

FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

MARÍADA – UMA ODISSÉIA EM
JANELA DO SONHO, DE PATRICIA BINS

DENISE DE CARVALHO DUMITH

Dissertação apresentada como
requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre
em História da Literatura

PROF^a. DR^a. RAQUEL ROLANDO SOUZA
Orientadora

Rio Grande, abril de 2005.

A Deveneza Marques de Carvalho, ausente fisicamente, mas cujo exemplo, apoio e amor incondicional me acompanham sempre, dedico esta conquista - com muita gratidão e saudade.

Agradecimentos

Aos filhos: Samuel, pelo incentivo, companheirismo e ensinamentos constantes, que me tornam alguém melhor como mãe e profissional; Daniel, pelo apoio prático nos caminhos da informática; Raquel, pelo carinho e confiança. Ao Dumith, pelo estímulo desafiador;

à professora Raquel Rolando Souza, em especial, que acreditou em mim desde o começo, por me reintroduzir e guiar nos caminhos da literatura plantando a semente da curiosidade científica, pela orientação crítica, pertinente e precisa;

a todos os professores do Mestrado, pela instigação à busca de novos conhecimentos, incentivo e empréstimo de livros, especialmente a Aimée Bolaños, Carlos Baumgarten, Eliane Campello, Néa Setúbal, Nubia Hanciau e Sylvie Dion, a quem, em acréscimo, agradeço a revisão do resumo em francês;

aos professores Maria Cristina Teixeira, pelo apoio carinhoso, e Oscar Brisolará, pelo gentil acolhimento em seus domínios para tratar do neologismo « mariáda »;

à professora Rosa Albernaz, artista da correção formal, pela revisão lingüística;

aos colegas, em especial a Alice, pelo seu calor humano que me fortaleceu; Elisângela, por dividir comigo suas ansiedades e satisfações intelectuais; Kátia, que tornou meu percurso mais agradável com seu convívio; Kelley, amiga de maneira preciosa;

aos funcionários Cícero, Milton e Rosaura, pela atenção e eficiência constantes desde o princípio da minha caminhada acadêmica.

RESUMO

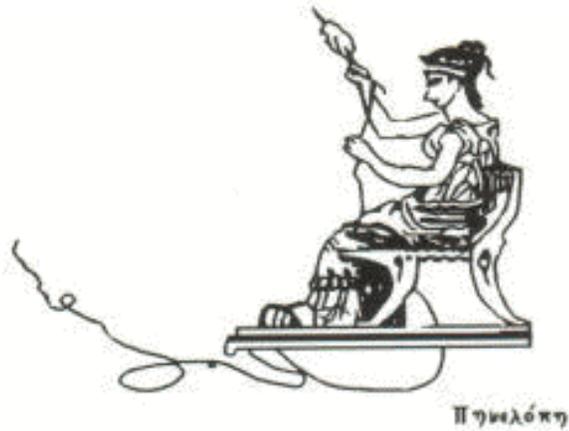
A presente dissertação busca apontar a presença e demonstrar a importância do mito de Penélope na obra **Janela do Sonho**, de Patrícia Bins, analisando-o comparativamente com o mito homônimo na **Odisséia**, de Homero. Outra meta é desnudar como se efetua a reatualização mítica por parte da autora a fim de criar seu universo textual. Para melhor situar o leitor, a primeira parte contempla agrupadamente a presença de outros mitos no romance, seguida de um capítulo onde os principais mitemas compositivos do mito de Penélope são analisados. Na última etapa, a face da escritora é enfocada, como resultado da busca identitária pela protagonista. Servem de pedras basilares para esta pesquisa os traçados teóricos de Gilbert Durand que resultam na mitodologia, e de Gérard Genette quanto aos níveis narrativos, auxiliados, em especial, pelas considerações de Mircea Eliade, Georges Balandier e Nizia Villaça.

RÉSUMÉ

Cette dissertation tente de démontrer, par sa présence notable, l'importance du mythe de Pénélope dans l'oeuvre **Janela do Sonho**, de Patricia Bins, à travers l'analyse comparative du mythe homonyme de l'**Odyssée** d'Homère. Elle vise également à présenter comment s'effectue, à partir de l'auteur, la réactualisation mythique et la création d'un univers textuel qui lui est propre. Afin de mieux situer notre lecteur, la première partie de notre dissertation présente, de manière regroupée, d'autres mythes retrouvés dans le roman, suivie d'un chapitre analysant les principaux myèmes composant le mythe de Pénélope. Enfin, dans la dernière partie, nous abordons la figure de la femme en tant qu'écrivain, résultat d'une quête identitaire effectuée par la protagoniste. Comme cadre théorique, cette étude s'est inspirée principalement des concepts proposés d'abord par les théoriciens Gilbert Durand pour la mythologie et Gérard Genette en relation aux niveaux narratifs, et aussi des considérations de Mircea Eliade, Georges Balandier et Nizia Villaça.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Entre fios, linhas e textos: uma nascente	7
1 JANELA DO SONHO, ESPAÇO DE REATUALIZAÇÃO MÍTICA	16
1.1 A Bíblia como palimpsesto: mitos cristãos em preservação?	18
1.2 Panteão grego revisitado: iconoclastia ou iconolatria?	28
1.2.1 Labirinto: entre a busca de encontrar-se e o prazer de perder-se	35
2 O MITO DE PENÉLOPE: DELINEAMENTO E SUBVERSÃO	41
2.1 Mitema da filha: <i>paideia</i> em confinamento	50
2.2 Mitema da esposa: identidade na alteridade	54
2.3 Mitema da mãe: inferno glorioso	70
2.4. Mitema da artesã: a urdidura dos fios literais	75
2.5 Mitema da administradora: do próspero <i>oikos</i> ao decadente sobrado	79
2.6 Mitema da mulher: entre confluências e dessemelhanças	83
2.7 Lucidez <i>versus</i> loucura	88
2.8 Veredas míticas, síntese potamológica	90
3 A BORDADURA DO TEXTO COMO <i>LOCUS</i> IDENTITÁRIO	94
CONCLUSÃO: Nós desfeitos, tensões (re)criadas	110
BIBLIOGRAFIA	114



INTRODUÇÃO

ENTRE FIOS, LINHAS E TEXTOS: UMA NASCENTE

La tela di Penelope

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

*espressione organica
poema camminabile
trappola per chi non sa leggere*

l'origine e l'orizzonte del segno.

O imaginário é o reino da Literatura, e o mito, um dos recursos mais empregados na criação das obras que a integram. Entre o vasto elenco de entidades míticas que povoa o imaginário de povos distantes no tempo e no espaço, figura constantemente o mito de Penélope. As principais virtudes constituintes do paradigma encerrado no mito penelopiano resumem o conjunto de uma esposa fiel, mãe dedicada, administradora eficiente e tecelã exímia. Essa presença temática constitui o objeto de investigação do presente estudo, que tem por *corpus* o romance **Janela do Sonho**¹, de Patricia Bins.

Meu interesse pelo tema data de algum tempo. No último ano de minha graduação em Letras Português / Francês na Fundação Universidade Federal do Rio Grande, a Prof^a. Dr^a. Raquel Rolando Souza propôs a elaboração de um ensaio monográfico como requisito para a aprovação no quarto bimestre da disciplina Literatura Brasileira, cujo tema deveria versar sobre o elemento feminino em obra de autora contemporânea. À procura de um livro, atraiu-me a atenção o título – **Janela do Sonho**, cuja autora constava da relação fornecida pela Professora Raquel.

Já durante a primeira leitura de **Janela do Sonho**, percebi que o enredo se desenvolvia através da linguagem econômica e cifrada de mitos e símbolos. Algo, porém, não estava esclarecido: a protagonista estaria subvertendo o mito de Penélope? Essa associação

¹ BINS, Patricia. **Janela do Sonho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. As futuras citações serão retiradas da presente edição, sob a sigla JS, e a indicação do respectivo número da página.

despertou-me a necessidade de uma releitura orientada das obras homéricas **Odisséia**² e **Iliada** (HOMERO, 1996). A eleição de **Janela do Sonho** decorreu, então, da suspeita quanto à subversão de uma entidade mítica largamente conhecida e revisitada no cânone ocidental. A seleção do *corpus* obedeceu ainda, como não poderia deixar de ser, ao critério do prazer literário.

O conjunto das leituras feitas para esta investigação proporcionou-me uma oportunidade para observar as relações sociais e interculturais que envolve a respeito do sujeito feminino na história, permeado de significações (re)veladas pela estética. Em decorrência, decidi dar continuidade à pesquisa na condição de aluna do Curso de Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea junto à Universidade Federal de Pelotas, cujo requisito final para a obtenção do título correspondente consiste em confeccionar monografia contemplando autor contemporâneo em tema de escolha pessoal. Nesse mister, desenvolvi um estudo comparativo entre as Penélopes de Almeida Garrett, presente em **Frei Luís de Souza**; a de James Joyce, em **Ulisses**; bem como a de João Guimarães Rosa em **Grande Sertão: Veredas** – além, é claro, daquela “original” e da contemporânea, razão inicial do estudo. Após a defesa e respectiva aprovação, a monografia **O mito de Penélope: de Homero a Patrícia Bins** foi, a exemplo do ensaio monográfico anterior, também submetida à apreciação da escritora. Mediante sua aquiescência, tal trabalho passou a integrar a fortuna crítica da autora gaúcha (por adoção) junto ao Centro de Pesquisas Literárias da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Lastreada por uma recepção reduzida, porém compensadora, optei por levar adiante o projeto inicial no Mestrado em História da Literatura da Fundação Universidade do Rio Grande. Muitas dúvidas surgiram, então, sobre o foco a partir do qual desenvolveria a pesquisa. A decisão recaiu sobre circunscrever e aprofundar o estudo do mito de Penélope em Homero, bem como – e principalmente – em Patrícia Bins, o hipertexto.

Em razão disso, a presente dissertação visa a uma leitura hermenêutica do mito de Penélope no romance **Janela do Sonho**, de Patrícia Bins, analisando-o comparativamente com o homônimo existente na obra **Odisséia**, de Homero, sua origem literária – ou a única versão que chegou a nossos dias. Inseridos nessa metas estão a demonstração da importância do mito penelopiano na composição de **Janela do Sonho**, além do desnudamento de como se efetua a reatualização mítica, ou seja, o modo pelo qual a escritora utiliza esse conciso recurso

² HOMERO. **Odisséia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. As demais citações dessa obra serão preferencialmente retiradas desta edição, sob a sigla OD, seguida do número do canto e verso respectivo. Quando for utilizada a edição da UNESP, será acrescentado o ano da edição, 1996.

comunicativo de conhecimento universal para gerar seu mundo textual labiríntico e encantatório. Esse delineamento do que reflete a escritura da autora, através de um olhar mítico na representação do real, pode gerar, como consequência imediata, o acréscimo de novas possibilidades de leituras sobre o imaginário na obra de Patrícia Bins.

Uma vez definida a abordagem e estabelecidos os objetivos, passei a pesquisar a bibliografia existente sobre obras cujo enfoque contemplasse o elemento que buscava. Através do conjunto pesquisado, percebi que o tema mito de Penélope é largamente empregado na *poiesis* dos ficcionistas que compõem a Literatura. Entretanto, o mesmo não ocorria em relação a esse mito por parte da crítica literária. Constatei a carência de trabalhos a respeito do tema, algo que ultrapassasse as entradas em dicionários da área – todas de conteúdo semelhante – com poucos acréscimos e variações em relação às demais. Discorre-se amiúde sobre Odisseu; à Penélope cabe o silêncio, privada da palavra que é, desde o nascimento literário.

Constituem algumas exceções, uma entrevista de Felix Guattari e Suely Rolnik, a tese de doutoramento de Lucia Castello Branco, além de um ensaio de Solange Ribeiro de Oliveira, e outro de Walter Benjamin. Neste, intitulado “A imagem de Proust”, integrando o livro **Magia e técnica, arte e política**, Benjamin parte da indagação de que “não seria este trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia?” (1994: 37) para analisar o texto proustiano. Justifica-se, a seguir: “pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite”, referindo-se ao fato de Marcel Proust ter transformado seus dias em noites, ao fim da vida, no afã de dedicar-se melhor ao entrelaçamento dos fios textuais de **À procura do tempo perdido**. Inferi, portanto, que o mito, em Benjamin, serve apenas de ponto de partida para sua argumentação, porquanto não o retomou.

Em **Micropolítica: cartografias do desejo**, de Félix Guattari e Suely Rolnik (2000: 284-290), consta o artigo “Amor: o impossível ... e uma nova suavidade”, sob a forma de entrevista, na qual o autor discorre sobre o amor na atualidade. Compara os amantes em geral à Penélope e Ulisses (forma dialetal grega e latina do Odisseu épico). Identifica no relacionamento tradicional, quer à época da criação mítica, quer à época atual, nada além de esterilidade e neurose. Ela é adjetivada de “imóvel ranheta”, “chata”; ele, de “vilão”. A relação de ambos é qualificada de “eterna fuga e de um eterno retorno – configuração” de uma simbiose. Por outro lado, ao desgarrarem-se os dois, contemporaneamente se instauram as “máquinas celibatárias”, pessoas errantes pelo mundo, sem um fio identitário. Na fúria de tecer vários fios descartáveis, perdem a capacidade de urdir o amor. Exorta-nos a não procurar

um amor “tão demasiadamente humano”, nem “tão demasiadamente desumano”, mas aquele resultante da suavidade de uma nova convivência.

Já a referida tese de doutoramento de Lúcia Castello Branco, intitulada **A traição de Penélope**, geradora do livro homônimo, detém-se sobre a desmemória, “uma escrita que não se quer exatamente comunicação, mas materialidade. Uma memória que não busca propriamente o resgate do vivido, mas a invenção de um futuro, a produção de um passado” (CASTELLO BRANCO, 1994: orelha). Debruça-se sobre desmemórias memoráveis, ou seja, textos de Lillian Hellman, Anaïs Nin, Florbela Espanca, Maura Lopes Cançado, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir e Lou Salomé para identificar a continuidade da teia penelopiana. Através da psicanálise e da psicologia, com o auxílio teórico de Bergson, Bachelard, Barthes, Deleuze, Benjamin, Freud, Derrida e Lacan desenvolve sua pesquisa acerca da memorialística feminina, destecendo os enganos, a traição de Penélope.

O ensaio **Euterpe e Penélope**: a metáfora musical na ficção contemporânea, de Solange Ribeiro de Oliveira, discorre, através do confronto entre a Literatura e as Artes Plásticas, sobre o conluio ideológico dessas construções semióticas. À luz dos estudos sobre a mulher, denuncia a “representação tendenciosa da figura feminina, sempre a serviço do olhar masculino, da Antiguidade ao Cubismo” (OLIVEIRA, 2002: 149). Como indica o título, o foco recai sobre a Música, a partir da respectiva musa Euterpe, recebendo Penélope uma alusão quando da análise da peça musical *Frauenliebe und Leben*, em cujos versos são mencionados “os inabaláveis votos de fidelidade no casamento” (p. 150), além de duas citações, nos dois últimos parágrafos, em breve, porém interessante análise interpretativa sobre Rosario, essa transgressora Penélope mestiça presente na obra **Los Pasos Perdidos**, de Alejo Carpentier.

Verifiquei, entretanto, tomando por base as abordagens críticas citadas, que tais análises não contemplavam a ênfase conferida a esta dissertação, ou seja, não priorizavam o mito de Penélope.

Da mesma forma, essa valorização do antigo na criação do novo, (des)construído criativamente, como fator de destaque na obra **Janela do Sonho**, de Patrícia Bins, através da releitura de mitos ocidentais, não recebeu divulgação significativa no meio acadêmico.

Embora tenha sido contemplada com breves análises em dois livros de Regina Zilbermann, **A literatura no Rio Grande do Sul**, bem como **Literatura Gaúcha: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul**, as considerações antecedem **Janela do Sonho** (1986). Na primeira obra mencionada, Zilberman (1992: 145-6) inclina-se sobre **Jogo de fiar** (1983), de Patrícia Bins, ressaltando o aspecto memorialístico, bem como a busca de

identidade, fruto de crises existenciais de algumas mulheres. Na segunda análise (1985: 86), destaca a prosa de cunho intimista, além da luta pela busca da liberdade, seja no plano da formação familiar, seja no plano econômico, ao focar **Jogo de fiar** e **Antes que o amor acabe** (1984). Menciona o mito de Penélope em **Jogo de fiar**, parafraseando as palavras da própria ficcionista, em cuja escrita Zilberman reconhece a incorporação de peculiaridades do romance psicológico ao tema do feminismo, projetando uma ruptura no papel da mulher.

O ensaio **Patrícia Bins: nos caminhos da paixão**, de Eliane Amaral Campello, detém-se sobre a Trilogia da Paixão, constituída por **Pele nua no espelho** (1989), **Theodora** (1991) e **Sarah e os anjos** (1993). Antecedendo uma análise individual das obras integrantes da trilogia em pauta, Campello tematiza a metafictionalidade nelas presente em conformidade à teoria de Linda Hutcheon, estudando a partir daí outros aspectos na criação de Bins, tais como o paradoxo, o tempo e o espaço, a voz narrativa, os vazios textuais, a *mise en abyme* e a alegoria. Nesse trajeto, embasa suas reflexões nos teóricos Capra, Iser, Lebrun, Foucault e Vigotski. Conclui a ensaísta que “a produção literária da escritora brasileira pode figurar entre as conquistas mais avançadas na arte de narrar em nossos dias” (CAMPELLO, 1999: 53).

Por sua vez, **A fiandeira de vidas: uma representação da maternidade na obra de Patrícia Bins**, de Mônica de Azevedo Martins, analisa a representação da maternidade na literatura brasileira contemporânea por meio de uma abordagem psicanalítica. Martins discorre sobre a inserção dos romances de Bins nos gêneros literários *Künstlerroman* e *Bildungsroman*, bem como ao estudo das questões de gênero (*gender*). Reconhece uma característica comum às protagonistas dessa autora, qual seja “a busca da identidade por meio da reconstrução memorial de suas histórias” (MARTINS, 2004: 178). Assim sendo, detém-se sobre como são abordados alguns elementos, entre eles a menstruação, a primeira relação sexual, a gravidez, o parto e o cuidado dos filhos no conjunto da obra de Patricia Bins.

Por outro lado, o ensaio **O *Künstlerroman* “Janela do Sonho” e a subversão do mito de Penélope**, de minha autoria, constitui uma célula, ao mesmo tempo independente e integrante, do projeto de pesquisa “O *Künstlerroman* de autoria feminina no Brasil”³. Em tal gênero, a artista coloca-se na posição de heroína, que exige “uma práxis de leitura / escrita diferenciada daquela da literatura canônica, no que concerne ao conflito arte *versus* vida” (CAMPELLO, 2004-2006: 4). Grace Stewart apercebe-se dessa diferença ao publicar **A new mythos**, no qual identifica, em vários *Künstlerromane* de autoria feminina, um debruçar-se sobre os mitos de Deméter e Perséfone. Esse ato de debruçar-se, entretanto, dá-se sob forma

³ Refiro-me ao projeto “O *Künstlerroman* de autoria feminina no Brasil” (2004-2006, 20 p., mimeografado), coordenado pela Profª. Drª. Eliane T. A. Campello na Fundação Universidade Federal do Rio Grande – FURG.

transgressora. Em **Janela do Sonho**, de Patrícia Bins, percebo a mesma revitalização mítica identificada por Stewart – desta vez, quanto ao mito de Penélope (DUMITH, 2004: 179).

Logo, um estudo a respeito do mito de Penélope nas suas idiossincrasias paradigmáticas, aí incluídas suas potenciais subversões, justifica a realização da presente pesquisa. O mesmo verifica-se em relação à escrita mítico-labiríntica de Patrícia Bins em **Janela do Sonho**, fatores relevantes para o enriquecimento dos saberes na área literária, fato comprovável pelas análises elencadas. Assim sendo, a contribuição deste trabalho consiste em amenizar essas lacunas.

Uma vez estabelecida a relevância da pesquisa sob a perspectiva histórico-social, cultural e política para a comunidade acadêmica, além das relações intertextuais com produções teóricas publicadas, fez-se necessário delinear as questões norteadoras, cujas respostas serviriam de rumo para a execução desta dissertação. Após a leitura de **Janela do Sonho**, deparei que o recurso do emprego do mito de Penélope na elaboração da narrativa destaca-se sobremaneira, mas, característica de maturidade/modernidade na criação literária de Patrícia Bins, de modo estilizado ou subvertido. Dessa constatação, brotaram as seguintes indagações: Por que o emprego do mito? Como se constitui o percurso identitário da protagonista como Penélope? Por que a releitura do mito de Penélope é tão significativa em tal obra?

Tais questões somente encontraram respostas após extensa, porém enriquecedora pesquisa de caráter eminentemente bibliográfico.

Após a leitura do conjunto das obras utilizadas, constatei que o mito de Penélope tem permeado a ideologia ocidental, pelo menos nos últimos três milênios. Entretanto, por tratar de um motivo não comprovável empiricamente, intangível, integra o “museu de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas” (DURAND, 2001: 6), ou seja, o Imaginário. O uso da Teoria da Literatura no cruzamento com as questões temáticas relativas ao mito fez-se necessária. A partir daí, passei a utilizar o comparatismo literário com vistas às aproximações entre a Literatura e as demais ciências humanas, tais como Mitologia, Antropologia, Filosofia, etc.

Motivada por essa intenção, a primeira etapa a cumprir resumiu-se a um amplo levantamento bibliográfico da documentação sobre mito de Penélope, e do imaginário onde se insere, bem como de suas funções. Em decorrência, foram abordadas algumas concepções acerca da gênese mítica, além do “princípio organizador” que esse tipo de pensamento encerra.

Na fábula, Maria, a protagonista de **Janela do Sonho**, forçada pela ausência da energia elétrica que dá vida à televisão, empreende uma odisséia ao interior de seu eu. Sabe estar à beira da morte; para esperá-la plena, pacificada, precisa resolver pendências em aberto no passado. Desfilam então por sua memória seus pais; o marido Matheus, a quem traíra em sua ausência; o desacerto com o filho Isaías; a rivalidade e o suicídio da filha Deborah. Esse resgate do passado efetua-se com o auxílio da imaginação, e não apenas pela simples recuperação de fatos acontecidos. Neste ínterim, constata que se desconhece. A esse desconhecimento de si mesma atribui suas faltas, sua incapacidade de amar. À procura da própria identidade, cria uma história, na qual se inter-relacionam as personagens Myriam, Rachel e Martha, todas elas projeções especulares de Maria. Concluída a narrativa, a identidade de escritora é encontrada, e Maria, preparada para morrer.

O resultado da pesquisa traduziu-se no capítulo inicial desta dissertação “**Janela do Sonho**, espaço de reatualização mítica”, onde apontei, além de analisar brevemente alguns dos mitos presentes na obra. *Grosso modo*, pertencem eles a dois grupos: sagrados e profanos. O tópico inicial dessa parte, intitulado “A Bíblia como palimpsesto: mitos cristãos em preservação?” deteve-se sobre mitos tradicionais da religião cristã, de fácil reconhecimento em virtude da antroponímia adotada no romance. A construção das personagens Matheus, Deborah, Isaías, Myriam, Rachel e Martha, baseada nos mitos homônimos da **Bíblia**, foi observada com o auxílio teórico de Northrop Frye e suas considerações sobre a maior canonicidade do mito cristão em relação aos apócrifos clássicos; de Ernst Cassirer, ao pontuar que o nome invoca a essência do ser; além de Mircea Eliade, para quem a inobservância do paradigma mítico gera crises existenciais.

No segundo subcapítulo, “Panteão grego revisitado: iconoclastia ou iconolatria?”, discorri sobre as ações das *dramatis personae* que compõem a família de Maria, desvelando, na estrutura subjacente à construção dessas personagens, referências a entidades da mitologia grega. Em decorrência, percebi que em Matheus subjaz o mito de Odisseu; em Deborah, o de Electra; e, em Isaías, o de Édipo. As reflexões de Pierre Brunel, entre elas a de que nomes e atos fundamentais bastam para invocar episódios míticos, bem como as de Jean-Pierre Vernant, entre as quais Penélope encarnando a identidade buscada por Odisseu, e a alteridade como elemento do mesmo servem, em parte, de elementos norteadores desta dissertação.

O terceiro subcapítulo da parte inicial, “Labirinto: entre a busca de encontrar-se e o prazer de perder-se”, abordou outro mito que percorre toda a **Janela do Sonho**. É o do labirinto, resumido na urdidura de Patricia Bins quanto aos planos da estrutura temporal, das vozes narrativas e das projeções fragmentárias da personagem-núcleo. A Teoria da Literatura

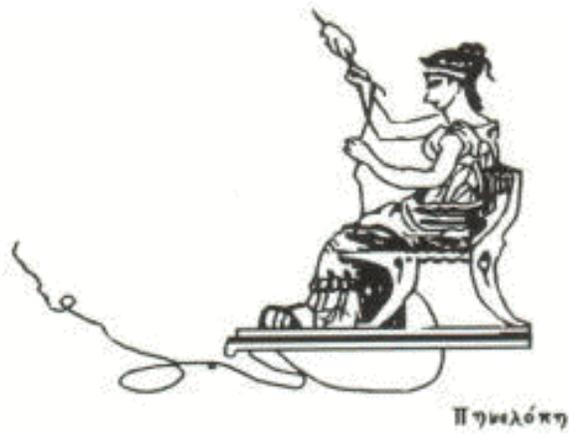
fornece o fio condutor e a luz esclarecedora, através, principalmente, da teorização de Gérard Genette sobre os níveis diegéticos.

Já o segundo capítulo, “O mito de Penélope: delineamento e subversão”, dedicou-se ao estudo dos vários mitemas compositivos tanto do mito ‘original’, quanto a sua releitura sob a caracterização de Maria, (des)(re)construído criativamente na tessitura romanesca de Patrícia Bins. Dessa forma, foram contemplados em subcapítulos específicos os mitemas da filha, da esposa, da mãe, da artesã, da administradora e da mulher, além do estabelecimento de um paralelo entre a lucidez *versus* a loucura da personagem épica em confronto com a romanesca.

Gilbert Durand forneceu o principal auxílio teórico desse bloco – pedra basilar desta pesquisa –, cuja síntese introduz o segundo capítulo, bem como o encerra, através do subcapítulo intitulado “Veredas míticas, síntese potamológica”. Percorri suas conclusões espalhadas em algumas obras, que desembocaram na elaboração de um método analítico, a mitodologia – o estudo do mito – dicotomizada em mitocrítica e mitanálise. A primeira consiste na análise da obra ficcional em suas idiossincrasias, resumida aqui no estudo das várias faces de Penélope / Maria; a segunda, no estudo do contexto no qual se situa a mulher em tempos clássicos e atuais. Outro instrumento teórico fornecido por Durand traduziu-se na representação metafórica através da bacia semântica, dividida em seis fases irregulares cronologicamente, relacionadas na introdução e retomadas ao final dessa segunda etapa, então devidamente situadas em relação ao mito específico de Penélope.

O terceiro capítulo, “A bordadura do texto como *locus* identitário” concentra-se sobre a face da escritora, apenas delineada em Penélope através do potencial da urdidura da trama, mas concretizada em Maria, ao abandonar os fios literais para tecer os fios de outras vidas. Conseqüência imediata da descoberta identitária é a conquista do direito à palavra.

Nessa última parte, dois outros estudiosos somam-se a Durand para embasar este trabalho. São eles Nizia Villaça, que discorre sobre o caráter paradoxal do presente como sendo de convivência entre os opostos, no qual o lugar do narrador ocupa uma posição privilegiada quanto aos estudos sobre a identidade; e Georges Balandier, que pondera sobre o reino da simulação em sua relação arte-vida, bem como acerca das relações entre mulheres e homens, não mais (en)formadas em conformidade com as convenções do passado. A seu turno, Gilbert Durand reformula (e revoluciona) os termos aristotélicos de “torna-te naquilo que és” – uma forma de monovisão prescritiva, para “só encontras aquilo que procuras”, reflexão de cunho libertador, rompendo o atavismo representado pelos papéis únicos.



CAPÍTULO 1

JANELA DO SONHO, ESPAÇO DE REATUALIZAÇÃO MÍTICA

PARA PENÉLOPE

*Teço a malha
dos que hão de vir
ao meu corpo*

*com mãos que suportam aromas
enquanto preparo café ao devir.*

À guisa de um apanhado inicial, constato serem as origens humanas o primeiro tema sobre o qual o mito se debruça. As relações com o invisível, os medos e o destino são fatores constituintes dos mitos cosmogônicos, aqueles dos tempos primordiais, que precedem a criação do mundo. Existe, porém, um outro grupo temático composto dos mitos que definem as regras e os códigos sobre os quais se constroem as sociedades humanas. Percebo que, em ambos os casos, quer se trate do mito de criação ou de formação, as definições mais globais excedem a literatura, ou a consideram como degradação do mito. Mesmo assim, de alguma maneira, incluem-na ao dedicarem-se ao estudo mitológico, quando lhe reconhecem a forma narrativa.

Ressalvo que não tenciono deter-me em discorrer sobre definições acerca do mito – embora, em variados momentos, recorra a determinado(s) conceito(s) para tecer exemplificações –, mas sobre algumas de suas manifestações e decorrentes funções na obra literária.

Quer seja estudado sob a ótica da cosmogonia ou da moral, o mito é etiológico: explica, ao fornecer modelos. Fornecendo-os, traça prescrições. A partir do propósito paradigmático, desnudo o caráter ideológico contido na entidade mitológica, que, a exemplo do(s) leito(s) de Procrusto, visa a enquadrar os componentes de uma sociedade dentro de uma

determinada fôrma que os conforma e deforma. Esse enquadramento concretiza-se pelo fio do discurso narrativo. A literatura, devido ao prazer estético que proporciona, mostra-se um terreno fértil para a função pedagógica do mito.

O mito literário⁴, porém, compõe um dos aspectos de uma constelação mítica mais ampla. As relações que alimentam mito e literatura ultrapassam as fronteiras do sistema mitológico e as do sistema literário, como decorrência de terem na problematização da existência humana a origem e a finalidade de seus estudos. Para evocar as relações entre mito e literatura, seria lógico referir-me aos mitos que invocam a invenção do discurso escrito. Passando, porém, ao largo do mortal Cadmos, irmão de Europa, o qual, por recompensa de Zeus, desposa a ninfa Harmonia, e cuja ação mais importante consiste em doar aos homens a escritura, chego ao trajeto antropológico de teóricos do século XX. Tais teóricos, entre os de outras áreas, estabelecem uma ligação entre seus estudos-foco e a literatura, cujo resultado reveste-se de considerável benefício para todas as ciências envolvidas no processo.

1.1 A Bíblia como palimpsesto: mitos cristãos em preservação?

De acordo com Northrop Frye, em **Anatomia da crítica**,

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. ([s.d.]: 59)

Na escrita de Patrícia Bins, verifico a invocação dos mitos canônicos cristãos em instigante conjunção com os apócrifos clássicos. Um exemplo é **Janela do Sonho**, onde identifiquei vários mitos, sem que seja estabelecida qualquer hierarquia. A abundância no

⁴ Adoto a diferença terminológica estabelecida por SIGANOS, André. **Le Minotaure et son mythe**. Paris: PUF, 1993, p. 32, sob minha tradução: “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 fragmentar 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**”), ou se texto fundador se revela ser uma criação literária individual recente (tipo **Don Juan**).” Sob essa perspectiva, o mito de Penélope seria literalizado na **Odisséia**, porque retoma “uma criação arcaica oral coletiva, decantada pelo tempo”, mas literal em **Janela do Sonho**, pois seu hipotexto é não-fragmentar, “conhecido, criação literária bem antiga que” determina “todas as reprises a acontecer”. Entretanto, em entrevista pessoal de 14.10.2004, Ana Maria Lisboa de Mello afirma que o mito de Penélope em ambas as obras seria literalizado, em razão de não haver uma referência explícita à Penélope em **Janela do Sonho**.

número e relevância desse recurso para o desenrolar da trama expressa nitidamente a intenção autoral, qual seja a de que as personagens representadas na obra sofram uma análise sob a perspectiva de um leitor íntimo tanto da Bíblia, quanto da mitologia grega, ou, por outra, falando através de mitos, a autora estaria pretendendo falar da Humanidade. O próprio emprego dos antropônimos Maria, Matheus, Isaías, Deborah, Rachel, Myriam e Martha, todos eles índices bíblicos, torna possível esse propósito.

Ainda sobre antroponímia, Ernst Cassirer tece, a exemplo dos estóicos e neoplatônicos do período helenístico, a reflexão segundo a qual “a idéia 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” (2000: 17). Quanto às personagens de Patrícia Bins, apesar de conterem em si a força do nome, ao contrário do que postula Northrop Frye, corroborado por outros estudiosos,⁵ a performance não conduz ao mito original, mas ao seu oposto.

A partir de um estudo analítico das *personas* integrantes de **Janela do Sonho** posso, pois, demonstrar a presença e a respectiva subversão dos referidos mitos cristãos, iniciando pela família formada de quatro elementos: Maria e Matheus, o casal; Isaías e Deborah, os filhos. Ora, segundo Chevalier e Gheerbrant, “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” (1999: 758). Refere-se pertinentemente ao terreno, ao sensível. Parodia a perfeição. Número ironicamente adequado para representar uma família imperfeita, de pessoas desestruturadas, inseguras, que não alcançam um relacionamento harmonioso entre si, nem com os demais elementos da sociedade em geral.

Na **Bíblia** (1987: 94, Dicionário), São Mateus, um dos doze apóstolos, também chamado Levi, é filho de Alfeo. Publicano, ou seja, cobrador de impostos em Cafarnaum, enquanto exerce seu ofício, assentado em seu telônio, recebe o chamado de Jesus. Aceita a vocação apostólica para levar a fé a povos distantes, mas deixa seu Evangelho escrito em língua pátria, o aramaico. Morre mártir.

A analogia entre São Mateus e Matheus de **Janela do Sonho** resume-se em deixarem ambos a terra natal. A personagem bíblica parte como decorrência da atividade evangélica; a romanesca deixa o lar para procurar as próprias origens na Europa, de onde viera menino. As respectivas epifanias acontecem também por razões opostas. São Mateus recebe o chamado

⁵ SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? In: **Littérature**, nº 55, 1984, corrobora essa afirmação de Northrop Frye, quando relata observar por parte dos escritores uma grande receptividade quanto às variações nos mitos gregos, o mesmo não acontecendo em relação às Sagradas Escrituras.

para dedicar-se a uma vida dedicada aos outros, seus irmãos em Cristo. Aceitar o convite significa partir, a fim de pregar o verbo divino.

Por outro lado, Matheus, após o casamento, com os filhos ainda na tenra idade, sem poder furtar-se à sina de estrangeiro, desloca-se. Pais e parentes mortos, sente-se exilado no lugar em que nascera e mergulha em profunda crise existencial: “cheguei afinal nesta cidade da qual saí ainda rapaz, tantos sacrifícios e tudo inútil. Mesmo com alguns endereços, não pude localizar nenhum parente, qualquer pista do passado” (JS: 69). No leito de morte, confessa: “impregnei-me das tristezas do mundo, morri tantas vezes, desde que fui à Europa: começou talvez nas peregrinações à procura de parentes em Budapeste a minha solidão absoluta, dividido entre duas pátrias, fragmentado entre a pessoa que fui e aquela que penso ser” (JS: 123). Reside no fato de Matheus afastar-se por uma necessidade estritamente pessoal, e não por motivos religiosos, a subversão do mito cristão de Mateus. A ação desenvolvida pelo marido de Maria contraria a anterior, encerrada no antropônimo. São dois seres frutos de seu tempo e por ele estigmatizados, tendo em comum apenas o nome.

A propósito dessa conjunção entre **O sagrado e o profano**, Mircea Eliade (1999) elabora uma introdução à história das religiões, recheadas de mitos, os quais o autor qualifica de “histórias verdadeiras”. Eliade reconhece ser através dos rituais míticos, onde imita os atos divinos, que o homem permanece junto ao(s) deus(es). Essa é a razão por que Matheus não atinge seus objetivos: por distanciar-se do modelo religioso, caminho de transcendência, e permanecer na imanência das próprias necessidades. Nas crises existenciais, Eliade identifica a presença de uma crise religiosa, pois o homem moderno não consegue vivenciar suas “mitologias” privadas – “seus sonhos, devaneios, fantasias, etc.” (1999: 172) – pelo fato de não reconhecer, nessas crises, a situação exemplar mítica, fundadora de um comportamento. O homem rompe com o paradigma, mas não encontra algo para preencher a lacuna.

Já a filha mais nova, Deborah, palavra cuja etimologia advém do hebraico e significa abelha, faz uma rápida primeira aparição na **Bíblia**, onde é contemplada com apenas três linhas e meia no Gênesis: “ao mesmo tempo morreu Débora, ama de Rebeca, e foi enterrada debaixo dum carvalho, ao pé de Betel; e este lugar se ficou chamando o Carvalho do Choro” (1987: 28, Gen. 35-8), sem referências explicativas adicionais anteriores ou posteriores. Mais adiante, porém, no Livro dos Juízes, ressurgiu de modo mais consistente. Trata-se de uma profetisa, esposa de Lapidot, mulher de grande espírito e coragem. Praticamente sozinha, organiza a resistência contra as investidas religiosas, culturais e políticas dos cananeus. Escolhe Barac para organizar um exército e atacar Sísara, general do rei cananeu, Jabin. Após a vitória, compõe um cântico. Diferentemente da homônima, décima-terceira profetisa, recebe

elogios no Antigo Testamento porque, sob sua liderança, Israel livra-se de seus inimigos por quarenta anos, demonstrando assim poder ultrapassar a própria natureza frágil/feminil. A Deborah de **Janela do Sonho** não consegue resolver, sequer conviver com os próprios problemas:

Não sei quem sou. Melhor reinventar as imagens que fizeram de mim desde pequena, a menina mimada, bonitinha, estudiosa, limpa e intocável. Maria sempre quis que fosse diferente daquela pessoa que eu pensava que era. [...] camadas e camadas de eus que se grudaram uns sobre os outros impedindo a livre respiração. Confusa, sem poder me expressar direito [...] mal durmo, pelos problemas (JS: 107). Se confirmam as suspeitas: gravidez adiantada. E agora, o que faço? [Isaías] me aconselhou o aborto. [...] Mas prefiro a morte (p. 109).

Em virtude de não reunir forças para encarar os fatos, nem conseguir suportar suas atribuições, Deborah põe termo à própria vida, atitude condenada pelos preceitos cristãos, segundo os quais só Deus pode conferir e suprimir a existência.

Mircea Eliade, em **Aspectos do mito**, constata na entidade mítica “um elemento essencial da civilização humana”, reconhecendo-lhe a dualidade de encerrar em si “uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática” (2000: 24). Cumprindo esse preceito, a Débora bíblica ultrapassa sua fragilidade e vence um exército.

Por outro lado, na mesma obra, o autor identifica, ao reconhecer no triunfo do livro sobre a tradição oral, a vitória do *logos* sobre o *mythos* (ELIADE, 2000: 133), algo que não se realiza no tocante à Deborah. Expressar-se de forma confusa, segundo as palavras da jovem, é o máximo que alcança na racionalização de seus descaminhos, já que, após a derrota auto-imposta, escreve uma carta de despedida (e não um cântico de louvor). Mas a revelação do mundo enquanto linguagem, a transformação em meio cultural dos componentes comportamentais encerrados nos mitos cosmogônicos e de origem identificados por Eliade, não conferem à Deborah a sabedoria prática para orientar-se. Distante do traçado mítico, retira-se de campo antes do término da batalha da vida. Esse desfecho vem ao encontro do que Eliade pontua como sendo o desejo humano de ler narrativas paradigmáticas “dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas ‘profanas’” (2000: 159).

Isaías, nome próprio com que Maria designa o filho, decorre da leitura da história do profeta do século VII a.C., algum tempo após o nascimento do primogênito: “Maria reinventa o filho a quem chamou Isaías algum tempo após o nascimento tendo lido naqueles dias anteriores a curiosa história do profeta. Não vou contá-la, quem quiser que a procure numa enciclopédia (resumida) ou no Livro dos Livros” (JS: 26).

A personagem religiosa, considerada como autor do livro que tem igual denominação

na **Bíblia**, significa “o Senhor é salvação”. Tido como um dos maiores arautos da *doxa* cristã, recebe o epíteto de “profeta da misericórdia divina”, em virtude de que os castigos, com os quais ameaça judeus e gentios (estrangeiros), visam à conversão desses povos a quem prega o Evangelho. Possivelmente de linhagem real, Isaías prevê a destruição de Israel pelos assírios como uma conseqüência da pecaminosidade de sua gente (**Bíblia**, 1987: 576-615).

Ao invés de concretizar, sob sua voz, o arauto divino, o Isaías de **Janela do Sonho** cria anúncios para um chefe cínico e mulhengo. Na leitura do Livro de Isaías, a iniquidade é a palavra mais recorrente, e cuja ação é a mais combatida. Quer em sentido amplo, quer especificamente em relação ao nível social, pessoal e espiritual, o profeta alcança a própria equidade submetendo-se ao Senhor. Já a personagem romanesca não encontra em sua medida, na sua individualidade, o equilíbrio: é a personificação da dúvida, da não-equidade. Gera dois filhos que, comprovando a observação, “quase se matam, Caim e Abel” (JS: 24). Sequer observa a lei divina: prevarica. Entretanto, o próprio adultério é o maior elo de ligação com outro ser humano que consegue alcançar. Ao mesmo tempo, o fato de ser *voyeur* constitui-se na suprema subversão do alcance profético: deseja ser espectador de si próprio, além de ser observado no seu desempenho em uma ação conjunta, em lugar de servir como instrumento de uma entidade superior voltada para a coletividade, que anula *a priori* questionamentos individualistas.

No momento narrativo, pela primeira vez, com Myriam, companheira de trabalho, Isaías consegue relacionar-se sem ser espectador de si mesmo, desde o princípio desse relacionamento furtivo, pois “jamais dormiram uma noite juntos” (JS: 28). Assim, alcança grande satisfação física e alívio da pressão mental, o que possibilita, posteriormente, chegarem juntos ao gozo. Todavia, ainda não se sente realizado.

Na data memorável quando, por falta de luz, se ausenta no trabalho, Isaías combina com a amante passarem seu primeiro dia juntos, a fim de desnudarem seus corpos, retirarem todas as máscaras. Assume a libido como elo de ligação social. Após o ato esplendidamente concretizado, depois do encontro pleno entre dois corpos e duas almas, descobre Isaías que os outros problemas não se resolvem como simples decorrência da realização sexual. É preciso tomar uma decisão: seguir com a vida dupla, o que Myriam certamente rejeitaria, ou pedir a separação a Martha, afastando-se dos filhos, o que ele não quer.

Este é o problema maior, o da impotência para tomar decisões, empreender escolhas, resolver, em suma, sua situação. Não o da ejaculação precoce, que se manifesta com a esposa. Na impossibilidade de Isaías decidir-se, a mãe-narradora resolve a questão, cortando-lhe o fio da existência.

Maria liberta-o das atribuições terrenas ao decretar sua morte, invocando assim outra mãe e outra paixão (“ah, os passos da Paixão: humana, ininteligível paixão” - JS: 114). Com essa atitude, compara-o ao “profeta do Velho Testamento que prefigurou um mundo de igualdade e paz entre os povos” (p. 135), primeiro dos quatro maiores, que morre mártir. O herói bíblico, serrado em dois por Manassés; o filho de Maria, com um tiro perdido quando de um comício. Ambos cumprem seus papéis de restaurar a paz e ordem no reino, desfazendo a idéia contida no *sparagmós*⁶.

Segundo Northrop Frye, durante o desenvolvimento de sua abordagem às imagens demoníacas componentes da segunda parte da Teoria do Sentido Arquetípico em **Anatomia da crítica**,

o mundo humano demoníaco é uma sociedade unida por uma espécie de tensão molecular de egos, uma lealdade ao grupo ou ao chefe 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 pólo individual é o chefe tirânico [...] o outro pólo é representado pelo *pharmakós* ou vítima sacrificial, que tem de ser morta para fortalecer os outros. ([s.d.]: 149)

Conforme a análise de Frye, a vítima sacrificial Isaías situa-se na trama parodicamente irrealizado em todos os níveis. Sua eliminação por uma arma de fogo ainda remete ao mesmo autor, quando da análise do simbolismo apocalíptico desse elemento. Lembra “a brasa ardente aplicada à boca de Isaías pelo serafim”, associando “o fogo a um mundo espiritual ou angélico, a meio termo entre o humano e o divino” (p. 146-147).

Última integrante da família, contudo a mais importante para a narrativa, é a personagem Maria, eixo das ações das demais. Na **Bíblia**, a personagem evoca várias mulheres: a irmã de Moisés; a irmã de Lázaro e Marta; a da cidade de Magdala, mais conhecida por Madalena; a mãe de João Marcos, o evangelista; a de Cleofas, irmã ou prima da mãe de Jesus; a própria mãe de Jesus, esta a primeira a ocorrer quando se evoca o nome Maria, a qual recebe o cognome de Santíssima Virgem.

O antropônimo Maria torna, assim, diluída a identidade das mulheres por ele identificadas. A despeito disso, ou, talvez, justamente por isso, esse item lexical tão polissêmico engloba metonimicamente todas as mulheres, apesar da alteridade. Em **Janela do Sonho**, a protagonista Maria apresenta-se completamente destituída da aura sacralizante que contorna o mito cristão sob seu nome. Não professa um credo, nem dá à luz o filho de Deus: é

⁶ O *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, é o tema arquetípico da ironia e da sátira, de acordo com Northrop Frye. Op. cit., p. 190-191.

mãe de dois seres, um de cada sexo, bem humanos nas suas atribuições e crises.

No passado, Maria projeta-se na filha como ‘a outra’, uma alteridade resultante em perda. Porém, as demais figuras femininas do romance são por ela criadas como uma projeção do Eu no presente, o que redundará em ganho, pois essa projeção tripartida simplifica sobremaneira a resolução dos conflitos pessoais. Aparecem, então, três mulheres fortes porquanto autoquestionadoras, equilibradas ao lidar com o respectivo passado, ao mesmo tempo em que desejam ser sujeitos do próprio presente. Suas histórias entrecruzam-se no decorrer da narrativa.

Por que três mulheres? 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, prega a união entre espírito, alma e corpo. Acredito que a relação se estabeleça devido à personificação da Santíssima Trindade, que é uma, ou por simbolizar o espiritual, em contraponto ao quatro, terreno.

A primeira dessas três mulheres é Myriam (em grego), significando Maria. Na **Bíblia**, é irmã de Aarão e Moisés, contra quem se rebela no deserto, sendo temporariamente acometida de lepra. Igualmente a Myriam de Maria, de Patrícia Bins, insurge-se contra as leis morais vigentes, ao dividir o prazer⁷ com um homem casado, a quem ama. Talvez essa condição a isente de punições, entre elas o banimento do convívio social, como no caso da lepra.

Myriam, nas palavras da narradora, “de repente é alguém, paradoxalmente humana, consciente das mínimas coisas, quer se desfazer da mentira, da farsa. Anseia pela graça, a graça do amor” (JS: 27). Colega de trabalho de Isaías, o relacionamento surge meio ocasional, descompromissado, fortuito. À medida que o par se satisfaz sexualmente através da gradual resolução dos problemas do amado – voyeurismo e ejaculação precoce –, Myriam torna-se insatisfeita, ansiando por um relacionamento estável. Não aceita dividir o homem eleito:

Um caso complicado esse, ama-o apesar da sua mornura, de sua insegurança, fica no sofrimento, infeliz com Martha, infeliz com ela. Cada vez que tenta mostrar a ele o absurdo do seu casamento, exclama, afundando as mãos nos cabelos crespos: – Não posso abandonar os filhos, Myriam. [...] se ela acreditasse no amor, no seu amor. Ou mente? Ama-o porque escapa das mãos, areia movediça, irreal. Mas em algum lugar o descobre, leva-o para casa, esquecem essa merda de comício, a falta de luz, o trabalho, Martha, as duas crianças, o medo. Viver (JS: 28).

⁷ Durand (2002: 226) lembra que a qualidade de manter-se eternamente virgem evoca a “Míriam judaico-cristã”.

Isaías e Myriam, ao contrário de Eros (o amor, o desejo do gozo) e Psique (a alma decidida a vivê-lo), fundem-se consciente e consentidamente, em viagem rumo ao prazer:

Corpos ardentes, contatos, vertigem de almas, embarcam na noite em movimento. Cumprem a ternura que lhes cabe, inserem-se no real ou na abstração extraída do real imaginário, ah, a riqueza de sentimentos liberados, o início do encontro de solidões ancestrais. Condiçionados por milênios, despem-se, despem-se de erros e pecados. O caminho da salvação, da purificação através de amar / prazer. Er, er, ar, ar, despem-se, despem-se, a carne viva em carne viva (JS: 116).

Línguas, duplos idiomas, lua, luar, ar, ar, arfas sobre mim. Sábios lábios, dentes, duplas fileiras, triplas, eu te quero agora. Empurra-o com frágil força fêmea, os pés desnudos, as mãos espalmadas, leques sedutores, unhas róseas, arranha-o um anel, resguarda o mel e o sangue, sangue de raça, sempre escondeu, era seu fogo secreto. Myriam, o nome bíblico, quem diria? (p. 117)

Portanto, Myriam, libertando Isaías da frustração sexual, surge para realizar a si própria como mulher, e à Maria, através dela. Maria, que, dos vários homens que passaram por sua cama, nem consegue afirmar os nomes.

A seguir, na ordem da trama, revela-se Rachel: “sua arma é pura doação” (JS: 31). Jovem professora desquitada, sem filhos. Conforme o mito bíblico, é esposa de Jacó, o qual, no intuito de desposá-la, trabalha quatorze anos gratuitamente para Labão, pai da moça. Reveste-se no lado idealista, social de Maria:

É bom saber que ainda existem os que se preocupam, que existe o altruísmo. Será? Parece tentar convencer-se da veracidade dos seus sentimentos, de suas palavras. A quem se dirige? À imagem da menina boazinha que tinha pena daqueles favelados do morro próximo à casa onde morava, casa burguesa ao lado de outras igualmente burguesas, era uma "burguesia contente" [...] ela era cristã, ou falsa-cristã porque, no fundo, pequena como parecia, já descobrira a dualidade do ser (JS: 31).

Não entende Myriam, preocupada com o próprio umbigo, se diz consciente, onde o espírito cívico, a solidariedade?

Rachel vai aderir, cooperar no que puder (p. 30).

Rachel, a adulta, sempre de castigo, carregava a culpa. [...] Acredita no humano apesar de tudo. Vou lutar, que se dane minha criação burguesa, minha culpa ou repressão, meu temor, terror. Reparto os pães (p. 32).

Rachel sabe que não pode consertar o mundo, mas tenta a superação dessa postura egolátrica da humanidade (na qual se inclui), em prol da comunhão do eu com as pessoas e coisas que a cercam. Tudo isso simbolizado na procura da luz (JS: 30, 80, 120), essa Luz representadora da esperança em uma civilização mais consciente. Assume sua parcela na luta, renunciando ao egoísmo, ao comodismo, ao medo. Essa transposição da própria subjetividade através da descoberta do outro e da natureza visa a retardar a destruição global, retorno ao

caos primitivo.

Dedicada à busca exclusiva de uma posição ideológica definida e definitiva, Rachel antes se despira, simbolicamente, de sua vida pessoal ao julgar os pés pequenos (número 35) para quem mede cerca de um metro e setenta⁸, alheios a si própria, “apêndices inúteis” (JS: 80-81). Ainda que lhe cause desconforto, Rachel agora usa sapatos de salto alto, negros – bem femininos, segundo a idéia culturalmente imposta. Trata-se da representação da condição da mulher, sempre problemática, devendo eternamente adaptar-se ao mundo masculino que a cerca, esse mundo tão belicoso, pleno de contradições entre o discurso e a ação:

Um frio atravessa-lhe a alma, espécie de premonição de algum desastre. Os cavalos percorrem a quadra e, vez que outra, embrenham-se entre o povo que canta, gesticula, se abraça, à espera do milagre. Que milagre? O retorno à normalidade, à paz social. Mas, que paz? Normalidade sempre foi a guerra, a violência, a desigualdade, a luta pelo poder, onde poucos dominam muitos. O retorno à luz, à grande luz fraterna. Seria possível? Estas pessoas aqui reunidas simbolizariam o amor eternamente buscado? (JS: 120)

Durante o comício, ao qual comparece a fim de assumir-se ideologicamente sob o brilho das estrelas e do luar, Rachel encontra um professor – o companheiro para o futuro. Suas almas, suas aspirações unem-se em comunhão. Descubrem-se na luz do sentimento tão particular e universal ao mesmo tempo em que os anima.

Maria libera-se também das dores (JS: 41) e das culpas infantis, através de Rachel, quando essa doa os próprios brinquedos às crianças pobres (p. 31). A mãe de Rachel é a mesma mãe de Maria, dual ao cobrar o exercício da caridade, para, em seguida, reprimi-lo com classificações excludentes:

Mamãe perguntava: – Onde você escondeu os brinquedos? Cabeça pendida, queixo enterrado no peito a disparar, admitia o crime, sim, dei às crianças pobres, você não disse que a gente deve ser caridosa? A adulta, exasperada, repreendia: – Mas são brinquedos importados, se tivesse falado teria comprado alguma coisinha, não dão valor mesmo. Você vai ficar de castigo (JS: 31-32).

A terceira projeção realiza-se em Martha, a nora, psicóloga, última a mostrar-se (mas nem, por isso, menos importante), desdobramento positivo do lado maternal da protagonista.

⁸ CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999. Vide p. 694: “no mito de Vaishvanara, os pés correspondem à terra [...] nas representações não icônicas de Buda [...] o pé simboliza também um certo sentido da realidade”; p. 695: “Os pés dos anjos, escreve Dionísio, o Areopagita, são a imagem [...] que os lança na direção das coisas divinas [...] por isso [...] a teologia os apresentou [...] dotados de asas nos pés. Segundo alguns psicanalistas (Freud, Jung etc.) o pé teria também uma significação fálica e o calçado seria um símbolo feminino; cabe ao pé adaptar-se a ele”; p. 696: “O pé seria também um símbolo da força da alma, segundo Paul Diel, no sentido de ser ele o suporte da posição vertical, característica do homem. Quer se trate do pé vulnerável (Aquiles), ou do manco (Hefestos), toda deformação do pé revela uma fraqueza da alma”.

Na **Bíblia**, Marta, oriunda de Betânia, irmã mais velha de Maria e de Lázaro, é mencionada como pessoa ativa e ocupada, ao contrário da irmã, contemplativa. Amiga de Jesus e por ele amada ao reconhecê-lo como filho de Deus. Em **Janela do Sonho**, ao contrário de Maria, que, por barreiras auto-impostas, não alcança o prazer com o ardente Matheus, Martha busca-o com Isaías, que, por sua vez, o subtrai:

não volta para casa, nem sempre pode, pela premência do tempo ou de pura raiva; Martha, nariz empinado a armar discussões, quem começa em geral é ela, se irrita porque é quieto, ele só entra no jogo para quebrar a monotonia, aí as palavras voam ácidas, bem feito, quem mandou casar? (JS: 21)

A mente de Martha, esclarecida pela ciência, identifica o cerne do desencontro matrimonial como ausência de amor (“ocorre-lhe de novo Isaías a quem não ama, mas de quem necessita para um intercâmbio neurótico”, p. 50) e de falta de vontade para resolver o desacerto: “chegar à decisão de um rompimento era mudar, desacomodar-se, refazer a existência, crescer, julgar. *Crisis*, em grego, significa julgamento, discernimento. Crise interna, crise externa [...], é preciso coragem até para provocar as crises” (p. 84).

No tocante à maternidade, Martha vivencia-a com equilíbrio, ao contrário de Maria. Normalmente acalma os filhos com palavras, se bem que, às vezes, quase renunciando a seus conhecimentos de psicologia, sinta vontade de dar-lhes umas palmadas. Cumpre o papel de supridora, exercendo atividades como limpar e alimentar a prole, sem que isso se transforme no fardo simbolizado pela culpa.

À medida que é bem-sucedida na empreitada assumida de desvendar os segredos da sogra, seu lado maternal vai-se identificando com ela, compreendendo e aceitando Maria-mãe:

Martha pensa [...] no somatório de acasos que constroem ou destroem vidas, na força repressiva atuante por séculos, carregada no sangue e perpetuada de geração em geração. Podemos ser donos do nosso destino? Até que ponto influímos no destino da nossa espécie? Contempla os filhos, inquietos, desambientados, reclamando afeto, atenções. Considera a velha senhora e sente-se, por momentos, estranhamente solidária (JS: 74).

Mulher prática, é a única ‘amiga’ da sogra. Fraternalmente preocupada com o bem-estar da agora contemplativa Maria (como no Novo Testamento), logra êxito na tarefa de resolver mistérios, ao ligar os tênues fios da idosa memória a fotos e cartas.

Com a morte posterior do marido, existe a possibilidade do recomeço, pois, ao contrário da Marta bíblica, não se dedica apenas às tarefas braçais, mas se ocupa também em refletir. Incorpora, assim, tanto os atributos inerentes ao mito sob seu nome, quanto os da

admirada irmã, que transcende as urgências físicas para penetrar nas questões da alma.

1.2 Panteão grego revisitado: iconoclastia ou iconolatria?

Pierre Brunel pondera que se deve considerar o elemento mítico “seja ele tênue ou latente”⁹ (1992: 82), em razão de possuir um importante poder de irradiação. Esta irradiação que se faz, mais freqüentemente, a partir da palavra, (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 abrilhantará um outro texto de forma não-explicita, 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”¹⁰ (p. 84). Insiste o autor sobre o fato de que, para invocar um episódio mítico e o seu conseqüente sentido, basta “o nome, uma característica (tirânica), um ato fundamental (a metamorfose)”¹¹ (p. 72-73).

Neste caso, Brunel corrobora a teorização durandiana. Ao contrário dos mitos cristãos, cuja comparação nasce de um índice explícito, o confronto com os mitos gregos em **Janela do Sonho** acontece pelos atos fundamentais caracterizados na estrutura subjacente da construção das personagens. As *dramatis personae* Matheus, Isaiás, Deborah e Maria, integrantes da célula familiar do romance, ao mesmo tempo em que encarnam mitos cristãos de forma subvertida, concentram em si a ação¹² de mitos gregos igualmente desconstruídos.

Na atualidade diegética, Matheus, o esposo falecido, é introduzido logo nas primeiras reflexões de Maria, centro axial desta análise:

restos de tapetes persas (também se foram, roídos pelos ratos) da época em que era casada e existia certo luxo. O marido os trouxera junto com as peças de bronze, cristal e porcelana, prataria européia; espécie de dote ou necessidade de agarrar-se ao passado que chamava nobre. Viviam bem, do ponto de vista material (JS: 13-14).

A descrição apaixonada e enaltecadora do esposo e da vida que usufruía junto a ele, entretanto, acontece mais adiante:

Risonho o marido húngaro, zíngaro, exímio violinista, emigrou com os pais para o Sul pelo

⁹ Minha tradução de: “même s’il est ténu, même s’il est latent”.

¹⁰ Minha tradução de: “la mémoire et à l’imagination d’un écrivain qui n’a même pas besoin de le rendre explicite.”

¹¹ Minha tradução de: “du nom, d’une caractéristique (“tyrannique”), d’un acte fondamental (la métamorphose).”

¹² Aristóteles, ao normatizar a tragédia, estabelece que “a imitação de uma ação é o mito (fábula); chamo fábula a combinação dos atos” (**Poética**. 14 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 248, cap. VI, 8).

clima menos tropical, amavam os invernos gelados, os plátanos e sua nudez de inverno, a brotação terna da primavera, as folhas crespas outonais e, nos verões, a possibilidade das águas e riachos e rios, lagos violetas, montanhas roxas, prados verdíssimos.

Teve infância feliz, dizia; a família, exilada de quaisquer parentes, criara um mundo onde humor e amor se confundiam, vida buliçosa, culta, bela em meio ao afeto que se reproduzia através dos mínimos gestos diários.

Escolhera Maria por ser apaixonado pelo sensual, pelo estético e sim, ela era, naqueles anos, mulher excepcionalmente encantadora (JS: 34).

Lembra-se da vitrola e daqueles discos, Matheus e as valsas de Strauss; Chopin; depois foi Ravel; as danças húngaras e os pianos, violinos; Liszt, os prelúdios...

Matheus amava também óperas, operetas, iam ao teatro, tão perto, atravessar a rua e pronto; na época em que ainda eram casados, as grandes companhias estrangeiras davam seus melhores espetáculos (p. 42).

Presença constante nas memórias de Maria, Matheus é personagem de suma importância¹³, na medida em que lhe cumpre desencadear os conflitos da esposa, entre eles as barreiras impostas ao prazer por ela. Na intimidade, inexistem os jogos amorosos que antecedem o ato sexual, bem como a nudez, outro ingrediente do cardápio erótico.

Ao empreender sua viagem, Matheus comunica-se através de cartas e cartões zelosamente guardados por Maria, enviando dinheiro esporadicamente. Continua apaixonado e mantém-se, segundo tudo indica, fiel. Quando do retorno, surpreende a mulher em flagrante adultério. Ato contínuo, retira-se para sempre, sem dirigir-lhe a palavra. Tenta reconstruir sua vida. É difícil, pois perde a alegria; mesmo assim, constitui nova família. Morre sem perdoar Maria pela traição, confessando seus sentimentos através de carta escrita no leito de morte:

Ao chegar em casa, abrindo a porta do quarto, Maria, deparo com a cena que jamais se apagou: você e o estranho copulavam, ardentes, apaixonados. Não esperei dois instantes sequer. Nem as crianças reví. Saí, em desespero, a mala na mão, à procura de um trem que me levasse para longe, muito longe. Mas, por que o homem trai e à mulher é negado esse direito? Não sei, até hoje não sei explicar a raiva, o horror, o ódio que me tomou. Se permanecesse, era capaz de assassinar. Então, a fuga. Vaidade, amor-próprio ferido, algum sentimento atávico que aflorava quente e impossível de apaziguar? (JS: 124)

Apreendo na personagem uma intertextualidade transgressora com o mito grego de Odisseu, mais conhecido como Ulisses, sua variante dialetal grega adotada posteriormente pelos romanos. Filho de Laerte (ou de Sísifo, conforme alguns mitólogos) e de Anticléia, príncipe de Ítaca, casa-se com Penélope e tem por filho Telêmaco. Pouco tempo depois, eclode a guerra de Tróia, e o jovem é forçado a integrar o exército grego para libertar Helena. Finda a guerra, que durara uma década, deseja retornar a casa e ao leito conjugal. Entretanto,

¹³ A descrição feita revela o caráter especular de Matheus em relação à Maria. Um homem perfeito une-se a uma mulher imperfeita, segundo a visão desta. Identificam-se pela alteridade, que os atrai e os repele ao mesmo tempo.

por esquecimento, deixa de fazer uma oferenda a Poseidon, ocasionando sua desgraça junto ao deus do mar, o qual retarda a volta do herói por outros dez anos. Profícuo estrategista, é dele a idéia do cavalo de Tróia. Fértil em estratagemas, auto-identifica-se Ninguém para que o Ciclope não revele seu verdadeiro nome. Permanece na ilha de Ea por um ano, em companhia de Circe, com quem concebe Telégono, e, na de Calipso, por sete. Vive muitas aventuras, driblando sempre o perigo. Logra êxito, contudo, tanto em alcançar o lar, quanto em ser ali recebido pela esposa ansiosa por sua presença (HOMERO, 2000).

Do mesmo modo, Matheus ausenta-se por alguns meses. Obtém o próprio sustento graças à satisfação que proporciona a outras mulheres. Por ocasião do retorno, encontra a esposa em ardente embate amoroso no leito conjugal, atitude que desconstrói a ação essencial contida no mito de Odisseu.

Jean-Pierre Vernant, 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 (2000: 124). Através dessa associação, encontro a razão pela qual Matheus não logra o sucesso em sua empreitada. Ele, ao contrário de Odisseu, que se desloca forçado pelas contingências da guerra, ausenta-se para procurar um lugar onde supõe estejam suas raízes. Não percebe que, tão próxima, concentrada na esposa e filhos, está a própria identidade. Daí decorre a decepção e o amargo regresso.

Vernant retoma a questão da identidade em **A morte nos olhos** – figuração do outro na Grécia Antiga: Ártemis e Gorgó (1991). 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. Novamente Vernant reporta-se à filosofia platônica, a qual, ao debruçar-se sobre essa questão, conclui que, se o mesmo permanece voltado sobre si, não se definindo em relação ao outro, inexistente a possibilidade de uma reflexão. Acrescenta ainda o autor a idéia de não existir tampouco a possibilidade de uma civilização sem a alteridade (1991: 34). Tais afirmações fornecem-me sólido lastro para novamente reportar-me à questão da identidade em Odisseu e Matheus. Ambos descobrem, em iguais circunstâncias, onde deixaram o mais profundo de seu eu. A distância que os separa das respectivas mulheres é um fator essencial para suas conclusões; Matheus não constata essa condição ofuscado pela proximidade, pois é essencial o distanciamento para a devida valorização. Por outro lado, sem a mudança de estado, no caso de Odisseu, a plenitude que se transforma em carência, retornando depois à plenitude; quanto a Matheus, a plenitude, cuja insatisfação gera a carência, nela mergulhando bem mais fundo a seguir – não haveria uma história a contar.

Idêntica à desconstrução de Matheus, sofrem as personagens que representam os filhos

de Maria. Deborah lembra-se pouco do genitor, apenas da mão indo e vindo ao longo de suas costas, do calor e alegria nas músicas que ele então cantarola para ela dormir. Entretanto, um episódio marca indelevelmente a convivência com o pai:

a memória mais vívida foi quando passeávamos pela rua, não sei qual, acho que tinha uns quatro anos e esbarramos de súbito numa lata de lixo de onde aparecia a cabeça de um cão, boca aberta, olhos arregalados, endurecidos. Me espantei e havia, parece, um grande silêncio entre nós. Ele virou o rosto para longe e depois disse que sim, aquilo era a morte. E apertou a pequena mão com mais força, talvez por estranhar-se vivo. Mas foi só um instante. Na hora, uma eternidade, o sol baixando no horizonte e a cara dele, morena, era a face de Deus. Que falta faz esse pai longínquo que não voltei a ver. Na escola perguntavam por que tinha ido embora, e eu, retendo as lágrimas, fazia de conta que nem existia, que não me importava em ser diferente (JS: 64-65).

Com o pai, que, de acordo com ela, transmitira-lhe a alegria da vida – ao contrário do irmão, herdeiro das sombras da mãe –, aprende também sobre a morte. Mais tarde, já privada da companhia de Matheus, pelo que culpa exclusivamente Maria, Deborah potencializa o ciúme contra ela, revivendo comportamentos e sentimentos tematizados por Sófocles, no drama **Electra** (1992: 73-150). Na peça teatral, a princesa homônima, filha de Agamenon, rei de Micenas, e de Clitemnestra, tem por irmãs Ifigênia, Ifianassa, Crisotemis, e Orestes por irmão. Agamenon, antes de partir para a guerra de Tróia, sacrifica Ifigênia por solicitação da deusa Ártemis. Em razão disso, Clitemnestra, auxiliada pelo então amante Egisto, assassina o marido por ocasião do retorno da guerra de Tróia. Privada da presença do pai, Electra convive por onze anos na corte real, até o retorno do irmão, quando eliminam a mãe e o mesmo Egisto, agora padrasto.

Maria, tal como Clitemnestra, de alguma forma ‘assassinara’ o marido, arrebatando da menina a figura paterna. Deborah, porém, não jura vingança mortal contra a genitora, nem a executa, contrariamente à mítica personagem grega. Castiga-a, através de si própria, auto-destruindo-se. Por sentir-se incapaz de libertar-se das carências infantis, Deborah mergulha num processo neurótico. Passa a matar metaforicamente Maria, ao utilizar-se das armas maternas – beleza e sedução –, simbolicamente através do ato de apoderar-se da sua caixa de cosméticos faciais:

Na gaveta do armário uma caixa de maquiagem, nunca mais a usou desde a morte da filha. Caixa de *papier mâché*, danificada pelo tempo, com um desenho na tampa em *chinoiserie*; dentro, repartições. Deborah a surrupiara na primeira adolescência, servia antes para guardar agulhas, alfinetes, botões, colchetes, linhas. A menina, precoce, gostava de se pintar e, com o dinheiro ganho dando aulas de matemática, às vezes aparecia munida de batons, ruges, esmaltes de unhas, lápis, rímel negro, sombras verdes e azuis, pó-de-arroz (JS: 76).
[...] comprava o arsenal feminino, arma de sedução desde tempos imemoriais (p. 102).

A metáfora da caixa, construída em torno da apropriação – e ultrapassagem – dos encantos da mãe, possui uma simbologia toda própria, desde tempos remotos:

Símbolo feminino, interpretado como uma representação do inconsciente e do corpo materno, a caixa sempre contém um segredo: encerra e separa do mundo aquilo que é precioso, frágil ou temível. Embora proteja, a caixa também pode sufocar.

A caixa de Pandora tem permanecido como o símbolo de tudo aquilo que não se deve abrir (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999: 164).

Deborah, ao ‘abrir a caixa’, libera não os males para o mundo, como se atribui comumente ao gesto de Pandora, mas as energias destrutivas do seu próprio inconsciente. Apodera-se do ‘arsenal’ materno, não utilizando o recipiente para agulhas e linhas, símbolo do ofício feminino recebido pela mesma Pandora como dom de Atena, mas para a liberação da libido, outra conotação atribuída à caixa, ou bolsa, que, por analogia, pode também ser relacionada ao órgão sexual feminino. Portanto, se na infância fora a filha preferida, na adolescência, é rival da mãe, segundo suas próprias palavras:

permaneço enclausurada neste sobrado aturando as discussões e implicâncias de Maria. Acha defeito em qualquer gesto meu. Mudou muito a maneira de me tratar desde que me reconhece como sua rival. Tenho certeza de que esse é o ponto nevrálgico da questão. Fui criança bonita, bonitinha, segundo os conceitos da vizinhança, mas jamais tive consciência do poder da minha beleza porque ela sutilmente me tratava como uma boneca, um objeto manipulável. Não consegue mais me dominar de uns tempos para cá, parece temer que ofusque seu brilho junto aos esporádicos admiradores que também me olham, encantados. O inquilino do térreo, por exemplo, um homem atraente, tenho certeza de que sobe aqui à tarde para me namorar, embora seja um dos seus amantes mais assíduos (JS: 63).

Quanto mais joga duplo, mais Deborah perde o controle sobre si própria, tornando-se cada vez mais difícil reconstruir o eu fragmentado. À medida que concretiza seus planos, desintegra-se. Cega pelo desejo de vingança, desabafa no diário íntimo:

Maria não suspeita que venho me encontrando com I. todas as tardes. Ela pensa, ingenuamente, que sua filhinha é virgem. Ah, se soubesse de toda a história. Faço questão de lhe roubar os amantes, assim, na maior moral. Depois que passam por mim (braços pernas pés seios unhas dentes cabelos hálito aroma derme epiderme voz vagina bunda umbigo) imagino o quanto será difícil manterem uma relação com ela. Eu os abafó! Na realidade, estou perita em sexo, o desempenho perfeito, as simulações e os truques, de tal modo convincentes que jamais acreditariam o quanto me enjoja cada ato. Por que continuo insistindo nessa farsa? Um esforço sobre-humano, sem dúvida, mas vale a pena a secreta vingança (JS: 106).

Em contrapartida, Deborah surpreende-se logo preterida por I., “um dom-juaníssimo, sem vergonha na cara” (JS: 108). Torna-se a outra do amante da mãe; joga tão duplo quanto ele, mas se revolta com a própria atitude: “quando penso no ridículo da situação, tenho ganas

de morrer” (id., ibid.). Surpreendentemente para a jovem, a mãe vence a disputa. O irmão sugere-lhe partir. Para onde? Descobre-se grávida de cerca de quatro meses; Isaías aconselha o aborto. Grávida, não querendo criar o filho – a quem já ama – sem a figura paterna que tanta falta lhe fizera, Deborah decide entregar-se a *Thanatos*, pôr termo à vida. Cumpre seu *daimon* (destino), enquanto subverte o mito de Electra.

Se Deborah se liberta do jugo materno, sendo purificada através da morte, Maria, essa mãe que não se restringe em conferir a vida, encerrando em si as atividades das moiras Átropos, Cloto e Laquesis, outorga-se também o poder de decretar sua duração. No tocante ao outro filho, precisa antes resolver pendências.

Para Maria, seu rebento era como uma projeção do pai, pois “sempre o ridicularizara, o insultara, explorando-lhe o espírito meigo tal como fizera a Matheus, o marido” (JS: 34). Em tempos passados, implica com ele em coisas triviais: “Isaías ria igual a Matheus, dizia a velha” (p. 58). No presente, “reinventa” (p. 26) o filho, na tentativa de expiar as faltas cometidas:

Ao contemplar Isaías, ao longe, queria reconstituir os erros, averiguar como se instalaram no sangue de seu sangue, romper de alguma forma o curso maldito dos dias e das noites culminados naquela infelicidade ali exposta no rosto do filho, na postura, em suas mãos hirtas, pássaros cativos (JS: 34).

Das recordações da infância, Isaías guarda algumas imagens um tanto quanto dolorosas, revestidas pela aura da rejeição:

Do pai, poucas lembranças, casou de novo, constituiu outra família, foi morar longe, nem carta mandava.

Deborah, a irmã pequena tão mimada (tudo o que fizesse era perdoado), tinha ciúme dela, não conseguia disfarçar, pela diferença de trato: - Meu filho, você é o mais velho, tem que protegê-la, não entende? Não entendia (JS: 23-24).

Adulto indeciso pela falta do modelo do pai para estabelecer um parâmetro, não consegue orientar-se entre as veredas dos próprios sentimentos, nem encontra a devida energia para tomar decisões. Tal como o jovem Telêmaco, na ausência de Odisseu, divide-se entre obedecer à mãe e assumir as responsabilidades inerentes a sua posição¹⁴. Insatisfeito profissionalmente, Isaías trabalha em uma “agência” (JS: 21) publicitária (“cria anúncios” - p. 37). Atribui o fracasso no casamento com Martha ao seguinte problema: “mantivera-se virgem até conhecer sua mulher. Namoro de adolescente, tateantes mãos, o susto do duplo

¹⁴ A comparação entre Isaías e Telêmaco decorre da análise de SCHÜLLER, Donald. **Literatura Grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985, p. 21.

desvirginamento. Inábil, alcançara o orgasmo de imediato; prosseguira com ejaculações precoces durante todo o casamento” (p. 37). Como se não bastasse o problema da ejaculação precoce, para atingir o clímax Isaías precisa, ainda, servir-se do voyeurismo¹⁵.

Constato um componente mitológico a partir dos sentimentos nutridos em relação à mãe, possível origem do descontrole sexual de Isaías. Tal referência remete à tragédia grega **Édipo Rei** (SÓFOCLES, 1998: 19-99). Rejeitado pelo pai Laio¹⁶, rei de Tebas, em virtude de uma maldição, segundo a qual o filho iria matá-lo, Édipo recém nascido é salvo pelo pastor que deveria abandonar o neonato para morrer no monte Citeron. Ato contínuo, é entregue a um companheiro do pretense executor, que, por sua vez, encaminha-o a Pôlibo e Mérope, reis de Corinto, não agraciados por prole. Jovem, executa Laio, como resultado de agressão em uma estrada. Após exterminar a Esfinge, monstro assolador de Tebas com seus enigmas, Édipo casa-se com Jocasta, sua mãe. Desse casamento nascem dois casais de filhos. Ao tornar-se ciente do parentesco com a esposa, fura os próprios olhos e, expulso pelos filhos, retira-se em Colono, próximo a Atenas.

O próprio Isaías é o primeiro a deixar clara a identificação que estabelece entre a esposa Martha com Maria:

ocorreu-lhe a mãe, na verdade elas possuíam caráter parecido, a falta de noção de limites. Anjo e demônio a uma só vez, a mão direita ama, a esquerda odeia. Por isso escolheu Martha? Talvez fosse necessário repetir o padrão. E agora se perpetua nos dois filhos machos; ele às vezes é a terceira criança à procura da mãe... (JS: 23)

A reação de Isaías, ao sentir-se rejeitado ou preterido pela mãe em favor de outrem, é a de odiar o objeto de seu desejo. Adulto, procura uma mulher que supra a carência anterior da

¹⁵ Tal iniciação, porém, não encontra amparo para possíveis causas da disfunção, entre alguns sexólogos. Vide LAUERSEN, Niels & WHITNEY, Steven. **O corpo da mulher**. São Paulo: Abril, 1987, p. 406: “Existem vários fatores psicológicos que podem contribuir para ou causar a ejaculação precoce. Muitas vezes ela é quase um hábito para o homem cujas primeiras experiências sexuais foram furtivas e rápidas, com a ameaça terrível da descoberta sempre iminente. Masters e Johnson afirmaram que quando a primeira experiência sexual de um homem ocorre com uma prostituta que impõe restrições de tempo, às vezes a ejaculação precoce torna-se um problema, mais tarde, por causa das associações de tempo que ele coloca no ato. [...] O marido que está com raiva da esposa pode tentar puni-la ejaculando rapidamente e sonogando-lhe o orgasmo” (p. 407). Existe também a tese do temor de castração na vagina. A rápida execução do ato seria, ao mesmo tempo, um gesto de defesa e de punição contra a parceira, pois, além de violá-la, a privaria do prazer. Já com relação ao problema do voyeurismo, os mesmos autores manifestam-se: “Com o voyeurismo [...] chegamos àquela fronteira tênue em que o prazer sexual normal às vezes resvala para a perversão. Ver e ser visto são dois estímulos sexuais mais básicos, tanto para as pessoas como para os animais [...] a exibição do próprio corpo e a observação do corpo do outro podem tornar-se uma requintada delícia erótica. Mas se alguém for forçado a essas práticas, ou se elas substituírem as relações sexuais, estaremos no terreno das aberrações sexuais” (p. 378).

¹⁶ Na Grécia antiga, a aceitação dos filhos efetiva-se pelo pai. Era comum, se rejeitadas pelo genitor, encontrarem-se crianças recém nascidas abandonadas, de acordo com ZAIDMAN, Louise Bruit. As filhas de Pandora. Mulheres e rituais nas cidades. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. **História das Mulheres no Ocidente**. A Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1993, p. 411-456.

mãe, Maria em Martha. A constatação do estabelecimento desse vínculo choca-o, resultando na conseqüente rejeição à esposa. Por outro lado, Martha corrobora a afinidade com a sogra inferida pelo filho, representada nos cuidados maternais dispensados a Isaiás, e a assume:

Ao arrancar o fio de cabelo branco, Isaiás gritara, você é megera, igual à mamãe. Que estranha ligação percebera entre Martha e sua mãe? Para ela, cheirava a Édipo embora o marido afirmasse um perene ódio por Maria. E por isso mesmo a odiava também? (JS: 83-84)

Sair, tentar saber o que acontece por aí, ver que fim levou Isaiás. Engraçado, se preocupa com ele, como se fosse sua mãe e não a mulher, ele, tão frágil e carente. Imagina que precise de outras fêmeas, alguém para poder se afirmar, pois na cama também, como em tudo, lhe falta calor, as relações ligeiras, constrangidas, na realidade nota no seu comportamento uma espécie de nojo. É a vida que o nauseia? (p. 49)

O índice Édipo, expresso pela narradora, confirma a intenção autoral de que seja estabelecido o vínculo. Essa estratégia vai ao encontro do postulado de Umberto Eco: um texto “é um mecanismo concebido com a finalidade de fazer com que surjam interpretações” (2001: 100). Assim colocado, o texto se me afigura como um intrincado tapete sedutoramente exposto, que convida o leitor a eleger um determinado fio e descobrir-lhe os meandros.

1.2.1 Labirinto: entre a busca de encontrar-se e o prazer de perder-se

Concluído o confronto entre as personagens da obra e os aludidos mitos cristãos e gregos, não poderia ser esquecida uma entidade mítica, um dos fios da tapeçaria intitulada **Janela do Sonho**, também de origem grega clássica, a qual orienta todo o romance. Trata-se do labirinto, relacionando-se, entre outros aspectos passíveis de análise, com a arquitetura da enunciação do romance, além de tópicos quanto às personagens. Saliento que apenas os aspectos estruturais da narrativa serão abordados neste subtítulo, porquanto as relações entre o texto como o espaço de (in)definição identitária constituem o objeto de estudo do terceiro capítulo .

Segundo minha leitura, é necessário apresentar concomitantemente uma síntese de **Janela do Sonho** para desvelar a urdidura dessa trama, que corta, antecipa e retoma a narração, compondo uma estrutura temporal plena de anacronias, ora nas mãos de uma narradora, ora por obra da outra, às vezes ainda através da voz direta das personagens. A leitura torna-se ingresso num labirinto, cujo centro, ou saída, não é facilmente atingido pelo leitor, (des)orientado pela narradora: “sigo os túneis labirínticos que me levam a ermos,

desconhecidos caminhos” (JS: 114). No entanto, as dificuldades transformam-se em pura sedução, pois, ao contrário de diminuir o prazer literário, contribuem para incrementá-lo a cada etapa vencida. A Teoria da Literatura configura-se, então, na luz e no fio de Ariadne para a condução do hermenauta, ordenadores do caos.

Até meados do século XVI, as representações pictóricas do labirinto conduzem a um caminho único para o alcance da saída, cuja forma pode ser verificada no desenho feito em parte do piso de algumas igrejas (por exemplo, a catedral de Chartres) (PEYRONIE, 1998: 555). Forma análoga é observada nas realizações textuais, onde se observa que a narrativa mantém-se prioritariamente linear, obedecendo à cronologia e à identificação das vozes.

Por outro lado, os labirintos axiais que conduzem a vários caminhos vislumbrados nas encruzilhadas metafóricas das múltiplas possibilidades de escolha, conduzindo a erros e acertos, remetem a uma preferência posterior, mais recente. Essas múltiplas direções do labirinto moderno inter-relacionam o domínio do espaço, do tempo e da estrutura latente do texto, como pode ser identificado em **Janela do Sonho**.

Embora o primeiro emprego prático do termo remeta à construção do palácio, metade subterrâneo, de três mil salas do faraó Amenemés III (PEYRONIE, 1998: 556-557), o labirinto é comumente associado à edificação construída por Dédalo em Creta, cujo hábil projeto não permite a quem entrar, sair sem ajuda. Morada do Minotauro, ser híbrido, com corpo de homem e cabeça de touro, forte e feroz. Exige anualmente o sacrifício de sete rapazes e de sete moças virgens. O ateniense Teseu oferece-se para ser sacrificado e consegue derrotar o monstro com a ajuda de Ariadne, filha de Minos, rei de Creta. A jovem, enamorando-se do príncipe, entrega-lhe um novelo de lã e uma coroa de luz para que sinalize o caminho percorrido; tal artifício possibilita-lhe o retorno seguro (BRANDÃO, 1991: 430-431).

A exemplo do mito grego, **Janela do Sonho** é uma obra cujo resumo poderia ser feito em poucas linhas, devido ao número reduzido de ações. A montagem da narrativa em si configura-se no tópico mais instigante. Divide-se o romance em quatro partes: Manhã, Tarde, Noite, Manhã. Como se constata, as quatro partes resumem-se, na verdade, em três, retomando o caráter divino e humano desses numerais conferidos à criação da obra de arte literária.

Na primeira parte, Manhã, acontece a introdução e o começo do desenvolvimento do enredo; em Tarde, segue a complicação. Noite apresenta o clímax e o *dénouement*; no último e quarto capítulo, Manhã, o epílogo. O reforço da segunda manhã retoma o princípio da narrativa, através da circularidade. A forma condiz com o conteúdo temático, numa relação

intrínseca entre significante e significado.

Aliás, essa circularidade remete ao primeiro uso metafórico do labirinto sem uma referência explícita ao mito. Platão, em **Eutidemo** (apud BRUNEL, 1998: 558), confere a palavra a Sócrates para que ele se refira a uma modalidade de raciocínio a qual, embora pretendendo conduzir a uma conclusão, logre apenas retornar ao ponto de partida, isto é, termine após cega perambulação. Embora dedicar-se à leitura do presente romance de Patrícia Bins seja arriscar-se à perda no labirinto da não-decifração – a não-compreensão da obra –, percebo, no retorno à segunda Manhã, a volta ao ponto de partida de um caos desfeito. No epílogo, a ação está concluída, e o fio condutor, alcançando o lugar da entrada, indica que a *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis* (JAUSS. In: LIMA, 1979: 63-82) atinge seu termo, cabendo ao hermeneuta que se propuser à análise indicar os meandros do percurso.

Os tempos diegéticos misturam passado e presente. Não são lineares, apresentados de forma cronológica. Enquanto desfilam personagens da infância e da atualidade, realiza-se uma viagem através do eu de Maria. Sente a necessidade de reviver alguns fatos e as emoções deles decorrentes, antes sufocadas, agora dicotomizadas entre vida e morte, fantasia e realidade, eu (feminino) e o outro, acronologicamente.

A narrativa de **Janela do Sonho** desenrola-se, pois, num tempo psicológico, não-linear, em analepse ou prolepse, ou seja, com avanços e retrocessos em relação ao capítulo anterior, unindo memória e imaginação. Nesse novo tempo diegético, “ações e sentimentos não estão sujeitos ao plano da sucessividade, mas ao da simultaneidade”. Realiza-se “através da introspecção subjetiva do narrador, que geralmente é o personagem principal”. Utiliza a “técnica das associações em cadeia”, através da qual o passado, adormecido – ou “perdido”, segundo Proust – “é recuperado pela consciência na sua integridade”. Ao recordar esse passado, “a mente pensante [...] o torna presente, dando-lhe nova existência”. Desse modo, “a realidade não existe em si numa forma absoluta, mas numa forma relativa, enquanto refletida e deformada pelo espírito” (D’ONOFRIO, 1997: 437). Isso acontece porque “el hombre es contemporáneo a todas sus edades. [...] la historia presente es siempre también la historia anterior” (PIZARRO, 1994: 90).

Existem três¹⁷ diegeses, ou níveis narrativos, sendo desenroladas ao mesmo tempo em **Janela do Sonho**. O universo diegético principal polariza-se em torno da dúvida que a narradora exterioriza sobre sua capacidade de conseguir – ou não – criar eficientemente uma

¹⁷ Observa-se nova recorrência do algarismo três, nele imbuída a espiritualidade divina. **Janela do Sonho** divide-se em quatro partes – que são, na verdade, três; existem três mulheres, como desdobramentos epifânicos de Maria; do mesmo modo, três níveis narrativos. Essa reincidência da autora exige uma atenção especial por parte do hermeneuta.

fábula. Trata-se então de uma narradora-autora, pois, ao final, identifica-se como Patrícia Bins. Na terminologia de Genette, evidencia-se a entidade denominada narrador extradiegético nesse primeiro nível da narração, a partir de quem outros níveis podem ser – e são – construídos.

A segunda diegese decorre da crise existencial com que a personagem-núcleo Maria depara-se, ao surpreender-se a sós consigo mesma. Em virtude da ausência de energia elétrica para fazer funcionar a televisão, sente-se privada da voz companheira do locutor de noticiário. O som do silêncio, vazio interior, torna-se insuportável. Abre a janela. Burburinho. Fecha-a. Sob o pano de fundo de um comício de protesto, cria personagens, incursionando pelos labirintos de sua própria consciência. Esse segundo nível narrativo denomina-se intradieético, o qual acontece quando uma personagem recebe a solicitação ou incumbência de contar uma outra história, embutida dentro da primeira.

A narradora da extradiegese apresenta-se homodieética, enquanto a da intradiegese é autodieética. Cada uma das narradoras dos dois níveis diegéticos iniciais emprega a metalinguagem, auto-explicando-se e discorrendo sobre a tarefa comum às duas: construir mundos imaginários, verbais.

A relação entre autora *versus* narradora *versus* personagem-núcleo *versus* demais personagens femininas dá-se sob a técnica da *mise en abyme* na análise feita por Michel Foucault (2002). O romance, então, revela-se labirinto de espelhos através dessa reduplicação narrativa. A convergência desse constante desdobramento, em que uma história se insere na outra, vem ao encontro da afirmação de Frédéric Monneyron e Joël Thomas:

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 (2002: 43)¹⁸.

Northrop Frye, ao comentar o mesmo assunto, percebe nesses meandros uma oposição entre o sagrado e o profano: “correspondendo ao caminho apocalíptico ou estrada reta, a estrada para Deus, no deserto, profetizada por Isaías, temos neste mundo o labirinto, a imagem da direção perdida, amiúde com um monstro no centro, como o Minotauro” ([s.d.]: 151).

Dando continuidade à análise, sem me afastar da tipologia genettiana, descortino um

¹⁸ Minha 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.”

terceiro nível narrativo, aquele onde estão situados as demais personagens, seus espaços e ações. Universo classificado como metadieético¹⁹, narrado em heterodiegese, embora a narradora conceda voz a seus integrantes, sob a forma de diversos diálogos. Nesse nível inserem-se as histórias da família de Maria (e dela própria), de seus dois filhos Deborah (sua projeção no passado) e Isaías, do esposo Matheus, ainda *flashes* dos pais. As moças Rachel, Myriam e Martha – projeções especulares de Maria no presente narrativo –, igualmente apresentam seus percursos. Poucas são as personagens masculinas; as mais significativas resumem-se no pai, no marido e no filho.

Patrícia-narradora-autora cria Maria, que, por sua vez, cria Myriam, Rachel e Martha – cada uma delas face diferente de si mesma. Tal fragmentação labiríntica acontece para que Maria possa redimir-se dos erros passados com os filhos Deborah e Isaías, além do marido Matheus. Ao expiar as faltas domésticas, reintegra-se, livre de máculas – as suas culpas –, à humanidade, já que sempre vivera egoisticamente, purificando-se, desse modo, para receber a morte.

As três diegeses desenvolvem-se paralelamente, no período de 24 horas em que transcorre a narrativa²⁰, num dia de final de agosto, pré-primavera, pois. O tempo exato da ausência da luz elétrica, sob uma perspectiva literal; metaforicamente, entretanto, refere-se à esfera metafísica. Tudo decorre num clima de angústia, pela premência em exorcizar os demônios interiores, como preparação para a morte, próxima de alguns, inevitável para todos. Sob tom intimista, reflexivo, a vida e os sentimentos devem ser passados a limpo em apenas um dia. O tempo urge, mas nada pode ficar para depois.

No romance, cada diegese, respectivamente, direciona-se a seu termo, fundindo-se num todo harmonioso. Martha desvenda os mistérios de Maria, ao mesmo tempo em que Myriam se realiza ao proporcionar o gozo repartido a Isaías. Rachel toma suas decisões rumo à esperança. A morte de Isaías, filho de Maria, não poderia deixar de evocar aquele outro filho de uma outra Maria. Aí reside o clímax da história, na paixão humana. Além disso, de alguma maneira, todos sofrem alguma morte, *Leitmotiv* do romance.

Destaca-se, no ecletismo labiríntico da escritura de Patrícia Bins, o constante evoluir

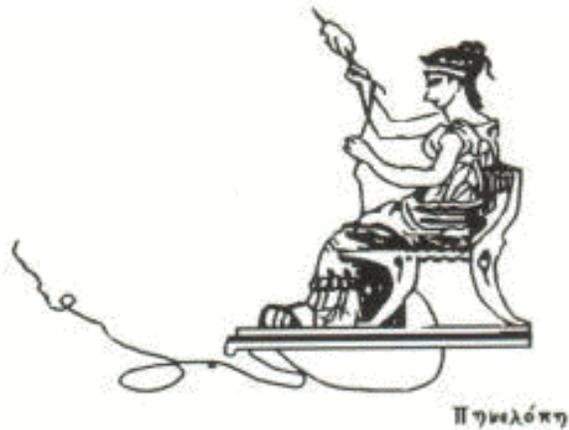
¹⁹ Alterado após para hipodieético por BAL, M. **Narratologie**; essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes. Paris: Klincksieck, 1977, p. 35, em virtude da aceção atribuída ao prefixo meta não indicar a dependência a um nível anterior.

²⁰ Período de tempo que estabelece clara intertextualidade com o **Ulisses** de James Joyce, palimpsesto da **Odisséia**. É preciso ressaltar a importância paradigmática dessa obra, resultado das diversas inovações desenvolvidas, entre elas a técnica de narrar e o uso da linguagem como reflexo da fragmentação do cotidiano. Em um único dia Joyce traça uma epopéia do homem moderno em atmosfera naturalista, nessa narrativa também dividida em três partes. Corresponde a um dia comum na vida de um homem comum. Metaforicamente, porém, cada dia da vida pode ser uma odisséia, e cada indivíduo, um Ulisses.

do sujeito da escritura contemporânea. Assim, desvelam-se na articulação estrutural da trama de **Janela do Sonho**, entre os tópicos já abordados, a superposição de tempos narrativos; a fragmentação da personalidade; a técnica da *mise en abyme*; além dos múltiplos jogos de identidade constituídos pela inversão das ações míticas. Entre os não contemplados, figuram ainda a alternância dos discursos direto, indireto e indireto livre e o uso da metalinguagem.

O domínio da técnica narrativa serve de ferramenta, artifício, estratégia de sedução para o leitor mais sofisticado, ou mais aparelhado. O próprio vocábulo grego τεχνή (*techné*), de cujo radical deriva a palavra técnica, significa arte, portanto, um produto elaborado, cultural, especialmente no que se refere à literatura. Georges Balandier reconhece, no momento atual, que “a técnica se impõe em todos os campos, tudo pode depender de seu tratamento; informa sobre a maneira de pensar o mundo, de representá-lo e de ‘construí-lo’” (1999: 78). Confere “a Dédalo atingir pela técnica e o gênio inventivo um poder” (p. 33) de autonomia. Para Balandier, o mito “evoca um mundo em que a desordem parece dissolver a ordem [...], manifesta[ndo] uma inteligência que trata menos de dar razões e legitimar e mais de trabalhar por interpretações sucessivas, sem se impor a dificuldade de ligá-las por um conjunto coerente” (p. 35). O mito revela ainda “uma inteligência que tira sua força de sua aparente fraqueza, que privilegia [...] a razão interpretativa e sua tarefa, sempre fragmentada, inacabada” (id., *ibid.*). Infiro que as reflexões de Balandier estejam amplamente concretizadas pelo emprego mítico na escritura de Patricia Bins.

A salvação não se separa, portanto, do exercício da razão, quer seja alcançada pela personagem através do exorcismo de seus fantasmas, quer pela narradora através da conclusão narrativa. O mesmo sucede ao leitor superficial no tocante ao entendimento da obra, e ao hermeneuta, reconstrutor do caminho pelo fio e pela luz teóricos – todos submetidos à construção artificial e complexa dessa imagem mental que assume a forma de labirinto múltiplo no romance.



CAPÍTULO 2

O MITO DE PENÉLOPE: DELINEAMENTO E SUBVERSÃO

*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.*

Geralmente, 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). No imaginário grego, a mulher desfruta um lugar de destaque, embora sob uma visão maniqueísta, estereotipada, ao contrário do sujeito masculino, estudado com profundidade em suas múltiplas manifestações. 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 as várias facetas que compõem a figura idealizada de Penélope na **Odisséia**, sob sua própria perspectiva, sob a das demais personagens, e sob a visão do narrador. A fim de preencher alguns claros, além de demonstrar a permanência da ideologia contida no mito ‘inicial’, incluo sua descrição por mitólogos contemporâneos. Algumas considerações sobre o contexto no qual se insere quando da fixação literária são igualmente úteis para a melhor compreensão dessa personagem de Homero.

Concomitantemente à análise de Penélope em suas pretensas origens, traço um confronto com a reatualização desse mito literário, sob a pena de Patrícia Bins, estudo foco deste trabalho.

Nesse mister, deparo-me com uma multiplicidade de opções metodológicas para o fornecimento do devido suporte teórico, cuja diversidade causa um impacto inicial. A questão maior, portanto, torna-se heurística: a de decidir sob qual método, com a ajuda dos mitos, ler melhor uma obra literária – e, por que não, realizar uma hermenêutica mais competente? Infiro, no que concerne aos mitos, que a validade dos métodos mede-se pela sua

aplicabilidade hermenêutica, independentemente da escolha do campo de investigação.

Em decorrência, como recurso metodológico, elejo a metodologia de Gilbert Durand para empreender a análise do mito de Penélope identificado em **Janela do Sonho**, sem que tal eleição despreze outras contribuições autorais consideradas elucidativas.

Gilbert Durand, em **Estruturas Antropológicas do Imaginário**, situa o Imaginário por *locus* de origem do mito, definindo aquele como “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” (2002: 18). Contesta, assim, 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: 6).

“Louca da casa”, “férias da razão” (DURAND, 2002: 21), “amante do erro e da falsidade” (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. Para Durand, entretanto, a imaginação é a “origem de uma libertação (*défoulement*)” (p. 39) no trajeto antropológico, onde se conjugam as pulsões subjetivas internas e as intimações objetivas externas (p. 41).

Ao estudar o mundo imaginário, Durand percebe que a conotação negativa atribuída ao “terceiro excluído” (2001: 81) atenua-se no decorrer do tempo, até chegar à divisão tripartite da personalidade em Freud (id, ego e superego). O próprio Durand substitui a oposição binária “diurna” e “noturna” herdada de Guy Michaud, por uma estrutura tripartida: esquizomórfica (também chamada heróica) no regime diurno; sintética (ou dramática) e mística (antifrásica) na polaridade noturna. Os dois regimes da imagem, um diurno, da antítese, o outro noturno, do eufemismo, correspondem aos símbolos da libido, Eros e Cronos-Tanatos (2002: 194). “É então que 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” (p. 197).

Durand, antes de definir, considera que o mito é um prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos. Entende por esquema “uma generalização dinâmica e afetiva da imagem, constitui[ndo] a factividade e a não-substantividade geral do imaginário”, fazendo a junção “entre os gestos inconscientes da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas

e as representações”, formando “o esqueleto dinâmico, o esboço funcional da imaginação”. Os arquétipos, por sua vez, “constituem as substantificações dos esquemas” (2002, p. 60). Contudo, “enquanto o arquétipo está no caminho da idéia e da substantificação, o símbolo está simplesmente no caminho do substantivo, do nome, e mesmo algumas vezes do nome próprio”.

Define então o mito como “um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico que, sob o impulso de um esquema, tende a compor-se em narrativa” (DURAND, 2002: 62-63). 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 idéias”, explicitando “um esquema ou um grupo de esquemas” (p. 63). Da mesma forma que o arquétipo promove a idéia, e o símbolo gera o nome, o mito dá origem à narrativa histórica e lendária. Observa, então, a decorrência de um isomorfismo entre os esquemas, arquétipos e símbolos no interior dos sistemas míticos. Embora essa ‘forma’ se apresente estática, 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.

Mais adiante, Durand classifica o mito como a narrativa “obcecada pelos estilos da história e pelas estruturas dramáticas” (2002: 355), em cuja composição sintética do Regime Noturno do imaginário ligam-se as imagens arquetípicas ou simbólicas no seu simbolismo intrínseco por um dinamismo extrínseco. Qualifica o mito de “*dramático*, quer dizer, porá alternativamente em jogo as valorizações negativas e positivas das imagens” (p. 283) rítmicas do denário e do pau, figuras do Tarô. O denário recencia o passado, num “movimento cíclico do destino”, enquanto o pau conota “o ímpeto ascendente do progresso temporal” (p. 282) rumo ao futuro. Por isso, o mito reveste-se de um caráter sintético por tentar reconciliar a antinomia do terror (da morte) e da esperança (da vitória) diante do tempo. Esse caráter sintético favorece a instalação da ambivalência. Daí que a capacidade sincrônica de repetição mítica e rítmica do tempo original inaugura a hipotipose, imagem conferidora de realidade a um objeto ou ação imaginados (p. 283).

O mito de Penélope apresenta-se ambivalente em suas duas faces, à luz da teoria durandiana. O autor reconhece nos produtos da “tecedura” e da “fiação” uma característica do devir; desse modo, a face escritora de Penélope insere-se na simbologia do pau (2002: 321). Já o lado representativo da fidelidade (não abordado por Durand), remeteria ao passado,

tempo da gênese mítica, ao denário, segundo minha análise. Além de não contrariar, essa síntese reforça a natureza imperialista do mito, que concentra em si mesmo “o maior número possível de significações” (p. 372). Por isso, não adianta querer “explicar” um mito, reduzi-lo à pura linguagem, mas é possível classificar suas estruturas, seus moldes, pois é um “enxame semântico” (p. 373). Assim sendo, o mito e o imaginário, longe de parecerem ao autor “um momento ultrapassado na evolução da espécie, manifestam-se como elementos constitutivos – e instaurativos – do comportamento específico do *homo sapiens*” (p. 429).

Em **Introduction à la mythologie**, Durand enfoca o mito literário, ao referir 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”²¹ (1996: 160). E, de uma maneira geral, o autor define a unidade de base a partir da qual ele trabalha como sendo o mitema, menor denominador comum de sentido simbólico; em outras palavras, uma curta seqüência funcionando na qualidade de uma unidade autônoma e, ao mesmo tempo, ligada a um sistema mitológico mais vasto. A elaboração literária debruça-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, em **Campos do imaginário** (1998: 91-118), 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”²² (1979: 316), além do seu brilho e coloração próprios. Esse modelo ideal não é dado como um começo, pois, segundo Durand, não existe mito original, mito puro (1998: 145-170). O *illud tempus* do mito não se situa em uma origem, ou numa tradição original²³, mas transcende o tempo histórico e se faz 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, e uma tendência à desordem e à desorganização, as duas potencialmente vivificantes e mortíferas ao mesmo tempo. Isso porque, segundo Durand,

²¹ Minha 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.”

²² Minha tradução de: “la synthèse de toutes les leçons mithémiques.”

²³ A seu turno, Claude Lévi-Strauss, 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” (1991: 26).

é impossível fixar o mito, por este ser 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” (1989: 97).

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 mortíferos. 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, não se trata da morte do mito o advento do desgaste, mas de um adormecimento. Como Fênix, o mito não morre. O teórico acredita “efetivamente, que um mito nunca desaparece – ele pode adormecer, pode definhar, mas está à espera do eterno retorno, ele espera uma palingenesia” (DURAND, 1998: 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]” (id., *ibid.*: 115).

Proveniente do mesmo autor, outra noção importante para o estudo do mito é a de bacia semântica, onde mitos privilegiados são identificados por regimes imaginários específicos de um conjunto sociocultural. No artigo Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise, constante da compilação **Campos do Imaginário**, Durand (1998) enuncia uma verdadeira representação metafórica através da imagem da bacia semântica, metáfora hidráulica, potamológica (de *potamos*, rio), 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 dado meio cultural, sendo às vezes provenientes de mananciais longínquos. A separação das águas forma a segunda etapa, quando os escoamentos se reúnem em partidos, em escolas, em correntes. Acontecem, na seqüência, confluências e alianças com outras correntes aparentadas. Dá-se, na quarta fase, o “nome do rio”: é então que um mito ou uma história reforçada pela lenda anuncia uma personagem real ou fictícia que denomina e tipifica doravante esta bacia semântica. O ordenamento das margens (conceptuais ou ideológicas) compõe-se de uma consolidação estilística, tempo em que a elaboração dos mitos ‘literários’, ou melhor, da forma literária dos mitos, sob forma filosófica, racional, constitui-se na quinta etapa. Na sexta e última, ocorre o esgotamento dos deltas: formam-se então meandros, derivações. A corrente do rio se enfraquece, subdividindo-se, e se deixa captar pelas correntes vizinhas (DURAND,

1998: 165 e 257). 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.

Essa representação metafórica permite identificar três conjuntos de mitos nas obras literárias, conforme o grau de interesse que despertem. Assim sendo, existem os mitos à beira da morte, os quais são a sobrevivida enfraquecida dos mitos de ontem; os mitos dominantes, que coincidem com o ‘estilo’ da sociedade dominante no momento, da qual são a expressão e a estilização; e os mitos a ponto de nascer, que serão os dominantes no amanhã, muito difíceis de perceber no meio do ‘barulho’ geral, ocasionado pela abundância e pela proliferação das imagens [míticas]. Segundo tal classificação, o mito de Penélope, desde o ‘nascimento’ literário, ocupa lugar entre os mitos dominantes, em virtude de ir ao encontro dos anseios do grupo hegemônico.

Durand, 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. Para a concretização desse estudo, postula que a abordagem crítica dos mitos literários ultrapasse as barreiras impostas pela história 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, aistóricos e meta-históricos. Esse procedimento oportuniza que história e mito se complementem de modo recíproco. Sem a história, o mito não tem corpo; sem o mito, a história não tem alma. Assim, o mito representa um pouco a memória da sociedade, e a história, sua respiração: as duas funções são reciprocamente indispensáveis para a existência de ambos.

Ao mesmo tempo, uma abordagem crítica dos mitos literários deve ser transdisciplinar, pois não existe, para Durand, trabalho antropológico sem equipe, nem rede. O solipsismo redutor é a morte da hermenêutica. Os pesquisadores de uma área devem, ao alcançarem suas conclusões, dividi-las com seus pares, para estabelecerem uma teia multiplicadora de sentidos. Análise literária, ciências históricas, etc., se esclarecem mutuamente.

A estreita sinergia desses dois setores de investigação conduz Durand a criar dois suportes teóricos que são a mitanálise e a mitocrítica, sendo esta o estudo da base literária dos mitos, especializada na análise de textos e no estudo dos mitos literários, a fim de assegurar-lhe o rigor científico.

Já a mitanálise traduz-se na ampliação indispensável sobre a qual se abre naturalmente a mitocrítica, proporcionando, ao mesmo tempo em que exige, uma aproximação transdisciplinar. Dá à mitanálise, por objeto, “pinturas, esculturas, monumentos, ideologias, códigos jurídicos, rituais religiosos, costumes, vestimentas e cosméticos, em síntese, todo o conteúdo do inventário antropológico”²⁴ (DURAND, 1979: 306). Em outras palavras, retoma o assunto para explicar melhor sua teoria que “consiste em aplicar os métodos que elaboramos para a análise de um texto em um campo maior, aquele das práticas sociais, das instituições, dos monumentos enquanto documentos”²⁵ (1996: 205); em síntese: passando dos textos aos contextos. Ele parte de um mito ideal, constituído pela síntese de todos os seus mitemas liberados pela prévia análise mitocrítica, no intuito de determinar as variações introduzidas nas diversas realizações desse mito no decorrer do tempo (1979: 313), além de deixar aflorar as “instâncias míticas [...] latentes e difusas em uma sociedade” (p. 315)²⁶ e a compreender “quando elas são ‘patentes’ (por exemplo, a retomada de um mito grego em uma obra literária), que a escolha de tal ou qual mito escapa à consciência individual ou coletiva”²⁷ (316). Esse método permite, observando a pulverização dos mitemas nucleares constitutivos de um mito, constatar suas transformações e o seu empobrecimento (*épuiement*); depois, considerando a cronologia dessas transformações, “procurar correlações na cultura e nas mudanças sociais”²⁸ (p. 317).

Para Durand (1996), os dois passos analíticos estão estreitamente imbricados. Um aprofunda, o outro amplia. É da conjunção dos dois que nasce o equilíbrio hermenêutico: a mitodologia, teoria do conjunto, associando mitocrítica e mitanálise.

No empreendimento da mitocrítica do mito de Penélope, bem como para poder observar a perenidade, derivações, ou o desgaste desse mito, é essencial fornecer, 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, devem-se procurar suas realizações mais antigas. Tal pensamento exclui a hierarquia que visa a determinar apenas um exemplar mítico original e o único autêntico.

Portanto, parto do que Durand denomina mito ideal, constituído pela síntese de todos

²⁴ Minha tradução de: “peintures, sculptures, monuments, idéologies, codes juridiques, rituels religieux, moeurs, vêtements et cosmétiques, en un mot tout le contenu de l’inventaire anthropologique.”

²⁵ Minha tradução de: “consiste à appliquer les méthodes que nous avons élaborées pour l’analyse d’un texte à un champ plus large, celui des pratiques sociales, des institutions, des monuments autant que des documents.”

²⁶ Minha tradução de: “instances mythiques [...] latentes et diffuses dans une société”.

²⁷ Minha tradução de: “lorsqu’elles sont ‘patentes’ (par exemple, la reprise d’un mythe grec dans une oeuvre littéraire), le choix de tel ou tel mythe explicite échappe à la conscience claire, fût-elle collective.”

²⁸ Minha tradução de: “à chercher des corrélations dans la culture et les changements sociaux.”

os seus mitemas, o que diz esse mito, a maneira como o diz inicialmente, para realizar uma mitocrítica do mito de Penélope na **Odisséia** (HOMERO, 2000); e uma mitanálise, momento em que debruço sobre o espaço no 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”²⁹ (DURAND, 1979: 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.

Assim sendo, a fim de revelar o trajeto de Maria na viagem que realiza ao interior de seu eu, sua odisséia – ou *maríada* –, que redundava no acerto de contas consigo mesma, realizo a mitocrítica do mito de Penélope em **Janela do Sonho**. Para isso, enfoco os segmentos mítêmicos principais desse mito, dicotomizados entre o da mulher (in)fiel (aí compreendido seu desempenho em outras áreas) neste Capítulo, e o da escritora, este último apenas potencializado no hipotexto, a ser analisado no Capítulo 4.

A Penélope da **Odisséia** serve, então, de hipotexto³⁰ para uma comparação dos papéis temáticos do mito sob a ótica de Homero e a de Patrícia Bins em **Janela do Sonho** – o hipertexto. Inserida nesta análise comparativa que confronta as várias facetas constituintes da face paradigmática de Penélope, está a mitanálise, brotando da contextualização da personagem Maria, comparada à da Penélope homérica.

Surge então o caráter pessoal de Maria dentro do convívio privado, doméstico, sem afastar-se do sobrado, a exemplo da rainha de Ítaca, encastelada. Maria é mulher, filha, esposa, mãe (e avó), administradora do lar, criadora estética. Mas considera-se pessoa (im)produtiva, visto não conferir valor ao que faz, consequência natural de quem não vislumbra méritos em si mesma. Nessa síntese, mostra-se diametralmente oposta à Penélope, bem-sucedida em todas as suas empreitadas. A abordagem parcial dessa mulher tão fragmentada contribui para compor o conjunto de suas inadequações ao meio em que se insere

²⁹ Minha tradução de: “frontières entre la ‘critique’ littéraire et l’analyse socioculturelle et historique”.

³⁰ Utilizo, para a execução do presente trabalho, o conceito genettiano de transcendência textual do texto, ou transtextualidade, como sendo “tudo o que o põe em relação, manifesta ou secreta, com outros textos” (GENETTE, Gerard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Seuil, p. 7). Mais especificamente, devido ao fato de a transtextualidade dividir-se em cinco categorias (intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade, metatextualidade e arquitekstualidade), baseio-me na conceituação de intertextualidade, ou a presença efetiva de um texto em outro, bem como do conceito de hipertextualidade formulado em **Palimpsestes**, 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 (p. 16). Entretanto, pelo caráter de derivação que o conceito de Genette implica, empregá-lo-ei 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 realizada por BERND, Zilá. A literatura comparada e as literaturas periféricas. In: MARQUES, Reinaldo e BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.) **Limiares críticos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 41, desfazendo, assim, o princípio derivacional.

e do qual emerge, ao contrário de Penélope, devidamente destacada entre as mulheres de melhor cepa.

2.1 Mitema da filha: *paideia* em confinamento

Não há, na **Odisséia**, referências explícitas à atuação de Penélope no período da infância e adolescência, enquanto integra o *oikos*³¹ paterno. Como antes exposto na Introdução, as referências à Penélope em obras de cunho histórico e mitológico são breves e repetitivas, ignorando sua existência anterior ao casamento.

Informações adicionais em pequeno número são fornecidas, entretanto, por Junito Brandão, no segundo volume do **Dicionário Mítico-Etimológico** (1992: 256), onde, cumprindo a promessa expressa no título, traça a etimologia do nome Penélope: Πηνελοπη³², cujas variantes gráficas são Πηνελοπεια (Penelopeia), o registro gráfico 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.

Trata-se de um dos únicos textos, entre os vários consultados, a informar a procedência materna de Penélope: Peribéia, uma ninfa, ou náiaide, cujo nome significa “grandemente estrepitosa, barulhenta” (1992: 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. Portanto, 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

³¹ MOSSÉ, Claude. **La femme dans la Grèce antique**. Paris: Albin Michel, 1983, p. 17. Tradução pessoal: “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.”

³² Deixo de incluir os sinais de tonicidade e os espíritos, obrigatórios em grego clássico nas palavras começadas por vogal, correspondentes aos acentos gráficos atuais às palavras gregas aqui grafadas, devido à dificuldade, que se eleva à impossibilidade, muitas vezes, de registrá-los através de um computador com teclado não adaptado à língua grega.

época greco-clássica, as mulheres procedentes dessa cidade são consideradas “como a personificação de todas as virtudes conjugais” (BRANDÃO,1992: 257). Eurípedes, no entanto, a exemplo de outros autores trágicos, mostra uma imagem diversa das mulheres espartanas.

Pierre Grimal, na obra **Diccionario de la mitologia griega y romana** (1965: 419-420), 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.

Após encerrar a pesquisa sobre os aspectos genealógicos da família à qual Penélope pertence, é mister traçar a mitanálise desse mito. A divisão no espaço ocupado pelos homens e mulheres é um dos aspectos da sociedade que se destaca na **Odisséia**, refletindo o *modus vivendi* grego. Essa demarcação espacial determina toda a educação na Grécia antiga. Ao elemento do sexo masculino é cobrado o deslocamento, em decorrência de que a virtude guerreira e o domínio da palavra são essenciais para o alcance da *arete* (excelência) entre os nobres. Para as pessoas integrantes do sexo feminino, mais especificamente do segmento que compõe a nobreza, é destinado o espaço interior da casa, uma espécie de confinamento vitalício. Desse contexto emerge Penélope.

No final do século IX a.C., ou já no século VIII, consolida-se a *polis*, 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 **Odisséia**; 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 desde a denominação da cidade³³, de acordo com a mitologia; segundo a lei formulada em 451 a.C. por Péricles, porém, 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.

Saliento que essa condição de apagamento não se refere às mulheres ditas inferiores,

³³ 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. Porto: Afrontamento, 2003, p. 584: a origem do nome de Atenas remete aos tempos do rei Cécrope da Ática, quando acontece uma disputa entre Atena e Poseidon pelo domínio e pela posse do lugar. O rei convoca uma assembléia formada por homens e mulheres – estas, inclinam-se a favor de Atena; aqueles, de Poseidon. 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 voto, e seus filhos deixam de usar o nome materno, bem como de ser cidadãos atenienses caso o pai não o seja.

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 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 arréforas³⁴; aos dez anos, pertencem à categoria de *arcteia*, quando devem exorcizar ‘a urso’ 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 esposa, o verdadeiro objetivo de toda essa educação simultaneamente social e cultural. A adolescência é entendida como preparação para o casamento e para a vida como esposa de um cidadão.

De igual modo, Maria quantitativamente pouco se manifesta acerca de sua infância e adolescência. Qualitativamente, porém, a protagonista de **Janela do Sonho** transmite a percepção de que ainda entende ser superior o modelo masculino, mas, fruto de seu tempo, já questiona o parâmetro feminino. Como decorrência, em apenas duas situações refere-se à mãe. Esse silêncio, porém, longe de calar os sentimentos de Maria, é deveras eloqüente porque remete a um desejo de afastamento. Na infância e pré-adolescência, distancia-se da mãe por julgá-la criatura amorfa e severa, servindo ela como um modelo para não ser imitado, a exemplo da ocasião quando recorda a própria menarca:

lembra o susto ao contemplar-se no espelho no dia em que ficou moça, o busto em flor, os pêlos raros nunca antes observados, a toalha branca que cortara em pedaços porque teve medo daquele sangue escorregadio, líquido mensal que foi entender só mais tarde quando a mãe duramente lhe ensinou preceitos de higiene íntima (JS: 16).

Descontente com a conduta materna, identifica no pai o parâmetro a ser seguido, somente a quem dedica sua afeição filial. Descreve-o como homem ordeiro, seguro, provedor, religioso, quem proporciona conforto, limpeza, disciplina à família (JS: 45). Entretanto, décadas após, reconhece os erros da figura paterna ao censurar a forma de criação recebida, algo que Penélope jamais faria:

– Ah, meu pai, o alemão, na mocidade. Filha única, sofri a influência dele, um jeito inexorável de educar, que herança maldita. Preso a horários e falsos moralismos, à ordem ferrenha, ao domínio, e pior, à chantagem emocional. [...] Maldita herança! Papai também era um traidor hipócrita, vivendo de aparências até a morte. Mesmo quando os negócios foram águas abaixo

³⁴ ZAIDMAN, Louise Bruit. As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. **História das mulheres**: a Antiguidade. Porto: Afrontamento, 2003, p. 415: conforme tradução da autora, do coro das Atenienses na **Lisístrata** de Aristófanes: “Desde a idade de sete anos, eu era arréfora; / Aos dez, moía o grão para a nossa Ama; / Depois, vestida de crocota, fui urso nas Braurónias. / Finalmente, crescida e bela rapariga, fui canéfora / E usei um colar de fígos secos.”

continuou fingindo grandeza, poder, sedução. Matou-se com um tiro na testa. Mamãe faleceu logo em seguida (JS: 93).

Embora venha a perceber tais faltas no genitor posteriormente, elege-o seu professor, e não à mãe, no que realmente vale a pena ser aprendido durante o maior período de sua existência. Desse aprendizado, constituem partes o significado da morte, a descoberta traumática da nudez masculina – e do sexo – por extensão:

Houve um rato, aliás uma ratazana enorme no seu quarto, lembra-se, chamou o pai, ele veio, nu, um homem enorme, o duplo medo. Era seu pai, aquele, o alemão. Foi buscar o revólver, deu um tiro certo, a ratazana caiu em cima da cama, pingava sangue, boca aberta agonizante. O pai riu, impávido, pegou o animal pela cauda, atirou-o para a rua; disse: pronto, está tudo terminado, vou lavar as mãos (JS: 68).

A partir desse episódio, morte e sexo seriam interligados no inconsciente de Maria, apresentando conseqüências nas performances futuras³⁵. Ao contrário de Penélope, filha de um homem nobre, que jamais se questiona frente às atitudes paternas, limitando-se a enrubescer involuntariamente quando dele discorda (e tal discordância acontece somente após o casamento, encorajada pela companhia do marido, a quem deseja acompanhar), Maria critica o próprio pai, atribuindo a ele uma herança maldita: o conjunto das prescrições do patriarcado.

Em relação à Maria, na época da juventude, o comportamento quanto à descoberta do corpo e a timidez alinham-na com a maior parte das adolescentes de seu sexo. Constitui-se, assim, no período em que mais se integra às expectativas da sociedade – por ser o tempo permitido de crises identitárias. Recordar-se:

adorava azuis, matizes de rosa, amarelo, creme, puro branco, e os verdes para combinar com os olhos. Era bonita, falavam, cabelos castanhos ondulados, pele alva. E o corpo do qual tinha vergonha, tal a exuberância das coxas, dos seios das ancas. Não se encabula de pronunciar essas palavras, iriam chamá-la de mulher à-toa, se as dissesse em voz alta naquele tempo (JS: 16).

Verifica-se que várias e significativas mudanças ocorrem na sociedade atual, ao considerar como parâmetro os tempos homéricos. O reconhecimento dos filhos não decorre apenas da vontade paterna, e o sobrenome da mãe já co-identifica a origem da prole.

Identifico, na rejeição de Maria ao modelo materno, desde a infância, o cerne de seus problemas futuros. O relacionamento entre mãe e filha é determinante na questão da

³⁵ No futuro seria estabelecida uma conexão entre o pintor Seurat, sob cuja técnica Maria passaria a representar seus trabalhos pictóricos, e a cena da morte do rato. Decompondo o nome Seurat, num trocadilho, Patrícia Bins-narradora mescla as línguas português e inglês: s(e) eu rat (rato) [fosse]. Maria sentir-se-ia no lugar do roedor. A satisfação do pai pelo ato de morte concluído, o sangue sobre a cama, tudo se interliga numa fantasia castradora que a impedia de dar-se (como o filho Isaías). Informação da autora através de entrevista pessoal, em 03.02.00.

identidade feminina. Ao perceber que a mãe ocupa a sombra do pai, iluminado pela ideologia vigente, elege-o como parâmetro, distanciando-se do seu mundo. É todo um conjunto de atitudes e funções que passa a ser desprezado. Isso não significa que o espaço reservado à mulher para compor o mundo feminino seja um lugar ideal para seu desenvolvimento como ser humano, mas é um ponto de referência a partir do qual devem ser feitas indagações, tomar decisões e procurar mudar o que for necessário. Ignorar seu universo ocasiona a perda do sentido norteador para Maria, representado pela figura da mãe. Em suma, a inadequação à família na infância não lhe proporciona inserir-se em algum lugar.

Desapegada da *doxa*, a família de Matheus, composta de artistas – talvez por esse motivo pessoas mais sensíveis e liberais – proporciona-lhe uma visão diametralmente oposta de convívio. Fornece, através da voz de Maria, uma ‘fórmula’ de felicidade que funciona para ele até anos após o casamento: “teve infância feliz, dizia: a família, exilada de quaisquer parentes, criara um mundo onde humor e amor se confundiam, vida buliçosa, culta, bela em meio ao afeto que se reproduzia através dos mínimos gestos diários”. Por não seguirem o modelo imposto, não se preocupam com as aparências, os julgamentos dos outros, mas priorizam o elo familiar, ao valorizar-lhe a essência do afeto genuíno.

É a própria Maria quem fornece a comprovação de que seus problemas decorrem da tenra idade, quando, no presente narrativo, véspera de morrer, manifesta a vontade de dirigir-se para “a cama, refúgio, ninho, o lugar onde regride ao útero (ou à infância, ou à carne viva)” (JS: 41). Após lavar a louça, retoma as reflexões: “a infância era ainda a carne viva – não é uma ilusão achá-la maravilhosa? –, a grande dor do desentendimento” (id., *ibid.*), o agudo pesar até quando? E quando? E quando?, o passado também precisava ser hoje e amanhã” (p. 41-42). A conclusão de que o passado deve ser retomado remete à necessidade de refazer seus (des)caminhos desde o princípio, não através do que a memória – simples faculdade de apreensão – pode fornecer-lhe, mas da rememoração, filtro decorrente dos acontecimentos em si, mais suas impressões pessoais.

2.2 Mitema da esposa: identidade na alteridade

A obra literária mais antiga que chega aos nossos dias mencionando Penélope é a escrita por Homero. Nela, a jovem passa a existir em virtude do enlace com Odisseu, razão para que lhe seja conferido destaque.

Segundo Brandão (1991: 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 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 Αἰδώς (Aidós), o 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 por covardia, o príncipe de Ítaca tenta se omitir; apenas deseja permanecer ao lado da esposa e do filho recém nascido. Desmascarado, parte para Ílion. Em conseqüência, 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 o número de 108. Acomodam-se no palácio e, de banquete em banquete, dilapidam os bens do rei. No intuito de postergar uma escolha indesejada, astuciosamente, a rainha alega a obrigação de tecer uma mortalha para o sogro, finda a qual 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 disfarçado submete-se à prova do arco que Atena inspira à Penélope para afastar os pretendentes. Ato contínuo à vitória na prova, o guerreiro astucioso extermina os adversários.

Penélope, no entanto, não aceita facilmente 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 “a Aurora indiscreta de dedos cor-de-rosa” (BRANDÃO, 1991: 258) no oceano.

Outra versão, rejeitada por Homero, mas relatada por Brandão, conta que Náuplio, vingando-se da morte de Palamedes 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 a salvam, confirmando-lhe a etimologia.

Brandão identifica que a fidelidade conjugal é o fator de destaque para Penélope na **Odisséia**. O mitólogo reconhece ter sido a jovem uma das únicas esposas a esperar pelo cônjuge por tão extenso período. Por outro lado, 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, Ptolipotes 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 pólos opositivos do “desejo da presença de uma ausência” (BRANDÃO, 1991: 474): esta 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” (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!”³⁶ (id.,

³⁶ A esse respeito leia-se em DUMITH, Denise de Carvalho. **O mito de Penélope**: de Homero a Patricia Bins. Pelotas: 2002. Monografia de conclusão do Curso de Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade Federal de Pelotas, p. 19: “interessante – e paradoxal – é observar que às deusas, paradigmas comportamentais, permite-se 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.”

ibid.).

Grimal (1965: 420), a seu turno, sustenta que a morte de Anticléia, mãe de Ulisses, sucede imediatamente a 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, ao contrário de Salvatore D’Onofrio (1997: 55), que estabelece em 99 esse número, e de Brandão (1991: 257), estipulando-o em 108. Embora não haja um consenso quanto ao número de aspirantes ao trono de Ítaca, as quantidades apontadas, apesar das divergências, indicam uma quantidade muito significativa, se forem consideradas a época e a condição dos pretendentes, todos emersos de famílias nobres, os *aristoi*.

A faceta mais destacada de Penélope remete ao desempenho como esposa, de acordo com todos os mitólogos estudados. A rainha utiliza-se da palavra na **Odisséia**, comumente o fazendo para lamentar-se pela ausência do marido. Seu discurso desvela uma esposa saudosa, mas sobretudo apaixonada, a exemplo da ocasião, no início do poema épico que começa em *medias res*, no qual solicita ao rapsodo Fêmio interromper seu canto, em virtude da dor que a ausência lhe provoca:

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 inoportável 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. (OD, I, 340-344)

Conforme o descrito na obra homérica, emerge um Odisseu de “tensões resolvidas, de contradições superpostas”, regido pela “dialética do exterior e do interior” (KÖLLER, in: BRUNEL, 1998: 898). Tal equilíbrio comportamental decorre da posse da *metis*, atributo tão valorizado por Zeus a ponto de levá-lo a engolir a deusa homônima, mãe de Atena, para tornar-se ele o maior detentor dessa qualidade, que consiste na rápida apreensão de qualquer circunstância e a imediata adaptação a ela. De acordo com a análise de Carlos Alberto Nunes, “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” (NUNES, in: HOMERO, 1996: Prefácio). A mesma *metis* confere ao herói de Ítaca o tão necessário equilíbrio emocional para não sucumbir à paixão, quando dos relacionamentos com Circe, Calipso, ou com qualquer outra mulher, pois o constante desejo de voltar para Penélope direciona-o a sua ilha.

Esse herói freqüentemente chamado de divino na **Odisséia**, não poderia, portanto, ligar-se a um ser inferior, descendente de Pandora (“dela descende a geração das femininas

mulheres. / Dela é a funesta geração e grei das mulheres” – HESÍODO, 1995: 139). Sendo a espartana, não por acaso, o par de tão distinto guerreiro, deveria ela obrigatoriamente portar qualidades superiores, pouco encontráveis em uma mulher. Em decorrência, ao alcançar Ítaca, Odisseu depara-se com a consorte ainda enamorada, muito infeliz pela saudade do esposo e obstinadamente ligada a sua memória.

O fato de esperar vinte anos pelo retorno do marido, resistindo aos apelos da falta de um companheiro, confere à rainha o epíteto de fiel. Essa fidelidade que Penélope demonstra reveste-se na sua qualidade louvada sobremaneira, aquela que, ao perpassar os séculos, vem a tornar-se seu mitema maior. Esse atributo comporta a obediência cega ao pai, ao marido, ao filho, às regras, enfim; cumprir a performance impingida é a marca da virtude. Recebe a solidariedade dos demais habitantes do *oikos* (à exceção da criada que a atraiçoa, ao revelando o desfazer noturno da mortalha), porque sabem quão bom Odisseu é como rei. Por outro lado, não têm a menor idéia 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 **Odisséia**, mas “virtuosa”, “divina mulher”, ambos de sentido bem amplo, ou “prudente” (o mais numeroso, 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: “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” (OD, I, 329-331; idem, XIX, 600-602). Ainda 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: “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” (OD, XXI, 63-65; idem, I, 332-334).

Há, por certo, a intenção do narrador em destacar as virtudes de Penélope, porque desfaz, na seqüência imediata da narração, ou mesmo antecipa, quaisquer possíveis dúvidas sobre as qualidades formadoras de seu caráter, segundo as exigências da época. Na passagem

No coração da prudente Penélope, filha de Icário
a de olhos glaucos, Atena, desperta o desejo incontido
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, Eurínoma, tal como nunca até agora,
 de aos pretendentes me expor, apesar de todo o ódio que sinto. (OD, XVIII, 158-165)

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 ofertarem. 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 encastelada.

Não dispondo de exércitos para defendê-la, Penélope, em duas outras ocasiões, evidencia sua versatilidade. A primeira acontece quando da proposta aos invasores de passar um flecha, com o arco de Odisseu, pelo vão de doze machados em linha reta. A vitória do rei coroa o estratagema. Eliminados os rivais, deveriam acabar as atribulações de Penélope.

No entanto, faz-se necessária uma última prova de sua prudência: submetendo o marido a um teste, ordena à criada que prepare o leito de Odisseu fora do quarto do casal. O rei indigna-se ante a possibilidade de outro homem ter-lhe freqüentado 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 oliveira, e descreve os detalhes da confecção em mais de vinte versos, dos quais destaco:

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 lavei, 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. (OD, XXIII, 190-199)

Discorre também sobre o acabamento: “vários enfeites de prata, marfim e ouro puro, / e distendendo umas tiras de couro, de brilho purpúreo” (v. 200-201), cor da paixão. Tal riqueza descritiva denota o cuidado dispensado pelo herói ao espaço íntimo dividido com a mulher. Satisfeita com a resposta, Penélope revela que sua afirmação fora apenas um artifício para comprovar a identidade do amado, não permitindo, assim, que um usurpador a enganasse. Jamais nutrirá, nem ora alimenta, quaisquer desejos fora de seu leito de rija

oliveira. Recebe, a 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.

A metáfora da construção física da cama do casal remete à edificação em sólida base desse casamento, qual seja o atendimento, por parte do marido, de todas as necessidades da mulher. Ele materializa os mais profundos anseios de Penélope, além das precisões cotidianas. A saudade, presença da imagem desse homem, preenche sua ausência: enquanto houver a mais remota possibilidade do *nostos* (retorno), a esposa esperará, observando com rigor todas as regras comportamentais atribuídas, à época, às mulheres superiores.

Embora seja classificada por Felix Guattari 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, enquanto oportuniza ao esposo retornar. Na falta de um exército, serve-se a soberana dos inocentes objetos ao seu alcance, cujo manejo domina para defender-se.

A seu turno, Jean-Pierre Vernant, em **Mito e sociedade na Grécia antiga** (1992), ao traçar um estudo 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 **Odisséia**, ela que representa, como dona da casa, o esteio do lar e, “como esposa do príncipe, a permanência da autoridade real” (p. 68). A sede da propriedade do rei, metaforicamente representada pelo pé do leito enraizado na terra de Ítaca, pertenceria a quem aquela cama ocupasse.

Um estudo mais específico quanto à condição feminina na Grécia³⁷ é realizado em **As filhas de Pandora: mulheres e rituais nas cidades**, por Louise Bruit Zaidman (in: DUBY & PERROT, 1993: 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* (termo genérico para moça solteira) se transforma em *gynê* (mulher casada).

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.

³⁷ Sobre o princípio organizador do casamento, e a forma em que a mulher nele ingressa, vide 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.

Não existe, porém, uma cerimônia matrimonial, apenas um conjunto de ritos para assegurar a troca de estatuto. No dia da boda, o *gamos*, 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 é notar que Penélope não invoca essas entidades divinas, mas Atena, em geral, e Ártemis em poucas situações específicas. À porta do *thálamos* (quarto nupcial), um coro de moças entoia o himeneu ritual, denominado epitalâmio. Nesse tipo de união, sempre existe o risco da violência sexual, além de outros temores. Eurípedes, através de **Medéia**³⁸, bem ilustra essa situação.

Já em Esparta, as jovens casam-se de cabeça raspada, oferecendo à Ártemis seus cabelos (em outros lugares, apenas mechas na véspera), segundo Plutarco, além dos brinquedos. Mas em Esparta, o diferencial máximo quanto à vida feminina, 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. Não é gratuito o fato de Penélope portar a cidadania espartana³⁹. 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; pelo contrário, em Odisseu deposita seu paciente amor.

Vidal-Naquet constata que os aqueus não são maridos fiéis, porém, “em regra, são monógamos” (2002: 44). Acrescenta: “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” (2002: 52). Apesar das infidelidades, é considerado marido exemplar, ainda que tenha sucumbido à

³⁸ EURÍPIDES. **Medéia**. Hipólito. As troianas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991, p. 28, versos 258-274: “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 bom, pois é vergonha para nós, mulheres, deixar o esposo (e não podemos rejeitá-lo). / Depois, entrando em novas leis e novos hábitos, temos de adivinhar para poder saber, / sem termos aprendido em casa, como havemos de conviver com aquele que partilhará / o nosso leito. Se somos bem-sucedidas / em nosso intento e ele aceita a convivência / sem carregar o novo jugo a contragosto, / então nossa existência causa até inveja; / se não, será melhor morrer.”

³⁹ Em ARISTÓTELES. Política. In: **Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, Livro II, 9-55, p.195, encontro a menção de mulheres como administradoras, embora sofram a censura do autor.

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 Nausica, como já resistira à de Helena, ao aceitar sabiamente a condição de candidato preterido.

O costume de arranjar casamentos não descarta, porém, que a estima, ou até o amor, sobrevenham por acréscimo à união. Odisseu, a esse respeito, desabafa: “Quem fica apenas um mês afastado da esposa querida, / muito se queixa na nave provida de remos, se acaso / as tempestades do inverno no mar o detêm agitado” (HOMERO, 1996, II, 292-294). Observo, porém, a existência de um comércio social entre grandes famílias nobres, no seio das quais a mulher – como moeda de troca –, desempenha o papel de criar laços de solidariedade ou de dependência, de aquisição de prestígio ou de confirmação de vassalidade. O dote pago pelo pretendente ao futuro sogro pode ser interpretado como uma compra pura e simples da mulher, recebendo, através dela, o que realmente é pretendido: a aliança com a família da noiva. Essa é uma das razões para que o adultério feminino seja condenado, pois rompe o vínculo estabelecido, enquanto que o masculino nem sequer é considerado, desde que aconteça com as concubinas, servas, escravas, ou deusas.

Odisseu não sucumbe ao *pathos* (não se enquadrando, pois, nos moldes do herói trágico); ao contrário, é 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 quer lutar na guerra de Tróia – é-lhe, entretanto, vital para que se curve diante dos interesses político-econômicos da sociedade. Enquadra-se na afirmação de Eliade, segundo a qual “o homem só se torna em verdadeiro homem conformando-se ao ensinamento dos mitos, quer dizer, imitando os deuses” (1999: 112).

Partindo da afirmação de Jean-Pierre Vernant, segundo a qual “Demóstenes cita uma lei que define os filhos legítimos, como os que “se originam de uma mulher concedida através da *engúe* [contrato oral] por seu pai” (1992: 48), o objetivo de instaurar a fidelidade como virtude máxima, acima do sentido de posse quanto ao corpo feminino como parte integrante do *oikos*, acima também do amor que poderá advir de uma união, é o de preservar a legitimidade da prole, a quem serão destinados os bens familiares. A consangüinidade (entre pai e filho), fator determinante da continuação do nome, revela-se o ponto essencial (DUMITH, 2002: 18).

O confinamento resume-se, então, em um dos fatores mais efetivos para assegurar a fidelidade feminina. Os riscos de um possível envolvimento amoroso e/ou carnal, colocando em xeque a descendência paterna, são afastados de antemão pelo isolamento.

A prima Helena passa à posteridade como a detentora da beleza (assaz destrutiva); Penélope, pela virtude. Isso se comprova através do lamento pungente do herói Agamenon, quando Homero vaticina a criação de um mito que, até a atualidade, integra fortemente o imaginário masculino (e, por introjeção, o feminino), traçando o molde da esposa perfeita:

“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.⁴⁰
 Não concebeu, como a filha de Tíndaro, ações reprováveis,
 Para matar o marido, o que odiosas canções, certamente,
 Mancha indelével, em todas, até nas que forem virtuosas.” (Canto XXIV, v. 192-201)

As ações de trair e assassinar o marido por Clitemnestra potencializam hiperbolicamente os males de Pandora, semelhante às deusas na aparência e aos animais na essência, lançando mácula a todas as descendentes de sua grei. 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 epiklopon*) do ladrão, heranças da primeira mulher, à *polimetis* divina, a serviço das causas mais nobres, conquista, para a mulher, a possibilidade de alçar-se a um plano elevado, mais próximo aos deuses do que à conduta animal.

Tal importância se justifica. Para o homem grego, a mola-mestra da engrenagem social, o modelo, ao contrário do confinamento destinado às mulheres, é o do movimento. Assim sendo, 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 variar a alimentação e proporcionar leite. Como tais facilidades não seriam graciosamente cedidas, uma índole guerreira passa a integrar sua personalidade, 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 longínquos, de riquezas das quais não dispõe.

Por outro lado, se um dos maiores anseios do povo grego, ausente amiúde devido à participação nas guerras, é o de proclamar a fidelidade como sendo a maior virtude feminina,

⁴⁰ Grifo meu.

certamente não deveria ser esse o quadro à época (DUMITH, 2002: 18). Considerando que a aristocracia (masculina), classe da qual provêm e para a qual se destinam os cantos épicos, está ciente da eficiência pedagógica contida no mito, impedidos de vigiar as consortes ao mesmo tempo em que lutam, favorecem o estabelecimento de uma entidade mítica para assegurar a consangüinidade paterna da prole. A valorização do poema épico, através da repetição, valida e pereniza a instituição do comportamento modelar. Com Penélope, então, é 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, [s.d.]: 110)

A ideologia⁴¹ pregada através do mito de Penélope decorre de sua função prática de servir como exemplo para as demais mulheres. 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: 10).

Muito significativa nessa idealização assexuada, próxima ao parâmetro masculino, é a ausência da invocação, em toda a **Odisséia**, 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 própria (OD, XVII, 36; XIX, 53). As deusas protetoras da rainha modelar, bem como de seu esposo e filho, são Atena, da sabedoria, cuja presença recorrente perpassa todo o poema em inúmeras situações; e Ártemis, em algumas ocasiões invocada (OD, XVIII, 202; XX, 60 –62 e 80).

As deusas escolhidas para adoração na **Odisséia** fornecem indícios substanciosos de uma leitura adicional quanto à personagem Penélope, pois, segundo Paul Ricoeur, “o sentido de um texto não está por detrás do texto, mas à sua frente. Não é algo de oculto, mas algo de descoberto” ([s.d.]: 89).

Sendo assim, Atena, filha de Júpiter, nasce da cabeça de Zeus, após ele ter devorado Métis (também conhecida por Prudência), mãe da deusa prestes a vir ao mundo. Chegada a hora, Hefestos, deus coxo e 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. O fato de não ter nascido de uma mulher influencia suas atitudes masculinas e decisões em prol deste

⁴¹ Entenda-se por ideologia o “conjunto de idéias próprias de um grupo, de uma época e que traduzem uma situação histórica”. In: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

segmento social. Nas **Eumênides**, posiciona-se: “Nasci sem ter passado por ventre materno; / meu ânimo sempre foi a favor dos homens / à exceção do casamento; apóio o pai” (ÉSQUILO, 1991: 176, v. 976-978), em defesa de Orestes, por ter matado a mãe, Clitemnestra.

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, assim 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, endossam a inferência de que uma conduta masculina é imposta à Penélope. Isso, no entanto, longe de revestir-se de um índice negativo, configura-se em positivo. O ato de tornar-se macho, ou de assemelhar-se a um macho, remete a uma evolução, 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 tessitura.

A extensa abordagem sobre o fragmento que compõe o mitema penelopiano de esposa fiel permite, além de descobrir-lhe as especificidades, melhor perceber e demonstrar a subversão que brota da pena de Patrícia Bins, comparando esse mitema com o ‘original’ do hipotexto. Em **Janela do Sonho**, Bins questiona o papel estereotipado comumente conferido à mulher na literatura canônica – essencialmente masculina – de esposa fiel e mãe perfeita. O questionamento decorre da co-naturalidade entre o processo da escritura e os processos gerais que fundam as práticas sociais.

No romance, é cristalina a denotação de que Maria se apresenta como portadora de uma educação ainda altamente repressora, fruto da moral da época – meados do século XX. Esse parâmetro estende-se, já adulta, à vida matrimonial, condição em que a convivência mais profunda torna-se propícia para o desencadeamento de novas crises, como decorrência da aceitação ou rejeição a papéis nunca antes desempenhados.

Em seguida à cerimônia do casamento, aos dezoito anos, Maria recebe o desprovido Matheus no sobrado triste por necessidades econômicas. Trata-se do primeiro indício de subversão às imposições do público ao privado na condição de esposa.

Na seqüência, conta o trecho, Maria, jovem tímida e recatada, fruto de uma educação severa inspirada nos moldes germânicos, ao casar-se com Matheus, não atinge o prazer físico através da relação sexual. Não consegue vestir em público a máscara de esposa perfeita, seguidora das prescrições, entre elas a de sublimar a própria sexualidade, para despi-la no âmbito privado. Comporta-se segundo o modelo do amor conjugal, onde devem assemelhar-se mais a amigos do que a amantes. Adota uma conduta monista, não logrando verbalizar o amor que sente pelo cônjuge, nem expressá-lo em linguagem alguma, oral ou gestual:

coxa, seio, anca, bunda, sexo, nunca falou nada em companhia do marido com quem se deitava vestida da cabeça aos pés. Ele, às vezes, inflamado, pedia que tirasse a camisola, ela enrubescendo no escuro; mãos no triângulo, nos outros pontos do prazer (proibido por ela mesma). (JS: 16)

O excerto mostra uma atitude contrária à da Penélope homérica, que frui todos os prazeres através do marido. Maria identifica-se com o modelo protestante, religião adotada pelo pai, seguida pela família (p. 45). O comportamento de uma outra Maria, conforme o antropônimo adotado, afigura-se no ideal, visto que a Virgem redime Eva, tanto quanto Penélope traduz a depuração de Pandora. Assim, involuntariamente tenta enquadrar-se no modelo ortodoxo religioso-social, que lhe cobra uma conduta pura e respeitosa ao marido – e assexuada. Exemplo desse comportamento encontra-se na Epístola de São Pedro, na qual o evangelista exorta os casais à prática das virtudes cristãs. Portanto, ainda que Matheus lhe cobre mais participação no intercuro sexual, a conduta de Maria deve remetê-lo à *doxa*: “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).

A adoção desse propósito passa forçosamente à renúncia da própria sexualidade: tornar-se mãe sem o gozo do corpo, tal como a outra, que, pelo fato de permanecer virgem, configura-se em modelo de mulher. Ser descendente de Eva pela carne e de Maria pela moral é uma ambigüidade difícil de suportar. As solicitações da carne contrapõem-se às imposições do espírito, e esse conflito entre imanência e transcendência origina o conflito nas relações familiares, especialmente as de natureza matrimonial. Além disso, a sublimação, elevada ao paroxismo do desprezo aos apelos do corpo e dos instintos que o habitam, impede a descoberta do outro na sua mais profunda dimensão. Sem o devido apaziguamento entre mente e alma, o equilíbrio nos relacionamentos mais íntimos torna-se difícil de alcançar. A frigidez pós-nupcial, no entanto, não permite que perca sua condição cósmica; o ato de

conceber sem prazer conserva a castidade espiritual (ARY, 2000).

Na ordem da fábula, com os filhos já freqüentando a escola, Matheus viaja à Europa. Maria permanece no gineceu, no (des)conforto do lar. A ausência do cônjuge marca a passagem do sagrado ao profano, exato momento em que Maria abandona o paradigma mítico cristão – com o qual tenta em vão conformar-se – para inserir-se no grego clássico, deformando ambos. Quando o marido retorna, surpreende-a em plena cama do casal, em cena tórrida de êxtase mútuo com um amante. No presente estágio da narrativa, que também começa em *medias res*, Maria assim relata o acontecido: “Matheus, a quem esperou, a quem não esperou, a quem amava, a quem não amava. ‘Um pouco para não morrer ao primeiro encontro.’ Talvez por esta razão o traíra. Para não morrer ao primeiro encontro, o encontro após longa viagem” (JS: 85).

Maria, como o rato, não quer morrer *al primo incontro*. Seja no primeiro encontro oficial, quando a virgem sangra na noite de núpcias, seja naquele do retorno desse Odisseu moderno, ocasião propícia para a fusão da carne e do espírito. Seu medo da entrega alinha-se à associação que George Bataille estabelece entre o orgasmo e a morte. Confira-se:

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 insensível⁴². (BATAILLE, 1995: 264-265)

Porém, fruto do lado hegemônico da sociedade, Matheus não procura inteirar-se dos anseios da mulher, para, juntos, auxiliarem-se nos seus (des)caminhos. Ele é feliz, e isso basta. Até o dia em que acontece o nó que desencadeia a ação do romance: talvez nauseado pela rotina, à procura de novidades – ou de um recomeço –, decide procurar suas raízes e enceta sua odisséia. Aventura, como já visto, cujo balanço redundava em clamoroso desastre, pois, além de nada conseguir, como o outro – ao contrário dele –, não desfruta do abraço da esposa amorosa ao retornar: “Matheus chegara à noite, tarde da noite, e a [...] pega em flagrante; era um homem banal que alugara o quarto, ela precisava sobreviver. [...] o ar de espanto do marido, seu desespero absoluto. Ela chamou da cama, Matheus, Matheus, espere um pouco. Eu o amo. Eu explico” (JS: 70). De fato, seu leito conjugal não está, literal nem metaforicamente, construído com a solidez da oliveira pelo próprio noivo.

Embora não existam indicações de que Matheus adote uma posição machista, segundo

⁴² Minha 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.”

a qual deve ser o chefe do casal porque ele é o produto direto da obra divina, somente a partir dele se originando a fêmea, e de que a lei ratifica essa posição de superioridade, deixa-se levar indolentemente embalado pelas vantagens que o *status quo* lhe confere. Matheus sofre, mas ressentente-se mais, a princípio, pelo sentimento atávico de ser traído, do que pela perda de identidade, aquilo que Penélope significa para Odisseu. Retoma, em seguida, o papel de marido junto a outra mulher. Além disso, não se questiona pelas causas do acontecido – ele que também fora infiel, durante todo o período de afastamento na viagem. Sabe que, neste quesito, não há uma alteração significativa na sociedade desde os tempos homéricos. O homem trai; à mulher, é negado esse direito (JS: 124).

Já à esposa solitária prescreve-se sofrer estoicamente as agruras da solidão. Maria não foge à regra das mulheres sozinhas, no tocante à falta do corpo companheiro: “a lembrança carnal começa a me perturbar. Preciso do teu corpo, nervos pulsam de sede, de fome, de desejo” (JS: 73-74). Penélope diz o mesmo, indiretamente, sob numerosos versos de Homero. Só que os véus de Maria não cobrem uma personagem épica, heróica, mas a representação de um ser em conflito. Fugindo às convenções, assume as rédeas do próprio prazer, conforme a constatação da filha, surpresa com a ferosidade do desempenho materno: “sobre a cama, digladiam-se ritmicamente. Ela costumava dizer que sentia nojo de sexo. Agora se mordiam como animais selvagens, se devoravam. O luar iluminando seus corpos delirantes” (p. 66).

Maria assume toda a responsabilidade pelo adultério e pela separação do casal. Recorda, sem a intenção de justificar-se, mas para descer ao fundo do poço da culpa: “quando Matheus partiu, começou a traição: era a mentira maior, traíra com o corpo arfante, ouvira os próprios gemidos, Benjamin, ou não fora Benjamin? era outro o inquieto então, tantos passaram pela casa, pela cama, a solidão em círculos imensos” (JS: 95). Ao contrário do marido, com os amantes, dos quais sequer grava o nome, Maria atinge o clímax físico – sem amor, apenas paixões devastadoras. A descartabilidade desses homens lembra-lhe a atitude do pai, quando, “impávido, pegou o animal [rato] pela cauda, atirou-o para a rua; disse pronto, está tudo terminado, vou lavar as mãos” (p. 95).

Maria sabe que “poderia ter casado de novo, tivera amantes mas o estigma do fel os assustava após os primeiros tempos da paixão” (JS: 35). O estigma de desconhecer-se a impedia de conhecer o amor. Até o final de seus dias, em relação a Matheus, Maria imputa-se a culpa pelo afastamento, mas já se justifica, primeiro passo tímido para perdoar a si mesma: “acho que jamais disse eu te amo. A verdade é que, dentro da minha capacidade, dentro da minha dualidade, dentro da minha insegurança e do desamor por mim mesma, te amei” (p. 72).

O fato de ser surpreendida em lascívia com outro homem no leito sagrado do matrimônio remete à transgressão do elemento simbólico tópico ‘cama do casal’, elevando-o ao paroxismo no mito de Penélope. Nesse episódio, ocorre a subversão mais significativa de uma das faces do mito. Essa Penélope contemporânea não espera pelo marido. A realização sexual, longe de ser símbolo de fusão, torna-se o de transgressão, do interdito social e, finalmente, do impasse existencial entre as personagens.

Mas esse rompimento com o paradigma mítico destaca uma maneira muito 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. Tal afirmação vai bem ao encontro da construção da *dramatis persona* de Maria, da ambigüidade contida nas qualidades e defeitos a ela imputadas. Patrícia Bins, tal como James Joyce⁴³, revitaliza a versão não-canônica apontada por Brandão e Grimal, mas desprezada por Homero, de que Penélope entrega-se a todos os seus pretendentes.

A não-correspondência ao papel social produz em Maria uma idéia negativa acerca de si: “amarga, por entender-se pouco, melancólica por índole, sua criação germânica a marcara, tivera medo do corpo e da alma. Habitava-a o som do silêncio” (JS, p. 34). Compare-se com o conceito que externa sobre Matheus, numa alteridade da qual é sempre devedora: “risonho o marido húngaro, zíngaro, exímio violinista [...] Escolhera Maria por ser apaixonado pelo sensual, pelo estético e, sim, ela era, naqueles anos, mulher excepcionalmente encantadora.” (p. 34) “Sei do artista que há em ti. Que num segundo faz rir ou chorar um violino. Talvez tivesse te atraído, no início, por me imaginares também criadora.” (p. 72). Maria condena suas qualidades lunares, dionisíacas, enquanto louva os atributos solares, apolíneos do marido. Maria é o outro de Matheus; Penélope é o outro, que é o mesmo de Odisseu.

Em **Janela do Sonho**, uma das afirmações mais recorrentes, porquanto comum à quase totalidade das personagens, consiste na necessidade do autoconhecimento. Rachel responde “eu não me conheço” (JS: 46) ao professor, quando ele a questiona sobre o assunto. Maria parte do preceito emitido pelo oráculo de Delfos ‘conhece-te a ti mesmo’ como questão ontológica básica para a auto-identificação pessoal no excerto: “anjo ou megera, papel algum desempenhara convicta porque, no fundo, não era dupla, era múltipla e se desconhecía. Por se desconhecer, ignorava a mínima esperança de amar” (p. 35). O fato de ser estrangeira a si

⁴³ Sob uma relação intertextual, Maria lembra a esposa construída por James Joyce em *Ulisses*, através da leitura de d’Onofrio (1997: 441), quando afirma: “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”.

própria desencadeia ou não permite equacionar seus problemas. Apesar de ser um labirinto complicado o descortinamento identitário, posto que doloroso, pois para tanto é necessário dispensar o espelho e olhar diretamente o monstro dentro dos olhos, essa questão é o cerne da problematização do romance. Somente a partir da obtenção da resposta (se e quando for alcançada), torna-se possível o reconhecimento e atribuição de valor à função do indivíduo no mundo.

O fato de se tratar de uma esposa gaúcha⁴⁴, acentuado pela dura ascendência germânica, torna a fuga aos costumes morais e religiosos algo difícil de suportar devido à exclusão social que acarreta. Pelo fato de o adultério ser falta codificada na lei dos homens e na (pretensa) lei divina, a vontade pública sobrepuja-se à individual. A lei, contudo, proveniente da redação de punho masculino, pune com peso diferenciado o outro sexo na prática. Não se atinge a posse de si mesmo sem conflitos, em especial a mulher, devido à convenção histórica de não ser sujeito de seu corpo, esse mero objeto de prazer para o homem. Maria, ao realizar seus desejos, desafia o discurso social.

Um fator adicional relevante constitui-se na ausência de bens materiais a serem considerados em **Janela do Sonho**. Matheus nada possui. O sobrado, único imóvel mencionado, de anterior posse do pai de Maria, passa para a guarda da moça. O casal não se constitui para dar continuidade a um nome ou a uma descendência nobre. Nem existe, no romance, um centro econômico-familiar a ser conservado. O único elo que possibilita acontecer e manter-se a união é o sentimento amoroso, uma das heranças do livre-arbítrio legado por Pandora.

2.3 Mitema da mãe: inferno glorioso

Outra característica fortemente paradigmática do mito penelopiano consiste no desempenho materno. 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

⁴⁴ O índice tópico ‘minuano’, significativamente repetido por três vezes: “o torvelinho da violência que se incorpora ao minuano” (JS: 130), “face vermelha, açotada pelo minuano” (p. 131), “o minuano castiga demais” (p. 132), somado à palavra “poncho” (p. 27), peça do vestuário gaúcho, e à descrição da região onde a família de Matheus resolve estabelecer-se (“emigrou com os pais para o Sul pelo clima menos tropical, amavam os invernos gelados”, p. 34), remetem ao Rio Grande do Sul. Neste Estado, a virilidade do homem e a submissão da mulher são fatores relevantes no imaginário popular.

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 ignotos em pungentes versos que exprimem seu amor:

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. (OD, IV, 817-823)

Penélope compreende, porém, que viagem é um rito de passagem imprescindível para Telêmaco. Vidal-Naquet (2002: 83) associa os ritos de passagem do estado adolescente para o adulto nos efébos 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 (2002: 88).

Não menos tocantes são os versos em que Penélope externa sua felicidade pela volta do filho da empreitada, ao mesmo tempo, bem e mal-sucedida. Mal, porque não o encontra o pai; bem, pois demonstra deslocar-se com segurança no mundo exterior, justificando a descendência nobre, além da boa educação recebida pela mãe, que

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.” (OD, XVII, 38)

Por outro lado, Penélope sabe ser necessário repreender, às vezes, para bem educar, exercendo a contento seu papel de mãe. Assim, admoesta o rapaz por julgar tal procedimento necessário para sua formação na condição de príncipe, filho de tão destacado homem:

“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?" (OD, XVIII, 214-225)

Uma vez retornado Odisseu, os adversários mortos e a condição de fidelidade de Penélope ter sido comprovada, pai e filho louvam seu afincio, 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 paterno. Para bem desempenhar suas funções, 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. Daí decorre uma das razões da valorização exacerbada do paradigma penelopiano até nossos dias, sendo a literatura um dos meios dessa ratificação.

Em Penélope, tem-se o paradigma da boa mãe louvado 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 (1988), em Rousseau, quando ele retraza as condições *sine qua non* para a existência da mãe ideal:

preparar a jovem Sophie 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 rousseauniana 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". (BADINTER, 1988: 204)

Maria, a seu turno, subverte, porquanto desconstrói, item por item, essa imagem de mãe prototípica, seja sob a ótica iluminista, cristã ou greco-clássica. Impacienta-se, não encontra o caminho, mas, aos tropeços, seguindo suas idiosincrasias – e não sua suposta natureza feminil –, ama os próprios filhos. Cobra-se por haver transmitido a eles a sombra da sua personalidade, único papel vivenciado, em oposição a Matheus, transmissor da alegria de viver.

Ama Deborah quando pequena. Tanto tenta protegê-la, que provoca ciúme fraternal em Isaías. Amor que se transforma em ódio ao constatar que a filha torna-se rival. Rivalidade que coloca Maria em franca desvantagem, mulher madura disputando homens com uma jovem ainda florescente e sem escrúpulos (ela própria?). O que poderia cobrar da filha? Bons discursos, exemplos segundo a moral vigente? Ainda assim, vence a disputa por I., homem que dividia, sem o saber, com sua antiga menina. A vitória, porém, é parcial e efêmera,

desprovida de louros, porquanto segue na falta que lhe traz o amargo sabor de uma perda até então desconhecida, representada pelo suicídio de Deborah.

Castigo supremo pelo mau desempenho materno, Maria obtém ao ler a despedida da filha, ‘recompensa’ enviada no momento extremo, em que se nega a chamá-la Mamãe (JS: 109). Se houvesse ganhado o amor de I., Deborah teria dado um pai ao seu filho, pai que tanta falta lhe fez, além de ela própria ter a chance de possuir um marido.

Anos após, ao despir suas roupas e colocar o vestido vermelho de Deborah (JS: 77), Maria volta no tempo, desobedecendo ao interdito auto-imposto, a proibição de olhar para trás para furtar-se ao sofrimento. Recria a filha, ao abrir a caixa de maquilagem, algo que não fora feito desde sua morte. Na seqüência, diante do espelho, vivencia toda a riqueza da duplicidade dessas personagens, mãe-que-se-projeta-na-filha, por sua vez ela própria projeção da mãe:

Está ausente, já não lembra quem foi, quem é. O cristal devolve-lhe imagens caleidoscópicas de universos alheios, irrealis, "não sou eu nem sou o outro", alguma vez ouviu essas palavras porém jamais calaram tão fundo como agora. Precisa ser, precisa ser, liberta de si, de todas as culpas criadas. Olha-se, olha-se, encosta o nariz no espelho, envesga, como quando criança costumava fazer diante da outra, do outro lado que era e não era. Do lado de cá, ao se apalpar, o sangue corria quente, do lado de lá, a frieza do avesso. A frieza da filha morta, em seu vestido verde-maçã. (JS: 78)

Aquela imagem dentro da sua – seu duplo –, contém a filha. Maria, pelo fato de não distinguir claramente seu reflexo no espelho, invoca a passagem para a outra vida. O calor que ainda habita seu corpo já se depara com a frieza que a espera. Frente a um ser nebuloso que não sabe ser ela ou a outra, redime-se junto ao espelho pelas tantas falhas que resultaram no suicídio de Deborah, pois, tal como Perseu, não deve encarar o monstro, mas olhar apenas o seu reflexo. Caso Maria olhasse para si, na época do acontecimento, ficaria petrificada pela culpa, imagem de Gorgô. No presente diegético, através da imagem refletida, equaciona esse conflito interno.

Em relação a Isaiás, no tocante à retribuição do afeto filial, Maria não atinge um resultado significativamente melhor. A primeira lembrança relatada sobre o menino não é a felicidade por saber-se grávida ou por ocasião do parto. Lembra-se dele acusando-a pela separação definitiva do pai: “eu te odeio mamãe” (JS: 43). Assume culposamente seus erros para com o filho, sem defender-se amparada por justificativas.

Maria sabe que “perdera seus filhos, na realidade eles a toleravam, nada mais” (JS: 34). Para ela, segundo a concepção prescrita para a mulher como esposa e mãe, “desmoronou vidas, Deborah, Isaiás, Matheus, e os outros” (JS: 133). Entre esses outros, infiro que sejam os antigos amantes, pois, “não lhe interessam os meninos, diabos, quem inventou serem seus

netos?” (p. 59). Porém, assim como não nomeia os amantes (à exceção de Benjamin e de I., na voz de Deborah), faz o mesmo em relação aos netos: “como vou saber [...] quem são os meninos que não cheguei a batizar oficialmente?” (p. 114). Na verdade, “essas crianças do mesmo sangue, ignora-as” (p. 67). Realmente, “Maria não tinha jeito de avó” (p. 49).

Prestes a morrer, “cada pessoa é responsável pelos demais, percebe. Portanto, cada um de seus atos repercute sobre os seres que a rodeiam” (p. 134), Maria conclui. Cobra-se renúncias que não fez no devido tempo. Culpa-se com extrema severidade por ter cedido aos seus instintos, colhendo os (muitos) ônus e os (poucos) bônus por assumir a própria sexualidade. Carrega sozinha seu fardo, sem dividir com ninguém o peso das conseqüências.

Maria representa uma imagem diferente da esposa, mãe e avó idealizadas na cultura patriarcal. Por não conseguir levar a bom termo seu relacionamento com os demais familiares, nem aceitar os próprios netos, constato apenas seu despreparo para a maternidade. Sequer ressalva que não depende apenas dela um convívio harmonioso, algo que jamais reconhece. Nem se concede atenuantes.

Apenas moribundo Matheus admite, muito timidamente, mas, ainda assim, admite o valor de Maria, registrando em carta “o quanto você luta para manter e educar as crianças” (JS: 124). Homenagem tímida demais para quem se furta às mínimas responsabilidades inerentes a um pai. Ofendido pelo adultério – que fora recíproco –, nunca mais aparece, sequer envia qualquer quantia para os filhos. Ressalto que, antes da separação, desde a viagem, remete cartas e postais; dinheiro, somente quando pudesse. Certamente não lhe sobra muito, já que necessita recorrer à prostituição como amparo econômico adicional (p. 69).

Mesmo assim, Maria desculpa Matheus: “invento as pessoas ao teu redor, os rostos desconhecidos, os olhos de mulheres curiosas, ansiosas por homens, a tua divisão, entre a angústia de teres deixado a família e a novidade da descoberta, sozinho, liberto de compromissos cotidianos, do sufocante dever de provedor” (JS: 73). Maria isenta o marido dos compromissos assumidos em relação à família, assumindo-os sozinha. Cabe a essa mãe, totalmente despreparada para a vida pública (o comércio, mundo de Hermes, era o negócio do pai), prover o próprio sustento e o dos filhos do casal.

Por outro lado, se não há uma observação rigorosa ao papel paradigmático de pai provedor, em decorrência de uma alteração na própria sociedade, pela qual o chefe da família divide suas obrigações nesse sentido, por que razão Maria se acusa tanto por não cumprir o seu? Deveria, segundo a lógica, avaliar o próprio desempenho utilizando a mesma medida que emprega no tocante ao marido, mas não o faz. A ideologia reinante obriga-a a encarar os próprios erros com muito maior severidade do que em relação aos do cônjuge.

De acordo com as convenções sociais, “tudo converge para fazer da maternidade não apenas o único destino feminino, mas sinal de normalidade e maturidade afetiva e social” (AFONSO, 1998: 11). O imaginário coletivo funciona, desde há muito tempo, de acordo com esquemas e soluções que reafirmam a tradição patriarcal, nos quais 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 proporciona vários questionamentos, entre eles, o que é ser mãe, em confronto com a sua idealização, desencadeando a crise exposta na escritura de Patrícia Bins. Em **Janela do Sonho**, encontro uma reflexão que aborda a ambigüidade desse papel temático, fornecendo fortes indícios do que poderia ser uma nova maternidade, revista e descrita de dentro pelas mulheres, em lugar daquela, resultado da imposição hegemônica masculina.

2.4. Mitema da artesã: a urdidura dos fios literais

Geralmente, quando Penélope é mencionada, associa-se seu nome à confecção da mortalha do sogro Laertes durante o dia, e do respectivo destecer noturno. Além da riqueza dessa obra-estratagem, mais um trabalho seu é enaltecido por nada menos de dezenove versos, dedicados a louvar o manto e a túnica tecidos por Penélope para Odisseu:

Manto purpúreo, de lã, envergava o divino Odisseu,
Muito amplo e cômodo, preso por áureo colchete vistoso, (OD, XIX, 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. (id, 232-235)

O dom de tecer, recebido de Atena através de Pandora, disponibiliza-se ao alcance de todas as mulheres. Embora a esposa perfeita devesse ser obrigatoriamente boa tecelã, o ofício de tecer é associado à inferioridade das mulheres na ideologia grega ⁴⁵, postulando que não deve ser algo superior, como lembra Platão. Mas a soberana de Ítaca eleva-o a uma categoria

⁴⁵ ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2001, 1095 b 20, p. 21, critica o fato de “pessoas altamente colocadas compartilharem os gostos de Sardanapalo”. O mesmo autor, em **Política**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, V, 1312 a, especifica: “ele foi visto fiando lã com suas mulheres”, entre os gostos devassos do rei assírio.

superior, quando transcende a literalidade dos fios. Por meio do ofício, retém o tempo entre seus dedos para adiar uma união indesejada e apressar o retorno desejado do marido.

Pela importância que Homero atribui à artesanaria de Penélope, poder-se-ia identificar aí o desejo de conferir destaque à criatividade que a mulher pode 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 realidade, pois, conforme Claude Mossé (1983: 38) “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 ‘clube do bolinha’, encerrou-as, definitivamente, no gineceu”⁴⁶.

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, na sua **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, recebem a seguinte alusão, na mesma obra, pela voz de Sócrates:

Tens conhecimento de alguma atividade humana em que os homens não sobrepujam 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? (PLATÃO, 2000, Canto V: 157)

De forma alguma o enunciado acima evidencia uma superioridade para o trabalho feminino, ainda que circunscrito à confecção do vestuário, da alimentação e das demais tarefas consideradas indignas para o cidadão. 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 executa. É mais fácil incutir um comportamento, porém, se for endossado pelo prazer estético que a literatura proporciona.

No presente narrativo, Maria apresenta as “vistas baças um tanto desvairadas, por sorte ainda enxerga, que faria se fosse cega ou quase cega [...] o tricô e o crochê angustiam, parece

⁴⁶ Minha 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.”

ter mil dedos e nenhum se coordena com os outros, há essa dureza de movimento, artrite” (JS: 15). No passado, entretanto, Maria torna-se artesã de fios literais – tece vestes infantis –, para angariar proventos e assim suprir o orçamento doméstico. Contudo, o ofício de tecelã, exercido entre as paredes do sobrado, não lhe fornece fundos suficientes, nem sequer o reconhecimento da prole, em especial o de Isaiás, forçado a executar as entregas:

A mãe pintora, mulher difícil, teve que fazer tricô e crochê a fim de sobreviverem, além do que recebia dos quartos que alugava. No inverno, lã, no verão linha, suas mãos ativas o perturbavam e a ordem, santo Deus, os novelos todos de acordo com o matiz, a textura[...] o serviço dele era a entrega, ela fazia pacotes (chinelinhos, blusas, echarpes, gorros, suéteres, roupa de bebê); após a aula percorria as ruas do centro, uma humilhação ter que bater nas portas inventando jeito contente ao falar com os fregueses, à espera do dinheiro, ficavam devendo, voltava cabisbaixo, a mãe furiosa: – Por que não insistiu, menino? (JS: 23-24)

Tais dificuldades remetem aos tempos clássicos, quando as mulheres se equivalem às crianças no tocante à incapacidade para o sustento de si. O desconhecimento das regras de mercado impede Maria de expor o seu produto ao público, e dele obter retorno, devido ao fato de permanecer enclausurada no sobrado. Em virtude do baixo retorno financeiro pelo incipiente desempenho como *homo faber*, a avaliação que faz de si mesma aumenta sua insegurança.

Opta por não seguir o exemplo da mãe, submissa ao esposo, mas não consegue inserir-se no mundo de Hermes, do pai. Maria passa a lançar mão de outro meio a seu alcance, ou seja, o aluguel de quartos no sobrado, incluindo seu corpo como um diferencial a mais. Após o abandono do marido, passa a habitar um entre-lugar de fronteiras, nem cá, nem lá, sendo forçada a recorrer a um dos ofícios mais antigos do mundo, fator de rejeição e vergonha por parte dos filhos.

Por outro lado, Penélope divide sua rotina entre a tecelagem, o cuidado do filho e do *oikos*. Não se destina 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 compreendem esse ócio, pois todas estão voltadas para o bom funcionamento da propriedade real. Portanto, uma possível inclinação artística da soberana de Ítaca não é dada a conhecer, ficando a criação restrita à artesanaria de peças do vestuário.

Em que pese essa constatação no tocante a Penélope, qual seja a ausência de um trabalho voltado unicamente para o prazer hedonista, não se justificaria a omissão da abordagem do mitema da artista em Maria por ser um aspecto essencial de sua personalidade, além de sua estreita ligação com a urdidura dos fios de lã e linha.

Maria concretiza o que propõe Simone de Beauvoir em **O segundo sexo** (2002), ou seja, desamarra-se (mesmo que isso somente aconteça interiormente) do grilhão biológico representado pela reprodução para conceder-se uma certa transcendência, ou liberdade relativa, configurada pelo incompreendido ato de criar, pintando telas no passado e criando personagens no presente: “a vida verdadeira sempre lhe parecera menor que a outra, aquela fantasiosa, onde esvoaçava sem as amarras de filhos e marido” (JS: 60).

As críticas negativas, aliás, não se limitam à tessitura dos fios palpáveis de Maria por parte dos filhos. Deborah emprega o desdém quando se refere à condição materna de produtora de arte, tornando cristalino o caráter pejorativo que lhe confere, traduzido pelo comentário: “o que gasta em material de pintura, Nossa Senhora: telas, e tubos de tinta, e pincéis, sempre aquele pontilhismo inspirado em Seurat. Jamais vendeu um quadro, pendura tudo o que produz. Uma loucura. Será que tem talento, ou é apenas pose, fuga? Não tenho capacidade de julgar” (JS: 65).

O filho Isaías manifesta observações semelhantes às da irmã sobre as atividades artísticas maternas: “suas mãos ativas o perturbavam e a ordem, santo Deus, os novelos todos de acordo com o matiz, a textura, igual às fileiras de tubos de tinta, ninguém podia chegar perto do armário envidraçado nem para olhar (as cores fascinam, qualquer um se encantava)” (JS: 23). Nem a visão da nora Martha, psicóloga, carregada de acidez analítica, distancia-se das demais: “havia sido pintora na mocidade e mesmo na madureza, transferia para as telas as visões esquizofrênicas que lhe sobressaltavam os dias e as noites. Agora os quadros lotavam as paredes mofadas, o que dava à casa um aspecto insólito, assombrado” (p. 50).

Em resumo, ao seguir o fio polifônico das valorações dos familiares, percebo que todas são negativas. Mas a consideração principal, sem dúvida, parte da própria Maria: “Batizei-me de artista quando fui apenas artesã. E vivi a mentira. Era apenas uma criatura”⁴⁷ (JS: 72).

Suprema autodesvalorização, depois do rompimento com Matheus, capitula: “não

⁴⁷ Através dessa observação da protagonista, somada àquelas dos demais a respeito de sua criação, constata-se que **Janela do Sonho** descortina um campo fértil para discutir os papéis estereotipados impingidos à mulher na literatura canônica. Algo que vem ao encontro das obras que integram o *Künstlerroman*. As protagonistas, nesse gênero, distanciam-se positivamente das “esposas amorosas, mães sacrificadas, virgens pudicas e prostitutas devassas” (CAMPELLO, Eliane T. A. **O Künstlerroman de autoria feminina**: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela. Rio Grande: FURG, 2003, p. 16), trazendo ao primeiro plano o questionamento sobre a imposição ideológica, cultural, ou sobre o caráter natural do modelo. O romance de artista funciona como um painel onde as autoras expõem as razões de seus fracassos nos planos estético e pessoal, devido, em grande parte, à baixa auto-estima, como reflexo das considerações depreciativas de que são alvo. É cristalina a intenção da autora de que seja lido o romance sob essa ótica, devido ao fato de constar na contracapa de **Janela do Sonho**, uma menção ao “dilema da mulher produtiva e ao mesmo tempo improdutiva pela insegurança em relação ao valor do que faz”.

consigo mais pintar, perdi o jeito, a graça, o dom, a vontade” (JS: 74). Em decorrência de não perceber valor na sua arte, cessa definitivamente de produzi-la, como se aliasse o seu dom à fonte única da presença inspiradora do marido.

Maria, por não reunir forças para expor sua obra pictórica, não permite que se complete a recepção do seu trabalho, cuja crítica poderia, quem sabe, ser positiva. Devido à falta de avaliação dos quadros que pinta, tanto por parte daqueles que detêm o poder simbólico de consagrá-la – ou não –, quanto ao gosto de prováveis compradores, fica circunscrita às considerações carregadas de rejeição dos que a rodeiam estendidas a sua arte, mas, na verdade, dirigidas a ela como pessoa.

2.5 Mitema da administradora: do próspero *oikos* ao decadente sobrado

Penélope reveste-se de ternura não apenas no tratamento ao filho, mas também no trato aos empregados. À criada Euricléia pede (e não ordena) com carinho: “Sinceramente, mãezinha, me conta a verdade, te peço” (OD, XXIII, 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.” (OD, XIX, 91-92). Da mesma forma, ao pretendente Medonte censura os excessos, quando desabafa: “ele, [Odiseu] 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” (OD, IV, 693-695). Constatamos que, conforme a ocasião, Penélope adapta-se às mais diversas situações, e nisso demonstra sua *metis*, a qualidade de adaptar-se que a eleva à altura do marido.

Essa versatilidade remete a outro atributo penelopiano a ser destacado, este 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” (OD, XVIII, 266-268). O herói fornece instruções precisas à esposa sobre como ela deve conduzir-se caso ele não retorne no prazo de vinte anos:

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. (OD, XVIII, 269-272)

Na hipótese de a morte de Odisseu 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, 2000: 71, I, 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 resolva permanecer, terá de desposar com urgência algum dos pretendentes, pois eles, em número elevado, consomem-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 núpcias:

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. (OD, XIX, 524-534)

De acordo com Aristóteles, na **Política** (2000: Livro I), a natureza cria indivíduos próprios para mandar e indivíduos destinados a obedecer. Para ele, a honra da mulher reside num modesto silêncio, dando seqüência 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. 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.

Cerca de duas décadas passadas, Teoclimeno, um dos pretendentes, 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” (OD, XVII, 155-6). Por ocasião do retorno, é Odisseu, ainda sob o disfarce de mendigo, quem faz um balanço positivo quanto à condução do reino, constatando 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. (OD, XIX, 111-114)

Pela maneira como gerencia seus domínios, Penélope, sendo o outro de Odisseu-administrador, é seu mesmo.

Tal como Odisseu, que proporciona a Penélope uma residência a sua altura, Matheus traz consigo objetos de valor que contribuem para o embelezamento do ninho. No presente narrativo, integram a decadência da

casa antiga, caindo aos pedaços; na verdade [Maria] sente-se parte dela, das paredes mofadas, do teto alto coberto de teias, do assoalho carunchado onde há buracos que esconde com restos de tapetes persas (também se foram, roídos pelos ratos) da época em que era casada e existia certo luxo. O marido os trouxera junto com as peças de bronze, cristal e porcelana, prataria européia; espécie de dote ou necessidade de agarrar-se ao passado que chamava nobre. Viviam bem, do ponto de vista material, no meio de tantas coisas que nunca lhe disseram nada. Mas hoje se incorporam ao dia-a-dia, à casa que talvez seja a projeção de seu corpo antigo, de sua alma antiga, a esse novo tempo de convívio e solidão. (JS: 13-14)

Em oposição à Penélope, não somente quanto à performance como filha, esposa e mãe, mas em outras questões de mulher também, Maria transgride o modelo impingido, pois não lhe agrada, entre outras tarefas ditas femininas, cozinhar. Não possuindo criadas, deve incumbir-se do preparo de seus alimentos, mas tão somente “retira legumes da geladeira, dois ovos, o que ficou do assado de ontem: será o almoço que leva meia hora para aprontar” (JS: 17-18), pois não aquece a carne. Alimenta minimamente (p. 61) o corpo frágil com legumes, ovos pochês (não suporta gorduras), chá açucarado com rodela de limão, doces quase não come, tudo “sem paladar, há anos perdera o gosto por qualquer alimento, era simplesmente necessário comer” (p. 41). A quitanda é distante, a dor na perna não permite que caminhe muito para pesquisar os preços (p. 16-17). Para que se dedicar à cozinha, então?

Existe, entretanto, uma imagem antiga, da ocasião quando a mãe bate um bolo enquanto cantarola a cantiga de roda *Pirulito que bate-bate*. Uma mosca incomoda. A mãe

pega-a, arranca as asas do inseto devagar, põe-no sobre a mesa e, descomposta, ordena-lhe gritando que voe. Na mente infantil de Maria, o lado lúdico de cozinhar perde-se em meio à associação com a tortura. Em seu imaginário, associa a cozinheira a uma mosca tonta, que, desprovida de asas, zunindo entre os alimentos, é convidada pelo mundo a voar.

Do mesmo modo, nem a limpeza da casa – esse suplício de Sísifo, cujo trabalho se desfaz ao ser feito – é algo primordial para ela: “não varre a casa hoje, apenas arruma a cama” (p. 18). Pior do que não varrer, “o cheiro do quarto dá ânsias de vômito, mal agüenta” (p.14), mas não reúne forças para limpá-lo. “A casa imensa, o que fazer com um sobrado daquele tamanho?, mulher só, a faxineira vinha de vez em quando, não tinha dia certo, não importava muito afinal, se fosse receber visitas ainda podia ligar para isso” (p. 58). De fato, o filho visita-a pouco, alegando não se sentir à vontade “[n]aquelas salas sem ar, cheirando a mofo, a corpo mal lavado, a ratos e cupins e baratas e traças” (p. 49). Apenas a nora e os netos procuram-na esporadicamente.

O descaso pela conservação da casa (“a escadaria lateral geme, as tábuas carunchadas precisam de reparo” - p. 51), porém, não data de um período recente, é antigo. Maria recorda que, “aos dezoito anos, levou o marido, risonho, para aquela casa triste pintada de, meu Deus, que cor?, de verde, verde desbotado agora, com as venezianas azuis, eram bem azuis no princípio, mas depois que morreram os pais, depois que Matheus foi embora, nunca mais a pintou” (p. 45). Depois consola-se, constatando que “a veneziana azul, um tom colonial que não existe mais, aliás, para quê pintar outra vez, o desbotado é bonito” (p. 32). Além de agradar-lhe o tom esmaecido, há o fator financeiro, pois, é preciso lembrar, sobra pouco do dinheiro recebido pelo aluguel dos quartos dos dois andares inferiores, os inquilinos esquecem de pagar e ela melindra-se em fazer a cobrança.

Por outro lado, de pouco ou nada adiantaria repintar o sobrado. O sentimento que as cores lhe evocam não retornariam com a maquilagem. Não fora gratuita a escolha do verde para o prédio, em tempos em que a esperança poderia habitar o coração dos moradores; nem a escolha do azul paradisíaco para as aberturas que, embora desbotado, permite-lhe ultrapassar os limites físicos e sonhar: “Maria de branco, encostada à janela, sim, desde aquele tempo havia o posto preferido, à janela, a sonhar universos paralelos, amores, desamores” (p. 60).

Embora não se revelando uma administradora de seu pequeno domínio à altura de Penélope, Maria alcança a transcendência representada pelo sonho. E sonho ou pesadelo, não importa, perdoa-se ao projetar-se no futuro, enquanto Penélope encerra seus devaneios concretizados com a chegada de Odisseu, sua única razão de viver.

É imperativa nesse mitema a diferença de pontos de vista dos narradores. 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.

2.6 Mitema da mulher: entre confluências e dessemelhanças

Tanto no âmbito privado, quanto no público, Penélope é bem-sucedida nas funções a desempenhar. Qual será, no entanto, sua visão sobre si mesma?

No quesito aparência pessoal, um dos aspectos constituintes do mito penelopiano, para sua glória e para sua sina, a opinião da própria rainha mostra-a desfalcada: “pois o esplendor da beleza que tive, os eternos do Olimpo / me destruíram, des que ele subiu para as naves recurvas”. (OD, XVIII, 180-181). A descrição do poeta, no entanto, não ratifica essa avaliação: “Nesse momento, seu quarto deixava a prudente Penélope, / que a Ártemis é semelhante, ou a Afrodite, no porte e esbelteza” (OD, XVII, 36-37), indicando sua formosura, no que concordam os candidatos a sua mão, representados por Eurímaco (OD, XVIII, 245-249). Da mesma forma, para o filho Telêmaco, não existe outra igual (OD, XXI, 107-110).

A beleza mostra-se um atributo superior, porquanto Palas a confere a Penélope (OD, XVIII, 190-196); à criada Eurínome, resta a tarefa menor de lembrá-la que o banho precede o adorno (v.172). Assim sendo, a higiene do corpo configura-se em tarefa humana, enquanto a harmonia estética, em dom divino, segundo a metáfora.

Odisseu, entretanto, não remete a esse elemento a razão do seu amor. Justificando-se a Calipso por não querer permanecer junto dela em Ogígia, explica-lhe por que deseja retornar à Ítaca:

“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.” (OD, V, 215-220)

Odisseu apresenta uma visão bem realista de Penélope para um homem apaixonado,

pois reconhece que ela tem altura inferior (física e metafísica) e menos beleza do que a mulher divina. Além disso, pela condição de mortal, sabe que a consorte envelhecerá, sendo então destituída dos atributos sedutores conferidos pela juventude⁴⁸. Mas, antecipando o conceito platônico de que o útil é belo⁴⁹, ao possuí-la, toma posse metaforicamente da sua terra; a seu lado adquire a identidade desejada, torna-se rei. Junto a Calipso⁵⁰, alcançaria a imortalidade, entretanto, longe de Ítaca, seria apenas o par da deusa⁵¹.

Apesar das possíveis restrições físicas, a visão de Penélope sobre si mesma é altamente positiva, como se pode verificar nos versos: “Pois de que modo, estrangeiro, puderas saber que supero / todas as outras mulheres, em juízo não só, em prudência” (OD, XIX, 325-326). Conforme o registro na epopéia, obedece a um consenso esse julgamento assaz elogioso, resumido na voz de Odisseu:

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 distribuisse a justiça... (OD, XIX, 107-111)

De acordo com a fala de Odisseu, nenhum ser superior (homem), em qualquer lugar, poderia censurar a esposa em suas atitudes, cujas ações remetem à sabedoria de um rei: atitudes, ações e sabedoria masculinas, portanto. Ao contrário da prima Helena, que passa à posteridade como a detentora da beleza assaz destrutiva; Penélope é decantada pela virtude, qualidade por excelência privilégio dos homens, de acordo com Aristóteles.

Em **Política** (1254b25), o mesmo autor relata que os trabalhadores, os quais, “com o seu corpo, cuidavam das necessidades (físicas) da vida” eram mantidos fora das vistas alheias,

⁴⁸ 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 (XVIII, 190-197). Verifico, também, uma das alterações 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 meu].

⁴⁹ PLATÃO. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 159.

⁵⁰ A solércia de Odisseu não o deixa sucumbir frente a (pseudo)prazeres. Assim como não sucumbe 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: 72), essa aventura constitui uma das provas iniciáticas para o herói que realiza o regresso em carne e osso, após a passagem por uma *vagina dentata*. Com Penélope, Odisseu mantém o poder e dita as regras, mas de maneira a contentar a esposa.

⁵¹ 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 abordar **Legendário**, de Georges Seferis, destaca o caráter centrípeta 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*. Assim sendo, 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.

além das mulheres, conforme reconhece Hannah Arendt, que, “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” (2001: 82-83). Aristóteles classifica a mulher como *ponetikos*, ou seja, ser destinado a executar trabalhos duros⁵² em **Sobre a geração dos animais**, além de ‘parte’ do gênero humano, assim 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.

Por outro lado, sendo a mulher um ser *ponetiko*, executora de labores considerados indignos para um cidadão, impedida de exercer o direito de ir e vir, confinada no anonimato do espaço doméstico, jamais chegaria a organizar-se para pleitear algum direito. 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: 31) observa, na ilha de Lesbos, as mulheres, além de não ficarem confinadas, recebem educação formal.

Em relação à Maria, nem a carência de recursos financeiros impede-a de dedicar-se com esmero ao cuidado do próprio corpo. Tal atitude, porém, é mal-entendida pela filha (embora no futuro passe a adotá-la também), interpretando-a como pura vaidade, desvio de caráter: “Maria não se priva de nada, deu um jeito até de arrumar uma cabeleireira que vem em casa penteá-la, fazer-lhe as unhas, paga mensalmente, não perde a mania de burguesa e artista, ainda por cima” (JS: 65).

Na contemporaneidade consumista, mais do que aceitar, cobra-se de uma mulher adulta, mãe de filhos crescidos, dispensar atenção ao corpo. Ora, se o homem é a imagem de Deus, e a mulher é a imagem do homem – dele deve diferenciar-se, para atraí-lo. Contudo, o debruçar narcísico vai de encontro à moral cristã, na qual o desprezo quanto ao cuidado de si

⁵² LISSARRAGUE, François. A figuração das mulheres. In: DUBY, Georges & PERROT, Michelle. **História das mulheres**: a Antiguidade. Porto: Afrontamento, 2003, p. 250, invoca para Penélope a qualidade de *ergastis*, trabalhadora de fios. Na mesma obra, página 433, a legenda sob uma foto 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 Pan-Atenéias. A tecelagem conota a vida cultivada, pois a imagem canônica da esposa perfeita corresponde à da tecedeira. Tais afirmações contrariam, portanto, a Aristóteles, ao qualificar a mulher de *ponetikos*. Considerando-se que, segundo o texto hesiódico, o primeiro a estabelecer a diferença entre trabalho natural e cultural, como sendo *ergon* e *ponos* respectivamente, Aristóteles e Hannah Arendt (que adota a mesma nomenclatura), defendem um ponto de vista contrário ao de François Lissarrague.

alinha-se ao pensamento transcendente:

Não seja o adorno delas exterior: os cabelos frisados, ou os adereços de ouro, ou a gala e o preparo dos vestidos, mas (adornem) o homem que está escondido no coração, pela incorruptibilidade dum espírito pacífico e modesto, o qual é de grande valor diante de Deus. Porque era também assim que outrora se adornavam as santas mulheres, que esperavam em Deus, sendo submissas a seus maridos. (**Bíblia**, 1973: 1462, I Epíst. S. Pedro 3, 3-5)

No tempo diegético, todavia, o estranhamento de Deborah bem representa a moralidade vigente: “– Ora, isso já é obsessivo, Maria. Tu te martirizas com a idéia de envelhecer. Cada ruga, cada fio de cabelo branco te enlouquecem. Leva a vida na flauta, como eu.” Ao que Maria responde: “- Quando chegares à minha idade, quero ver se não vais te preocupar” (JS: 104). Na verdade, trata-se de uma *persona*, por isso Maria sente-se nua sem o ritual da maquilagem que antecede sua *mis-en-scène*. O rito de enfeitar-se vai ao encontro do que prega o mito grego – em certa medida –, pois Palas enfeita Penélope, tornando-a mais sedutora, em virtude de seus atrativos estarem comprometidos pela saudade de Odisseu, esse a única razão de sua beleza – condição antitética à de Maria.

Mãe e filha referem-se com desaprovação mútua, em relação à maquilagem da outra. Ambas julgam exagerada a quantidade de produtos: para Deborah, que se maquila com a intenção de parecer mulher madura, isso redundaria no estrago da pele; para Maria, ressaltaria a idade, justamente o que deseja disfarçar. Apresentar-se em público sem as máscaras seria estar em desvantagem perante os demais membros do sexo feminino, na conquista do sexo oposto. Todo esse ritual minuciosamente descrito, porém, conota uma ação menor, em virtude de o índice utilizado quando as duas se enfeitam “laboriosamente, rostos colados ao espelho”, serem “querubins”, anjos de segunda classe “que seguram as velas acesas” (p. 101). Tarefa e indício unem-se, assim, no sentido da desvalorização.

Observo que Maria cumpre os ritos construídos de “corpo como *locus* da diferença” não apenas sexual ou biológico, mas – e sobretudo – cultural, tendo em vista que “os padrões de beleza descrevem em termos precisos o relacionamento que uma pessoa terá com seu próprio corpo”, elemento fulcral para determinar a liberdade física, desenvolvimento mental e potencialidade intelectual e criativa da mulher (BORDO, 2000: 14).

No presente diegético, momento da terceira idade, “sutiã não usa mais, os seios murcharam a ponto de se tornarem duas verruguinhas pardas. Toca-os por hábito como para ver se ainda existem, é mulher afinal” (JS: 16), “não importa a idade” (p. 143). Porém, no mais das vezes, dedica-se apenas cuidados de higiene com muita parcimônia: “nauseia-a [...] o odor do próprio corpo, não tomou banho hoje, só lavou o rosto com água morna” (p. 44). Os banhos espaçados, o pouco esmero na escolha das roupas, a opção por fazer um coque pela

manhã, para não ter que pentear o cabelo, indicam, sim, uma queda da auto-estima, em virtude do quase total confinamento. Mas não significa o término da vaidade, porque “dorme com a redinha transparente” (p. 17).

Ainda que “abandonada como um traste inútil prestes a morrer” (p. 74), no sobrado de onde nunca se deslocara (ao contrário de Penélope que deixa Esparta e vai para Ítaca) a um passo de desabar, seu mundo todo ruindo, pois, Maria reúne seus fragmentos para, através da catarse, reintegrar-se e encontrar a própria identidade. No passado, projetara-se em Deborah, sem alcançar o sucesso, porque isso significaria uma perpetuação do modelo da mulher alienada de si e dos outros:

Não sei quem sou. Melhor reinventar as imagens que fizeram de mim desde pequena, a menina mimada, bonitinha, estudiosa, limpa e intocável. Maria sempre quis que fosse diferente daquela pessoa que eu pensava que era. [...] camadas e camadas de *eus* que se grudaram uns sobre os outros impedindo a livre respiração. (JS: 107)
Me vingo de Maria, de papai e da própria vida, que me fez mulher. (p. 106)

Última tentativa, descobre que o caminho mais curto para tornar-se uma é projetar-se em três. De acordo com os estágios da personalidade, conforme a trindade única divina, fugindo ao maniqueísmo. O ato de projetar-se porta em si um alto grau de positividade. A Penélope homérica não faz projeções de si própria. É uma heroína enformada dentro do papel que lhe cabe na epopéia. Poderá ser homenageada, segundo a promessa de Homero através da voz de Agamenon, com a imitação de seu ato maior, ou com a respectiva subversão. Já a anti-heroína do romance, entidade em constante questionamento, representa o real. Não desempenha papel único; sua *metis* é vestir a máscara adequada à situação, tentando permanecer íntegra em seu íntimo, embora saiba que alguma poderá aderir-se perenemente.

Derradeira inspiração, cria Martha, Myriam e Rachel. Cada uma delas fornece respostas às questões fulcrais de Maria: quem sou, para que existo? Rachel transcende o individualismo, acreditando que a solução está na grande luz fraterna: “era como se reacendesse o antigo fogo sagrado. Acredita no humano apesar de tudo. Vou lutar, que se dane minha criação burguesa, minha culpa ou repressão, meu temor, terror. Reparto os pães” (JS: 32). Para Martha, é preciso racionalizar o medo: “A felicidade quem sabe era a perda do medo de se entregar, porém cada um sempre na defensiva, resguardando o eu do outro eu, como se, na entrega, morresse um pouco. Ou como se morresse totalmente na hora do amor, e isso ninguém queria, quase ninguém queria” (p. 83). Já Myriam decreta: “merecemos a felicidade. O amor nos liberta de qualquer culpa, sabe por quê? Porque, ao sermos tomados por esse sentimento grandioso, imenso, perdoamo-nos a nós mesmos, ficamos livres do

pecado original.” (p. 89).

2.7 Lucidez *versus* loucura

Desde os primeiros versos da **Odisséia**, Atena faz-se presente como a protetora de Odisseu e a tudo o que a ele se relacione. Não é estranho que a deusa Sabedoria proteja o mortal que mais possui a qualidade de Metis, mãe de Palas, transmitida, através dos laços matrimoniais, a Penélope.

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” (OD, IV, 752). Penélope não se faz de rogada:

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.” (OD, IV, 760-765)

Sob tão pungente invocação, a deusa não poderia manter-se indiferente: “foi ouvida sua prece por Palas” (OD, IV, 766). De igual modo, em outras situações de angústia para Penélope, Atena comparece (IV, 794-796), para que “consolo levasse à tristeza da aflita Penélope / e conseguisse pôr termo aos soluços e ao pranto copioso” (800-801). Assim sendo, a rainha não poderia estar melhor assistida, pois “ter ao seu lado qual deusa assistente – por ser poderosa – / Palas Atena, que se compadece do teu sofrimento” (827-828). Dessa deusa Penélope recebe, além do dom de tecer (OD, XIX, 138-150) e a intensificação da beleza (XVII, 63-64, XVIII, 158-196), proteção incondicional, representada por (aparentemente) pequenos atos do cotidiano como a bênção do sono (XIX, 602-604), ou a estratégia dos arcos (XXI, 1-4), decisiva para o reencontro do casal, quando, por nova intervenção divina, a noite é prolongada para Odisseu poder saciar-se nos braços da esposa (XXIII, 345-347).

Entretanto, Penélope, conforme a ocasião, invoca outros deuses, entre eles, Apolo, na intenção de invocar a força divina para abater Antínoo⁵³, o mais forte e cruel entre os aspirantes a sua mão (OD, XVII, 494). Porém, depois de Atena, é Ártemis a entidade a quem Penélope costuma solicitar a intervenção (XVIII, 202-203 – XX, 80-82), conotando esse gesto

⁵³ 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, idéia de oposição), aliado ao radical *nous* (νοϋς, 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” (OD, XVII, 499-500).

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 castidade:

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 refluyente Oceano.(OD, XX, 60-65)

Verifica-se que Penélope se mostra sempre lúcida. 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. A personagem épica Penélope, sob um enfoque à luz de Nietzsche, denota um caráter apolíneo, 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.

No tocante a Maria, mais um entre os vários fracassos resulta no refúgio da loucura, estratégia ou artifício para desligar os fios que a prendem ao mundo. Pode, então, sonhar os seus sonhos, ignorar o abandono e curtir a liberdade de um universo onde decide a trama.

Por outro lado, para as demais pessoas, Maria torna-se objeto de chacota, a exemplo dos netos, que, ao som da cantiga do Lobo Mau, alteram a letra para: “na casa da vovó doida, na casa da vó doida, vamos passear na floresta enquanto Seu Lobo não vem” (JS: 51). A nora Martha lembra-se que Isaías “falava-lhe de raro em raro na infância, deve ter sido difícil agüentar a velha, louquíssima” (p. 49). A nora, que confere a Maria a alcunha de neurótica, talvez por força da profissão – psicóloga –, desmascara-a: “– se você tivesse negado realmente a vida, se fosse tão louca como gosta de parecer nada disso [diários, cartas, fotos] seria importante” (p. 61). Martha consegue compreender a sogra, tendo em vista que um dia também envelhecerá e será abandonada (p. 74).

Sobre o tema da loucura feminina, em crítica à psicanálise, cujo papel deveria ser o de contribuir para desfazer os preconceitos vigentes na ideologia até o surgimento dessa ciência, mas que, ao contrário, reforça-os, Michelle Perrot traça o desabafo:

Ora, a mulher é fogo, devastadora das rotinas familiares e da ordem burguesa, devoradora, consumindo as energias viris, mulher das febres e das paixões românticas, que a psicanálise, guardiã da paz das famílias, colocará na categoria das neuróticas; filhas do diabo, mulher louca, histérica herdeira das feiticeiras de outrora (PERROT, 1992: 188).

Em relação a Maria, comprovo a afirmação de Vera Queiroz⁵⁴, segundo a qual a loucura é “o lugar da exclusão por excelência e habitada, privilegiadamente, por mulheres (de acordo com dados de pesquisas psiquiátricas) em razão, sobretudo, da natureza dos papéis sociais a que são submetidas e das imagens (de mãe, de esposa, de filha) a que têm de corresponder” (1997: 76-77). A demência é o que resta à mulher, quando não corresponde às expectativas que comumente lhe são atribuídas pela sociedade e não deseja praticar o suicídio.

Mircea Eliade, em **O Mito do eterno retorno**, pontua que o homem arcaico vinculava-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 exemplares⁵⁵, 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, atende à necessidade que a razão impõe-lhe 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, assim, coloca-se em pólo oposto ao da fé (1992: 132-137).

Nessa fuga, pode ser identificada também, a loucura de Dioniso, que induz as Bacantes a inutilizarem os teares e a despedaçarem o filho de uma delas, simbolizando o rompimento com os papéis domésticos, em especial o materno. Maria igualmente inverte a ordem da família, monta uma outra trama, fora dos padrões e, de maneiras diferentes, mas imbuída da mesma intenção de não repetir os modelos, mata os filhos. Essa ação encerra, ainda, outra subversão à Penélope homérica, a quem a lucidez sempre acompanha, mesmo que nos momentos mais críticos.

2.8 Veredas míticas, síntese potamológica

A construção do mito de Penélope evoca os cinco primeiros elementos da bacia semântica de Gilbert Durand. Na análise potamológica desenvolvida pelo teórico, os

⁵⁴ Vera Queiroz (1997: 76-78, 99) debruça-se sobre o tema da loucura ao abordar a obra **Women and madness: the critical phallacy**, de Shoshana Felman, onde a ‘pedagogia’ da cultura falocêntrica para a cura acontece ao preço da vida da protagonista.

⁵⁵ Eliade conceitua diferentemente de Jung, para quem os arquétipos são estruturas do inconsciente coletivo (1992: 12).

escoamentos constituem as diversas correntes de pensamento formadas em um meio cultural específico, sendo algumas vezes provenientes de fontes distantes. Ora, não se pode afirmar onde se origina a ação mitológica penelopiana, certamente gerada já nas primeiras sociedades patriarcais.

Na segunda etapa, a partilha das águas acontece quando da constatação dos elementos comuns arquetipais (idéias 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.

Após é traçado um percurso que leva à próxima etapa, qual seja o nome (símbolo) do rio. Nessa fase, denominação já conferida, inspirada por uma personagem real ou fictícia, reúnem-se os três elementos formadores do mito para Durand, com a confluência do prolongamento dos esquemas, arquetipos e símbolos. Existe então uma imagem dinamizada em esquema, uma idéia substantificada em *persona*, cujo nome, Penélope, encerra o símbolo.

Denominada e tipificada essa bacia semântica, chega-se ao quinto passo da análise potamológica, quando a organização desse rio recebe uma elaboração estética, sob a forma de mito literário. Homero dá conta do registro estilístico desse mito literário, sob a forma narrativa da epopéia. Além disso, pode ser também classificado de dominante na taxinomia durandiana, por coincidir com a maneira de a sociedade detentora do poder no momento personificar um de seus anseios .

A epopéia, forma do registro estético da **Odisséia**⁵⁶, é estudada com profundidade no ensaio “Epos e romance”, onde Mikhail Bakhtin, além de desenvolver um estudo comparativo entre os dois gêneros, detém-se sobre a apreciação dos heróis dessas formas genéricas literárias. A epopéia é o gênero do passado acabado e cristalizado – não podendo, portanto, 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

⁵⁶ Em relação a gênero literário, Vidal-Naquet pontua que “a **Odisséia** está na origem da comédia ou do drama satírico”, além do “relato de aventura e, ainda, o que chamamos de romanesco” (2002: 120). A seu turno, Carlos Alberto Nunes (In: HOMERO, Prefácio, 1996), pleiteia uma reclassificação quanto ao gênero para tal obra, insistindo que se trata de um romance, não de uma epopéia. À guisa de suporte para seu pleito, menciona o tema universal e atópico do poema.

coletividade), seu cantor e seus ouvintes” (BAKHTIN, 1998: 423).

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 – via de regra – apenas breves linhas são-lhe acrescentadas como epílogo. Em Penélope, aflora o direcionamento único de todas as facetas rumo à virtude.

De acordo com a lógica durandiana do desgaste, acontece um desperdício quantitativo e, sobretudo, qualitativo nas releituras míticas, a exemplo da efetuada por Patrícia Bins, desperdício esse que pode ser apontado através da possibilidade de não identificação do mito de Penélope, por não haver a referência expressa do nome. A paródia é então um dos sinais desse desgaste, entre eles a perda dos valores épicos, conforme a **Janela do Sonho**. Para Durand, não se trata, porém, da morte do mito, mas de um adormecimento, no aguardo de sua palingenesia.

Uma das possibilidades desse eterno retorno, devidamente ressemantizado, é buscado neste estudo.

Nesta pesquisa, a fragmentação analítica da face infiel de Maria, bem como dos vários mitemas componentes desse conjunto parcial, alinha-se harmonicamente à fragmentação que a entidade narradora, bifurcada, confere à obra e à construção das personagens. Através da escolha de outro sistema semiótico, exemplifica o quanto é preciso estilhaçar para ter a idéia do conjunto:

Azul, azuis, eu os pinteí em tantas telas na época em que buscava, como Seurat, fragmentar ou decompor os objetos, devolvendo-os, depois, íntegros à sua natureza. Então, os detalhes eram o todo, como agora quando destaco as pessoas que preciso inventar e as estilhaço, num estranho processo pontilhista. (JS, p. 33)

É mister lembrar ainda, um dos princípios lévi-straussianos do mito, segundo o qual, ele se define pela soma de suas versões. Lévi-Strauss pontua 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 fundamentais”⁵⁷ (1987: 20-22).

Por seu turno, Jacqueline Fabre-Serris afirma: “mais que os historiadores e os filósofos, são, a nosso ver, os poetas que conferiram um sentido moderno aos velhos relatos

⁵⁷ Minha 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 mythes permet de révéler les oppositions fondamentales.”

da mitologia⁵⁸, colocando-os em relação com as novas exigências morais, intelectuais e políticas de uma sociedade em mutação”⁵⁹ (1998: 23). **Janela do Sonho** exemplifica amplamente essa colocação.

Durand reflete que, “como o símbolo se distende semanticamente em sintemas, o mito se distende em simples parábola, em conto ou em fábula, e, finalmente, em todas as narrativas literárias, ou ainda se impregna de acontecimentos existenciais, históricos, esgotando, assim, seu sentido prenhe nas formas simbólicas da estética, da moral e da história”⁶⁰ (1979: 29). Cabe então ao hermenêuta identificar quais mitos estão presentes em uma obra, sob nova cor local, segundo Fabre-Serris e Durand.

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, além de receber o beneplácito divino da deusa da sabedoria.

Em outro extremo, tem-se uma mulher fragmentada: filha distante da mãe e descontente com o pai, esposa insatisfeita, mãe deslocada, administradora desastrosa, artista desvalorizada, amante imoral, narradora insegura. Essa é a visada que Maria transmite sobre si mesma. Sempre aquém, sempre na falta, impregnada da insegurança de quem tateia no escuro, à procura de um novo caminho, compondo o *locus* da problemática feminina atual. Não depreende, antes do derradeiro dia, dever realizar-se na tripla função que lhe é inerente como ser humano: na sua sexualidade, maternidade e criação artística.

⁵⁸ Graças à difusão das narrativas míticas principalmente nas obras literárias, o imaginário constante da **Odisséia** segue povoando o cotidiano. Considerem-se 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, o cinema, etc. Neste último, o sucesso mais recente é o filme “Tróia”, estrelado por Brad Pitt.

⁵⁹ Minha tradução de: “plus que les historiens et les philosophes, ce sont, selon nous, les poètes qui ont réussi à donner un sens moderne aux vieux récits de la mythologie, en les mettant en relation avec les nouvelles exigences morales, intellectuelles et politiques d’une société en changement.”

⁶⁰ Minha tradução de: “comme le symbole se distend sémantiquement en synthèmes, le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable et finalement dans tout récit littéraire, ou bien encore s’incruste d’événements existentiels, historiques, et vient par là épuiser son sens prégnant dans les formes symboliques de l’esthétique, de la morale et de l’histoire.”



CAPÍTULO 3

A BORDADURA DO TEXTO COMO *LOCUS* IDENTITÁRIO

*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.*

[...]

*O amor é uma roseira à sua porta,
o sonho é um barco no mar
a vida é uma brasa na lareira
um pano que nasce, fio a fio.*

Para Nizia Villaça, em **Paradoxos do Pós-Moderno**: sujeito e ficção, “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” (1996: 193). Porém, ninguém melhor que um escritor coloca seu leitor em contato com as 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, assim, um ser de seu tempo. As narradoras e as personagens de Patrícia Bins em **Janela do Sonho** fornecem evidências, através do comportamento e das estratégias narrativas, de pertencerem à contemporaneidade, embora contemplem algumas das bacias semânticas que formam os mitos integrantes do panteão ocidental, ressemantizando-as. Essa escritura, esse olhar mítico na representação do real poderia refletir um anseio de retorno ao passado ou uma retomada crítica. Remete, simplesmente, a fins do século XX, espaço de crises (“*crisis*, em grego, julgamento, discernimento”, JS: 84) perceptíveis na criação artística.

Villaça 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” [paradigmáticas] (1996: 7). Identifica esse caráter paradoxal do presente, ao qual denomina de posmodernidade⁶¹, como situado dentro e

⁶¹ Não me detenho sobre um estudo taxinômico da contemporaneidade, limitando-me simplesmente a reproduzir a citação autoral, seja qual for a denominação conferida (pós-modernidade, posmodernidade, alta modernidade, sobremordenidade, hipermodernidade, transvanguarda, etc.). A esse respeito, Durand (1998: 193-194) se interroga se a modernidade pós-moderna não seria um renascimento do Renascimento, já que “um renascimento é, simultaneamente, ruptura e regresso. Ruptura com o imediato, regresso aos fundamentos culturais” (p. 195).

fora da cultura hegemônica.

A literatura e, principalmente, o lugar do narrador afigura-se um lugar privilegiado para estudos sobre a identidade para 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. Tudo está fragmentado. Mas, longe de revestir-se de uma conotação negativa na totalidade, essa situação vem favorecer a concessão da palavra aos grupos alijados nas margens do *status quo* pelas elites: “o poder jovem, o corpo feminino, os movimentos negros, as reivindicações gays, os imigrantes, as mulheres trabalhadoras, as associações de bairro” (Villaça, 1996: 27).

Patricia Bins discorre sobre a mulher em diversos ângulos, entre eles a condição de indivíduo produtivo, mas inseguro quanto ao valor do que produz por habitar marginalidade do poder econômico. Conforme às propostas de Villaça (id. *ibid.*), Patricia Bins-narradora e Maria-narradora produzem em conjunto uma história ‘de fora’ da cultura hegemônica quanto ao aspecto autoral. Entretanto, identifico na tessitura de **Janela do Sonho** uma posição triplamente ex-cêntrica devido ainda à escolha temática, aliada ao desenvolvimento através da visão ‘de dentro’, representada pela própria experiência feminina de sujeito além de objeto dessa construção. Mas a conquista do estatuto de escritora, essa artesã literária dos mesmos fios identitários de Penélope, devido aos entraves impostos pela sociedade patricarcal, acontece somente em época recente.

Já no primeiro canto da **Odisséia**, Telêmaco interrompe a queixa de Penélope a Fêmio, quando este recita os feitos de Odisseu. 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**,

Villaça, a seu turno, identifica o Neobarroco dentro da chamada posmodernidade: “instabilidade, crise da representação, crise do sujeito, crise do real” (1996: 124), “da valoração, simultânea à procura de uma linguagem que reflita o multiculturalismo, que mantenha as diferenças retraindo sempre os pares distintivos” (p. 158), “onde os limites do real são levantados em prol da imersão num imaginário proliferante” (p. 157). Já Balandier denomina sobremodernidade à época atual, cuja dinâmica “introduz uma forte tensão entre o desencanto – acúmulo de complexidade, problemas não resolvidos, crenças e ilusões perdidas, acontecimentos trágicos ou incertos, demasiada instabilidade que parece abolir o tempo – e o reencantamento pelo recurso aos pequenos e grandes estratagemas” (1999: 27), na qual o indivíduo, como Dédalo, “deve se tornar seu próprio produtor de significados, o artesão das representações do mundo onde ele está presente” (p. 26), mundo labiríntico em que “o mito ainda fala” (p. 10). Para frustrar as armadilhas, “hoje, o ‘fio’ [de Ariadne] é a razão crítica; e o ‘indício’ [luminoso], a intuição que leva à compreensão”, no “texto [que] deságua em uma necessária conclusão política” (p. 11).

mormente a mim, a quem cumpre **assumir o comando** da casa.⁶² (OD, I, 356-359)

Telêmaco repete a admoestação, por ocasião da prova proposta por Penélope, sob inspiração de Atena (OD, XXI, 1-4) aos pretendentes, a qual consiste em fazer passar através do vão de doze machados uma seta arremessada pelo arco de Odisseu:

Para o teu quarto recolhe-te, e cuida dos próprios labores,
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.⁶³ (OD, XXI, 350-353)

O uso da palavra, associado à ação (neste 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: 64), pois, conforme afirma Hanna Arendt: “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” (2001: 11).

O ato de suprimir a voz de Penélope, executado pelo filho, ainda que a idéia do artilho do arco tenha sido sugerida por ela, encerra em si a vontade de perpetuação da hegemonia para o *paterfamilias*. Assim sendo, Penélope sofre o impedimento, comum aos seres de seu sexo, de exercer livremente a própria voz, confinada ao quarto, onde o labor da tecelagem e a instrução às servas aguarda-a. Impedida de movimentar-se, em decorrência de o movimento ser uma qualidade masculina, enquanto que a imobilidade, segundo a *doxa*, é atributo feminino, manipula 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 é (ou deveria ser) uma pessoa desprovida de vontade.

⁶² Grifos meus.

⁶³ Grifos meus. Infiro que essa fala seja usual à época de Homero para lembrar às mulheres que não devem imiscuir-se em assuntos que não lhe dizem respeito por situarem-se fora da esfera de atuação feminina, porquanto é repetida duas vezes na **Odisséia**. Ratificando essa idéia, verifico 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, 490-493 – grifos próprios)

A ideologia representada pela admoestação de Telêmaco redundava para Penélope em ação semelhante à de Filomela⁶⁴, a qual, estuprada pelo cunhado Tereu, rei da Trácia, tem a língua cortada por ele, além de sofrer isolamento em lugar inacessível. No entanto, a fim de comunicar-se com a irmã, Filomela borda um tecido, no qual relata o fato ocorrido.

Por extensão, 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 a época. Permanecendo no *oikos* real, impossibilita a Telêmaco alçar-se ao estatuto de rei de Ítaca. Nem 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.

Além desse aspecto filial a aproximar Penélope de Filomela, existe o fato de os pretendentes 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. Contudo, tal como Filomela, 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 atraiçoa-a. 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 vai e vem incessante, outorgando, assim, a si própria, o direito de desejar e de lutar pela condução de seu destino. Ao mesclar os fios da tessitura da mortalha aos da própria vida, manipula uma situação que não pode resolver, de fato, exercendo um poder que não possui, de direito – subversivamente.

Em consequência, embora Penélope não tenha escrito um único texto formal, o que impossibilita uma análise mitêmica em sentido restrito, incuba, mesmo assim, a figura da escritora, usurpada e transvestida pela exclusiva autoria masculina até recentemente. Passa da

⁶⁴ Cfe. COMMELIN, Pierre. **Mitologia grega e romana**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 250: Procne, irmã de Filomela, filhas de Pandion, quinto rei de Atenas, casa-se com Tereu, rei da Trácia. Tereu, após ultrajar Filomela, corta-lhe a língua, no intuito de que sua brutalidade não seja divulgada. Procne, para vingar-se do marido, serve a Tereu os membros do filho de ambos, Ítis, cuja cabeça joga sobre a mesa ao fim da refeição. Tereu, transformado em gavião, furioso, tenta perseguir Filomela e Procne, que se metamorfoseiam respectivamente em rouxinol e andorinha, mas não consegue alcançá-las. Ítis, por sua vez, é transmutado em pintassilgo pelos deuses. A analogia que estabeleço entre Penélope e Filomela encerra-se no poder de comunicarem-se através da tecelagem, após a violência à que uma foi e à que a outra será submetida, ambas desprovidas que são do uso da palavra. Não entrevejo uma superposição de funções míticas, por não vislumbrar em Filomela o mito latente da escritora, conforme justifico no texto.

tecedura, cuja gênese pode ser prolongada *ad infinitum* e renovada *ad libitum* à nova tessitura, metáfora do ato de escrever.

Uma das descendentes de Penélope assina-se Patrícia Bins ao final da narração de **Janela do Sonho**. Abre, assim, uma primeira moldura, espaço diegético ocupado pela meta-ficção, em que a narradora-autora debruça-se sobre ao ato criativo como uma necessidade fulcral: “ainda sombras, sonhos, mal se delineiam, mas preciso deles para existir” (JS: 13). Entretanto, a dúvida quanto à própria capacidade em relação ao ato criativo angustia-a:

Chegam-me sombras maldelineadas, a quem chamo personagens mas que não sei manipular coerentemente. Não as assumo, não assumo qualquer identidade, e ainda me projeto nos demais sem nenhuma possibilidade de sentir os outros, a não ser pelo prisma do meu egocentrismo. Eis por que todos se diluem em sombras, esboços incompletos, o que, admito, traduz a tragédia da condição humana. (JS: 86)

Patrícia Bins-narradora-autora, estratégia da narração⁶⁵, reparte o encargo de narrar e transmite a palavra à Maria, que dá início à segunda diegese, contida na primeira. Por extensão, delegada a função de contar, a mesma insegurança e necessidade são transmitidas. Para pôr ordem no caos, constrói o labirinto dos tempos superpostos e das vozes narrativas como desdobramento da primeira narradora, em franca articulação narcísica. Tal forma *dedálea*⁶⁶ alinha-se ao conteúdo, pois “já não sabe se é a pessoa que inventa ou se os outros a inventaram”(JS: 67).

O espelhamento de narradoras e personagens deste romance dentro do romance, de acordo com a técnica da *mise en abyme*, favorece a proliferação no nível mítico, em que as personagens se convertem, além de si próprias, em mitos, sons e pedaços de memória. Ambas as narradoras intrusas⁶⁷, alternadamente (ou não), interrompem a narração de dados circunstanciais e psicológicos sobre as personagens para expor a meta-criação sempre de forma fragmentada. Nessa construção, os fragmentos narrativos são dispostos aparentemente

⁶⁵ A respeito “dessa voz [que] se manifesta como estratégia narrativa”, vide ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 7-31. Neste ensaio, o autor aborda a diferença entre o autor modelo e o autor empírico, além do narrador, que, em **Janela do Sonho**, são colocados no texto com o propósito explícito de confundir o leitor, assumidos, ao final, pela entidade que se assina Patrícia Bins, a qual não deve ser confundida, mas dissociada da pessoa Patrícia Doreen Bins.

⁶⁶ Produto de Dédalo.

⁶⁷ A esse respeito, ver LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. 7 ed. São Paulo: Ática, 1994, p. 29, onde afirma que o narrador onisciente intruso era comum no século XVIII, estendendo-se até o começo do século XIX. Perde a preferência devido à pretensa naturalidade apregoada pelo Naturalismo, ou pela invenção do discurso indireto livre por Flaubert, “que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens. E complementa: “Mas Machado, antecipando vertentes ultramodernas, utiliza esse narrador intruso como ruptura da verossimilhança. Seu leitor não se esquece de que está diante de uma FICÇÃO, de uma análise, da interpretação ficcional da realidade, um mero PONTO DE VISTA sobre pessoas, acontecimentos, sociedade, lugar e tempo.” Em Patrícia Bins, a intromissão, ou exposição da autodiegese acontece para dividir as angústias da criação com o leitor, além de estabelecer um elemento de coesão entre os fragmentos narrativos.

em caráter aleatório, mas remetem ao todo, em disposição semelhante à de uma colcha de retalhos, cujos claros na ligação deverão ser preenchidos pelo leitor, que, assim, é convidado a fazer, ele também, suas costuras, como co-executor da *poiesis*. Ou como se o leitor portasse uma câmera cinematográfica e dirigisse sua atenção em tomadas curtas e nervosas a diferentes focos a serem concatenados posteriormente.

O contorno entre as duas primeiras diegeses de **Janela do Sonho** não é delineado com clareza, porque, além de Patrícia e Maria se confundirem em algumas passagens, esta última narra uma história, na qual figura também como personagem sob o mesmo nome. Em decorrência, o leitor depara-se inserido num labirinto de vozes narrativas e, para situar-se, procura descobrir as estratégias empregadas para sua perdição. Identifica, então, que Patrícia costuma empregar a primeira pessoa gramatical em seu registro para extravasar suas digressões, e a terceira para discorrer sobre Maria. Esta última, na situação de narradora, utiliza a terceira pessoa; contudo, quando ocupa a posição de personagem no terceiro momento diegético, serve-se do discurso direto sob a forma de diálogos, para conferir voz às *dramatis personae*. Espaços entre os parágrafos por vezes separam a mudança de vozes ou do foco narrativo, fornecendo mais uma luz para a decifração⁶⁸. No entanto, compartilham o mesmo bloco de idéias em diversas ocasiões, em períodos justapostos, o que atesta ser a ‘fórmula’ encontrada ineficaz para desfazer todos os nós da multinarração: “ventania, mal suporta a janela aberta [...] ela não sabe até onde pode ir, a que ponto quer chegar. Também não sei desta personagem, se vive ou se morre, nem que nome possui” (JS: 25). Para Villaça, essa “nova poética de valorizar a enunciação o que numa primeira impressão poderia ser lido como simples deixar correr a pena, revela-se, em seguida, como manobra estilística que enfatiza a narrativa” (1996: 80). Além de narrar, as narradoras abordam as (im)possibilidades da escritura.

Já o discurso indireto livre, largamente empregado, recurso que confere maior agilidade à narração, não chega a oferecer maiores dificuldades ao entendimento do texto, mas exige uma leitura mais atenta: “Alço-me, realço-me [...] Empurra-o com frágil força fêmea [...] era seu fogo secreto, Myriam, o nome bíblico, quem diria?” (JS: 117). Onomatopéias (“lá-lá-lá, lá-lá-lá-lá-rá-rá-lá” (p. 43), inversões (“Nenhum, muhnen, nenhum, muhnen, ela brinca com a palavra mentalmente, coisa aliás que sempre gostou de fazer, às

⁶⁸ “Ainda sombras, sonhos, mal se delineiam, mas preciso deles para existir: [espaço em branco, entrada de parágrafo] Acorda, com medo de enfrentar mais um dia: nada acontece além daquilo que inventa para matar o tempo à espera da morte.” (JS: 13, grifos meus). No excerto, percebe-se facilmente a mudança de foco narrativo, em decorrência do uso da primeira pessoa por Patrícia Bins, no primeiro nível diegético, quando executa a meta-narração, sempre em torno da própria insegurança. No período seguinte, em novo bloco, discorre sobre Maria-personagem, em terceira pessoa.

vezes na inversão encontrava outro sentido, outras, sentido nenhum, muhnen.” – p. 50) causam um certo estranhamento a princípio, mas denotam um apego lúdico à palavra, a qual se “tem que mastigar, demorar na língua, saborear. Pensamento é coisa de remorder, e depois engolir ou jogar fora para poder enxergar o mundo sem peia” (SODRÉ, 1991: 92). Em síntese, o conjunto das técnicas empregadas no cruzamento dos vários discursos e tempos narrativos, bem como do registro gráfico, revelam o enamoramento do detalhe, a paixão pelo fragmento, nessa escritura que traduz a correspondência literária à expressão pictural de Seurat⁶⁹.

Da narradora Patrícia não são fornecidas informações além dos desabafos em metacriação. Mas de Maria, narradora e/ou personagem, os detalhes abundam no correr da trama. Em estado senil, vive só no (des)aconchego doméstico, alienada do mundo exterior, com o qual estabelece contato diário apenas através dos canais televisivos, pois as visitas da nora, dos netos e, principalmente, do filho, escasseiam-se cada vez mais. No dia derradeiro, porém, quando ocorre a falta de luz, privada de uma voz para quebrar o silêncio, Maria principia a viagem ao seu mundo interior. Sem acesso a qualquer outra forma de fuga – a não ser o suicídio, algo não cogitado –, torna-se artesã de fios literários e passa a praticar a arte de inventar outras vidas. Assim sendo, Maria tenta criar uma história. Movida por essa intenção, principia a fábula com uma pane no sistema elétrico que tira do ar a televisão companheira. Então,

escuta o silêncio interior que agora precisa abafar com o ruído de alguma coisa, qualquer coisa que possa fazê-la viver do lado de fora de si mesma [...] Mas queria uma voz, qualquer som para quebrar a dor. Uma voz significa companhia, no entanto dói menos usar a imaginação quanto aos acontecimentos. (JS: 35)

Maria impõe-se um desafio até então desconhecido: inventar – e assim reunir seus fragmentos, resultado da multiplicidade do eu interior. Através da criação de uma história, que também é múltipla, busca exorcizar seus demônios e, através da expiação de suas faltas, purificar-se. Relata uma constelação de dramas interfluentes como a própria vida. Justifica sua odisséia, *nekya* (catábase) interior, por não suportar o som do silêncio em que suas culpas gritam com fúria, além de ser a última tentativa para reparar os erros, determinar suas causas e estancar seus efeitos:

O território do amor enfim seria encontrado através de muitas e incessantes viagens para o dentro de cada um, a compreensão (e o perdão?) dos emaranhados humanos em toda a sua

⁶⁹ Durand reconhece em Seurat a técnica analítica, em oposição ao que denomina “turbilhão pictural de Van Gogh (2002: 273).

vasta história individual a reproduzir-se genética, biológica, ideológica e illogicamente por milênios. (JS: 126)

Para esperar a morte em paz, engendra os fios de outras vidas à própria vida. Procura resgatar, no momento derradeiro, a condição de sujeito da própria existência, “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” (1994: 31), conforme pondera Rita Schmidt.

Maria conclui que somente se libertando das amarras culposas, revivendo-as na busca dos fatos, com auxílio da fantasia e do sonho, poderia sentir-se viva, purificada, paradoxalmente pronta para a morte. Portanto, para reconstituir os erros, retorna ao passado. Mas, ao recuperá-lo através da memória, percebe que se desconhece: “eu não sou eu, sou todas essas sombras criadas, inventadas, vivo através delas e sei lá, cansei de ser os outros, cansei de mim” (JS: 57). Estrangeira a si mesma, não reconhece a própria capacidade criativa: “poderei, a certa altura, induzi-las [as personagens] à vida, à identidade que ainda ignoro? Como ignoro a minha, porque a construo de instante em instante” (p. 33).

De acordo com Gerald Jay Goldberg, “o tema da busca de identidade está intimamente ligado ao conceito de descoberta do *self* através do processo de criação”⁷⁰ (1979: 7) e essa busca assume proeminência especial em **Janela do Sonho**, porquanto possibilita à escritora revelar o universo de uma certa mulher, *locus* de auto-afirmação. No entanto, não desfralda bandeiras em favor de minorias, entre elas a feminista, porque “há questões raciais que abomino, bem como as religiosas e políticas”, mas prefere “pensar numa espécie de amor inteiro onde a grande força cósmica⁷¹ possa circular sem os conflitos do poder humano” (JS: 25).

Uma outra maneira de retrair as estratégias criativas da narradora-autora Patrícia, bem como da narradora-personagem Maria, consiste em retomar os múltiplos significados do labirinto nas diferentes épocas históricas. De acordo com André Peyronie, existem cinco grandes períodos representativos da significação do termo, a saber: o uno e o múltiplo, característica da Antiguidade; a horizontalidade e a verticalidade, próprias da Idade Média; o exterior e o interior, motivos da Renascença; a realidade e a aparência, vinculadas à época

65 Minha tradução de: “the theme of the quest for identity is intimately connected with the concept of the discovery of self through the process of creation”.

⁷¹ Para Pierre Teilhard de Chardin (*apud* CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999: 421), a expressão “grande força cósmica” seria a união do instinto natural somado à aspiração humana à transcendência. Encarnação exemplar desse tema seria a Virgem Maria. Patrícia Bins retoma o tema do eterno feminino para subvertê-lo, mas mantém dele o que encerra de positivo. Eis uma das razões pelas quais não identifico em Bins uma autora alinhada aos preceitos mais radicais do feminismo.

clássica; finalmente, o finito e o infinito, índices da época moderna. É preciso ter em mente que “cada etapa pode manter levantadas as questões anteriores (da mesma forma, por sinal, que contém em potência as questões futuras)” (1998: 556), sem serem excludentes, portanto.

O emprego das vozes narrativas em **Janela do Sonho** retrança, ou desfaz em algumas ocasiões, as margens fronteiriças entre o uno e o múltiplo, presentes na construção semântica primeira do labirinto. Por sua vez, o uso de diferentes discursos traz à tona a harmonia conflituosa entre a linguagem interior em confronto com a exterior, esta última empobrecida semanticamente em virtude de resultar de convenções, ampliando, portanto, a visão labiríntica renascentista. Por sua vez, o significado finito, e ao mesmo tempo infinito do vocábulo, associado à época atual por Peyronie, remete a escritora à imortalidade potencial contida no pleno exercício da palavra e o decorrente poder de criar, contrária à finitude do discurso. As questões da realidade e a aparência são igualmente focalizadas (de modo específico) pelas personagens Maria e Rachel, enquanto a horizontalidade *versus* verticalidade, em especial por Maria nos papéis de narradora e personagem. Portanto, percebo a multiplicidade semântica no emprego do labirinto por Patricia Bins, o que remete à complexidade humana, escondida sob as aparências simples dos papéis únicos.

Na busca da identidade, o imaginário se projeta para além do real, no sobrado onde vive desde o nascimento através da **Janela do Sonho**, título que resgata “um retângulo aberto para o tempo [...] a veneziana azul” (JS: 32), lugar no qual Maria “tece mundos de solidão” (p. 71), seu “posto de espiã” (p. 32, 78). À luz da simbologia, encontram-se dois significados para o vocábulo janela, ambos aplicáveis à presente narrativa. Pode referir-se tanto ao objeto físico, se de forma quadrada, quanto ao olho humano, se redonda. No primeiro caso, seria uma ligação à terra; no segundo, um elo espiritual (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999: 511-12). As duas formas designam espaços de evasão, enquanto simbolizam a receptividade, sintetizando – e sinalizando – a entrada em outro labirinto.

O sonho semantizado no título, ou “tempo inventado” (p. 59), era “sonhar universos paralelos, amores, desamores, a vida verdadeira sempre lhe parecera menor que a outra, aquela fantasiosa, onde esvoaçava sem as amarras de filho e marido” (p. 60), no “escuro de si, na penumbra do seu labirinto, ruídos interiores” (p. 81), seu Hades pessoal. Dentro da humildade e baixa autoconfiança, apenas “sonha sonhos tolos e impenetráveis” (p. 51); para ela, a narrativa se configura em “trêmula mentira tecida de múltiplas personagens” (p. 95) “e máscaras presas a um fio ininteligível” (p. 61), sem perceber que, de tal modo, neutraliza a fúria das Erínias formadoras da consciência culpada em remorso, pela das Eumênides, em que

a culpa confessada torna-se produtiva e libertadora⁷². Assim sendo, o sonho, labirinto natural, concretiza-se através da narrativa, labirinto artificial. A propósito, “representar o destino é já dominá-lo”, afirma Durand, quando se refere ao trabalho estético a que se poderia chamar de catártico⁷³ (2002: 419).

A superação da busca (através dos sonhos à janela) da insegurança em Maria, leva à descoberta da identidade desejada, a de escritora, realizando, segundo afirma Villaça, a “subjetivação como processo discursivo” (1996: 55). Através da representação do real, a identidade se revela no processo de criação artística. Assim, Penélope abandona o gineceu; por meio da palavra deixa de fabricar tecidos concretos para ocupar-se com a bordadura textual em que dispõe outras vidas, projetando uma ruptura no paradigma mítico que possa resultar, no futuro, quem sabe, em alterações significativas da realidade existencial para a mulher.

Para Maria, bem como para narradora-autora, a representação é a base para sua autoafirmação. Sabe que está face a uma invenção, “mundo ilusório, ilusão da ilusão” (JS: 136), mas anula a hierarquia entre original e cópia, que adquirem um valor de equivalência “porque a imaginação ultrapassa quaisquer limites” (p. 130), conforme à figura da hipotipose. Criar se assemelha a um trampolim para a realização pessoal: se conseguir atingir seu intento, todas as barreiras que não conseguira transpor estarão superadas. Caso conclua com verossimilhança a narrativa à qual se propõe, repassando sua vida a limpo, obterá o “salvamento pela fantasia” (p. 68), isto é, o sentimento catártico expurgará suas culpas e expiará suas faltas, concedendo-se, assim, o perdão. As projeções do eu interior, Myriam, Rachel e Martha, simbolizam essa reintegração à Vida, pois todas vencem a morte gerada pelas interdições sociais, introjetadas como tatuagem indelével. Saliente-se que Rachel, ser politizado, exerce seu pleno direito ao uso da palavra, não por acaso, durante um comício.

Durand reconhece em toda a tradição moral e metafísica do Ocidente, tanto na religião cristã quanto na doutrina hegeliana, as quais, para ele, são o mesmo, a observância da fórmula *predicatum inest subjecto* (torna-te naquilo que és), termos aristotélicos de uma forma de análise (1998: 112). Considerando a cultura atual, Durand infere um novo significado na

⁷² Prova adicional de que os danos estão reparados e o equilíbrio recuperado verifica-se no término da terceira diegese paralela numa manhã de quase-primavera, tempo de recomeços: “Na Bíblia, a palavra indica o tempo dos favores divinos e da justiça humana (Salmos: 101, 8). Ela simboliza o tempo em que a luz ainda está pura, os inícios, onde nada ainda está corrompido, pervertido ou comprometido. A manhã é ao mesmo tempo símbolo de pureza e de promessa: é hora da confiança em si, nos outros e na existência” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1999: 587-588).

⁷³ Em outra passagem, Durand ratifica sua consideração: “figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo *cogito*, dominá-los. Qualquer epifania de um perigo à representação minimiza-o, e mais ainda quando se trata de uma epifania simbólica” (2002:123).

prescrição, como sendo “só encontras aquilo que procuras” (p. 113). Tal reflexão denota um pensamento de cunho libertador, antiplatônico (e, por que não, antideterminista?) e plural. Em **Janela do Sonho**, as mulheres (exceto Deborah, a qual não se enquadra por manter o padrão que a(s) narradora(s) está(ão) tentando apagar) implodem o atavismo representado pelos papéis únicos, reforçadores do *status quo* e dedicam-se à busca de novas respostas e possibilidades para vivenciar. Para Patricia Bins narradora-autora, traduzem-se no tornar-se escritora; para Maria, em ligar os fios “que inventa para matar o tempo à espera da morte” (JS: 141).

Acima de tudo, porém, a insegurança impingida ao gênero feminino quanto ao valor do trabalho que executa desfaz-se, ao conseguirem as narradoras tecer os mesmos eternos fios de Penélope, dispostos em novo arranjo. Através desse ato de criação, após a errância, dá-se o conhecimento, desfazem-se as incertezas identitárias. Esse constructo, ou seja, a ação de (auto)construir-se para afirmar-se no mundo público, conforme Hannah Arendt, remete a escritora ao nível mais alto da escala social, a da ação, oportunizando-lhe sobressair-se entre seus pares, além de seu público formal, pois

nenhuma atividade pode tornar-se excelente se o mundo não proporciona espaço para o seu exercício. Nem a educação nem a engenhosidade nem o talento pode substituir os elementos constitutivos da esfera pública, que fazem dela o local adequado para a excelência humana. (CH, p. 59)

Conquistado seu lugar no mundo público pela palavra, Penélope/Maria abandona o gineceu e se insere no mundo, através da escritura. “Hoje assistimos à reconquista do campo político pelos problemas da vida privada” (1996: 50), reconhece Nizia Villaça. O público e o privado já não ocupam pólos opostos e estanques, mas intercambiam-se ou imbricam-se constantemente. Finda a busca identitária, conquistado o estatuto de escritora, Maria/Patrícia “carrega seu dom e seu cansaço” (JS: 144), ciente de que:

Ler é morrer para si próprio e para o mundo profano, a fim de atingir o mundo sagrado dos mitos e dos símbolos, ao passo que escrever seria procurar, por meio de uma falsa morte, renascer imortal, assegurar-se uma permanência do ser, transcender a condição humana fadada à destruição. (BILEN, Max. In: CHEVALIER E GHEERBRANT, 1999: 587)

Quanto ao mito de Penélope, no século XX acontece um movimento antagônico. Concomitantemente, enquanto a face da escritora logra emergência, o mitema da mulher fiel, cuja imagem locupleta o imaginário masculino e, através da ideologia, é impingido como protótipo comportamental, sofre franca decadência. Tanto a ascensão quanto o descenso

devem-se a mudanças sociais refletidas na representação literária. Tais alterações vão ao encontro da recepção feminina, consumidora considerável de livros, algo que favorece o incremento no número de autoras, ou que daí decorre.

Em decorrência da mudança comportamental, o mito não poderia manter-se ileso, em especial o de Penélope, visceralmente ligado à mulher, que não mais deseja ser apenas objeto de uma visão maniqueísta a representá-la como pura, casta, submissa, silenciosa ou libertina, maldosa, desobediente, ruidosa. É redutor situá-la somente nos pólos, desprezando toda a riqueza do entre os extremos, pois “continua óbvio, mesmo em Proust, que o homem é extremamente limitado e parcial no conhecimento que possui das mulheres, tal como a mulher em relação aos homens” (WOOLF, 1985: 101). Um dos caminhos para a alteração desse quadro consiste em que “as mulheres devem colocar-se no texto – como no mundo e na história – por elas mesmas” (OLIVEIRA, 1990: 160), proporcionando uma abertura para novos pontos de vista a partir da experiência ‘de dentro’ do universo feminino.

Em síntese, de acordo com a nomenclatura durandiana, verifica-se a inflação de uma face do mito de Penélope e deflação da outra, porque “existem períodos de intensidade e períodos de apagamento, de ocultação” (1998: 97). Contudo, essa alternância periódica não apaga o caráter sempiterno do mito, que, após haver fixado sua semântica, jamais desaparece, tão somente desgasta-se em algumas épocas, quando ocorre um retraimento (deflação) do emprego das entidades do Olimpo. Aos períodos ‘normais’ de uso do mito, corresponde a inflação.

Essa evolução⁷⁴ do mito de Penélope, ou manipulação por parte de Patricia Bins, remete também aos aspectos da perenidade, derivação e desgaste postulados por Durand. A perenidade mantém-se duplamente, seja no sentido de duração em si de um mito que se mantém atual por tantos séculos, seja por situar-se ao lado do *logos*, da redução ao fio do discurso (1998: 96), conforme o número inquantificável de obras que estabelecem relação intertextual com a síntese mitêmica registrada por Homero⁷⁵.

O que Durand chama de derivação, essa tendência à desordem e desorganização do movimento, aliada à tendência à ordem e organização da estabilidade, ‘preenche o mito’, o

⁷⁴ Mantenho a taxinomia de Durand.

⁷⁵ Entre reatualizações expressas ou veladas do mito de Penélope destaco: GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa**. 2 ed. São Paulo: Núcleo, 1997; JOYCE, James. **Ulisses**. 11 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999; BINS, Patrícia. **Jogo de Fiar**. 2 ed. Porto Alegre: AGE, 1999, além de **Janela do Sonho**, da mesma autora; CARPENTIER, Alejo. **Los pasos perdidos**. Madrid: Alianza Editorial, 2004; ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. São Paulo: Martins Fontes, 1993; HÉBERT, Anne. **A gaiola de ferro**. Rio Grande: FURG, 2003; MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Crônica de uma morte anunciada**. 29. ed. Rio de Janeiro: Record, 2002; ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 37 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; VERISSIMO, Erico. **Um certo Capitão Rodrigo**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d].

qual, para o autor, assemelha-se a um quadro esquemático a ser recheado por diversos elementos. Em **Janela do Sonho**, a desordem expressa-se através da subversão do modelo arquetípico, além da superposição dos tempos e da voz das narradoras, em franca representação do mundo exterior fragmentado, refletido no eu interior dilacerado. A tendência à ordem e organização desse mundo acontece através da palavra narrativa. Mas nem a organização do caos acontece de forma linear por um *logos* organizado, pois a fragmentação dos seres corresponde a fragmentação da escrita.

Georges Balandier, em **O Dédalo**: para finalizar o século XX, traça uma longa reflexão cujo cerne aponta para a relação arte-vida:

O reino da simulação não está [...] estabelecido. Se a confusão se torna hoje mais impressionante, não é menos verdade o fato de toda realidade ser *construída*, híbrida, feita também de indicações que lhe são exteriores. Não existe realidade imediata, *ready made* oferecido à pura representação. Se as aparências compõem o mundo como uma espécie de labirinto de espelhos onde é impossível caminhar sem erros nem errância, o homem contemporâneo tem todas as razões de recorrer à sua liberdade como instrumento de sua resistência às ilusões, de fazer de sua própria imaginação um guia e de ser o artesão primeiro de suas convicções. (BALANDIER, 1999: 117).

Essa relação labiríntica, sob a forma de etapas da representação do real superposta em três níveis imaginários, é estabelecida claramente em **Janela do Sonho**. Não existem fronteiras definidas entre (pseudo?)realidade e mimese para Maria-narradora, porque “precisa continuar viva, a estória se desenrola, as personagens adquirem dimensões de sua própria ilusão ou irrealidade. O irreal é a única realidade possível” (JS: 40). O rompimento com o real ratifica-se pelo ato de não dar corda no relógio (id., ibid.), uma maneira de cristalizar o tempo, enfrentar os medos, manter a morte em compasso de espera: “talvez era a morte que a assustava a ponto de ter necessidade de fabricar outras vidas para não morrer a sua própria” (p. 45). Enquanto “tece mundos de solidão”, manipula o tempo para resolver-se, qual Penélope manipula-o para desejar. O ato criativo contrapõe-se à finitude da morte real, liberando e libertando à mente criadora mundos imaginários.

Já o desgaste do mito de Penélope, efetuado através de sua inversão em **Janela do Sonho**, nada mais é do que sua renovação, por força do dinamismo (uma das características essenciais do mito para Durand) intrínseco das pulsões subjetivas internas da autora, sujeitas às intimações objetivas externas do contexto contemporâneo⁷⁶. Desse modo, o mito reveste-se

⁷⁶ A esse respeito, leia-se: TROUSSON, Raymond. **Thèmes et mythes**. Bruxelles: l'Université de Bruxelles, 1981. Um dos raros críticos literários a recusar o termo 'mito' para a literatura, em favor de 'tema', o autor destaca que, nas obras literárias clássicas, “o mito já perdeu sua função etiológica e religiosa, mesmo se a estrutura do mito continua a se manifestar sob a estrutura narrativa” e insiste em que “os mitos gregos clássicos

de um caráter sintético, por tentar reconciliar a antinomia do terror (da morte) e da esperança (da vitória) diante do tempo (DURAND, 2002: 283) representada em Penélope pela morte – desejada – de Antínoo e pela morte – indesejada – de Odisseu. Por isso a tecedura e fiação são características do devir, mas que em Maria-narradora ultrapassa a pulsão cega e vegetativa, alinhando-se ao “desejo de eternidade que quer suspender o destino mortal” (id., ibid.: 197), quando se projeta em três, para compensar a morte iminente de uma mulher problemática⁷⁷.

Sob uma visão mais tradicional e eurocêntrica, Durand (2002) identifica nos símbolos viris dos esquemas da ascensão o poder de combate, entre eles a luta, a cabeça, o sacerdote. No mesmo alinhamento estão os símbolos solares correspondentes: a fala, o saber, a divina transcendência. O contrário verifica-se nos símbolos noturnos, quais sejam a escuridão, a treva, a cegueira, associados à queda, à carne, à mãe feiticeira. Por outro lado, o momento atual, como identifica Villaça (1996), prega um abrandamento dos limites paradigmáticos, encaminhando para a convivência dos opostos. Exemplifica-se esse abrandamento por ocasião da catábase ao eu interior, a odisséia de Maria, eufemizando em descida o que poderia ser classificado como uma queda (extensiva ao adultério praticado), além da apropriação da fala, símbolo solar das cabeças viris, em franco esquema de ascensão (e, por que não, de apropriação) por parte das mulheres recentemente.

A elaboração literária de **Janela do Sonho** debruça-se justamente sobre a escolha dos mitemas compositivos de Penélope, sobre sua tradução, sua modificação em relação às colorações específicas da obra dita ‘original’. Esses tons diferenciadores marcam o imaginário pessoal da autora⁷⁸. Deslocar a palavra é fazer a revolução, segundo Roland Barthes, em

representam o triunfo da obra literária sobre a crença e a escolha de uma versão exclusiva de outros” (p. 19). Se o mito não sofrer modificações, acrescenta, sendo-lhe somados novos significados, não haverá mito – somente tema. A cada adição será realizada uma palingenesia, o eterno retorno dos elementos compositivos tradicionais.

⁷⁷ Para Georg Lukács, no romance, há a ruptura da comunidade épica que une o herói e o mundo. O herói do romance está primeiramente à procura de um sentido para sua vida, num mundo estilhaçado e desprovido de sentido, que não pode mais fornecer-lhe valores referenciais. Neste mundo onde as pistas estão confundidas, e onde nenhum objetivo se impõe com a força de uma evidência, o herói romanesco é um personagem necessariamente solitário, cujo destino só pode ser individual, incerto, plurívoco, ou equivocado” (2000: 79-84). Esse herói problemático, segundo Lucien Goldman (**Sociologia do romance**), é o que empreende uma “busca degradada e, por isso, inautêntica de valores autênticos num mundo de conformismo e convenção” (1990: 9).

⁷⁸ O gênero – romance –, através do qual Patricia Bins narra, apresenta-se especialmente adequado para o desenvolvimento de questões identitárias, pois, conforme Bakhtin, “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo” (1998: 400), o que contribui para a evolução da literatura e, pode-se acrescentar, para a manutenção do mito dentro da literatura. Conseqüência natural, 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 (p. 402). “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação” (p. 425). A subjetividade passa a fazer parte da representação, rebaixando o objeto artístico ao nível da realidade atual (p. 427). O homem vê a si mesmo também através dos olhos dos outros. Ainda em oposição à epopéia, em que a memória é a tônica, o discurso romanesco admite também a experiência e o conhecimento científico (p. 407). Tal conhecimento pode ser observado em várias

Crítica e Verdade (1999), portanto, ao conferir a posse do corpo e da sexualidade à mulher, Maria revoluciona o mito, reconhecendo que

as relações entre mulheres e homens não mais obedecem a convenções do passado, a liberdade de cada um de ser segundo sua escolha está conquistada.[...] Eliminou-se a culpa e o imaginário do ‘pecado da carne’; conquistou-se o acesso ao erotismo. A economia amorosa [...] se desregula, abre possibilidades para todas as trocas, solicita o desejo erótico de todas as maneiras, até as obscenas [...] desloca as fronteiras da intimidade, revela o que guardavam da indiscrição, contribui para a sujeição do olhar [...] único em uma invenção conjunta, em uma renovação onde se medem a força da atração mútua e a riqueza dos imaginários conjugados. [...] O amor sempre esteve ligado ao risco, às ligações perigosas e, mais ainda, à paixão que causa uma revolução de todo o ser (BALANDIER, 1999: 116).

Ao proporcionar voz à mãe, algo recente na literatura, Maria assume o *status* de sujeito, indo de encontro à posição de objeto do discurso dos filhos e contribuindo para a implosão do clichê de mãe realizada. Ao pintar telas, Maria libera a artista que há em si, tramando e liberando fios, a princípio concretos para a subsistência, depois metafóricos para superar os traumas e a baixa autoconfiança. Assim, além de encontrar a solução do perdão para os descaminhos de sua vida, Maria liberta-se através da identidade como escritora.

A decadência do mitema da fidelidade no mito de Penélope insere-se ainda na sexta e última etapa da análise potamológica de Durand, fase em que ocorre o esgotamento dos deltas. Já o surgimento da face renovadora remete à formação dos meandros e das derivações. Nessa altura, a corrente do rio se enfraquece porque se subdivide, deixando-se captar pelas correntes vizinhas (DURAND, 1996: 85). Através desta pesquisa, porém, verifico que o mito de Penélope ainda não alcança o estágio do enfraquecimento. O que se poderia considerar como sendo uma debilidade do mito devido a sua divisão acontece apenas no plano superficial, significando uma adequação à cultura e às mudanças sociais do momento presente⁷⁹. Embora a característica ‘principal’ do mito de Penélope esteja em franca deflação, a simples menção, ou retomada desse traço pelo seu oposto já contribui para mantê-lo vivo, ressaltando sua importância e não permitindo que o manancial se esgote... Na essência, a outra face existe desde sempre, apesar do estado latente.

obras literárias que integram postulados de outras ciências à sua criação: um exemplo é a escritura de **Janela do Sonho**, onde Patrícia Bins incorpora, entre outros, elementos da Psicanálise.

⁷⁹ Segundo Northrop Frye, às associações óbvias, os *topoi* – pura convenção da literatura popular e primitiva – contrapõem-se as puras variáveis, a serem analisadas pelos eruditos. A rigor, a poesia, aqui entendida como criação literária, varia entre os dois extremos, integrando o que o autor denomina de fase formal, em que há um forte elemento de desejo, ou de sonho. “A união de ritual e sonho numa forma de comunicação verbal é o mito” ([s. d.], p. 108), “princípio organizador estrutural da forma literária” (FRYE, [s.d.]: 333).



CONCLUSÃO

NÓS DESFEITOS, TENSÕES (RE)CRIADAS

Tempos modernos

*Era uma vez
Uma mulher
Que via
Um futuro
Grandioso
Para
Cada homem
Que a tocava*

*Um dia
Ela se tocou*

*Exegi monumentum aere perennius.
(Construí um monumento mais durável que o bronze.)*

A tarefa a que me propus, de investigar a importância do mito de Penélope na obra **Janela do Sonho**, conduziu-me a algumas constatações que, se não encerram em definitivo essa análise, devem ser aqui sintetizadas à guisa de conclusão.

Em primeiro lugar, verifiquei que, na época atual, ao contrário dos tempos homéricos, a literatura não mais visa a representar esteticamente as ações divinas e os feitos heróicos. O herói não mais pertence a uma raça superior, mas transforma-se em homem e mulher comuns, recebendo o termo, por adequação, muitas vezes o elucidativo prefixo anti. Surgem, então, anti-heróis, anti-heroínas, cujas atitudes não raro pouco elevadas suscitam o questionamento: apagar o traço paradigmático seria romper com o mito que subvertem? Considerando-se que inverter uma atitude mítica é ainda crer no poder do mito, aquilo que poderia ser interpretado como mitoclastia aponta mais para uma revisitação da mitolatria.

A **Odisséia**, já nos primeiros versos, fornece indícios de ser uma obra transgressora, quando seu autor realiza uma subversão às regras da composição épica: em vez de invocar a musa Calíope, da poesia heróica e da grande eloquência necessárias ao *epos*, convoca Atena para lembrá-lo dos feitos de Odisseu⁸⁰.

Por sua vez, **Janela do Sonho**, em plena contemporaneidade, apresenta uma narradora que invoca a Virgem Maria para auxiliá-la na narração: “Ave Maria, os truques do inconsciente se manifestam, ave maria cheia de graça, rezo, rezo para que Nossa Senhora me ilumine, estou inteiramente nas trevas em plena luz da tarde” (JS: 57). Tal chamamento por

⁸⁰ O verso “Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso” (I, 1), por si só, não evidencia que não se trate da musa Calíope. Entretanto, uma nova invocação, representada ainda pela fala do poeta: “Deusa nascida de Deus, de algum ponto nos conta o que queiras” (I, 10), tem por resposta a contestação de Atena dirigida a Zeus (I, 45-63) sempre interessada em defender Odisseu. Essa construção fornece-me indícios de que a deusa solicitada para cantar a viagem do rei de Ítaca seja Atena e não Calíope.

parte da narradora-autora remete à afirmação de Astor Antonio Diehl, para quem “o Homem pós-moderno não é apenas religioso, ele é psicológico. Ele pensa mais na expansão da mente do que na salvação da alma.[...] Assim, ao indivíduo, interessa um ego sem fronteiras e não uma consciência vigilante” (1993: 164). Para Maria, no entanto, bem como para a narradora Patricia, mesmo após a inversão do mito marial, o valor mítico prevalece, triunfante. Indefesa frente aos ‘truques do inconsciente’ dissecado pela Psicanálise, ciência tão destacada na década de 80 do século passado, solicita auxílio divino.

Saliento que é preciso muita coragem para, em pleno século XXI, quando os cultos religiosos são consideradas arraigadamente um mero anacronismo, invocar Nossa Senhora como inspiradora, ainda que fora da introdução da obra (a qual, na verdade, nem existe). Patricia Bins realiza uma espécie de antropofagia, assimilando os elementos que lhe são úteis da doutrina cristã, Mitologia, Psicanálise, Filosofia, Teoria Literária, enquanto despreza aqueles inúteis para o seu ato criativo. Ultrapassada a prescrição de criar ao agrado da Igreja, a narradora emprega a fé como característica de sua liberdade de criação. Vai de encontro a um outro tipo de prescrição, mais especificamente à feminista, ao manter o chamamento à grande força cósmica e à Virgem Santíssima. A autora desvencilha-se do provincialismo cultural que obriga a desprezar os arquétipos, impedindo a pessoa de realizar-se como ser integral, universal (ELIADE, 1996: 32), mas veste-os com os trajes de final do século XX. Bins opera a síntese pela qual a escritura reveste-se do paradoxo que é o arranjo do caos, pensamento interior, pelo *logos* (aparentemente) desordenado em variados fragmentos.

De igual modo, ultrapassada a prescrição pedagógica para o mito de estimular a mimese conforme a ideologia do *status quo* de fornecer um modelo pedagógico exemplar para a mulher, o inferno deixa de ser o outro e a alteridade abandona seu caráter redutor. O ato criativo assemelha-se assim uma forma de amar, para a narradora de **Janela do Sonho**: “penetrar na pele alheia, na alma alheia, exige um despojamento, um distanciamento e, ao mesmo tempo, uma aproximação total; isto seria o verdadeiro amor, o verdadeiro estado de graça. Pelo instante intenso e uno de entendimento, valeria viver” (JS: 86). Essa reflexão alinha-se à de Durand, para quem “a representação imaginária é poder geral de se pôr no lugar do outro” (2002: 383), em decorrência da “vontade sincrética de unificação dos contrários através do drama mítico da morte e do renascimento” (id.: 294), renascimento esse simbolizado nas projeções de Maria.

Durand, em **Perenidade, Derivações e Desgaste do Mito** (1998) descortina um elo entre a predominância de uma entidade mitológica clássica e as diferentes épocas da criação literária. Para o autor, o mito de Prometeu, representativo do século XIX, é sucedido pelo de

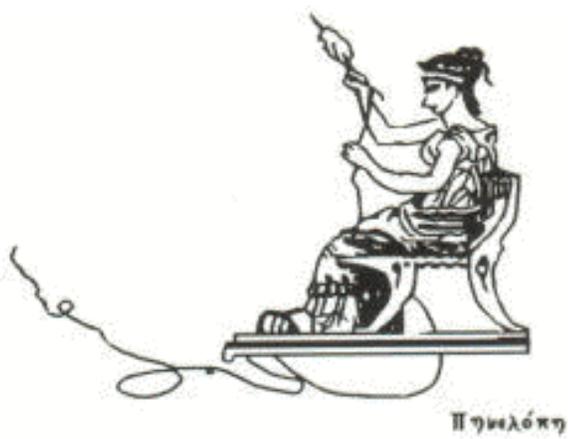
Hermes, no século XX. O próximo, que seria o atual, marcaria o retorno de Dioniso. Tais entidades inspiraram (e seguem inspirando) a literatura, se bem que lhe disputem, algumas vezes, determinado período. Essa disputa é própria do mito, uma arena de oposições, igualmente característica da narrativa, centro de embates.

À guisa de conclusão, reconheço que a fuga aos costumes realizada por Homero em relação a Penélope, pela sua inversão, Bins atualiza em Maria: ambos, cada um a seu modo, subvertem a *doxa* de seu tempo. Em relação ao *status quo*, Bins e Homero são igualmente transgressores e libertários, embora se manifestem em proporções e gêneros diferentes. Homero sabe que somente o poeta pode tornar-se imortal na memória dos homens, ao erguer o monumento perene que é a sua obra; de igual modo, para Maria e Patricia Bins-narradora, a afirmação como pessoa no mundo patriarcal acontece através do processo de busca dessa identidade: quer saber quem é – no texto, e fora dele.

Finalmente, em relação ao mito de Penélope, cuja revisão e atualização por uma autora contemporânea mostra uma Penélope que destece, sem grandes esperas, toda uma educação imposta, a fim de tecer para si uma identidade própria a um ser que questiona, contesta, procura um lugar para exercer a palavra. Assim sendo, se a Penélope homérica é uma mulher virago, Maria está longe de sê-lo. Além disso, é plural, múltipla, labiríntica.

Ao desfazer alguns nós dessa tecedura do imaginário humano, percebo que outros se formam. Lembro então de Claude Lévi-Strauss, em **O cru e o cozido**, quando desabafa que “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” (1991: 14). A tal inconclusão devem-se, pois, trabalhos como este.

Pretendo, porém, que as reflexões aqui expostas possam instigar outras reflexões, destacar e acompanhar outros fios do tapete textual de Penélope. Em meu caso específico, ampliadas em uma tese de doutorado.



BIBLIOGRAFIA

AFONSO, Rosa Maria dos Santos. As relações mãe e filha na obra de escritoras brasileira e canadenses contemporâneas. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre & CAMPELLO, Eliane Amaral (orgs.). **Cadernos Literários**. Rio Grande: FURG, 1998, v. 3.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética. Organon. Política. Constituição de Atenas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **Ética a Nicômaco**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

_____. **Poética**. 14. ed. Rio de Janeiro: Ediouro [s.d.].

ARY, Zaira. **Masculino e feminino no imaginário católico: da Ação Católica à Teologia da Libertação**. São Paulo: Annablume, 2000.

AVALON, Manville (org.). **O poder do mito**. São Paulo: Martin Claret, [s.d.].

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado: o mito do amor materno**. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. 4.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1998.

BAL, M. **Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes**. Paris: Klincksieck, 1977.

BALANDIER, Georges. **O Dédalo: para finalizar o século XX**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 10. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BENJAMIN, Walter. 7. ed. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BERND, Zilá. A literatura comparada e as literaturas periféricas. In: MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves (orgs.). **Limiares críticos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.
- BINS, Patricia. **Janela do sonho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
_____. **Jogo de fiar**. 2.ed. Porto Alegre: AGE, 1999.
- BORDO, Susan. A feminista como o Outro. In: **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, 2000.
- BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
_____. **Dicionário mítico-etimológico**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1991.
- BRICOUT, Bernardette (org.). **O olhar de Orfeu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BRUNEL, Pierre. **Mythocritique**. Théorie et parcours. Paris: PUF, 1992.
_____. **Dicionário de mitos literários**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- CALDAS-COULTHARD, Carmen Rosa. **News as social practice**: a study in critical discourse analysis. Florianópolis: UFSC, 1997.
- CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. São Paulo: Palas Athena, 1990.
_____. **Para viver os mitos**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- CAMPELLO, Eliane Amaral. Patricia Bins: nos caminhos da paixão. In: BAUMGARTEN, Carlos Alexandre & _____. (orgs.). **Cadernos Literários**. Rio Grande: FURG, 1996, vol. 4, 1999.
_____. Projeto **O Künstlerroman de autoria feminina no Brasil**. 2004-2006, FURG.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARPENTIER, Alejo. **Los pasos perdidos**. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- CARRIERE, Jean-Claude. Juventude dos mitos. In: BRICOUT, Bernardette (org.). **O olhar de Orfeu**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARVALHAL, Tania Franco. A tradição discursiva na América Latina e a prática comparatista. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. **Literatura comparada**: teoria e prática. Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1996.
- CASSIRER, Ernst. **Linguagem e mito**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Anablume, 1994.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 13.ed. São Paulo: 1999.
- COMMELIN, Pierre. **Mitologia grega e romana**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**. Paris: Seuil, 1977.

DOMINGUES, José Maurício. **Interpretando a modernidade**: imaginário e instituições. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Literatura ocidental**. 4.ed. São Paulo: Ática, 1997.

DUBY, George & PERROT, Michelle. **História das mulheres**: a Antiguidade. Porto: Afrontamento, 1993.

DUMÉZIL, Georges. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

_____. O Künstlerroman Janela do Sonho e a subversão do mito de Penélope. In: **Anais do IX Congresso Internacional Abralic 2004 – Travessias**. Porto Alegre: Metrópole Indústria Gráfica, 2004.

DURAND, Gilbert. **Figures mythiques et visages de l'oeuvre**. Paris: Berg International, 1979.

_____. **Introduction à la mythologie**. Paris: Albin Michel, 1996.

_____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 1998.

_____. Método arquetipológico: da mitocrítica à mitanálise. In: _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 1998.

_____. Perenidade, derivações e desgaste do mito. In: _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Piaget, 1998.

_____. **O imaginário**. 2. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. & SUN, C. **Mythe, thèmes et variations**. Paris: Desclée de Brouwer, 2000.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: _____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Mito do eterno retorno**. São Paulo: Mercury, 1992.

_____. **Imagens e símbolos**: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Aspectos do mito**. Lisboa: 70, 2000.

ÉSQUILO. **Oréstia**: Agamêmnon, Coéforas, Eumênides. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. SÓFOCLES. EURÍPIDES. **Os persas. Electra. Hécuba**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

FABRE-SERRIS, Jacqueline. **Mythologie et littérature à Rome: la réécriture des mythes aux Iers. Siècles avant et après J.-C.** Lausanne: Payot, 1998.

FÉLIX, Loiva Otero & GOETTEMES, Miriam Barcellos (orgs.). **Cultura grega clássica.** Porto Alegre: UFRGS, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa.** 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** 9.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, [s.d.].

GARRETT, Almeida. **Frei Luís de Sousa.** 2.ed. São Paulo: Núcleo, 1997.

GENETTE, Gérard. **Figuras I.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Figures III.** Paris: Seuil, 1972.

_____. **Palimpsestes: la littérature au second degré.** Paris: Seuil, 1982.

GOLDBERG, Gerald Jay. The Artist-Novel in Transition. Apud: 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. **Sociologia do romance.** São Paulo: Paz e Terra, 1990.

GRIMAL, Pierre. **Diccionario de la mitologia griega y romana.** Barcelona: Labor, 1965.

_____. **A mitologia grega.** 2.ed. Mem Martins: Europa-América, [s.d.].

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 5.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HÉBERT, Anne. **A gaiola de ferro.** Rio Grande: FURG, 2003.

HESÍODO. **Teogonia.** 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Os trabalhos e os dias.** São Paulo: Iluminuras, 1996.

HOMERO. **Odisséia.** 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1996, traduzida por Manuel Odorico Mendes.

_____. _____. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, traduzida por Carlos Alberto Nunes.

_____. **Ilíada.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego.** 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **Pour une esthétique de la réception.** Paris: Gallimard, 1978.

_____. **A história da literatura como provocação à Teoria Literária.** São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aishtesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luís Costa. **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JOYCE, James. **Ulisses**. 11.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

JUNG, Carl Gustav. **Freud e a Psicanálise**. 2.ed. Petrópolis: Vozes, 1990.

KOHLER, Denis. Ulisses. In: BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LACERDA, Sonia. **Metamorfoses de Homero: história e antropologia na crítica setecentista da poesia épica**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

LAUERSEN, Niels & WHITNEY, Steven. **O corpo da mulher**. São Paulo: Abril, 1987.

LEITE, Ligia Chippini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. 7.ed. São Paulo: Ática, 1994.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Anthropologie structurale**. Paris: Plon, 1958.

_____. **O cru e o cozido**. Mitológicas. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000.

MACLAGAN, David. **Mitos de la creación: la aparición del hombre en el mundo**. Madrid: Debate, 1989.

MARTINS, Mônica de Azevedo. A fiandeira de vidas: uma representação da maternidade na obra de Patrícia Bins. In: **Anais do IX Congresso Internacional Abralic 2004 – Travessias**. Porto Alegre: Metrópole Indústria Gráfica, 2004.

MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Cotia: Ateliê, 2002.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. A noção de hipertexto e sua contribuição para os estudos literários. In: **Literatura comparada**. Teoria e prática. BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (org.). Porto Alegre: Sagra – DC Luzzatto, 1996.

MONNEYRON, Frédéric & THOMAS, Joël. **Mythes et littérature**. Paris: PUF, 2002.

MOSSÉ, Claude. **La femme dans la Grèce antique**. Paris: Albin Michel, 1983.

NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: EDUSP, 1997.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. **A cicatriz do andrógino**. In: Revista Tempo Brasileiro, nº 101. Rio de Janeiro, 1990.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Euterpe e Penélope: a metáfora musical na ficção contemporânea**. In: DUARTE, Constância Lima et alii (org.). 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.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história**: operários, mulheres e prisioneiros. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

PEYRONIE, André. Labirinto. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

PHILIBERT, Myriam. **Dictionnaire des Mithologies**. Manchecourt: Maxi-Livre-Profrance, 1998.

PIRES, Francisco Murari. **Mithistória**. São Paulo: Humanitas/USP, 1999.

PIZARRO, Ana. **La luna, el viento, el año, el día**. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

PLATÃO. **Protágoras ou les sophistes**. Paris: Gallimard, 1980.

_____. **Górgias**. Lisboa: 70, 1992.

_____. **Diálogos**: Menon, Banquete, Fedro. 20.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

_____. Eutídemo. Apud: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

_____. **A República**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

_____. **Timeu e Crítias ou a Atlântida**. São Paulo: Hemus, 2002.

QUEIROZ, Vera. Crítica, leitora, experiência. In: **Crítica literária e estratégias de gênero**. Niterói: EDUFF, 1977.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

RICOEUR, Paul. **Teoria da interpretação**. Lisboa: 70, [s.d.].

ROCHA, Everardo. **O que é mito**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 37.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Da ginolatria à genologia: sobre a função teórica e a prática feminista. In: FUNCK, Susana Bornéo (org.). **Trocando idéias sobre a Mulher e a Literatura**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.

SCHÜLER, Donald. **Carência e plenitude**. Uma análise das seqüências narrativas na *Ilíada*. Porto Alegre: Movimento-IEL, 1976.

_____. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

_____. **Origens do discurso democrático**. Porto Alegre: L&PM, 2002.

_____. & GOETTEMES, Miriam Barcellos (orgs.). **Mito ontem e hoje**. Porto Alegre: UFRGS, 1990.

SELLIER, Philippe. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? In: **Littérature**, nº 55, 1984.

_____. Récits mythiques et productions littéraires. In: **Images, mythes, représentations**. Trames [Actes du XIV^eme. Congrès de la Société française de la littérature générale et comparée à Limoges en 1977]. 1981.

SIGANOS, André. **Le Minotaure et son mythe**. Paris: PUF, 1993.

SODRÉ, Muniz. **O bicho que chegou a feira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

SÓFOCLES. **A trilogia tebana**: Édipo Rei, Édipo em Colono, Antígona. 8. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

STEWART, Grace. **A new mythos**: the novel of the artist as heroine 1877-1977. St. Alban's, Vermont: Eden Press Women's Publications, 1979.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Almedina, 1983.

TROUSSON, Raymond. **Thèmes et mythes**. Bruxelles: l'Université de Bruxelles, 1981.

TURCHI, Maria Zaira. **Literatura e antropologia do imaginário**. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.

VÁRIOS. **Bíblia**. [s.l.]: Enciclopaedia Britannica, 1987.

VERISSIMO, Erico. **Um certo capitão Rodrigo**. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

VERNANT, Jean-Pierre. **A morte nos olhos** – figurações do outro na Grécia antiga: Ártemis, Gorgô. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

_____. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

_____. **O universo, os deuses, os homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Entre mito & política**. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

VIDAL-NAQUET, Pierre. **O mundo de Homero**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

VILLAÇA, Nizia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

WOOLF, Virginia. **O status intelectual da mulher**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura gaúcha**: temas e figuras da ficção e da poesia do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: L&PM, 1985.

_____. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3.ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.