de Rachel Jardim. Disponível em www.ucm.es/info/especulo/numero24/genealog.html. Acesso em 12.10.07.
- 3 BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. O eu-lírico multiforme na poesia de Sophia Andresen. *Cadernos Literários* (FURG), v. 14, p. 51-57, 2007.
- 4 BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- 5 BOLAÑOS, Aimée. “*matinas & bagatelas: uma leitura de poética*”. In: *Encontro de poesia Mário Quintana 2006* [Anais]. Rio Grande: FURG, 2006.
- 6 CAMPELLO, Eliane T. A. *O Kunstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: FURG, 2003.
- 7 CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Anablume, 1994.
- 8 COMMITI, Leopoldo. Tecido, teia e texto: a mulher como metáfora da escritura. In: FUNCK, Suzana Bornéo; MUZART, Zahidé L. *Cadernos UFSC: 3º Encontro nacional mulher e literatura*. Florianópolis: UFSC, 1989.
- 9 DÓRIA, Lilian Fleury. *Vestido de noiva – o texto fundador*. *Revista Científica FAP*. Curitiba, v.1, jan./dez. 2006.
- 10 DUMITH, Denise de Carvalho. *O mito de Penélope: de Homero a Patricia Bins*. 2002. 77 p. Monografia. (Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea). Instituto de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS.
- 11 _____. O “Kunstlerroman” *Janela do Sonho* e a subversão do mito de Penélope. In: *IX Congresso Internacional Abralic 2004 – Travessias* [Anais]. Porto Alegre: Metrópole, 2004.
- 12 _____. *Maríada – uma odisseia em Janela do sonho*, de Patricia Bins. 2005. 122 p. Dissertação. (Mestrado em História da Literatura). Departamento de Letras e Artes, Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, RS.
- 13 _____. Entre Brasil e Canadá: migrações do mito de Penélope. *Brasil/Canadá: visões, paisagens e perspectivas, do Ártico ao Antártico – VIII Congresso Internacional da ABECAN* [Anais]. Gramado/Rio Grande: FURG, 2005.

- 14 _____. O mito de Penélope na poesia de Cecília Meireles: uma visada panorâmica. *Encontro de Poesia Mario Quintana* [Anais]. Rio Grande: PPGL-FURG, 2006.
- 15 _____. A pesquisa do mito de Penélope na Literatura Brasileira em tempo de Pós-Modernidade. *Colóquio Nacional: a pesquisa em letras e linguística em tempo de pós-...*[Anais]. Porto Alegre: PPGL-UFRGS/Jadeditora, 2007.
- 16 _____. A cidade moderna: espaço de reconfiguração do mito de Penélope. *Nau Literária*. Porto Alegre, vol. 3, nº 1, p.1-17, jan./jun. 2007. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.
- 17 _____. O mito de Penélope: presença na poesia de Cecília Meireles. *Nau Literária*. Porto Alegre, vol. 3, nº 2, p.108-114, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.nauliteraria.com>.
- 18 _____. Penélope. In: BERND, Zilá (org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo/UFRGS, 2007, p.512-518.
- 19 GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Tradução de Sonia Junqueira. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- 20 LÉVI-STRAUSS, Claude. *O cru e o cozido*. Mitológicas. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- 21 LIBOREL, Hughes. As fiandeiras. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- 22 MARCHÁN, Susana. El discurso sexualizado em la reelaboración del mito de Penélope. In: *Contexto*. Vol. 5, nº 7. jul./dic. 2001.
- 23 MOCHIUTI, Romilda. *Penelopéias silentes*. 2007. 178 p. Tese (Doutorado), em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana. Faculdade de Letras; Universidade de São Paulo, São Paulo, SP.
- 24 OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Euterpe e Penélope: a metáfora musical na ficção contemporânea*. In: DUARTE, Constância Lima et al. (org.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: UFMG/Pós-Graduação em Letras – Estudos literários, 2002, vol. II.
- 25 PAPADOPOULOU-BELMEHDI, Ioanna. *Le chant de Pénélope: poétique du tissage féminin dans l'Odyssee*. Paris: Belin, 1994.
- 26 PETERSON, Michel. As receitas de Penélope. O feminino e as marcas do fora-do-lugar em 'La Québécoise', de Régine Robin. Tradução de Ricardo Iuri Kanko. In: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF/ABECAN, 1995.
- 27 PIANTAVINHA, Josete de Brito. *O processo de criação de Julio Cortazar: pensando imagens e tecendo palavras*. 2004. 173 p. Dissertação. (Mestrado em Letras Neolatinas). Departamento de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ.
- 28 PORTO, Maria Bernadette Velloso. O feminino em cena: dos bastidores ao palco da intertextualidade. *Gragoatá*. n. 1 (2º.sem.1996). Niterói: EDUFF, 1996, p.105-118.

- 29 RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Meninas atrevidas: o que é que vão dizer. *Revista Tempo Brasileiro*. n.101, Rio de Janeiro, 1990.
- 30 ROSENMEYER, Patricia. Entrevista concedida na University of Wisconsin (EUA). 2008 [informação verbal].
- 31 SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e literatura. In: SCHÜLER, Donaldo et al. *Mulher em prosa e verso*. Porto Alegre: Movimento, 1988.
- 32 SCHWANITZ, Dietrich. *Cultura geral: tudo o que se deve saber*. Tradução de Beatriz Silke Rose; Eurides Avance e Inês Antonia Lobhauer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- 33 SOARES, Maria de Lourdes. Entre o tecer e o narrar: os mitos de Penélope e de Ulisses em Machado de Assis e Nélide Piñon. In: BASTOS, Maria Luiza Kopschitz; GUERRA, Beatriz Gomes (orgs.). *Tradição Reconstrução*. Juiz de Fora: Universidade Juiz de Fora, 1997.
- 34 TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

ANEXO IV

Anel de ouro representando Penélope esperando por Odisseu.
(Síria, século V a.C.)



RING

Penelope.

Disponível

em:

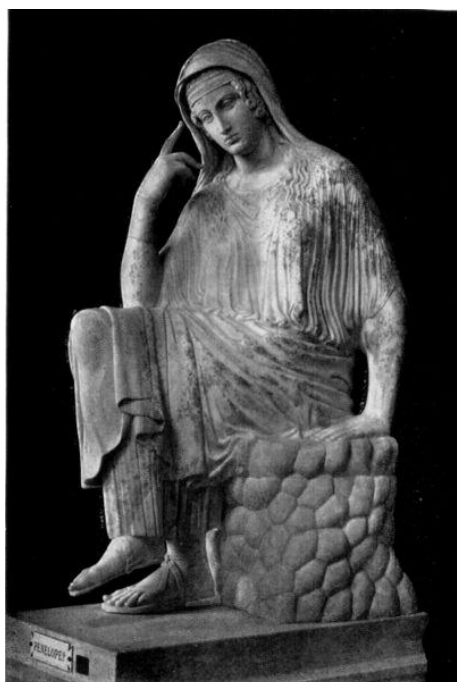
http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Ring_Penelope_CdM_Luynes_515.jpg.

Acesso

em 26.12.2006.

ANEXO V

**Penélope: cópia romana em mármore de uma escultura grega
do começo do período Clássico – século VI a.C.(Museus do Vaticano)**



PROJECT Gutenberg. Penelope: statue in the Vatican, Rome. Disponível em http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Penelope-Homer-Odyssey-Project_Gutenberg_eText.jpg. Acesso em 26.12.06.