

A teia da *Odisséia*

INTRODUÇÃO

1 – A MULHER

- 1.1. A sedução do prazer
- 1.2. A sedução do poder
- 1.3. A sedução do saber

2 – A ESPOSA

- 2.1. A síntese disjuntiva
- 2.2. Implicações metonímico-metafóricas dos epítetos
 - 2.2.1. “a ardilosa” Penélope
 - 2.2.2. “a sensata” Penélope
- 2.3. Os cortes da teia

3 – A CADEIA DE REPRESENTAÇÕES

- 3.1. A imagem especular
- 3.2. O ego ideal, ou a deusa de olhos verde-mar
- 3.3. O ideal do ego, ou o deus do mar

4 – A REDE DA ENUNCIÇÃO

- 4.1. O poeta e a Musa
- 4.2. O “engenhoso” narrador
- 4.3. O “lugar do herói”

- 5 — A ESTRUTURA SERIAL
5.1. Telêmaco: a série significativa
5.2. Odisseu: a série significada
5.3. Penélope: o significante vazio

- 6 — A PRÁTICA SIGNIFICANTE
6.1. Os componentes épicos
6.2. Aspectos textuais
6.3. O alvo interdito, ou o lugar do desejo

CONCLUSÃO

INTRODUÇÃO

*Chegados nunca chegamos
eu e a ilha movediça*

Jorge de Lima

A freqüência de personagens femininas na Odisséia e, sobretudo, o espaço de relevo que ocupam no poema, têm sido atribuídos ao fato de ser a Odisséia¹ uma apologia da vida doméstica, em contraste com a Ilíada, que celebra a guerra.

No Canto VI, Odisseu, tendo-se salvado do naufrágio da jangada em que deixara a ilha de Calipso, desperta na praia cercado pela filha de Alcínoo e suas servas e, enaltecendo a beleza de Nausícaa, faz votos pela sua felicidade:

“um esposo e um lar, mais a graça da concórdia; nada é mais valioso e feliz do que a harmonia de vistas de marido e mulher sob o mesmo teto; ela causa mágoa enorme aos inimigos e alegria aos amigos, mas quem melhor o compreende é o próprio casal” (75. Grifos adicionados).

Odisseu lhe havia dito antes:

“Que os deuses te concedam tudo a que aspira teu coração”, e suas palavras deviam traduzir, portanto, o ideal de toda jovem, como o dessa princesa cuja sorte, na vida, seria transformar-se numa segunda Penélope. Registra-se aí o tema da idealizada felicidade conjugal, definida como “a harmonia de vistas”, como a identificação dos cônjuges, de que o próprio Alcínoo e a rainha Arete eram exemplos.

Mas essa é uma fala de Odisseu inserida no seu desejo de retornar à sua terra, ao seu reino, à sua ilha, ao seu centro, à esposa — mulher/lugar — ponto zero da trajetória existencial. E é significativo que a principal referência à mãe de Odisseu seja feita no episódio de sua descida ao Hades, onde a encontra entre outros mortos. Enquanto isso, a velha ama é mencionada no poema com destaque, sendo chamada “Mãezinha” por todos da casa.

No Hades, aonde fora ter o navegante para conhecer as profe

cias de Tirésias, foram bem outras as palavras de Agamenon, referindo-se à sua própria esposa:

“não há ente mais cruel nem mais canalha do que a mulher, quando concebe em seu coração tais pecados. Haja vista o feito monstruoso que ela concebeu, quando preparou o assassinio do marido legítimo. E eu que contava, ao chegar a casa, ser festejado por meus filhos e servos! Ela, porém, com suas propensões infames, cobriu de vergonha a si mesma e até as mulheres que hão de existir no futuro, inclusive as que forem virtuosas”. (135. Grifos adicionados).

Odisseu apelou então para o ódio de Zeus à estirpe de Atreu, como único argumento capaz de resultar em tantos males para os homens por causa dos “despropósitos” das mulheres. De qualquer forma, porém, Agamenon lhe advertiu:

“Por isso não debes jamais tu tampouco ser bondoso com tua mulher; não lhe contes tudo quanto te vem à mente; conta uma parte e guarda a outra em segredo” (idem).

E como se não bastasse, acrescentou:

“Guarda em tua mente outras palavras que te vou dizer: abica com teu barco à terra pátria à sorrelfa e não às claras; não se pode mais confiar nas mulheres” (136. Grifos adicionados).

Das muitas personagens femininas que figuram na Odisséia, uma diferença logo se estabelece entre mulher e esposa, de tal forma que se poderiam considerar duas categorias e atribuir àquela traços semânticos negativos, sendo que esta, enquanto estritamente conforme a expectativa de harmonizar-se, se caracterizaria por traços positivos. Entre mulher e esposa deveria existir não apenas uma mudança de estado social, mas uma transformação psicológica, uma mudança de caráter, principalmente ao se considerar o fato de que, somente matando o marido, ou por interferência de algum deus, podia a esposa afirmar a sua individualidade, a sua identidade como sujeito.

O epíteto “sensata”, característico de Penélope como sua qualidade intrínseca, já é definidor da normalidade feminina, que distingue a esposa daquilo que Odisseu chama “os despropósitos” das mulheres. “Sensata” é, pois, a conduta de Penélope, no seu tecer e destecer o manto, enquanto o filho se desespera por ver depauperados dia a dia os seus celeiros, os seus rebanhos, os odres de vinho, no sustento dos pretendentes que, em festins, passaram a habitar o palácio na longa ausência de Odisseu, tido como morto. E sobretudo “sensata” é a sua solidão, quando podia escolher um companheiro entre os homens mais atraentes da região.

A atenção que se tem dado a personagens como Circe, Calipso e as Sereias, mostra-as como representação da sedução sexual. Mais importante, porém, é a diferença que as caracteriza.

Apesar de identificar-se quase sempre a sedução com valores

sexuais, e de existir uma atmosfera erótica nos três episódios, o texto homérico, mais do que a lenda que envolve essas figuras femininas, revela que o sexo tem, por certo, um valor em si, mas desde essas eras longínquas constitui um instrumento retórico — talvez o maior de todos — na transmissão dos valores culturais.

Das pesquisas que se têm feito sobre a Odisséia, a maioria se caracteriza por explorações que vão desde as remotas fontes históricas até a intrincada genealogia da mitologia helênica, apesar de as diferenças estruturais do poema com relação à *Ilíada* serem cada vez mais reafirmadas.

O objetivo deste trabalho, entretanto, é desentranhar os episódios da narrativa de modo a construir uma montagem de segmentos diferenciados, mas articulados por meio de invariantes que asseguram a continuidade e a identidade do poema.

É fácil verificar-se que as valiosas pesquisas ainda há pouco referidas são insistentemente utilizadas como subsídio ao trabalho de reconstrução do texto, por ratificarem, por outras vias de raciocínio, os conceitos aqui formulados. E a objetivização de aspectos geralmente negligenciados, e até mesmo inobservados, não se confunde com o simples preenchimento dos “pontos de indeterminação” que a obra ficcional necessariamente apresenta. Trata-se de uma questão bem mais complexa que mais se prende a um “estado de disponibilidade da obra”.²

Como naquele jogo em que, ligando-se determinados números, se constrói uma figura, assim procurarei trabalhar na superfície pontilhada do poema. Apesar de não contar com o recurso da numeração, estou certa de encontrar em seu lugar outros indícios que, conduzindo o raciocínio de um dado a outro, produzirão um sentido.

Interesso-me, certamente, pela teia de Penélope, mas o meu propósito é trabalhar um tecido mais concreto, um tecido que há milhares de anos se desenrola, e cujo desenho, ainda que intrínseco aos nós da imensa trama, será sempre percebido a partir de um certo ponto de orientação e de uma determinada articulação dos elos de referência.³

Conforme a expectativa proposta pela tradição, começarei por analisar:

1 — o papel da mulher, evidenciando a condição de objeto a que é reduzida no poema, mesmo quando se apresenta como detentora do poder;

2 — o estereótipo sócio-sexual representado por Penélope através do seu nome, dos seus epítetos e, sobretudo, dos cortes de sua teia — elementos que a tornam o “significante vazio” do jogo serial em que se desenvolve o poema. Procurarei evidenciar, a seguir,

3 — a cadeia de representações em que se desdobra a monumental figura de Odiseu, analisando aí a função especular de Penélope e Palas Atena, a deusa que configura o ego ideal do herói; a função simétrica e oposta de Posidão, o deus do mar, que na condi-

ção de ideal do ego confunde-se com o superego, intimamente relacionado com o universo pulsional de que o oceano é o símbolo primordial. Serão então estudadas as relações do enunciado com

4 — a rede da enunciação, que nos vai revelar um narrador tão engenhoso quanto “o engenhoso” Odisseu, que através de sucessivos ardis identifica-se com o herói do seu canto no espaço virtual da imagem narcísica, ao mesmo tempo em que o obriga, por um ato reflexo, a identificar-se narcisicamente consigo próprio, ao assumir Odisseu o ato de narrar. O “lugar do herói” é produzido num jogo especular mais complexo do que o de Velasquez, cuja obra *As Meninas* — analisada a partir do instrumento teórico deste trabalho — serve de paralelo ao Canto VIII do poema. Procurarei mostrar ainda como a astúcia do narrador se manifesta na manipulação das instâncias pronominais, de modo a fazer-se presente na narrativa. Daí passarei à

5 — estrutura serial em que se desenrola o poema, mostrando que, ao contrário do que se verifica na epopéia, as séries são do tipo disjuntivo, sendo Telêmaco o filho que constitui uma nova representação o sujeito da série significante e Odisseu o sujeito da série significada, enquanto Penélope as articula na qualidade de instância paradoxal. Essas reflexões levarão a considerar

6 — a prática significante, em que, combinando-se aos tradicionais componentes épicos, transparecem aspectos propriamente textuais. Finalmente,

7 — a prova do arco será vista como determinante do alvo interdito, ou o lugar do desejo.

Nesta leitura do poema, o que mais importa é verificar que o canto da corda do arco brandida por Odisseu se confunde com o canto da própria *Odisséia* que ainda hoje se faz ouvir, proporcionando-nos a experiência estética.

1. A MULHER

1.1. A sedução do prazer

Circe vive numa floresta, é deusa de animais selvagens e o reino vegetal é também dominado por ela, que conhece o segredo das plantas e as manipula em filtros. Quando os companheiros de Odisseu, incumbidos de explorar a ilha, a encontram, ela está cantando e tecendo “uma trama grande e imperecível como são os trabalhos finos, bonitos e brilhantes das deusas” (118). E sobretudo Circe é feiticeira. Além do canto, exerce a sua sedução por meio da comida — uma papa de queijo, cevada, mel e vinho — a que mistura drogas daninhas, tudo por ela mesma preparado. A função dessas drogas é provocar o esquecimento da terra natal, ou seja, a desaculturação, a perda da identidade.

Mas não são essas, apenas, as armas de Circe. Ela dispõe de uma vara com que toca os homens e os transforma em bestas. Lobos e leões circundam o seu solar, mas, em vez de atacarem os recém-chegados, deles se aproximam amistosamente, vendo neles as próximas vítimas.

Os companheiros de Odisseu, entretanto, ela os transforma em porcos, prendendo-os em pocilgas, menos Euríloco, que, temeroso, havia preferido observar de longe os fatos.

São claros os traços que identificam Circe com a natureza, com a terra, a categoria feminina primitiva, ao mesmo tempo dadivosa e destruidora.

Representa ela a mulher a que se chama de fálica — a que não falta o atributo da vara — mulher que oferece comida, enquanto é ela própria a que devora.

Quando Odisseu é informado dos fatos e se dispõe a salvar os companheiros, surge-lhe Hermes, deus cujo epíteto é “o da vara de ouro”, e que aí fora ter enviado por Zeus, a pedido de Palas Atena. Hermes orienta Odisseu na maneira de enfrentar a feiticeira. Primeiramente ele diz que vai neutralizar os seus poderes por meio de seus próprios recursos, ou seja, inicia Odisseu no uso de uma planta sagrada — uma raiz que aos deuses é fácil arrancar da terra, mas aos homens é impossível — raiz escura, cuja flor, móli *μόλι*, é de um branco leitoso. Mas providencia ele também outros planos:

“quando Circe quiser tanger-te com a sua longa vara, tu sacas de junto da coxa o gládio aguçado e remete-a como se tencionasses matá-la. Circe, amedrontada, te convidará a deitar com ela” (119. Grifos adicionados).

A magia da deusa é, portanto, vencida pelo portador da vara de ouro que, além da superioridade da própria vara, conhece os segredos de uma raiz de que brota a flor leitosa e que exige vigor para ser arrancada. Contemplado com esses poderes é que Odisseu poderá sacar “de junto da coxa o gládio aguçado”, que fará com que a mulher o reconheça não como pertence seu, metonímia do seu próprio corpo, mas que o deseje como sendo ele o detentor do falo.

As advertências de Hermes, entretanto, não param aí. Não deve Odisseu recusar o leito da deusa, para que ela jure libertar seus companheiros e não lhe arme nenhuma cilada quando o vir sem as armas, fazendo dele “um covarde e emasculado”. O pacto se faz então de modo tão satisfatório, que Odisseu permanece um ano no convívio da deusa, sendo preciso que seus companheiros lhe acordem as saudades da pátria.

É curiosa a transformação que se verifica em Circe.

De início apresenta-se como “a amante sem paixão”; que melhor se poderia chamar a amante sem amor, atributo mais próximo de “a deusa do amor degradante”, que animaliza os parceiros tornando-os bestas selvagens e porcos, e assim os destrói como seres humanos. Logo, ao se neutralizar a sua força maligna, ela deseja Odisseu

“para marido”, e mesmo havendo muitos homens na ilha, somente esse par desfruta de uma feliz vida conjugal. Como feiticeira, Circe é mestra em ardis, e essa qualidade comum assegura o seu bom entendimento com “o engenhoso” Odisseu pela disputa do falo, que nesse jogo pode caber a um ou a outro, de tal forma que a categoria feminina de Circe é indefinida, condicionada pela detenção, ou pela falta do atributo sexual masculino, tomado como referência. Seja como for, ela mantém a sua sedução durante todo um ano, pelo gozo de prazeres materiais, como o sexo, a comida e o vinho.

Ao sentir-se, afinal, despertado pelos companheiros, assim descreve ele a sua condição no solar:

“Por todo aquele dia, pois, até o pôr do sol, ficamos à mesa, banqueteados de carne abundante e de vinho suave: quando se pôs o sol e baixaram as trevas, eles adormeceram nos escuros aposentos, enquanto eu, subindo ao luxuoso leito de Circe, supliquei-lhe por seus joelhos e a deusa ouviu minha voz;” (123. Grifos adicionados).

1.2. A sedução do poder

Calipso é geralmente considerada uma variedade atenuada de Circe.

Não usa de magia, mas é também deusa e rainha de uma ilha perdida no oceano, sendo seu palácio situado numa gruta em que ela se esconde e esconde também Odisseu durante sete anos. Quando Hermes vai procurá-la para que, por interseção de Pallas Atena liberte o prisioneiro, também a encontra a cantar e a tecer.

Enquanto Circe vive numa floresta e domina os homens transformando-os em animais selvagens e em porcos — considerados desde a mais longínqua tradição como animais impuros — a gruta de Calipso fica num aprazível prado e, além de sua própria beleza, o recurso de que se vale para seduzir Odisseu é a promessa da imortalidade.

Ambas são dotadas de recursos prodigiosos: Circe o exerce sobre a natureza — animal e vegetal. Calipso, entretanto, ocupa um lugar mais elevado na hierarquia olímpica e, em vez de transformar os homens em bestas, pode transformar Odisseu em um deus. Não se vale de talismãs, nem Odisseu precisa temer traições de sua parte. Como Circe, ela o cobiça “para marido”, mas apesar de eles gozarem juntos “os deleites do amor um nos braços do outro”; Odisseu é acometido pelo tédio, pois não há o jogo de artimanhas, nem ele conta ali com os companheiros para lhe dar a ilusão da pátria.

O amor de Calipso é também possessivo, mas, representando um estágio cultural bem mais evoluído, sua dominação se manifesta por cuidados maternos. Odisseu mesmo, relatando mais tarde suas aventuras, abrigado no palácio de Alcínoo, lembrou como, ao dar sozinho nas praias da ilha Ogígia, a deusa o acolheu e dele tratou..

Durante todo o tempo em que permanece na ilha, a deusa tenta dissuadi-lo de partir, por causa dos perigos do mar e da sua precária condição mortal. Quer dar-lhe um segundo nascimento — o da divindade — e desempenha também aí uma função maternal. Aliás, o fato de a deusa habitar numa gruta, "no umbigo do mar", já lhe assinala essa função. Como variante da caverna a gruta é arquétipo da matriz maternal. E é como local de iniciação que o recolhimento na gruta é mais conhecido. Nesse sentido é interessante o fato de que Odisseu permanece ali durante sete anos — número que constitui um ciclo perfeito — e que, ao ser encontrado pelo mensageiro de Zeus, não se encontra no interior da gruta, mas sentado na praia.

Calipso, entretanto, não deixa de lembrar a Odisseu que, como mulher, sua "augusta" beleza oferece mais encantos do que os possíveis atrativos da decadente Penélope.

Do mesmo modo que no episódio anterior, é também pela interferência de Palas Atena junto a Zeus que a deusa consente na libertação de Odisseu. Também ela o ajuda nos preparativos da viagem, fornecendo-lhe meios para construir a jangada e ensinando-o a orientar-se pelas estrelas.

Se Calipso aparenta ser, em muitos aspectos, uma repetição de Circe, há entre ambas uma fundamental diferença:

é que esta o seduz por meio dos sentidos e dos prazeres materiais, além do aspecto lúdico da disputa do falo, enquanto aquela, pretendendo transformá-lo em um imortal, acrescenta ao gozo erótico a sedução da divindade e, portanto, a sedução do poder.

Ainda assim o desejo impele Odisseu a reencontrar a sua própria ilha, o seu centro perdido no mar.

1.3. A sedução do saber

Dos episódios da Odisséia, talvez seja o da passagem do barco ao largo da ilha das Sereias o mais conhecido, não só pela transmissão oral, como também pelo registro iconográfico, que proporciona a reprodução em série da famosa cena de Odisseu amarrado ao mastro do navio, os companheiros ao remo e estranhas figuras em torno, misto de mulher e de pássaro.

As Sereias representam universalmente uma versão da força destruidora da mulher, caracterizada como monstro na própria constituição física — mulher/peixe na tradição mais próxima, mulhe/pássaro na tradição mais remota. Mas, segundo o texto de Homero, as Sereias são mencionadas apenas como mulheres. Se tivessem os recursos do pássaro ou do peixe poderiam acercar-se do barco, o que de fato não ocorre. Permanecem na praia, que ao mesmo tempo em que é referida como "campina" onde elas se sentam sobre "montões de ossos de corpos em decomposição, cobertos de peles amarfanhadas" (142), é descrita pouco adiante como "florido vergel" (144). Mas

não há no texto qualquer referência à sua aparição. Delas só se ouvem as vozes e sabe-se que são duas, não só pela predição de Circe, mas porque o narrador, ao mencioná-las, o faz sempre no dual. São conhecidas pelo canto, e como a música é tida como um dos fatores que mais atuam sobre os sentidos (lembre-se que tanto Circe quanto Calipso estão cantando quando são encontradas) é a "voz maviosa" que se atribui o poder de sedução das Sereias, poder tão grande, que quem ouve o seu canto não consegue escapar ao chamado nem retornar de seu reino. Por isso Odisseu, a conselho de Circe, se faz amarrar ao mastro, depois de colocar cera nos ouvidos de seus companheiros, e assim pode prosseguir viagem. É talvez por isso também possa ele divulgar o que ouviu: não apenas a "voz maviosa", a melodia sem palavras, voz dirigida aos sentidos, mas um discurso em que a sensualidade do canto atua como instrumento de persuasão:

"Dirige-te para cá, decantado Odisseu, grande glória dos aqueus; detém o teu barco para ouvir-nos cantar. Até hoje ninguém passou vogando além daqui, sem antes ouvir a doce voz de nossos lábios e quem a ouviu partiu deleitado e mais sábio. Nós sabemos, com efeito, tudo quanto os argivos e troianos sofreram na extensa Tróia pela vontade dos deuses e sabemos tudo quanto se passa na terra fecunda". (145. Gri-fos adicionados).

Assim como Circe podia transformar o homem em animal selvagem, e Calipso podia dar-lhe o poder de um deus, as Sereias tinham o dom do conhecimento e suas palavras atuavam sobre o espírito. E o que me parece também de interesse é o fato de que, ao se aproximar da ilha a embarcação, os ventos deixam de soprar, verificando-se portanto uma calmaria — dáimon — δάιμων, que, ao mesmo tempo em que dificulta a viagem, é propícia à ação das Sereias, por provocar uma inércia favorável à recepção da mensagem, uma apassivação do indivíduo no processo de transmissão do conhecimento.

Gabriel Germain observa que esse aspecto da tentação das Sereias tem passado quase despercebido aos estudiosos da Odisseia, deixando-se pois, de associá-las aos relatos míticos que tratam do conhecimento como objeto de interdição, cuja transgressão acarreta a morte.

Por mais sedutora que seja a sua voz, elas não propõem a Odisseu outra coisa que o saber, agindo da mesma maneira que a serpente que levou Adão e Eva a provarem o fruto da árvore da ciência do bem e do mal, pelo que deveriam eles passar pela experiência da morte. E parece também ser mais que coincidência o fato de serem duas as Sereias, sendo duas as árvores que aparecem no Gênesis — a Árvore da vida e a Árvore da ciência do bem e do mal. Ainda nesse sentido, outra relação significativa é feita pelo autor com a Esfinge do Egito, igualmente representada com cabeça e tronco de mulher e o resto do corpo, de animal.⁴

Nessa composição biológica, creio que é procedente observar que é sempre a parte inferior do corpo a que tem forma animal, de modo que a definição do sexo se reveste de tabu. A própria serpente bíblica, muitas vezes, se representa iconograficamente como um ser híbrido de réptil e mulher. Pela lógica masculina, responsável por toda essa tradição, como, aliás, por toda a nossa cultura, parece claro que, se a mulher se apresenta ao homem como detentora de um poder que ele não tem, é porque, inversamente, de uma forma ou de outra ela se apossa de um atributo que é dele e que a ela não foi dado: Circe, Calipso e as Sereias representam a mulher fálica.

Revedo os três episódios aqui analisados, o que ressalta é que, apesar de ser o código sexual o instrumento retórico por excelência, é sempre possível satisfazer ou dominar o sexo, que aliás representa uma necessidade, mas não ao desejo. E que este não se basta com a tranquilidade econômica de uma existência de banquetes e banhos perfumados, nem com a certeza da imortalidade, nem ainda com a posse do saber.

Shoshana Felman, num artigo intitulado "As mulheres e a loucura" reafirma o argumento teórico de Lucy Irigaray, no sentido de que, na polaridade Masculino/Feminino o que existe é a ilusão da dualidade, uma vez que um único termo é valorizado. Submetida ao conceito de masculinidade,

"a mulher é vista pelo homem como seu outro, negativo do positivo e não, em seu próprio direito, como diferente, outro em si: o Outro"⁵

A sedução sofrida por Odisseu ao longo de sua viagem tem por mediação o código sexual, mas envolve implicações nitidamente ideológicas. Assim, a mulher, mesmo na condição de dominadora, resulta ser objeto através do qual se veiculam os valores culturais.

2. A ESPOSA

2.1. A síntese disjuntiva

Na literatura ou fora dela, se se menciona o nome de Penélope é quase certo que esteja associado ao tema da fidelidade conjugal, de que essa personagem se tornou o paradigma.

Se por um lado a personagem de Homero é tida universalmente como representação da mulher ideal, o seu nome — Penelópeia — Πηνελόπεια, constitui ele próprio uma evocação da fidelidade, por expressar uma espécie de patos — penélops — πηνέλοψ, que, selvagens na época homérica, freqüentavam a Grécia no outono e no inverno, e vieram mais tarde a merecer versos de Alceu como mensageiros de terras longínquas.

Essa etimologia é apontada por Gabriel Germain, em La genèse de l'Odyssee,⁶ como a mais satisfatória, tanto do ponto de vista

fonético. quanto pelos seus aspectos semânticos, o que desta perspectiva pode nos parecer estranho. Entretanto, o autor lembra que os patos, selvagens ou domésticos, agrupam-se em casais inseparáveis, e, entre os chineses, o nome Penélope seria facilmente identificado como significando a esposa fiel, pelo fato de que, segundo uma obrigação ritual, o recém-casado deve oferecer uma dessas aves à esposa, por intermédio do pai desta. Motivo de versos líricos ou da pintura chinesa, o casal de patos mandarins simboliza o amor conjugal, a felicidade e a própria força vital, tanto assim que a gravura de um casal de patos costuma ser colocada nos aposentos nupciais.⁷

Em certas regiões entre a China e a Europa — a Sibéria por exemplo — mitos cosmogônicos dão ao primeiro casal humano a forma do pato, como também a do cisne. E canções do folclore russo testemunham a tradição até os dias de hoje.

Gabriel Germain registra a etimologia defendida por Rhys Carpenter a partir do nome péne πῆνη — fio de tecer e do derivado peníon πηνίον — fio enrolado no fuso, mas observa que o final da palavra fica “não só inexplicado, mas inexplicável”. Em sua opinião, uma vez esquecida a significação do termo original, o início do nome pode ter sido a motivação para a lenda da teia.

De qualquer forma esse nome de dupla leitura é da classe das palavras-valise que instauram sínteses disjuntivas. Como procurei mostrar no desenvolvimento deste trabalho, além das séries mestras da narrativa — constituídas por Telêmaco e Odisseu — a própria Penélope, que as articula, carrega também em seu nome uma disjunção. Porque se o pato conota o acasalamento, o ato de tecer, como adiante se verá, é tido como representação de investimento sexual reflexivo.

Enquanto isso, os textos gregos não registram qualquer referência a esse símbolo. O fato de uma frisa de patos figurar numa pedra gravada, ao que parece funerária, encontrada em Quíos na década de 40, não é bastante para dar ao motivo as conotações que ele tem na Europa continental.

Um aspecto que não podia passar despercebido a Gabriel Germain é ainda o fato de que Penélope não tem genealogia, ao contrário do que sucede com as principais personagens homéricas, e que ela é desconhecida na Ilíada. Seu pai, um rei de Esparta, seria além de estrangeiro um inimigo, de tal forma que o autor conclui:

“A rainha de Ítaca, se se toma o texto tal qual é, não tem nenhuma ligação com o mundo exterior; seu pai não é senão um nome sem conteúdo real”⁸ (Grifos adicionados).

Essa observação, que no contexto de uma obra destinada a explorar a gênese da Odisséia de uma perspectiva nitidamente histórica se reveste de reduzido interesse, tanto assim que não merece do autor maiores comentários, assume entretanto uma importância especial neste trabalho, que procura mostrar o papel de Penélope no

poema como sendo não o de uma personagem de caráter definido, individualizada na sua personalidade feminina, mulher que assume a plenitude da recordação do homem amado bastando-se nessa vivência, e ainda decide de maneira inteligente os destinos do reino, mas, pelo contrário, como a antipersonagem, sem caráter próprio, personalidade indefinida, inautêntica, ela própria constituindo "um nome sem conteúdo real".

2.2. Implicações metonímico-metafóricas dos epítetos

A análise textual da *Odisséia* chamou-me a atenção para o fato de que, num cotejo de passagens relativas a Penélope e a Odisseu, as características de ambos se repetiam de modo a constituírem uma só personalidade. E isso me pareceu tão mais importante, quanto mais se insiste na caracterização de Penélope como a personagem feminina por excelência, como protótipo de mulher. O texto revela que, ao contrário, Penélope apenas representa Odisseu, como sua repetição e diferença.

É sabido que as personagens de Homero são nomeadas com seus epítetos, repetidos tantas vezes quantas sejam as referências feitas a elas. Assim como Zeus é "o pai dos homens e dos deuses", "o que as núvens ajunta"; Posidão é "o que o solo estremece"; Palas Atena e "a deusa de olhos verde-mar"; a Aurora, "a de dedos rosados"; Telêmaco, "o ajuizado", etc, Odisseu é "o intrépido", "o altivo", "o divino", "o solerte" e, sobretudo, "o engenhoso", "o artificioso", "o astucioso" e outros termos afins.

Não é sem razão que no uso popular uma *odisséia* se caracteriza não tanto como uma grande viagem, mas por um encadeamento de situações difíceis, aparentemente invencíveis, que só a astúcia pode solucionar favoravelmente.

Quanto a Penélope, como já observei, é "a sensata", "a prudente", mas com igual freqüência é "a ardilosa" — como algumas vezes são também ardilosas Circe e Calipso, com a diferença de que Penélope é até chamada "a ardilosa demais".

2.2.1 Penélope, "a ardilosa"

Desde o início do poema, Penélope é apresentada como tendo uma atitude ambígua:

"nem repele as odiosas núpcias, nem é capaz de pôr cobro à situação". (14)

Pouco depois, no segundo Canto, o pretendente Antínoo diz a Telêmaco:

"os culpados não são os pretendentes aqueus, mas tua própria mãe, ardilosa demais. Faz já três anos e logo serão quatro, que ela vem iludindo o coração no peito dos aqueus. A todos entretém com esperanças, a cada qual faz promessas,

mandando-lhes recados, mas em seu íntimo acalenta outros planos. Entre outros ardis, imaginou em seu âmago o seguinte. Instalado em seus aposentos um grande tear, pôs-se a tecer um pano delicado e demasiado longo e daí nos disse:" (21. Grifos adicionados).

Segue-se o relato da própria Penélope, e a história é reproduzida no Canto XIII em breve notícia dada por Palas Atena a Odisseu (160). No canto XIX, uma terceira versão é longamente feita por Penélope ao esposo, ainda disfarçado em forasteiro, e uma quarta versão, igualmente minuciosa, figura no Canto XXIV, com a diferença de ser feita por Anfimedonte, outro pretendente que, já no Hades, conta a Agamenon em que circunstâncias se deu a sua morte. A promessa de Penélope, entretanto, é repetida em primeira pessoa, e com as mesmas palavras, na primeira, na terceira e na quarta versões:

"...loços, prete.dentes meus, visto como morreu o divino Odisseu, paciente em vosso ardor pela minha mão, até eu terminar a peça, para que não se desperdice o meu urdume; é uma mortalha para o bravo Laertes, para quando o prostrar o triste destino da dolorosa morte, a fim de que nenhuma das aquéias do país se indigne comigo por fazer sem um sudário quem possuiu tantos haveres". (21, 225, 280).

As narrativas dos pretendentes — Antínoo no Canto II e Anfimedonte no Canto XXIV, são também idênticas, a partir da frase "Entre outros ardis. . ." e encaixam a mesma fala de Penélope, a que se seguem estas palavras:

"Assim disse ela e nosso altivo coração deixou-se persuadir. Daí, de dia ia tecendo a sua trama imensa; de noite, mandava acender as tochas e a desfazia. Assim, por três anos trouxe enganados os aqueus, sem que o notassem. Quando, com o passar das estações, começou a correr o quarto ano, uma das mulheres, que sabia do logro, no-lo revelou e surpreendemo-la destecendo a magnífica trama. Dessarte ela a completou, mau grado seu, constringida" (21, 280. Grifos adicionados).

Ao analisar o episódio de Circe, mencionei o jogo de artimanhas entre a feiticeira e Odisseu, na disputa do falo.

Outro jogo de astúcias, bem mais complexo, se verifica entre Penélope e o marido, quando este regressa ao palácio, ainda disfarçado em um velho forasteiro, e dizendo-se conhecedor do paradeiro de Odisseu:

"Muitas patranhas ia contando Odisseu com aparência de verdade; Penélope escutava, derramando lágrimas (. . .) assim se desfaziam suas belas faces, quando derramava lágrimas, saudosa do marido ali presente. (. . .) depois que ela se saciou de tantas lágrimas e ais, novamente lhe respondeu com estas palavras: — Agora, forasteiro, desejo pôr-te à prova e verificar se deveras hospedaste o meu esposo e seus companheiros divinais, como

dizes, em tua mansão". (227. Grifos adicionados).

A toda essa provocação Odisseu responde com sucesso, até que Penélope, chamando-o "ajuizado" por informá-la "com muita sizudez e prudência", ordena à ama que banhe os pés do hóspede. Ocorre então o famoso episódio do reconhecimento pela cicatriz, no qual Euricléia, entrando no jogo, guarda segredo conforme as determinações do amo.

Confiando no forasteiro, Penélope comunica-lhe sua intenção de propor aos pretendentes uma competição com as achas-de-armas.

Odisseu ordena então ao filho que, por prudência, recolha as armas de guerra que se encontram nos salões e recomenda-lhe que engane os pretendentes com "astuciosas palavras". (222)

Mas o momento de maior tensão no jogo de ardis é o do encontro do casal, quando Euricléia revela a Penélope que Odisseu se acha no palácio e, ajudado por Telêmaco, acaba de exterminar os pretendentes. Penélope duvida, hesita em reconhecer o marido na figura do forasteiro, mesmo depois de ter ele trocado os andrajos e de Pallas Atena ter igualado a sua beleza à de um deus. Penélope ordena que lhe preparem o leito em outro local e, tendo sido esse leito construído pelo próprio Odisseu sobre a base de uma oliveira que ali havia, cerrando-a ele mesmo para que constituísse o centro da alcova, a sua certeza de que o leito não poderia ser transportado fez com que esse fato só por eles conhecido dissipasse todas as dúvidas e lhes possibilitasse "deleitar-se com as alegrias do amor".

O motivo do reconhecimento por meio de objetos — anéis, medalhões etc, — ou por meio de detalhes físicos como cicatrizes e outros sinais, ou ainda por senhas e segredos, é próprio da literatura universal, principalmente do gênero de narrativa oral.

Mesmo na Odisséia, pouco depois dessa passagem, uma situação semelhante se estabelece quando do encontro de Odisseu com Laertes. Apesar de ter ele certeza de estar diante do pai, sua atitude é idêntica à de Penélope, narrada com os mesmos termos, o que ocorre, aliás, ao longo do poema quando se repete uma situação, como já vimos a respeito dos relatos sobre a trama de Penélope. Trata-se de outra característica da poesia oral, que conta com a memória dos ouvintes, mas, ao mesmo tempo, de uma predileção da mente arcaica pelo próprio processo repetitivo.

Ao avistar o pai, velho e triste, Odisseu detém-se à distância: "Hesitou em seguida, no fundo do coração, entre ir abraçar e beijar o pai, contando-lhe por miúdo como viera e chegara à terra pátria, ou interrogá-lo primeiro e submetê-lo a provas minuciosas". (282)

Trata-se evidentemente de um ardil, característico da personalidade de Odisseu. Mas apesar da analogia da situação, há uma diferença digna de interesse: Laertes pede também ao filho uma prova de que fala a verdade, mas não o faz valendo-se de outro ardil. Simplesmente pede-lhe "um sinal inequívoco", para ter certe-

za.

O epíteto “a ardilosa” tem portanto no texto uma função metafórica no que se refere às características psicológicas de Penélope relativamente a Odisseu. A esposa desempenha o papel do “outro”, imagem em cuja contemplação o herói se compraz, por representar uma versão de si mesmo.

2.2.2 Penélope, “a sensata”

Tanto Circe quanto Calipso estão tecendo, quando surgem na narrativa, o que nos faz evocar as deusas fiandeiras, que tramam a sorte dos homens. Entretanto, basta um recado de Zeus, para que se rompa a teia que elas preparam para Odisseu. E foi igualmente uma deusa que inspirou a Penélope a idéia de instalar em seus aposentos um tear.

Durante quase quatro anos ela tece durante o dia, e à noite desfazia o tecido — trabalho que pareceria a qualquer pessoa uma insensatez. Entretanto, é na alienação dessa atividade que reside sobretudo o epíteto de “a sensata” com que é insistentemente nomeada no poema.

Enquanto Telêmaco só se preocupa em preservar os seus bens, esbanjados nos diários festins dos pretendentes, e assegurar, desse modo, os seus direitos ao reino, Penélope os estimula a permanecerem no palácio, tecendo enganos”. Apesar de ser ela a rainha e de estar ausente e mesmo supostamente morto o rei, sua autoridade é neutralizada pela de (Telêmaco), que embora adolescente, repreende a mãe de maneira ostensiva, logo no início da narrativa:

“a palavra de ordem compete a homens, principalmente a mim, pois que a mim cabe a autoridade nesta casa”. (16 Grifos adicionados).

Mesmo espantando-se de vê-lo assim falar, ela
“acolhe em sua alma a sábia ordem do filho”.

O ardil do manto assegura-lhe por mais de três anos a ilusão da autoridade, mas quando as servas descobrem o logro e o delatam aos pretendentes, Penélope se lamenta:

“eles vieram surpreender-me e interpelaram-me aos brados. Assim, tive de concluir o trabalho, mau grado meu, constrangida; já agora não posso evitar o casamento e não diviso outro recurso; meus pais insistem comigo...” (225. Grifos adicionados).

(O senso) de Penélope não significa, portanto, a faculdade de julgar, que é o vetor de todo ato de inteligência, mas constitui, pelo contrário, ausência de capacidade crítica e uma neutralização da personalidade que conduz tanto à submissão social — caracterizada pela dominação do marido, do filho, dos pais e dos próprios pretendentes — quanto à submissão afetiva.

Nesse sentido, é importante ressaltar que não há no texto

indício de que Odisseu se emocionasse, que se perturbasse na presença da esposa, ao revê-la pela primeira vez depois de ter suspirado por ela durante vinte anos. E a rainha estava extraordinariamente sedutora nesse momento, pois decidira descer ao salão e, apesar de ter recusado os adereços que as criadas lhe trouxeram, Palas Atena submeteu-a a um sono, durante o qual fez com que ela tivesse a aparência de uma deusa:

“logo se afrouxaram os joelhos dos pretendentes e seu coração se ameigou de amor”. (217)

Penélope falou-lhes de seus infortúnios, lembrando a ordem de Odisseu, ao partir para a guerra:

“quando vires apontar a barba em nosso filho, casa-te com quem quiseres e deixa esta casa” (218)

e disse que a sua dor era maior pelo fato de a corte dos pretendentes não seguir os costumes tradicionais: em vez de se rivalizarem no oferecimento de ricos presentes à noiva, devoravam impunemente o sustento alheio.

Enquanto isso, Odisseu, disfarçado a um canto, alegrou-se, “porque ela atraía presentes deles e com palavras melífluas lhes abrandava o coração, enquanto em sua mente os planos eram outros”. (218. Grifos adicionados).

Interessado, como Telêmaco, na preservação dos bens, foram as vantagens econômicas da fala da esposa o que o impressionou, do mesmo modo que a sua astúcia em iludi-los, enquanto os outros homens, que eram apenas candidatos a marido, ainda se deixavam impressionar pelos seus atributos femininos.

Outra passagem significativa é a do reencontro do casal, já identificado Odisseu.

Após a matança dos pretendentes, Penélope se emociona ao saber do regresso do esposo. Tem o coração “assombrado” e “perdida a voz”. Odisseu, entretanto, está seguro de si, não vai ao seu encontro, esperando que a mulher o faça. Senta-se diante dela, recriminando-a ofendido:

— “Mulher divinal, aqueles que habitam nas moradas do Olimpo deram-te o coração mais inflexível de todas as esposas do mundo. Nenhuma outra mulher teria coração rijo para se afastar assim do marido que, após muitas penosas fadigas, chegasse a sua terra pátria passados vinte anos”. (271/2)

Seu objetivo era “fazer-se reconhecer” pela esposa, que até esse momento, por medo, controlava a emoção, assumindo uma atitude submissa:

“Rompendo em pranto, correu direito a ele, enlaçou-lhe o pescoço com os braços, beijou-lhe a fronte e disse:

— Não ralhes comigo, Odisseu, visto como em tudo mais és o mais sábio dos homens. (. . .) não te zangues comigo, nem te indignes agora por não te haver eu abraçado assim, tão logo te vi. Foi porque sempre se gelava o coração em meu peito de

medo que viesse um mortal iludir-me com sua lábia, porque muitos são os que tramam enganos. A própria Helena, nascida de Zeus, não se teria unido no leito de amor a um homem de outro povo (. . .) Foi um deus, com certeza, quem a impeliu a seu vergonhoso procedimento. Seu coração jamais abrigara antes a triste loucura. . ." (272/3. Grifos adicionados).

É oportuna a reflexão de Shoshana Felman no sentido de que "as mulheres parece estarem ligadas ao mesmo tempo ao silêncio e à loucura", enquanto os homens não apenas são os detentores do discurso mas também aqueles que concedem o privilégio da razão que, a seu arbítrio, eles podem atribuir ou retirar a outrem.⁹ Tal observação é curiosamente exemplificada no texto que vimos analisando.

Penélope perde para o filho o direito à palavra, assim como sucede com relação aos pais. O único momento em que ela parece impor o seu discurso é quando expõe em público sua intenção de só se casar ao terminar o manto que tece para servir a Laertes de mortalha. A detenção da palavra assegura-lhe a razão, tanto assim que é esse fato, principalmente, que a torna celebrada como "a sensata".

2.2.3. *Os cortes da teia*

O tecido é universalmente associado ao discurso, sobretudo pela característica sintagmática que lhes é comum. "Seguir o fio", ou "perder o fio", são expressões que servem tanto a um quanto a outro contexto:

"O senhor fia? — pergunta o narrador de Grande Sertão: Verdades — O senhor tece? Entenda meu figurado".¹⁰

Numa pesquisa feita em poemas e contos populares alemães, que têm por motivo "a fiandeira", Fernand Cambon observa que o trabalho de fiar parece favorecer a atividade fabulatória, fantasmática, donde orientar-se o seu estudo no sentido da análise do investimento sexual dessa atividade.¹¹

Partindo de um enfoque metafórico, lembra que a manipulação do fuso no movimento ritmado do fiar (ou analogicamente das agulhas no tecer) consistiria numa representação fantasmática, configuradora ao mesmo tempo da falta — geradora do desejo — e do autoerotismo. Vendo na solidão da fiandeira uma ambivalência própria da "relação dual" (fase de indistinção entre o eu e o outro, o autor observa que essa solidão está sempre habitada pela "presença" masculina, através da recordação ou da espera.)

Com a ressalva de conhecer mal o texto da *Odisséia*, Fernand Cambon levanta a hipótese de que o infinito tecer de Penélope se relaciona com o desejo de negar a feminilidade aos pretendentes, suturando-se, para reservá-la ao marido ausente.

A despeito do que se possa entender por "conhecer mal" ou bem, um texto, a hipótese parece válida no que se refere à neutrali-

zação da sexualidade em Penélope, mas não no que respeita à preocupação de reservá-la ao marido, como parece demonstrar o sonho por ela relatado a Odisseu, ainda disfarçado em mendigo, no final da narrativa.

Esse sonho, evidentemente, é estrutural e tem por objetivo proporcionar a Odisseu a oportunidade de anunciar a sua volta triunfal.

É curioso ser esse o único momento em que Penélope se mostra como "sujeito", ou seja, no registro do sonho. E o seu desejo pelos pretendentes os engloba numa "presença" de caráter narcísico: "Vinte dos meus gansos saem da água e põem-se a comer trigo aqui em casa; eu os contemplo deleitada; vem, porém, da montanha uma águia enorme, de bico recurvo, e mata-os todos, quebrando-lhes o pescoço; os gansos jazem amontados na sala, enquanto a águia se evola para o éter divino. Embora em sonho pus-me a chorar e a lamentar; em torno de mim apinharam-se mulheres aquéias de ricas tranças, enquanto me lastimava por ter a águia morto os meus gansos. Mas ei-la que volta, pousada na ponta duma viga do telhado e com voz humana fala reprimindo o meu pranto: Ânimo, filha do largamente famoso Icário; isto não é um sonho, e sim uma bem augurada visão do que se vai consumir. Os gansos são os pretendentes e eu, a águia que antes era uma ave, volto agora na pessoa do teu marido para desencadear sobre todos os pretendentes uma morte cruel. "Assim falou ela: o doce sono deixou-me e, procurando ansiosa os gansos na mansão, deparei-os catando grãos de trigo, como antes, ao lado do tanque". (234. Grifos adicionados).

Penélope contempla os gansos deleitada e vai buscá-los depois de acordada — o que entretanto pertence ainda aos pensamentos oníricos — verificando que sua morte não passara de um pesadelo. Não se pode desprezar o fato de os pretendentes se representarem por gansos, o que estabelece uma relação metonímica, uma forma de deslocamento, com a própria Penélope, pois, como vimos, ela mesma tem o nome dessa espécie de aves que simbolizam o amor.

Enquanto isso, a águia surge como indesejada. Pertence a outro contexto — a montanha — e, além de ter o bico recurvo, mata os gansos quebrando-lhes o pescoço. Depois disso, "se evola para o éter", deixando-a, pois, na solidão, entre as mulheres aquéias "de ricas tranças".

A tradução de que nos estamos valendo dá às mulheres aquéias o epíteto "de ricas tranças", o que poderia conduzir a uma relação também metonímica mais estreita com o ato de tecer. Entretanto, Victor Berard foi mais fiel ao texto grego, traduzindo euplocamides Achaiaí εὐπλοκαμίδες Ἀχαιαί por "d'Achéennes bouclées", o que em português exigiria uma forma analítica: pelas aquéias de cabelos ondulados.¹² De qualquer forma, permanece o campo semântico do fio e esse epíteto, como os de Penélope,

apresenta uma feição característica.

Odisseu reafirma com entusiasmo a fala da águia, dizendo à rainha que é óbvio o sentido do sonho. Penélope, por sua vez, confirma o seu desejo, mas pela negação:¹³

"Forasteiro, os sonhos são deveras embaraçosos, de sentido ambíguo, e nem todos se cumprem no mundo. Os leves sonhos têm duas portas, uma feita de chifre outra de marfim; dos sonhos, uns passam pela de marfim serrado; esses enganam trazendo promessas que não cumprem; outros saem pela porta de chifre polido e, quando alguém os tem, convertem-se em realidade. RECEIO, PORÉM, QUE NÃO TENHA SAÍDO POR ESTA O MEU SONHO TEMEROSO. COMO SERIA BEM-VINDO A MIM E A MEU FILHO!" (234. Ênfase adicionada).

Sucedê, porém, que o que é anunciado pela trompa de chifre, alto e bom som, é o que corresponde ao registro consciente. Quando Penélope diz que receia não ter o seu sonho saído por essa porta, ela está de fato afirmando o desejo de que ele tenha saído pela outra, ou seja, que seus gansos permaneçam vivos como quando ela os foi procurar.

Seguindo a tradição, Fernand Cambon interpreta o ardil de Penélope como testemunho de sua fidelidade ao marido ausente. Entretanto, esse sonho parece contradizer a tradição, privilegiando a preferência pelos pretendentes, mesmo sob a forma de uma "presença".

O narcisismo de Odisseu projeta-se, ainda dessa maneira, na figura da esposa, mostrando que o importante não é amar, como adiante será analisado, mas "ser amado".

A pesquisa de Fernand Cambon parte, como vimos, de um enfoque metafórico, e faz uma breve menção ao trabalho, em geral, como força produtora (donde uma conotação sexual), e à conhecida relação entre texto e tecido, considerando aí apenas o texto literário. Entretanto, convém fundamentar esta análise no discurso enquanto tal, a partir de uma abordagem metonímica.

Assim, se o fiar é um trabalho típico das deusas, com o objetivo de traçar destinos, é que persiste nessa atividade criadora um aspecto mágico, cujo fundamento talvez remonte ao cordão umbilical, o fio original com que se fabrica o tecido anatômico (e já aí se encontra o tecer) que possibilita o começo da existência.¹⁴

Essa reflexão remete-nos de novo ao fato de que tecido, rede, cadeia, são expressões usuais no campo da linguagem.

Ao comentar a lei da concentração que caracteriza a Odisséia, Édouard Delebecque observa:

"Os fios da ação estão exclusivamente nas mãos da deusa Atena, que os separa e os reúne com uma destreza toda feminina"¹⁵ (Grifos adicionados).

E já Aristóteles observara que, enquanto a *Ilíada* é um poema simples, a *Odisséia* é "um poema trançado" — *peplegménon*

Na análise do discurso, em que Lacan centrou a sua rica leitura de Freud, esses termos são muito empregados, como o demonstra esta frase já bastante conhecida:

“pode-se dizer que é na cadeia do significante que insiste o sentido, sem que a significação consista em qualquer dos seus elementos.”¹⁷ (Grifos adicionados).

Se a linearidade é a condição do tecer, são entretanto os nós da rede que possibilitam a formação do desenho, num processo de recursividade paradigmática, tendo Lacan lembrado os “points de capiton” (os pontos que sustentam um tecido estofado) como sendo os articuladores do sentido.¹⁸ Observa ainda:

“o inconsciente, a partir de Freud, é uma cadeia de significantes que em algum lugar (sobre uma outra cena, escreve ele) se repete e insiste para interferir nos cortes que lhe oferece o discurso efetivo e a cogitação que ele informa.”¹⁹ (Grifos adicionados).

E acrescenta:

“esse corte na cadeia significativa é bastante para verificar a estrutura do sujeito como discontinuidade no real”. (Grifos adicionados).

Se, pois, o tecido e o discurso se distinguem por toda essa gama de traços comuns, e se, sobretudo a escrita, implica também a manipulação do lápis, ou da caneta — seja o que for — que apresenta a mesma conotação fálica que o fuso ou as agulhas, seria o caso de se estender ao próprio ofício de escritor, muito mais praticado pelos homens do que pelas mulheres, o investimento sexual que Fernand Cambon, certamente inspirado em Freud, reconheceu na atividade da fiandeira, chamando a atenção para o fato de que ela visa não somente a mulher, mas também, mais restritivamente, “a mulher só”.

Como vimos, a palavra de Penélope é efêmera. E o seu poder está em relação direta com a detenção da palavra.

Na medida em que tece e destece a mortalha de Laertes, nenhuma rede de fato se estabelece e não se estrutura, também, nenhum discurso manifesto. Enquanto isso, os cortes sucessivos constituem um discurso subjacente: o da sua própria desagregação como sujeito.

O fato de Penélope concluir o manto por imposição dos pretendentes mostra que a rainha, do mesmo modo que Circe e Calipso, bem como a mulher do conto de Balzac, analisado por Shoshana Felman, é afinal reduzida ao silêncio. Demonstra-se assim, mais uma vez, que, menos que uma categoria “natural”, “o feminino” é uma categoria retórica, analógica e metafórica.²⁰

Fernand Cambon se restringe explicitamente ao que se situa “além da referência ao real histórico”, apenas admitindo que a fiação é uma atividade doméstica. Minimiza, como sendo uma resposta

“realista”, simples, o fato fundamental de que o vestir-se é uma convenção social cuja infraestrutura, não só nos tempos homéricos, mas também na época dos textos por ele analisados, implicava uma atividade tipicamente feminina. E não só era uma atividade feminina, como, sobretudo, era um trabalho imposto às mulheres, principalmente às moças sem outros encargos familiares.

A atividade de escrever, entretanto, configura mais uma opção pessoal do que uma imposição social, e não está menos inserida na solidão e no universo fabular do que a fiação. Assim como o aspecto econômico, a íntima relação entre o tecer e o escrever não foi objeto de cogitação do autor, que nesse sentido apenas se reportou rapidamente a trabalhos sobre o texto, e texto poético.

Entretanto, inicia o autor o seu artigo com a seguinte observação:

“A escolha deste tema, que à primeira vista pode parecer anedótico, se me impôs ao fio (se ousar dizer!) de um certo número de leituras não sistemáticas.”²¹ (Grifos adicionados)

E na página seguinte, analisando uma canção típica da fiandeira, diz que, enquanto ela fia emergem pensamentos que ela talvez já sentisse confusamente,

“obscuramente, mas que ela ainda não se tinha formulado, e, sobretudo, que ela não tinha ainda ousado se formular”.

(O grifo é do próprio autor).

Não deixam de ser expressivos, de um lado, a repetição do termo, grifado da segunda vez pelo próprio autor, e, por outro lado, o fato de o primeiro surgir num corte do discurso.

Freud reconhece a necessidade de se ter cautela

“para não subestimar a influência dos costumes sociais que (. . .) compelem as mulheres a uma situação passiva”.

Mas é curioso que nesse mesmo texto, acrescenta logo depois:

“parece que as mulheres fizeram poucas contribuições para as descobertas e invenções na história da civilização; no entanto, há uma técnica que podem ter inventado — trançar e tecer. Sendo assim, sentir-nos-íamos tentados a imaginar o motivo inconsciente de tal realização.”²² (Grifos adicionados).

É surpreendente que Freud tenha se admirado de terem as mulheres contribuído pouco para a história da civilização, após reconhecer que a sociedade sempre as discriminou do processo social. E mais estranho ainda é dizer que, para o trançar,

“a própria natureza parece ter proporcionado o modelo (. . .) causando o crescimento, na maturidade, dos pelos pubianos que escondem os genitais.” (id. Grifos adicionados).

Além de o uso de “esconder” ser aí tendencioso, uma vez que não se pode atribuir à natureza qualquer intenção de ocultar, a maturidade não seria a fase mais indicada a tais preocupações que, no caso de existirem, estariam ligadas à puberdade. E não são também os

genitais masculinos providos de pelos? E que dizer daqueles que a natureza faz crescer no tórax dos homens? De conformidade com essa lógica, eles teriam por finalidade “esconder” a ausência de seios.

Freud reconhece que a sua idéia corre o risco de ser rejeitada como “fantasiosa”. E por falar em imaginação e fantasia, é curioso também que, dentre os mitos helênicos, não conheço nenhum que acrescente um órgão genital masculino à mulher — como sucede em telas de Dali. Como vimos, a vara e a lança constituem símbolos fálicos atribuídos pelos homens às mulheres, mas não se relacionam propriamente com o aspecto biológico e sim com o falo como índice de poder. Entretanto, são muito conhecidos dois episódios da mitologia grega em que Zeus assume a gestação. Um é o do nascimento de Palas Atena, com todas as dores do parto:

“Quando chegou a hora do nascimento, o poderoso senhor do Olimpo mandou chamar Vulcano, o deus do fogo que forjava as mortíferas armas, e disse-lhe:

— Vulcano, estou sendo atormentado por uma horrível dor. Vibra-me na cabeça um forte golpe com o teu machado afiado, e abre-a; nada temas, porque eu sei o que me vai acontecer, e grandes dores me despedaçam a cabeça”.

O outro episódio é o do nascimento de Dionísio.

Com ciúmes de Semele, Hera induziu-a a pedir a Zeus que se lhe aparecesse em todo o esplendor de sua divindade. Semele morreu queimada, deixando escapar o fruto inacabado de suas entranhas.

Júpiter então recolheu o embrião, encerrou-o na coxa, guardou-o até que decorresse o tempo necessário e deu-o à luz pela segunda vez.²³ (Grifos adicionados).

Mas, tornando ao tema da fiação, independentemente de qualquer possível fantasia, é certo que essa atividade, ocupando as mãos, “deixa o espírito livre e assim estimula a meditação e o sonho”. E Fernand Cambon, nesse sentido, explora o uso do alemão *spinnen* (fiar), por divagar, e não seria menos sugestivo o nosso enredar, que se restringe à função fabulatória da intriga.

É certo, portanto, que tecer e sonhar intimamente se associam. O sonho — e sobretudo o sonho diurno atribuído à fiandeira, é uma forma de alienação que se avizinha da loucura. Mas não será esse “sonho programado” pelo sistema econômico o fator responsável pelo estereótipo sócio-sexual analisado por Cambon, que ali privilegia “uma significação obscura”?

Onde, afinal, situar o senso e o não-senso?

Penélope é “a sensata” por caracterizar um estereótipo sócio-sexual. Por maior que seja a alienação do seu comportamento, este se justifica como exemplo de sensatez, uma vez que assim se reafirma a virtude suprema da fidelidade conjugal. Segundo essa mesma lógica, a personagem de Balzac é louca, ou seja, é diferente, rompe o equilíbrio da expectativa social.

A teia de Penélope lhe assegura uma posição política no reino e

um extraordinário prestígio universal. Mas, na medida em que ela é feita de cortes, reafirma aquela antipersonagem de que falei a princípio, a falta de identidade, onde não se pode ver nem a afirmação nem a negação da feminilidade, uma vez que, na qualidade de sujeito, Penélope, como a sua teia, não existe.

O que afirmou Gabriel Germain a propósito do pai da rainha, partindo de uma abordagem histórica, pode-se atribuir à própria esposa de Odisseu, em função de uma pesquisa centrada no discurso:

Penélope "é um nome sem conteúdo real".

Como se verá a seguir, "a ardilosa" Penélope é apenas mediadora na configuração do outro de Odisseu, e reflete, por sua vez, as características de Palas Atena, uma das imagens propriamente narcísicas do herói. Apesar de em nenhum momento da narrativa Palas Atena aparecer como fiandeira, ou tecelã, é "a virgem dos olhos verde-mar", na sua celebrada aversão ao sexo, que conforma à sua imagem e semelhança a esposa de Odisseu.

3. A CADEIA DE REPRESENTAÇÕES

3.1 A imagem especular

Não só a esposa, mas as personagens femininas até agora analisadas parecem ser bastante ilustrativas de sua função no poema, como repetição e diferença do herói.

Mas há uma passagem especialmente significativa na *Odisséia*, que deve ser lembrada não só pela sua pertinência ao tema, como também por nos conduzir a novas relações.

Trata-se do banquete no palácio de Alcínoo (Canto VIII), quando o naufrago desconhecido é objeto do ritual de hospedagem. Em dado momento é introduzido Demódoco, o aedo, que se põe a cantar feitos heróicos da guerra de Tróia. E Odisseu, louvando o seu talento, pede-lhe que abandone o tema de que se ocupa, para narrar o episódio do cavalo de madeira, "ardil que o divino Odisseu introduziu na cidade", etc. Demódoco atende ao pedido e canta a grandeza do herói que, ali presente, não consegue conter a emoção:

"as lágrimas molhavam-lhe as faces sob as pálpebras. Era como o pranto duma mulher abraçada ao corpo do marido sucumbido diante de sua cidade e seu povo, quando procurava arredar da cidade e de seus filhos o dia inexorável; ao vê-lo morrendo, nos estertores, cola-se a ele soltando estrúdulos ais"; (98. Grifos adicionados).

Observa-se, pois, que mesmo em se tratando de diferentes estereótipos femininos, quer num mesmo contexto, quer em culturas extremamente distanciadas entre si, como são "as sedutoras" e "a esposa" — na *Odisséia* — e a personagem de Balzac, descrita como "a rainha dos salões", a perspectiva masculina com relação à mulher é

a mesma: ela não é dotada de realidade

“senão como objeto, cujo papel é de servir de mediador à relação especular do homem a si-mesmo, o de garantir, por um jogo de reflexos, a sua própria capacidade de “sujeito”.²⁴ (Grifos adicionados).

Enquanto o aedo constrói no seu canto a figura de Odisseu, este se vê em espelho e, experimentando uma identificação alienante, situa-se no plano da ficção.

3.2 O ego ideal, ou a deusa de olhos verde-mar

O leitor já deve ter estranhado que, na análise das personagens femininas da Odisséia não se tenha feito ainda uma referência específica a Palas Atenas, apesar de ter sido esta mencionada mais de uma vez.

Afinal, Circe e Calipso são deusas, como divinais são também as Sereias, e foram todas aqui tratadas como mulheres. Como acredito ter sido demonstrado, também elas, embora por meios diversos, funcionam como objeto, não só de mediação à relação especular de Odisseu a si próprio, mas de veiculação de diferentes valores culturais.

Quando Lacan apresenta a problemática da imagem especular, diz que esta poderia designar-se como um eu-ideal, fonte das identificações secundárias, e lembra que ela constitui um caso particular da “função de imago, que é de estabelecer uma relação do organismo à sua realidade, ou como se diz, do *Innenwelt* ao *Umwelt*”.²⁵ (Grifos adicionados).

Como limiar do mundo visível, tem ela um importante papel na formação dos duplos, onde se manifestam realidades psíquicas, heterogêneas.

O episódio de Demódoco ilustra de diferentes maneiras o narcisismo do herói, em que o fundamental não é amar a si mesmo, como geralmente se expressa, na voz reflexiva, mas “ser amado”, como observa Freud,²⁶ qualidade de sujeito da passiva, objeto do amor.

O narcisismo de Odisseu é impregnado de características próprias da vida mental das crianças e dos povos primitivos, e, que, “se ocorressem isoladamente, poderiam ser atribuídas à megalomania; uma superestima do poder de seus desejos e atos mentais, a “onipotência de pensamento”, uma crença na força taumatúrgica das palavras, e uma técnica para lidar com o mundo externo — “mágica” — que parece ser aplicação lógica dessas premissas grandiosas”.²⁷

É certamente a partir dessa observação que se tem associado o ego ideal a seres onipotentes, personagens heróicas, excepcionais e prestigiosas. E é assim que Palas Atenas representa no poema essa feição de Odisseu. Protótipo da Mulher Maravilha, ela carrega consigo uma

“forte lança, de ponta de bronze acerado, pesada, grande e grossa, com que subjuga fileiras de varões guerreiros”.(11)

Mas, apesar de guerreira, seu prestígio está mais na estratégia, na tática, do que nas lutas sangrentas, donde ser a encarnação da sabedoria. Sua opipotência reflete a figura materna e de fato a sua função no poema é proteger Odisseu contra toda sorte de males que lhe advêm da perseguição de Posidão. Atua sobre os deuses e sobre os mortais, apresentando-se sempre metamorfoseada, como por exemplo na forma dos estrangeiros Mentos e Mentor, de uma adolescente, de um jovem pastor ou uma bela mulher. Do mesmo modo transforma as pessoas, fazendo do adolescente Telêmaco um homem, instigando-o a enfrentar os pretendentes e a empreender viagens à procura de notícias do pai. Ou faz de um homem um velho, como no regresso de Odisseu a Ítaca; de um velho um atleta de bela aparência, como ao se desvendar o disfarce de Odisseu. ou ainda como no momento em que seu decadente pai se decide a participar da luta juntamente com o filho e o neto.

A passagem que talvez melhor ilustre essa representação de Odisseu é a do regresso do herói à sua ilha.

A deusa vai ao seu encontro na forma de “um moço, um pastor de ovelhas”, e o recém-chegado indaga sobre o país em que se acha. Ao saber que estava finalmente em casa, dissimula a sua alegria, contando longamente como ouvira falar de Ítaca. Atena sorri, e metamorfoseando-se novamente, desta vez em “uma mulher bela e alta, hábil em magníficos trabalhos”, lhe diz:

“Quão astucioso e dissimulado seria quem te superasse em tudo que é arдил, mesmo que fosse um deus a competir contigo! Miseró! Artificioso! Insaciável de enganos! Então, nem mesmo em tua própria terra, que amas do fundo da alma, havias de abandonar a linguagem enganosa e astuta? Eia, porém, basta de falácias, versados que somos ambos em ardis, pois tu és, entre todos os mortais, incomparavelmente o melhor na persuasão e na eloquência e eu sou famosa, entre todos os deuses, pela inteligência e astúcia”. (158. Grifos adicionados).

Essa transcrição deixa bem clara a função de ego ideal (Ideal Ich) desempenhada por Palas Atenas com relação a Odisseu, função que, afinal, se caracteriza por ser o

“o alvo do amor de si mesmo, desfrutado na infância pelo ego real”.^{2 3}

A diferença entre esta e as outras personagens femininas anteriormente analisadas é que não existe entre a deusa e o herói qualquer vínculo sexual, nenhuma atração sequer.

Aliás, a tradição registra a aversão da deusa a ligações amorosas, sendo mesmo celebrada pela sua castidade. Ela própria se diz no poema “a virgem de olhos verde-mar” (288. Grifos adicionados). Uma breve referência de Freud a Palas Atena ratifica, ou melhor,

justifica essa observação: Atena torna-se a mulher inaproximável, cuja visão extingue todo pensamento de uma abordagem sexual, em consequência de trazer na armadura a cabeça de Medusa. Concordando com Ferenczi, Freud observa, num artigo sobre a sexualidade infantil, que esse é o símbolo mitológico do horror por causar a impressão da castração materna.^{2 9}

Mas é curioso que, mesmo sem a égide, a presença de Palas Atena é traumatizante. Uma das versões da cegueira de Tíresias atribui-a ao fato de ter ele, acidentalmente, surpreendido a deusa no banho, o que fez com que ela o cegasse. Mas por misericórdia — que é também uma de suas virtudes — ela o compensou com a visão interior.^{3 0}

3.3 O ideal do ego, ou o oceano e o deus do mar

Apesar de muitas vezes se confundirem as duas expressões — ego ideal (Ideal Ich) e ideal do ego (Ich Ideal) — não só em traduções, como no tratamento que recebem no próprio texto freudiano, optei por distingui-las na análise das identificações secundárias sofridas por Odisseu, levando em consideração não apenas o fato de que Freud associa o ideal do ego ao superego, mas sobretudo porque, principalmente, a narrativa que vimos analisando apresenta semelhante distinção e, por outro lado, apresenta também semelhante associação.

O poema narra uma viagem, mas, dentre as conotações que essa viagem suscita, constitui ela uma série de violentas perseguições que fazem o navegante errar por cerca de vinte anos, até atingir a sua ilha e restabelecer o seu reino.

É Posidão, deus do oceano, que o persegue, e o mais freqüente de seus epítetos é “o que o solo estremece”. Quando Zeus a ele se dirige, é com estas palavras: “tu que abalas a terra e longe estendes o teu poder”.

A cólera de Posidão é explicitada na primeira página do poema e reiterada ao longo do texto, e tanto se refere ao próprio deus do mar, quanto aos monstros que nele habitam.

Nos episódios de Circe, Calipso e as Sereias, havia risco para Odisseu, mas esse risco era acompanhado da promessa de uma recompensa, conforme já demonstramos. Em todos eles se configurava a dominação feminina de uma maneira mais ou menos explícita, ficando claro, entretanto, o seu papel subjacente de objeto de veiculação de valores culturais. Mas Odisseu e seus companheiros conheceram momentos de maior perigo, situações de ilimitada agressividade em que não havia qualquer expectativa de recompensa. E é curioso que vários desses momentos foram previstos por Circe, ao libertar o seu prisioneiro, e sucederam logo após a passagem de Odisseu pela ilha das Sereias, sem se render à palavra que elas queriam lhe transmitir e que poderiam, talvez, introduzi-lo numa ordem simbólica.

Dentre esses eventos está a travessia do barco por um estreito em cujas margens viviam dois monstros que podem ser tomados como protótipos da mulher devoradora, de que a própria Circe constituía uma manifestação aculturada. O relato do episódio se deve ao próprio Odisseu:

“Penetramos gemendo naquele estreito; de um lado estava Cila; do outro, a divina Caríbdis sorvia medonhamente a água salgada do mar e quando a arrevessava, o mar borbotava remoinhando, como um caldeirão sobre o fogo alentado, e a espumarada subia a banhar as pontas de ambos os penhascos. Cada vez que ela sorvia a água salgada do mar, podia-se ver o seu interior todo turbilhonando; em baixo a terra enegrecida de areia; e um pálido terror se apoderava de nós. Enquanto, temeroso do fim, fitávamos Caríbdis, Cila me arrebatava do bojo do barco seis companheiros, os de mais robustos braços. Procurando com os olhos os camaradas pelo convés, dei com alguns no ar, pernas e braços pendentes, a clamar, chamando por mim, pronunciando o meu nome pela derradeira vez com o coração angustiado. (...) Ela os devorava ali mesmo à entrada, a gritarem, estendendo os braços para mim, numa relutância atroz. De tudo quanto sofri explorando os caminhos do mar, foi aquela a cena mais dolorosa vista por meus olhos”. (146. Grifos adicionados).

Esse relato constitui uma variante do mito da “vagina dentada”, que Roger Caillois configurou no comportamento sexual da fêmea do louva-deus — “la mante religieuse” — que come o macho durante a cópula³¹

Nessa pesquisa funcionalista, de cunho biológico, são numerosos os exemplos, residindo o seu valor sobretudo na universalidade do tema, que se estende desde a literatura até aos mitos de sociedades arcaicas e aos contos folclóricos das mais diversas regiões do mundo.

Creio que a melhor ilustração, neste contexto, pode ser extraída de uma história popular recolhida em 1884 na Groelândia oriental, que trata da experiência sexual de um rapaz que, ao ver a beleza da jovem, sofre sucessivos desmaios, até que ela lhe prepara um leito e se estendem um ao lado do outro, sentindo ele a sensação de morrer:

“Primeiro, foi como se ele afundasse nela até os joelhos, depois até os braços, depois, até as axilas. O braço direito se enfiou. Depois, ele se afundou até o queixo. Por fim, ele deu um grito e desapareceu nela inteiramente. Os outros acordaram e perguntaram o que se passava, mas ninguém respondeu. Quando de manhã se acenderam as lâmpadas de pedra, Nukarpiartekak não estava mais lá e seu kayak encontrava-se ainda à porta. A bela jovem saiu do igloo para urinar e, nisso, saiu o esqueleto de Nukarpiartekak”.³² (Grifos adicionados).

Roger Caillois, focalizando a literatura clássica, se refere

ao conselho dado por Hermes a Odisseu, para não deixar que Circe "lhe tire a força de homem", mas as figuras de Cila e Caríbdis, na própria Odisséia, me parecem ainda mais representativas, por se situarem elas justamente no estreito por onde os homens eram forçados a passar.

Ao mesmo tempo em que se inverte nesse episódio o processo de incorporação oral, manifestam-se também o fantasma do corpo fragmentado e o da castração, fenômenos típicos da vivência imaginária que preside a essas representações.

A presença mais significativa do reino de Posidão é, entretanto, o Ciclope Polifemo, principal responsável pela perseguição sofrida por Odisseu e seus companheiros.

O filho do deus os prendera na gruta, e sua violência é narrada com requintes de selvageria:

"agarrando-os dois de uma vez, como se fossem cachorrinhos, esmagou-os de encontro ao solo; os miolos escorreram pelo chão, umedecendo a terra. Ele os picou membro a membro, preparando a refeição, comeu, como um leão montês, as vísceras, as carnes e os ossos medulosos, sem deixar resto." (107. Grifos adicionados).

Valendo-se de seus costumeiros ardis, Odisseu conta como o cego, furando o seu olho único com uma enorme tora de oliveira cuja ponta ela aguçara e tornara incandescente. Com a ajuda dos companheiros, aproveitou-se da embriaguês do gigante que, enfurecido, desencadeou a cólera do pai.

Logo no início do poema, quando os deuses estão em assembleia, Atena pergunta a Zeus por que tem "tanto ódio a Odisseu" (10), e este é um trocadilho que figura no original $\tau\acute{\iota}\ \nu\acute{\upsilon}\ \omicron\acute{\iota}\ \tau\acute{o}\sigma\omicron\nu\ \omega\delta\acute{\upsilon}\sigma\alpha\omicron\ \text{Ze}\acute{\upsilon}\varsigma$;

Entretanto, apesar de Zeus ser "o pai dos homens e dos deuses", seu comportamento no poema não é punitivo e o verdadeiro "pai", ou "o pai convencional", a lei de Odisseu é Posidão, donde se estabelece uma relação metafórica: Zeus/Posidão: Odisseu=Ciclope.

Para ferir o Ciclope, Odisseu oferece-lhe vinho e se vale de uma chantagem: lhe dará mais e revelará o seu nome, se ele respeitar a lei da hospitalidade. E, estando já embriagado o gigante, Odisseu lhe diz: "Meu nome é Ninguém. Chamam-me Ninguém minha mãe, meu pai e todos os meus companheiros". Assim falei e ele replicou-me prontamente, sem piedade na alma: "Será Ninguém o último que comerei depois de seus camaradas: irão primeiro os outros; será esse o presente de hospitalidade". (108. Grifos adicionados).

Uma vez atingido, Polifemo brada aos outros Ciclopes, e ao lhe perguntarem o que lhe sucede, este grita:

"Ninguém, amigos, me está matando por dolo e não pela força",

ao que responderam:

"Se ninguém te está maltratando e estás só, não há como fugires à moléstia enviada pelo grande Zeus; reza, pois, a sua alteza Posidão nosso pai" (109. Grifos adicionados).

Esse "Ninguém" na leitura do discurso manifesto é de fato um recurso estratégico digno de Palas Atena. Mas numa análise como esta, não se podem ignorar dois fatores. Um fator se prende ao substrato pulsional anal que o episódio apresenta, e que mais se evidencia pela observação de que quíclops κύκλωψ significa "o que revolve os olhos", sendo quiclópion κυκλώπιον "o branco do olho" donde o gigante designar-se metonimicamente pelo seu olho que, além de único é sem retina. E há aí um aspecto curioso: o olho de Polifemo podia ser sem retina pelo fato de Odisseu o ter furado. Mas havia muitos Ciclopes que, tendo esse mesmo nome, mostram que o atributo era anterior ao episódio narrado.

O outro fator é a importância da negativa como função do inconsciente.³³

Mais do que simples gosto pelo trocadilho, esse jogo verbal configura um chiste, e como tal, é sobredeterminado. Ao mesmo tempo em que exime o narrador de assumir a responsabilidade pelo ato praticado, tanto na qualidade de Odisseu quanto na de Ciclope, que, como vimos, é sua imagem reflexa — reafirma a sua participação, como sujeito e objeto da ação. A responsabilidade é imediatamente deslocada para a fatalidade. Distinguem-se, portanto, perfeitamente, as figuras de Zeus, relacionada com a inexorável precariedade da existência humana, e a de Posidão, este sim, representação do pai cultural, da codificação de leis cerceadoras das paixões.

É sabido que

"o ego representa o que pode ser chamado de razão e senso comum, em contraste com o id que contém as paixões".³⁴

Do mesmo modo, é conhecido que uma das formas de se simbolizarem as paixões é o oceano. Na sua caracterização dos arquétipos, Jung tornou o símbolo ainda mais abrangente, considerando-o

"a representação do próprio lcs., como fundo vital e amorfo, ameaçador, conjunto de qualidades ou forças indiferenciadas, não individuais".³⁵

Lembre-se também a observação de Freud, no sentido de que o ideal do ego, sendo o herdeiro do complexo de Édipo,

"constitui também a expressão dos mais poderosos impulsos e das mais importantes vicissitudes libidinais do id".

É dessa maneira que

"o superego acha-se sempre próximo do id e pode atuar como seu representante vis-a-vis do ego"³⁶ (Grifos adicionados).

Sendo Posidão o deus do oceano, a vinculação do ideal do ego como representação paterna, como superego, com o id, está portanto nitidamente caracterizada no poema.

Todos os sofrimentos infligidos a Odisseu partem de Posidão e dos que habitam o mar, esse universo de monstros que detêm

Odisseu na sua travessia e o impedem de alcançar o seu reino, a sua esposa, a sua ilha, o seu centro, enfim.

Analisando as tradições européias da Odisséia, Gabriel Germain acredita ser a cólera de Posidão um elemento constitutivo do poema, considerado como um todo no espírito de seu autor. Admite que a tradição sugere um conflito entre Posidão e Palas Atena, e acrescenta que aquele não é vencido no poema, uma vez que se encontrava distante, recebendo hecatombes, quando a assembléia dos deuses determinou que Odisseu poderia afinal deixar a ilha de Calipso para prosseguir viagem de regresso:

“o poeta parece ter tomado todas as precauções para que o deus vencido não se sinta humilhado. Imagina-se que os dois rivais, logo reconciliados, haveriam de rir-se juntos de toda essa trapaça”.³⁷

Os conflitos entre Atena e Posidão constituem uma série de lendas, sendo que Robert Graves se refere a uma versão segundo a qual Posidão a teria violentado, gerando nela um filho.³⁸

Mas a observação que mais se aproxima desta análise é a de Édouard Delebecque, que, procurando evidenciar a estrutura da Odisséia, menciona a questão de uma possível preferência do autor por um culto, relativamente ao outro, lembrando que a vitória de Atena só teria sentido, sob esse ponto de vista, se a deusa constituísse no poema o objeto de uma crença respeitosa. Entretanto, ela não é, de fato,

“senão um porta-voz do poeta, que, para melhor mover os cordões dos bastidores, usurpa comodamente o tempo”.³⁹

Como acentuei de início, as informações históricas e mitológicas são válidas na medida em que ratificam as pesquisas efetuadas no texto.

A relação metafórica entre Palas Atena e Odisseu se constrói através de uma série de situações analógicas facilmente verificáveis. Entretanto, a metáfora que envolve Odisseu e Posidão é de caráter mais sutil: Odisseu — o que odeia — equivale a Posidão — o que o solo estremece — por uma superposição de natureza inconsciente.

O mesmo acontece com relação ao Cíclope. Odisseu assim se identifica no palácio de Alcínoo:

“o mundo inteiro me conhece (...) e minha fama chega aos céus”. (101. Grifos adicionados)

E o nome do gigante é Polifemo, sendo que o grego *πολύφημος* significa “renomado”, “célebre”, “famoso”.

Ego ideal e ideal do ego, como já mencionei, são expressões que muitas vezes se confundem na bibliografia especializada. Considerando o rigor com que Freud escreve, Lacan observa num de seus seminários que Lecraire tem razão em ver na coexistência das duas expressões, no mesmo parágrafo, um dos enigmas do texto freudiano:

“Freud aí emprega Ich-Ideal (ideal do ego) que é exatamente simétrico e oposto a Ideal-Ich (ego ideal).⁴⁰ (Grifos adicionais).

Mas no decorrer das discussões, o que mais interessa a esta análise pode-se assim sintetizar: o ego ideal implica a idealização e, portanto, o imaginário, enquanto o ideal do ego pressupõe a sublimação, que é da ordem do simbólico.

Enquanto o primeiro é amado, o segundo, na sua configuração de superego, é temido. Essa distinção de fato se verifica na narrativa. É interessante que a simetria e a oposição dessas duas instâncias é verificável ao nível do discurso:

Posidão é o deus do mar / Palas Atena, habitante do Olimpo, é a deusa “de olhos verde-mar”.

É certo que em algumas traduções Atena figura como “a de olhos brilhantes”, mas isso se deve ao fato de o original glaucôpis γλαυκῶπις composto de óps e glaucón ὄψ e γλαυκόν significar olhos glaucos, sendo que esse adjetivo implica tanto o brilho quanto uma determinada nuance entre o verde e o azul.

Vimos, ainda há pouco, como Gabriel Germain interpreta o aproveitamento da ausência de Posidão como um artifício diplomático do autor, no sentido de não desprestigiar qualquer das divindades cultuadas na Grécia. Entretanto, na linha da análise que vimos empreendendo, essa ausência tem outro valor. Ela é condição para o desfecho da narrativa:

somente afastando-se o superego seria possível a Odisseu viver plenamente o imaginário, ignorando a lei do pai para restabelecer a onipotência original.

4. A REDE DA ENUNCIÇÃO

4.1. O poeta e a Musa

A tradição épica fez da invocação à Musa a condição da narrativa.

Compreende-se que, no contexto aristocrático para o qual essa poesia existia, o poeta não podia apresentar-se como autor do discurso. Não teria lugar nesse ambiente, não seria sequer recebido. E não só o poeta, mas o artista em geral era, como se sabe, um instrumento através do qual a Musa se manifestava, segundo a modalidade de arte escolhida. Assim, pelo pacto com a divindade, o artista se enobrecia.

O poema épico se constrói, portanto, a partir dessa primeira “representação” que desloca do Autor para a Musa o próprio ato criador:

“Musa, narra-me as aventuras do herói engenhoso”(9)

Mas na invocação o narrador já configura a efetiva representação do autor e antecipa alguns dos feitos do herói, como o ter saqueado Tróia, errando depois por muitas cidades e conhecendo diferentes

povos.

Refere-se aos seus sofrimentos no mar, tentando salvar a vida dos companheiros, o que afinal não conseguiu por culpa deles próprios, por esta e aquela razão, etc.

Assim, antes que fale a Musa, já o narrador tem conhecimento dos fatos que se passaram e que deverão, mais uma vez, se repetir. Isso leva à crença na existência de anteriores versões das aventuras de Odisseu, mencionadas como possíveis por Aristóteles na Poética. Victor Berard, autor da tradução lançada pela Société d'Édition "Les belles lettres" em edição bilingüe, e de várias outras obras sobre a poesia homérica, observa o seguinte:

"Mostrei na Introdução que a perfeição do verso homérico testemunha uma longa existência anterior. O Poeta sabe que a Musa tinha ditado cantos semelhantes a outros, antes dele; ele lhe pede a mesma graça para si e seus ouvintes".⁴¹

Essa transposição, porém, é apenas aparente. O ponto de vista de onde se vai desenrolar a ação não é o de um ser divino, mas sim o de um mortal que se refere aos prodígios dos deuses com admiração. E além de mortal o narrador é um homem do povo, que se por um lado enaltece os nobres, por outro deixa transparecer aspectos negativos da aristocracia, como a usurpação dos bens do povo e um certo indício de decadência moral e econômica. Do mesmo modo, detém-se na caracterização de personagens humildes, como os escravos Eumeu e Euricléia, atribuindo-lhes elevadas qualidades morais e maneiras aristocráticas, que os tornam ambíguos em meio aos outros serviços que lhes servem de contraste. E é curioso que seus nomes se iniciam ambos com *eu* (*eu*), prefixo de conotação positiva: bem, felicidade, justiça.

Uma vez invocada a Musa, ela é em geral esquecida logo após, só retornando ao texto quando se faz explícita referência ao ato de narrar, como se verifica no episódio do banquete de Alcínoo (Canto VIII), em que um aedo é introduzido em cena.

Os fatos relacionados na invocação referem-se apenas às peripécias das viagens de Odisseu, sem que qualquer menção se faça aos quatro cantos iniciais, conhecidos pelo nome de Telemaquia, e ao episódio do retorno de Odisseu, por um lado, e do filho, por outro, para juntos empreenderem a matança dos pretendentes e o restabelecimento do reino.

Tal ausência foi considerada por muitos homeristas como indício de terem sido esses cantos introduzidos posteriormente, como obra de outros autores, já que não constam da invocação.

A primeira coisa que me chama a atenção, em toda essa discussão, é o crédito dado à "representação" de que falei a princípio, e que, menos que um recurso retórico com implicações estruturais na narrativa, é sobretudo o resultado de circunstâncias ideológicas.

Nada mais natural, portanto, que o poeta atribuísse à Musa os

episódios das viagens de Odisseu, cujo argumento já se conhecia, por certo, de modo fragmentado, ou em linhas gerais, em relatos anteriores, e que reservasse para si próprio pelo menos o que representava a sua contribuição mais efetiva aos eventos e que, juntamente com o tratamento dado à matéria tradicional, viria constituir a unidade da obra, e, certamente, a sua originalidade, através de uma dada estrutura.

No sentido de evidenciar a importância de Telêmaco na estrutura da Odisséia, Édouard Delebecque empreendeu minuciosa e inteligente pesquisa em que chega a considerar a omissão da referência a esse início do poema, na invocação, como prova de serem as viagens de Telêmaco uma invenção do poeta e, sobretudo, indispensável ao poema:

“O criador de Telêmaco e o autor da Odisséia constituem um só autor”.⁴²

O próprio Aristóteles despreza o papel da Musa como enunciatador do discurso, pois, referindo-se aos méritos de Homero, salienta que, único entre os poetas,

“ele não ignora qual deve ser a sua intervenção pessoal no poema. (...) Após um curto preâmbulo, coloca imediatamente em cena um homem ou uma mulher ou qualquer outra personalidade caracterizada”.⁴³

Claro que se referia às características dramáticas do poema, mas, de qualquer forma, fica patente o papel da Musa como sendo unicamente formal e que o fato de o poeta invocá-la não significava que lhe devesse ceder a enunciação da narrativa.

4.2. O “engenhoso” narrador

Como acabamos de ver, um dos elogios de Aristóteles a Homero prende-se ao fato de que o poeta, pessoalmente, não interfere na narrativa a não ser num curto preâmbulo, cedendo logo a palavra às diversas personagens. A observação é válida do ponto de vista retórico, principalmente por assegurar o poeta um alto grau de dramaticidade à narrativa e por inaugurar o encaixe do discurso do outro na qualidade de sujeito da enunciação.

O que Aristóteles não podia prever, entretanto, é que Benveniste desencadearia uma revolução nas categorias pronominais, proclamando afinal esse óbvio de que o eu não é um conceito, mas apenas um índice de lugar, espaço esse que Freud caracterizaria como sendo o lugar da ausência, invertendo o postulado cartesiano nessa frase de difícil tradução: *Wo es war, soll Ich werden* — onde isso era, devo eu tornar —⁴⁴ e que Lacan desenvolveu em diversas oportunidades:

“penso onde não sou, portanto sou onde não penso. (...) O que quer dizer: eu não me situo, lá onde sou o joguete do

meu pensamento; eu penso naquilo que sou, lá onde acho que não penso".⁴⁵

Mas o autor da *Odisséia*, não menos astucioso do que o herói do seu canto, parece ter tido a intuição desse jogo das instâncias discursivas, de modo que eu, tu, ele aparecem freqüentemente no texto como vasos comunicantes.

Simulando excluir-se do sistema da narrativa, é aí que o sujeito se integra, como observa Julia Kristeva num raciocínio que se inspira na força produtiva da "negatividade" hegeliana:

"ele não é nada nem ninguém, mas a possibilidade de permutação de S (sujeito) a D (dóde), da história ao discurso. Ele se torna um anonimato, uma ausência, um branco, para permitir à estrutura existir como tal".⁴⁶

Assim, é de maneira muito engenhosa que flutua no discurso o sujeito da enunciação, de tal forma que essa obra tão perdida num tempo que historicamente é difícil de determinar, confunde-se, de certa forma, com o texto moderno, no qual, ao nível das instâncias subjetivas, observa-se

"uma exagerada tendência à shifterização (...) a ficção multiplica o um, mas não o destrói, nem o "rejeita": ela faz desse "uns" uma cadeia que sustenta o conjunto".⁴⁷ (Grifos adicionados).

Um episódio curioso da *Odisséia* é aquele em que, tendo regressado a Ítaca, Odisseu vai ao encontro de Eumeu, "o divino porcarico", a conselho de Palas Atena.

Durante três cantos a ação envolve esse guardador de porcos, antigo servo que submissa e devotadamente envelhece como escravo, aquele que mais zela pelo sustento de seu senhor.

É preciso lembrar que Odisseu regressa disfarçado em um velho mendigo, para assim introduzir-se depois como forasteiro no palácio real. O servo é, portanto, descrito como sua imagem e semelhança, não apenas na aparência física, mas nos sentimentos elevados, nas boas maneiras e, sobretudo, no amor que lhe devota e que é abruptamente confessado na sua primeira intervenção na narrativa:

"— Ancião, palavra que por pouco ao cães não te esquarteriam num instante e terias lançado a culpa em mim, como se não bastassem as penas e gemidos que já me deram os deuses. Vivo pranteando tristemente a meu amo divinal"; (163. Grifos adicionados).

Guardadas as proporções, Eumeu recebe o forasteiro na humildade de sua cabana com as mesmas honras com que fora ele distinguido no palácio de Alcínoo. O objetivo de sua fala é antes de tudo a afirmação de seu amor pelo amo, e logo o louvor de suas qualidades morais, a descrição minuciosa de suas riquezas e a informação sobre o que se passa no palácio.

Reconfortando-se com a carne e o vinho, Odisseu estimula o servo a que fale de seu senhor, de modo que Eumeu, assim como a

evocada esposa do guerreiro, no episódio do relato de Demódoco, funciona como objeto através do qual Odisseu se compraz na contemplação de sua imagem enaltecida. Depois de contar, indignado, como os pretendentes esbanjam em festins, e de informar sobre as viagens de Telêmaco em busca de notícias do pai, o servo, do mesmo modo que o rei, pede ao hóspede que relate a sua própria história. E este, dizendo que vai responder "com inteira franqueza", estende-se por numerosos versos em uma série de mentiras.

Nesse longo episódio entremeadado de cortes em que se narram os preparativos para o regresso de Telêmaco, sua viagem e sua chegada, estreitam-se os laços entre os dois anciãos e os papéis se invertem, assumindo Eumeu a narração:

"escuta agora em silêncio, enquanto, sentado, folgas e bebes o vinho. As noites agora são intermináveis; a gente tanto pode dormir como deleitar-se a ouvir casos. (...) vamo-nos distraído com a recordação das duras penas um do outro; as dores passadas costumam deleitar a quem muito penou e muito vagueou". (183. Grifos adicionados).

E, depois de se comprazer, como Odisseu, no minucioso relato de sua história pessoal, este lhe responde:

"— Eumeu, palavra! contando todas as tribulações sofridas em tua alma, comoveste profundamente o coração em meu peito" (185).

O aspecto surpreendente da narrativa, nesses Cantos XIV a XVII, é o fato de o narrador não referir-se ao servo somente em terceira pessoa, mas de dirigir-se freqüentemente a ele em segunda pessoa, tornando-o ao mesmo tempo o destinatário do discurso e o seu próprio emissor.

"Em resposta, Eumeu porcarico, tu lhe disseste:" (163, 165, 170, 172, 181, 188, 190, 197, 203, 204, 206, 209 e 211. Grifos adicionados).

Esse jogo da enunciação visa certamente a valorizar a figura de Eumeu, que por mais dignas qualidades que apresente, repete sempre a sua condição de escravo e a magnanimidade de seu senhor.

O narrador não lhe cede francamente o lugar de sujeito da narrativa, do mesmo modo que faz com Odisseu, como veremos adiante, mas confere-lhe um lugar privilegiado no poema.

O recurso ao shifter constitui, sem dúvida, uma astuciosa manobra do narrador, que em seu ofício se iguala ao "engenhoso" Odisseu e nada fica devendo à estratégia de Palas Atena.

Ao contrário de Aristóteles, esse Homero legendário foi capaz de intuir que o tu pressupõe o eu, e que, pela explicitação do destinatário do discurso, o emissor igualmente se explicitava.

4.3. O "lugar do herói"

Quando fiz referência ao episódio de Demódoco (Canto VIII)

que, no palácio de Alcínoo, provocou lágrimas em Odisseu cantando a seu pedido os feitos gloriosos que marcaram a sua participação na guerra de Tróia, o objetivo era mostrar o papel da esposa, objeto em que o herói se comprazia na contemplação de sua imagem.

Observei, entretanto, que o episódio tinha outras implicações, dentre as quais se salienta a de possibilitar a inclusão do próprio poeta na narrativa, ao mesmo tempo produtor e produto da cadeia de representações.

Seguindo a linha dos que vêm nessa passagem um substrato sócio-econômico, Lucien Dällenbach depreende das honras com que Demódoco é introduzido em cena “um senso de comércio particularmente calculado” da parte do autor do poema, que dessa maneira reivindica para si próprio uma semelhante posição social. Considerando a épica dentro da épica como uma mercadoria posta em circulação pelo poeta, diz que o pranto de Odisseu não trai apenas a sua emoção:

“essas lágrimas narrativamente sobreterminadas atestam, ao se derramarem, a inspiração divina do aedo e de seu poema – de Homero e da Odisséia”.⁴⁸

Apesar de não reconhecer nessa passagem uma mise-en-abyme de tipo gidiano, o autor a vê como um curioso exemplo de reflexividade ficcional. Creio, entretanto, que como vem sendo demonstrado, a perspectiva deste trabalho evidencia um processo de relações bem mais intrincado e que poderia, talvez, analisar-se a partir dos efeitos espéculares que oferece a famosa tela de Velasquez – As Meninas – desde que tratada com semelhante abordagem (Gráfico 1).

Plano narrativo	Extra-diegético	DIEGÉTICO				
		Iden-tidade	Sujeito 1	Mediador	Sujeito 2	Mediador
Indi-víduo	VELASQUEZ	AS MENINAS	O Pintor retratado	O ESPELHO	O Rei e a Rainha	
Registro	Imagem real		Representação 1		Representação 2	
	Predominância do Simbólico	SIMBÓLICO/IMAGINÁRIO				Predominância do Imaginário
	Primeiro Narcisismo	Segundo narcisismo				

É bastante explorado o fato de que o artista se representa nessa obra, aí ocupando lugar de relevo. O próprio Dällenbach evoca, com objetivo diverso, esse caso de efeito especular, confrontando-o com outra tela famosa — O casamento de Arnolfini — em que Van Eyck se utiliza também de um espelho colocado ao fundo do quadro. Mas, sendo esse espelho côncavo, ele reflete o interior da cena, deformando-o e conformando as figuras ao âmbito da curvatura do vidro — o qual, se pensarmos no esquema de Lacan, na experiência óptica do vaso de flores, é o âmbito do simbólico — onde o sujeito se situa para lograr uma “imagem real”.⁴⁹

Nessa perspectiva é que o artista se representa entre os convivas, registrando ainda essa presença através de outro código: uma inscrição que diz ter ele estado ali, entre os ilustres burgueses. Mas pelo fato de se tratar de um quadro, não se trata de uma “imagem real”, pois a criação artística pressupõe a representação.

A obra de Velasquez é muito conhecida, de modo que me restringirei a uma descrição sumária: à esquerda, as costas de uma enorme tela, e o pintor, em pé, de frente para ela, em atitude de trabalho, ocupando verticalmente um espaço de relevo. Ao centro e à direita vêem-se meninas, um cachorro, amos e um fidalgo ao fundo, numa porta, como quem sai, mas com a cabeça voltada para a tela e o pintor. Quase no centro do quadro afinal, está um espelho que reflete, de modo um tanto desfocado, o rei e a rainha, que se encontram fora do aposento, observando a cena. Sendo plano, esse espelho cria uma reflexividade que, na opinião de Dällenbach, ignora as leis da perspectiva:

“ela projeta sobre a tela o duplo perfeito do rei e da rainha situados diante do quadro. Além disso, mostrando as figuras que o pintor contempla, mas também, por meio do espelho, as figuras que o contemplam, este realiza uma reciprocidade de olhares que faz oscilar o interior e o exterior, e impele a imagem a “sair de seu enquadramento” ao mesmo tempo que convida os visitantes a entrar na tela”.⁵⁰

Mas, se as leis da perspectiva foram desprezadas no que diz respeito aos padrões da pintura clássica, elas são funcionais com relação ao valor das imagens, dado fundamental em que não se reconheceu ainda a função estruturante.

Retomando a conferência de Freud sobre a existência de dois tipos de narcisismo, Lacan discute a questão num de seus seminários, recolocando-a de maneira diversa:

“Existe, com efeito, um narcisismo que se relaciona com a imagem corporal (...), ela faz a unidade do sujeito e nós a vemos se projetar de mil maneiras, até o ponto que se pode chamar a fonte imaginária do simbolismo, que é aquilo pelo qual o simbolismo se liga ao sentimento, *Selbstgefühl*, que o ser humano, o *Mensch*, tem do seu próprio corpo. Esse primeiro narcisismo se situa, se quiserem, ao nível da imagem real do

meu esquema, por permitir a organização do conjunto da realidade num certo número de limites preformados".⁵¹

Esse narcisismo seria próprio do Autor real, a que corresponderia, pois, uma "imagem real". Mas, retornando ao texto de Lacan, ele acrescenta a seguir:

"No homem (ao contrário do animal) o reflexo no espelho manifesta uma possibilidade noética original e introduz um segundo narcisismo. Seu pattern fundamental já é a relação ao outro".

A figura do pintor, que de modo manifesto ocupa verticalmente um espaço de relevo na tela, configura uma representação que chamarei de representação 1, por se aproximar da "imagem real" do pintor. Seu espaço se define como sendo o do segundo narcisismo. Mas existe ainda uma segunda representação, que se faz explicitamente pelo espelho plano, essa uma típica representação formada no âmbito da predominância do imaginário: aí está o rei que, juntamente com a rainha, acompanha o trabalho do artista e lhe proporciona uma segunda identificação, de natureza estritamente narcísica.

O "lugar do rei", que Foucault considerou "um reflexo tão longínquo, tão imerso num espaço irreal"⁵² (Grifos adicionados),

é, pois, o lugar narcísico por excelência, onde a representação virtual se forma não

"mediante o acaso de um espelho"⁵³ (Grifos adicionados), mas em função de um espelho sobredeterminado. Foucault viu surgir aí

"o homem com sua posição ambígua de objeto para um saber e de sujeito que conhece"⁵⁴ (Grifos adicionados).

Mas, se é certo que é para

"o nosso olhar para quem esse quadro existe e para quem, do fundo do tempo, ele foi disposto"⁵⁵ (Grifos adicionados), é também certo que esse espelho deve a sua existência ao olhar do artista, para cujo universo fantasmático, do fundo de sua história pessoal, foi ele disposto.

Situação basicamente semelhante, mas bem mais complexa, é a que se verifica na Odisséia (Gráfico 2).

DIEGÉTICO										
Plano narrativo	Extra Diegético	Mediador especular	Sujeito 2	Mediador especular	Sujeito 3	Mediador especular	Sujeito 4	Mediador especular	Sujeito 5	
Indivíduo	Sujeito 1									
	HOMERO •	↑ ODISSEIA – Canto I O louvor da Musa	NARRADOR 1 ↓ "Começa por onde te apraz, deusa, filha de Zeus"	ODISSEIA – Canto VIII O louvor do aedo	DEMÓDOCO ↑	ODISSEIA – Canto VIII O louvor do herói	ODISSEU ↑	ODISSEIA – Canto IX O louvor do aedo	"Por onde começarei? Por onde terminar?" "Bem, começarei por dizer o meu nome."	
Registro	Imagem real		Representação - 1 -		Representação - 2 -		Representação - 3 -		Representação - 4 -	
	Predominância do Simbólico	SIMBÓLICO / IMAGINÁRIO				Predominância do imaginário				
	Primário Narcisismo					Segundo Narcisismo				

O narrador, que já constitui uma representação do Autor, (representação¹) invoca inicialmente a Musa que, como vimos, não é mais que uma representação convencional, inoperante, portanto. E no Canto VIII o narrador se faz representar no poema por um aedo que, assim como a bela figura de Velasquez, ocupa a cena de modo manifesto:

“Chegou o arauto trazendo o leal aedo. A este a Musa estre-mecia, distribuindo-lhe quinhões de bem e de mal; se o privou da vista, deu-lhe um doce cantar. Para ele, Pontônoo, o arauto, pôs uma cadeira tauxiada de prata no meio dos convi-vas, encostando-a numa alta coluna; pendurou a lira melodio-sa num cabide por cima de sua cabeça e explicou-lhe como alcançá-la com as mãos; pôs a seu lado um paneiro e uma bonita mesa; junto, uma taça de vinho, para ele beber quando o coração lho pedisse” (88. Grifos adicionados).

Essas honras, narradas com a minúcia característica do realismo conceptual do estilo homérico, ganham maior prestígio na narrativa pelo fato de serem precedidas destes louvores do rei:

“Chamai o divino aedo Demódoco; a ele o deus concedeu o dom de agradar com seu canto como ninguém” (Grifos adi-cionados).

Pouco depois, Odisseu faz ele próprio sua homenagem ao cantor, oferecendo-lhe rico pedaço de carne “envolvido em copiosa gordura”:

“— Toma, arauto; leva esta carne a Demódoco, para que coma; eu quero tratá-lo com amizade, a despeito do que sofro; os aedos merecem honra e respeito entre todos os homens sobre a terra; quem lhes inspira os poemas é a Musa” (97. Grifos adicionados).

E como se não bastasse o gesto, dirigiu-lhe ainda estas palavras: “— Demódoco, louvo-te acima de todos os homens” (97. Grifos adicionados).

É depois disso que lhe pede que cante o episódio do cavalo de madeira na tomada de Tróia, em que ele próprio figura como herói. O relato é tão emocionante como se o próprio aedo tivesse vivido os feitos que narra. Mas a narrativa continua em terceira pessoa, de modo que o narrador, por mais que prestigie o seu companheiro de ofício, não lhe cede a palavra e incorpora o seu canto.

Segue-se a conhecida passagem em que Alcínoo percebe as lágrimas do hóspede, que chora por si mesmo, e, ordenando ao aedo que se cale, pede ao forasteiro que revele a sua história, pois decerto perdera na batalha um amigo ou parente, ou se encontra, de uma certa forma, ligado aos fatos evocados.

É então que Odisseu ocupa ao mesmo tempo o “lugar do herói”, da *Ilíada*, e o “lugar do narrador”, fechando através dessas representações reflexas, o circuito da narração.

Assim como a imponente figura de Velasquez na tela, o honorá-

vel Demódoco constitui uma representação (representação 2) do Narrador, que guarda certas relações inclusive com a “imagem real”, pelo ofício, pela legendária cegueira, etc.

Não importa que o aedo se chame Demódoco, como de resto não importa que o autor da *Odisséia* chame-se Homero. Aliás, o Velasquez da tela é certamente bem mais belo e imponente que o Velasquez que o pinta, e o seu nome só se tornou célebre pela sua função, e, mais do que tudo, pelo produto do seu trabalho. Essas são observações relativas a autor real e a autor implícito que, neste caso, não oferecem maior interesse.

Toda identificação é alienante, como insiste Lacan, pois a constituição do sujeito já o situa no plano da ficção que lhe propicia uma Gestalt só apreendida fora dele. Mas é a identificação no espaço propriamente virtual a que constitui de modo mais efetivo o processo narcísico de natureza inconsciente, de tal forma que a predominância do imaginário chega a gerar identificações tipicamente paranóicas.

É interessante que, no Canto I, ao invocar a Musa para narrar-lhe as aventuras do herói engenhoso, etc., o narrador observa:

“Começa por onde te apraz, deusa filha de Zeus” (9).

E no Canto IX, quando Odisseu ocupa a cena, assim inicia a sua narrativa:

“Por onde começar? Por onde terminar? (101).

Mas não invoca a Musa, pois tem assegurada a sua eminente posição social e é, portanto, ele mesmo quem determina o ponto de partida:

“começarei por dizer o meu nome (...) Sou Odisseu, filho de Laertes; o mundo inteiro me conhece, graças a minhas astúcias, e minha fama chega aos céus” (id. Grifos adicionados).

Sua narrativa se estende do Canto IX ao Canto XII, e em certo momento Alcínoo lhe diz:

“Tuas palavras têm beleza. (...) Narraste com a arte de um aedo” (134. Grifos adicionados).

É curioso que é no espaço virtual desse “espelho plano” em que se dá a representação 4, que se passam os episódios mais intensamente ditados pelo imaginário, ou seja, os episódios das aventuras no mar, esse universo turbulento da motilidade pulsional.

5. A ESTRUTURA SERIAL

5.1. *Telêmaco: a série significativa*

Já Aristóteles percebera que a *Odisséia*, ao contrário da *Ilíada*, apresenta uma dupla disposição dos fatos, sendo que o seu argumento pode concentrar-se em poucas palavras:

“Um homem erra longe do seu país, durante muitos anos, severamente perseguido por Posidão e isolado. Além disso,

as coisas se passam em sua casa de tal sorte que a sua fortuna é dilapidada pelos pretendentes e seu filho fica à mercê de suas conspirações. Ele retorna, entregue ao sofrimento, e, fazendo-se reconhecer por algumas pessoas, ataca e é salvo, enquanto seus inimigos perecem. Eis o que propriamente pertence ao assunto. O resto são episódios"⁵⁶

Esses fatos, segundo Édouard Delebecque, perfazem um total de quarenta dias, o que não é muito para os vinte anos da peregrinação de Odisseu, em busca de sua ilha, e os correspondentes vinte anos em que Telêmaco conviveu com a imago paterna, construída a partir do *μύθος*, ou seja, a palavra, o discurso.⁵⁷

Falando em imago, eu poderia também dizer mito em vernáculo, pois aquela se forma a partir de uma visão subjetiva de outrem, uma visão "mitificada", principalmente a partir das pessoas que constituem o grupo familiar.

Nesse caso, ambos os sentidos convergem.

Ao iniciar-se o poema, Telêmaco tem do pai um conhecimento mediatizado pela palavra: Odisseu é um nome, e, sobretudo, um nome legendário:

"Sentado entre os pretendentes, via, em imaginação, o nobre pai chegar um dia, desbaratar os pretendentes pelo solar, impor respeito e reinar em sua casa. Enquanto cismava nisso" (11. Grifos adicionados).

A "dupla disposição dos fatos", apontada por Aristóteles, é o fundamento de uma estrutura serial, de que Édouard Delebecque teve uma certa intuição, ao observar:

"Por uma ironia da sorte, ou do poeta, as ações do pai e do filho que se procuram, não os aproximam jamais um do outro, desde que entram em movimento: é preciso que Telêmaco seja afastado para que Odisseu comece a se deslocar em direção à Itaca".⁵⁸

Essa observação não procede inteiramente, pelo fato de que as séries se comunicam através de uma instância que permite o deslocamento de uma sobre a outra. E não foi considerada, também, a complexidade da ação conjunta de pai e filho, no final da narrativa.

Isto talvez porque seja a cronologia dos fatos a maior preocupação do autor, que mostra as peripécias do desenrolar-se das duas ações, em que a partida e o retorno de Telêmaco constituem "toda uma segunda ação", que deve combinar-se à primeira, ou seja, às viagens de Odisseu, "por um longo jogo de vai-e-vem". Apesar de chamar de segunda à ação de Telêmaco, reconhece-a como principal, ressaltando:

"é a tese do presente livro, que Telêmaco é a personagem essencial da estrutura da Odisséia, aquele que, colocado no centro da ação, liga os elementos em um todo coerente."⁵⁹ (Grifos adicionados).

Mas, se é certo que Telêmaco é personagem essencial à estrutura da *Odisseia*, não procede a afirmação de que constitui o centro da ação, de modo a ligar os elementos entre si. Porque Telêmaco configura uma das séries da estrutura, sendo a outra constituída por Odisseu.

A ação de Telêmaco se desenrola sobretudo nos quatro primeiros Cantos do poema, conhecidos por *Telemaquia*, e que já foram considerados um poema independente.

Apresentando-se em primeiro lugar, a *Telemaquia* constitui, entretanto, a segunda ação, não apenas pela técnica com que o poeta joga com a cronologia, "vencendo sobre o tempo", mas porque ela se insere na ordem do simbólico, instituindo assim a série significativa.

Não é sem razão, portanto, que o epíteto de Telêmaco é "o ajuizado", "o prudente", apesar de muitas vezes ser chamado de "o divino", como o pai e outras personagens a quem se quer dignificar.

É curioso que nesta pesquisa dos nomes próprios, que venho realizando ao longo deste trabalho, vejo que também Telêmaco é um nome sobredeterminado: telêmacos *τηλέμαχος* "o que combate de longe, isto é, com armas de se lançar", o que, no contexto do poema, pode ler-se "o que combate na retaguarda", sentido que de certo modo traduz a ação prudente e estratégica do filho de Odisseu.

Ao iniciar-se o poema, Palas Atena decide insuflar no ânimo do jovem a rebeldia contra a situação, e, disfarçando-se em um estrangeiro, dirige-se ao palácio onde Telêmaco, imerso em sonhos (*day-dreaming*, na tradução de Robert Fitzgerald⁶²), assiste ao esbanjamento de suas riquezas.

Não existe, entretanto, a interferência direta do "maravilhoso" na série significativa.

Palas Atena assume formas humanas, e apesar de o narrador esclarecer que Telêmaco,

"em seu íntimo sabia tratar-se de uma deusa imortal" (18), não existe aí o franco comércio com os deuses, nem com monstros, que caracteriza a série de Odisseu.

Após a visita de Palas Atena, Telêmaco se transfigura, surpreendendo a todos, que viam surgir no adolescente o novo senhor da casa, "um homem de aparência divina" (16). A sua primeira preocupação é de ordem econômica, ele que já sofria por ver na longa permanência dos pretendentes no palácio uma ameaça aos seus bens. Mas logo se investe também de preocupações políticas, decidindo convocar a assembléia, enquanto todos o olham com espanto:

“Ele foi sentar-se no lugar de seu pai e os anciãos lhe abriram espaço”. (19. Grifos adicionados).

O arauto coloca-lhe o cetro nas mãos, e investido de poder, ele fala:

“Tombou sobre a minha casa dobrado flagelo; dum lado perdi meu nobre genitor, que outrora reinava aqui sobre vós com a brandura de um pai; de outro lado, calamidade ainda maior, que em breve dissipará completamente toda a minha casa e arruinará totalmente o meu sustento”. (20. Grifos adicionados).

A dissipação das riquezas é, portanto mais lamentada do que a perda do pai. E é nesse momento também que ele passa a dar ordens à mãe, argumentando, como vimos, que a palavra compete aos homens.

Se o jovem cismava ao iniciar-se a narrativa, no final desse mesmo Canto já o homem refletia sobre as viagens que devia empreender.

O objetivo de Palas Atena, incitando-o a ir às ilhas vizinhas, não era tanto o de informar-se ele sobre o paradeiro do pai, mas o de fazê-lo grangear para si um renome digno do herói, entre aqueles que com ele conviveram.

Como observa Gilles Deleuze, numa estrutura de séries disjuntivas,

“os termos de cada série estão em perpétuo deslocamento relativo diante dos da outra (...) Há um desnível essencial. Este desnível, este deslocamento não é de forma nenhuma um disfarce que viria recobrir ou esconder a semelhança das séries, nelas introduzindo variações secundárias. Este deslocamento relativo, é, ao contrário, a variação primária sem a qual cada série não desdobraria na outra, constituindo-se neste desdobramento e não se relacionando à outra a não ser por esta variação”.⁶¹ (Grifos adicionados).

Telêmaco acumula em Ítaca as funções de filho e de pai, e insere na sua história a história de Odisseu, através de numerosos relatos que lhe fazem em sua terra e os seus hospedeiros.

Telêmaco caracteriza o bom-senso, e , através dele as instituições sociais. Configura, portanto, a série dominante, sendo o universo por ele representado aquele a que aspira retornar Odisseu.

5.2. *Odisseu: a série significada*

Já vimos, nos itens anteriores, como a longa travessia de Odisseu é intensamente vivida no registro do imaginário.

Seu elemento é o oceano, como são as paixões o seu “elemento” existencial. Seu nome é o ódio, deslocado na narrativa para os ancestrais, tanto no plano dos deuses, pois, como vimos, é atribuído por Palas Atena a Zeus, quanto no plano dos homens, pois a escolha

do nome se deve a Autólico, pai de Penélope:

“Cheguei aqui com ódio a muitos homens e mulheres na terra fecunda; por isso seja ele chamado Odisseu”. (231. Grifos adicionados).

Constituindo a série significada, Odisseu representa

“o estado de coisas em suas qualidades e relações reais, enquanto Telêmaco, na qualidade de significante, acrescenta a esse estado de coisas um “atributo lógico ideal”.⁶²

Deleuze evidencia em Joyce a criação de uma técnica serial de “formalismo exemplar” em que Ulisses representa a série significada, cabendo a Bloom a função significante. Baseia-se em trabalhos de Lacan, que reconheceu a estrutura serial em textos como *A carta roubada*, de Poe, e *O homem dos lobos*, de Freud, aí situando a série paterna como significada e a série filial como significante.

Não deixa de ser curioso que a função paterna se situe na série significada, pois é ela que confere o Nome-do-Pai e, portanto, o significante, o simbólico, a ideologia dominante.

Mas, a esse respeito, quero lembrar aqui como Darcy Ribeiro fez discutir-se o problema numa passagem de *Maíra*, romance cuja estrutura serial é também tecnicamente perfeita.

Trata-se de um diálogo entre o deus-filho e o deus-pai (o sufixo hú é índice de paternidade), de que transcrevo um segmento:

“Maíra: Fala Mairaíra, meu filho, escuto.

Mairahú: Sou seu pai, me respeite.

Maíra: Sem mim você não seria pai”.⁶³ (Grifos adicionados).

Esse parece ser um princípio comum às cosmogonias, pois é a existência do filho que define o outro como pai e que, portanto, o significa.

Passando do contexto indígena ao cristão vemos que também aí se encontra o motivo do Filho e do Pai.

Quando este se manifestou a Moisés, na sarça ardente, Moisés perguntou:

“Quando eu for para junto dos israelitas e lhes disser que o Deus de seus pais me enviou a eles, que lhes responderei se me perguntarem qual é o seu nome? Deus respondeu a Moisés: “EU SOU AQUELE QUE SOU”. E ajuntou: “Eis como responderás aos israelitas: EU SOU envia-me junto a vós”. (Êxodo, 3. 13. 14).

No Novo Testamento ao Filho foi atribuído um nome. Não ao Pai. E está explícito que a vinda do Filho tem como fim a revelação do Pai, donde a necessidade de o Filho o preceder, e a consequência natural de o significar.

Tais considerações parece nos afastarem de nosso tema, pois Telêmaco e Odisseu são mortais, apesar de constantemente nomeados como divinos.

Mas tem também a vantagem de nos remeter ao poema que vimos analisando, para mostrar que o fato de a ação de Telêmaco

preceder a de Odisseu não decorre apenas de um efeito retórico implícito às “batalhas contra a cronologia” e, finalmente, às “vitórias sobre o tempo”.

Como já foi lembrado, ⁶⁴ a Telemaquia testemunha a lei da cosmogonia: “No princípio era o Verbo”. Creio, porém, que é o momento de questionar:

será que porque no princípio era o Verbo, o Verbo era o princípio?

Não seria o princípio, de fato, aquele “estado de coisas com suas qualidades e relações reais” a que o Verbo deveria emprestar “um atributo lógico ideal”?

Talvez fosse válida a proposição:

Deus-Pai ~ “o estado de coisas com suas qualidades e relações reais”

Deus-Filho “um atributo lógico ideal”

O Nome seria, pois, intrínseco ao Filho, sendo a expressão Nome-do-Pai uma resultante cultural e uma inversão nitidamente ideológica.⁶⁵

Nesse sentido, cabe rever algumas passagens da *Odisséia*, em que se coloca o problema da paternidade.

Logo no início da narrativa, quando Palas Atena, disfarçada no estrangeiro Mentos, pergunta a Telêmaco se ele “é realmente filho de Odisseu”, recebe esta resposta:

“Diz minha mãe que sou filho dele, mas eu mesmo não sei; ninguém, aliás, sabe de per si sua ascendência. Oxalá fosse eu filho dum homem ditoso que alcançasse a velhice em seus próprios domínios. Todavia, daquele que foi o mais infelizmente dos homens mortais, desse dizem que eu venho, já que isso me perguntam”. (13. Grifos adicionados).

Fica claro, portanto, que a determinação da paternidade decorre da necessidade de se vinculá-la a “um atributo lógico ideal”, cujos padrões variam, aliás, conforme o tipo de cultura.

No Canto XVI, Odisseu retorna à sua ilha e ali se dá, afinal, “o encontro” de pai e filho. O primeiro momento é de deslumbramento, que obriga Telêmaco a desviar os olhos, no mesmo gesto de assombro que teve Moisés diante do Senhor:

“escondeu o rosto e não ousava olhar para Deus”. (Êxodo, 3.6.).

E aqui retorno à colocação anterior:

se Deus, ou seja, o Deus-Pai, equivale ao “estado de coisas com suas qualidades e relações reais”, por que será que é tão traumatizante esse “estado de coisas”, a ponto de se recusar o homem a encará-lo, e de se fazer necessário um “atributo lógico ideal” para apaziguar essa extrema tensão?

É certo que aí está implícita a idéia de morte, fundamento das

religiões.

Mas no jogo serial que vimos desenvolvendo, parece não ser menos aterrador o espetáculo caótico das pulsões, esse caos de certa forma organizado no dinamismo ambivalente que o mantém geograficamente limitado, como o oceano, contido no espaço flúido das tormentas e das calmarias, das vazantes e das marés: o espaço do imaginário que, justamente pelo fato de não ser jamais encarado, se denomina o inconsciente.

O fato de Telêmaco desviar os olhos, essa repentina "cegueira" no momento em que Odisseu a ele se revela, em presença, saindo, pois, do plano da ficção no qual ele era admitido e mesmo desejado, sugere o início de um processo em que o comportamento do "ajuzado" Telêmaco passa a transformar-se, de modo a cruzar, a partir daí, a sua fase do Édipo.⁶⁶

As efusivas manifestações de alegria que se seguem, os longos abraços, levam a crer que o caráter disjuntivo das duas séries se desfaz, convergindo ambas para o senso-comum.

É o que resta ainda analisar.

5.3. *Penélope: o significante vazio*

Desenvolvendo o raciocínio sobre a estrutura serial, observa Deleuze que as duas séries

"podem, certamente, ser originárias ou derivadas uma com relação à outra. Podem ser sucessivas. Mas são estritamente simultâneas com relação à instância em que comunicam".⁶⁷

E o que essa instância significa?

"É uma instância de dupla face, igualmente presente na série significante e na série significada. É o espelho. É, ao mesmo tempo, palavra e coisa, nome e objeto, sentido e designado, expressão e designação etc. Ela assegura, pois, a convergência das duas séries que percorre, com a condição, porém, de fazê-las divergir sem cessar"⁶⁸ (Grifos adicionados)

Ao submeter a uma análise textual a decantada personagem da *Odisseia*, creio haver demonstrado a função especular de Penélope na narrativa: de um lado, pela sua condição de objeto, através do qual Odisseu se contempla numa gratificante imagem ficcional; por outro lado, na sua condição de objeto especular do sistema sócio-econômico significado por Telêmaco, e do qual ela representa o estereótipo feminino:

"Pois bem, pretendentes, eis-me aqui como prêmio a disputar entre vós." (247. Grifos adicionados).

Na qualidade de diferenciante, essa instância habita ambas as séries, sem pertencer a nenhuma. Constitui, entretanto,

"o ponto mais importante, que assegura o deslocamento relativo das duas séries e o excesso de uma sobre a outra".⁶⁹

Esse "objeto=x" é excesso na série significante, a título de "casa

vazia”, enquanto configura a falta na série significada, a título de “ocupante sem casa”. E é assim que Penélope sobra no palácio, não pertencendo ao filho e não se deixando pertencer a nenhum dos pretendentes, do mesmo modo que, sendo a esposa de Odisseu, não encontra lugar a seu lado, representando aí uma falta.

Através da análise do discurso, vimos que Penélope, como a sua teia, não existe como sujeito, reduzindo-se à condição de “um nome sem conteúdo real”. E agora, restabelecendo o jogo serial que estrutura o poema vemos que

“ela falta em seu lugar”. (Grifos adicionados),

“ela falta a sua própria identidade, falta a sua própria semelhança, falta a seu próprio equilíbrio e a sua própria origem”⁷⁰ (Grifos adicionados).

Essa “instância paradoxal”, que sustenta a síntese disjuntiva, tanto se aplica à palavra esotérica quanto à própria Penélope, que, como palavra-valise, implica em alternância de sentido, que a torna uma expressão anormal.⁷¹

Aristóteles já foi aqui lembrado por ter observado a dupla disposição dos fatos na Odisséia, e o desenrolar simultâneo das duas ações tem sido motivo de estudo, como já vimos. Mas o que não se tem considerado é o ponto nodal da obra.

Esse ponto é ocupado por Penélope, que apesar de não ser dotada de realidade senão como objeto, é ainda assim o fator de conexão das duas séries “numa história embaralhada”, aquele fator que, desprovido de sentido, assegura entretanto o sentido às series que dele dependem, pois

“não há estrutura sem casa vazia, que faz tudo funcionar”.⁷²
(Grifos adicionados).

Edouard Delebecque atribui a ação do poema a Palas Atena que, segundo ele, detém em seus dedos os fios da trama, tecendo-os com habilidade.

Se considerarmos, entretanto, a condição de ego ideal representada pela deusa no poema, é fácil verificar que ela não constitui mais que uma variante de Penélope, versão mais sedutora, espelho plano que propicia a identificação propriamente narcísica, mas, de qualquer forma, espelho, “objeto =x”, que “falta em seu lugar”.

Como deusa, seu universo devia ser o Olimpo. Entretanto, ela circula entre os deuses e os mortais, assumindo formas diversas. Aliás, ela falta em seu lugar até mesmo na condição de mulher, a qual não assume.

Ela é “a virgem dos olhos verde-mar”. Além disso, as suas frequentes metamorfoses masculinas — Mentos, Mentor, o próprio Telêmaco, etc — e sua inimizade com Posidão, deus do oceano e, portanto, do universo libidinal, testemunham a indefinição da sua personalidade. Palas Atena — o fantasma da castração — se caracteriza por trazer nos olhos o mar e na Égide a cabeça de Medusa.

6. A PRÁTICA SIGNIFICANTE

6.1. Os componentes épicos

A epopéia inclui-se nas práticas significantes relacionadas por Julia Kristeva sob a denominação geral de narrativa e que, fundada num processo transferencial, consiste numa série de situações cujo modelo é a ideologia dominante.⁷³

A *Ilíada* sugere em seu próprio título uma personagem coletiva — toda uma cidade — mas restringe-se a uma classe, representando os interesses da nobreza aristocrática e fazendo a apologia de seus feitos bélicos. Desenvolve-se em torno da ira do guerreiro, enquanto a *Odisséia*, também por seu título, já se define como o canto de um varão e o seu mundo não é o da guerra, mas o de após-guerra, já que o que não existe no poema é a paz.

Apesar de ter como objetivo a volta ao lar, mais do que uma apologia da vida doméstica, como é freqüentemente considerado o poema, consiste ele num “romance familiar” segundo a concepção freudiana,⁷⁴ romance em que a guerra nem sempre é menos longa do que a de Tróia, nem a ira menos violenta do que a de Aquiles.

Já vimos que a *Odisséia* se estrutura em torno da figura de Penélope, mas, na condição de significante vazio, essa combinatória de esposa e mãe não constitui o móvel do poema, apesar de ser a mola que o faz funcionar.

Ao falar de si próprio, no palácio de Alcínoo, Odisseu assim se expressa:

“Que a vida não me abandone antes de rever minhas propriedades, meus servos e meu grande solar de alto teto.”
(84. Grifos adicionados).

A esposa, essa que “falta em seu lugar”, falta também na evocação de Odisseu. E na sua descida ao Hades, este pergunta à mãe:

“Fala-me de meu pai e do filho que deixei para trás. Guardam eles ainda meus privilégios ou já algum outro homem deles se apossou e é voz corrente que não voltarei mais? Conta-me os propósitos e planos de minha legítima esposa, se ela ficou junto do filho para preservar todos os bens ou se já a desposou um dos aqueus, o mais nobre”. (130. Grifos adicionados).

Combinatória, ela também, desse complexo de esposa-e-mãe, é por sua iniciativa que informa o filho dos sofrimentos de Penélope e das saudades que ela sente do esposo.

Quanto a Telêmaco, já vimos como a revolta por ver diminuírem-se as suas riquezas chega a ter maior importância do que os sofrimentos por que pode estar passando o pai. E quando Penélope fala a Odisseu, ainda disfarçado em um velho forasteiro, seu tom é de mágoa ao se referir à ambição do filho:

“enquanto era ainda criança e ingênuo, impedia que eu dei-

xasse o lar de meu esposo e me casasse; agora ele cresceu, alcançou a idade adulta e até me pede que vá de volta desta mansão, aflito por seus bens, que os aqueus vão devorando". (233. Grifos adicionados).

Arnold Hauser, estudando a história da arte de uma perspectiva social, não distingue muita diferença entre os dois poemas homéricos, uma vez que

"em todo o Homero não existe um simples caso de um não nobre ascender a uma classe acima daquela em que nasceu".⁷⁵

Mas quero esclarecer que as referências aqui feitas à *Ilíada* não interessam senão como background do próprio gênero épico, sendo a expressão "poemas homéricos" apenas uma concessão à tradição. Assim, volto a considerar o texto que constitui o objeto deste trabalho.

Não existe, de fato, nenhuma mobilidade social em termos de classe na *Odisséia*. A dignificação da ama Euricléia se deve, em grande parte, ao fato de ela poder representar a figura materna sem o investimento libidinal que a mãe, como tal, desencadeia nas relações familiares. E o servo Eumeu, pelos seus conhecimentos das riquezas do amo, e sobretudo pelo seu interesse em conservá-las, mais parece um secretário de estado a que não faltam nobres maneiras, apesar de um pedaço de terra, uma casa e uma esposa constituírem no seu mundo apenas um sonho. A gente do povo, e principalmente os seus direitos, essa não sofre, de fato, qualquer transformação no poema. Tudo isso demonstra, por certo, a sua conformidade à ideologia dominante, cujos valores são repetidamente enfatizados, principalmente por espelharem a sociedade olímpica, onde os deuses vivem o mesmo clima de paixões, reúnem-se em semelhantes assembléias etc.

Ao mencionar a neurose de transferência como processo gerador da prática narrativa, em que se verificam múltiplas formas de representação, Julia Kristeva chama a atenção para uma matriz de enunciação, centrada explícita ou implicitamente num eu, ou autor.⁷⁶ Embora sendo uma projeção do papel paternal na família, esse ponto se desloca de modo a ocupar todos os papéis possíveis nas relações interpessoais que são intra e inter-familiares. Do mesmo modo, ele pressupõe um destinatário em que a pluralidade dos eus do autor se defronta com um reflexo mecanismo projetivo. Por outro lado ressalta, por exemplo, a visualização da experiência na histeria — as chamadas "reminiscências em imagens animadas" de que as longas histórias contadas por Odisseu são um expressivo exemplo.

Entretanto, o que ela considera mais característico em tal prática é o fato de a *Idade Pulsional* (positivo/negativo, etc) se articular como uma não-disjunção. Os dois termos são distintos, mas essa oposição acaba por se negar e uma identificação dos dois se produz.⁷⁷

Para conformar-se, pois, a esse tipo de criação literária, as duas

séries em que se desenvolve o poema, articuladas pela instância configurada em Penélope, teriam de deixar de ser disjuntivas, convergindo para a ação conjunta de pai e filho, em que se restabeleceria o modelo familiar, espelho do próprio sistema sócio-econômico.

6.2. Aspectos textuais

Seria grosseira simplificação, entretanto, reduzir o poema a uma leitura unilateral, quando há fatores de relevo a serem considerados, principalmente por serem qualitativamente distintos.

Edouard Delebecque, cuja perspicácia já mencionei mais de uma vez, percebeu no poema um aspecto da maior importância:

“um jogo se desenrola de fato diante de nossos olhos e determina o traço provavelmente mais característico da personagem desconhecida que é o autor. Surpreende-se nele constantemente, o sorriso nos lábios”.⁷⁸ (Grifos adicionados).

A preocupação com a cronologia dos eventos, que norteou a sua pesquisa, impediu-o entretanto, de estender esse sorriso a outras situações que não à de uma engenhosa manipulação do tempo. E ainda polemizando com a tese de múltipla autoria, pergunta:

“Esse sorriso homérico, por mais enigmático que seja, pode ser coletivo”?

Ora, no curso desta análise já ressaltamos que a astúcia do narrador não se manifesta apenas no sentido de fazer com que “Palas Atena detenha os róseos dedos da Aurora”, para que o casal recém-unido possa desfrutar de uma mais longa noite de amor.

O humor do poeta alcança proporções bem mais significativas que não podem ser desconsideradas, pois, de certa forma, subvertem as características gerais da obra. Passa-se, assim, de uma prática significativa de tipo transferencial re-presentativa e conservadora, a uma prática relacionada por Kristeva como de tipo esquizóide, em que a re-presentação implica em re-instauração, ou seja, em re-disposição do real através de uma nova “tese”.

O humor foi considerado por Freud como o mais alto dos processos defensivos, correlativos psíquicos de um reflexo de fuga — cuja função é impedir a geração do desprezar a partir de fontes internas⁷⁹. É interessante a conexão com o comportamento infantil através da exaltação do ego, que o deslocamento humorístico testemunha, e que constitui um aspecto que esta análise tem demonstrado.

Esse constante riso subjacente do poeta, o seu sorriso — além de constituir o fator de cisão, no processo do sujeito, é coerente com a própria fragmentação que o poeta vai operar no modelo épico que a tradição lhe oferece.

São da maior importância, portanto, os pontos que se enumeram a seguir:

1. se é manifesta a zombaria de Odisseu com relação a Polifemo, ao valer-se de ardis para agredi-lo e, depois, esconder-se sob a lã das

ovelhas para safar-se da situação sem que o Cíclope pudesse incriminá-lo, o uso do Ninguém implica uma subversiva descarga pulsional pois a localização psíquica do chiste é profunda, formando-se ele entre o inconsciente propriamente dito e o pré-consciente, que é verbalizado.⁸⁰

2. se há riso em Penélope, por lograr os pretendentes com o manto prometido que, ao contrário do tecido de Ariadne, a si mesmo se desfaz, ele não é nunca revelado, apenas entrevisto no não-senso da situação;

3. semelhante sorriso paira nos cortes da narrativa, que logram o leitor na sua expectativa do curso, ou seja, do fio dos acontecimentos. Do mesmo modo que a teia progride e se desfaz, a trama cresce numa direção e de repente estaciona, para que novo segmento se inicie;

4. a estratégia de tirar Posidão da jogada, logo no início do poema, deixa transparecer o riso vingativo do narrador, riso penoso que suporta necessariamente o peso da interdição a ser levantada para que, só assim, se processe a dis-posição do enunciado.⁸¹

5. o engenho na exploração dos shifters permite a manipulação das instâncias narrativas de modo a confundir a emissão do discurso, e não é apenas digno do “engenhoso” Odisseu, mas da própria narrativa contemporânea. Também paira aí o seu sorriso, e sobretudo,

6. no arranjo das instâncias mediadoras, em que o traído é o próprio Odisseu. Antecipando de muitos séculos o talento de Velasquez, o narrador trabalhou no poema com um complexo jogo de “espelhos”, de modo a fazer com que a sua imagem se reproduzisse em várias situações e em dimensões diversas. Do mesmo modo, obrigou o seu herói a refletir-se na sua própria imagem, num movimento reflexo.

7. Mas o logro maior foi reservado à aristocracia, o próprio consumidor da sua produção.

Ofuscada pelos louvores que se sucedem no poema, não podia por certo distanciar-se o bastante para reconhecer:

a) na ociosidade e no oportunismo dos pretendentes, que desfrutavam anos a fio de casa e comida no solar de Odisseu, sem mesmo cumprir o ritual do oferecimento de ricos presentes à mulher cortejada, (um indício da decadência econômica e moral desses renomados representantes da classe. Mais que uma esposa, eles buscavam riquezas. Essa situação é denunciada por Penélope, ao propor a prova do arco, inspirada por Palas Atena:

“Escutai-me, altivos pretendentes, que baixastes sobre esta mansão para comer e beber sem parada, por estar seu dono ausente há muito tempo e não podeis forjar outro pretexto, senão o de que desejais casar comigo e tomar-me como esposa” (247. Grifos adicionados).

No momento que os pretendentes reagem, indignados, ao pedi-

do do mendigo, para também participar da prova, alegando que é ele um homem sem reputação, a rainha retruca:

“— Eurímaco, quem desonra e devora a casa de um fidalgo não pode desfrutar no país de boa reputação” (253. Grifos adicionados);

b) no oferecimento de ricos presentes a Odisseu por parte de Alcínoo, a usurpação dos bens do povo, como o revela esta cínica declaração:

“depois nos reembolsaremos por uma subscrição popular, pois seria oneroso a um só fazer presentes, sem a ajuda alheia” (152. Grifos adicionados);

c) na restauração das riquezas danificadas, a legitimação da pilhagem, por parte de Odisseu, e mais uma vez a apropriação dos bens do povo:

“quanto às reses devastadas pelos desabusados pretendentes, eu mesmo vou pilhar grande número e outras me hão de dar os aqueus até ficarem repletos os meus currais” (276. Grifos adicionados);

d) na glorificação do aedo — colocado pelo próprio Odisseu “acima de todos os homens da terra” — a valorização dos dotes pessoais da gente do povo, que provocavam a inveja dos nobres;

e) na redução de Odisseu a um mendigo, o tratamento humano que a estes devia ser dado;

f) no enaltecimento feito por Eumeu ao amo ausente, pelas mercês com que ele, por certo, o premiaria por reconhecer o valor do produto do seu trabalho, o ensinamento de como os nobres deviam repartir com os servos os seus bens;

g) no sacrifício das escravas que aceitaram a corte dos pretendentes, a denúncia da própria escravidão e a dupla leitura da acusação, por ter sido feita por Euricléia, a “dileta ama” que assim se valia do sacrifício de suas iguais para mais granjear para si os favores do seu senhor:

“Pois bem, filho, eu te direi por certo a verdade. Vivem em teu solar cinqüenta mulheres escravas, a quem ensinamos o serviço, a cardar a lã e a suportar a servidão. Dentre elas doze ao todo palmilharam a trilha da vergonha, sem respeitar a mim, nem sequer a Penélope” (265. Grifos adicionados).

Nesse episódio nos deteremos um pouco mais, não só por ser longamente narrado com reiteradas censuras que ratificam no final do poema a acusação à própria mulher, mas pelo fato de ter Telêmaco se encarregado, pessoalmente, de lhes dar “morte ignóbil”:

“prendeu numa alta coluna o calibre de um barco de escura proa, enrolou-o no celeiro, esticando-o bem alto, para que nenhuma alcançasse o chão com os pés” (266).

O fato, em si violento, torna-se pungente no parágrafo que se segue, pelo fato de o narrador interferir num contraponto modulado em tom menor:

“Como tordos de longas asas ou pombos, que se precipitassem numa rede armada no mato, e em vez do ninho que buscavam, um leito de morte os recebesse, assim se alinhavam suas cabeças, todas com um laço no pescoço, para que tivessem a morte mais mesquinha. Esperneavam algum tempo, não muito longo” (266/7. Grifos adicionados).

Observe-se a diferença que existe entre esse episódio e os relatos por Odisseu na passagem do estreito, por exemplo, em que Cila arrebatava os companheiros, devorando-os ali mesmo, “braços e pernas pendentes no ar”. Representação da ordem do imaginário, essa cena não comove o leitor, que intuitivamente reconhece o caráter unilateral da personagem-monstro desprovida, portanto, de consciência.

O mesmo não se dá no episódio da morte das escravas.

Primeiramente, é mais chocante que o autor da atrocidade seja o próprio Telêmaco.

Já vimos que as duas séries da narrativa parece convergirem, em determinado momento, de modo a negar o caráter disjuntivo que vinham apresentando.

A ação de Telêmaco, “o ajuizado”, que se passa num contexto de predominância simbólica, e a ação de Odisseu, francamente inserida no imaginário, parecem constituir uma ação conjunta, no momento em que pai e filho começam a tramar um meio de se livrarem dos pretendentes.

Nessa trama, entretanto, é Penélope, inspirada por Palas Atenas, quem tem o papel decisivo, provocando novamente a disjunção das séries.

Ao conversar com Odisseu, ainda disfarçado em mendigo, comunica-lhe sua intenção de decidir o impasse em que se achavam, por meio da prova do arco.

6.3. O alvo interdito, ou o lugar do desejo

A prova do arco, momento decisivo da vitória de Odisseu no plano do enunciado, restitui-lhe o poder sobre os inimigos que, por um processo de deslocamento, não são mais Posidão e suas variantes, mas os rivais junto a Penélope.

Trata-se de um motivo da literatura universal desde eras mais remotas que as dos poemas homéricos. Nessa prova se exige, além da força, destreza, pois a flecha deve atravessar uma série de alvos enfileirados que, no caso da Odisséia, são os orifícios de doze machados de guerra. Apesar de se revestir de aspectos próprios em textos distintos, apresenta a invariante de se promover a propósito da conquista de uma nobre esposa.

O estudo comparativo entre a Odisséia e os dois conhecidos poemas épicos — Mahbharata e Ramahana — e ainda com a obra hagiográfica — Lalita Vistara, também indu⁶², chama-me a atenção

pelo fato de que nos três textos anteriores, a prova se dá em função de um casamento, enquanto na *Odisséia* se verifica uma pequena diferença: o objetivo é a reconquista da esposa, cujo filho participa também da prova. A fala de Telêmaco, considerada por alguns autores como interpolação tardia e irreverente, é entretanto pertinente ao contexto, não só pelo fato de ele assumir na prova o lugar do pai na propagação do objeto a prêmio, mas também por querer assumi-lo na relação triangular edipiana. É da maior importância o fato de que "o ajuizado" Telêmaco inicie a sua fala por esta invocação:

"Santos numes! Não é que Zeus, filho de Crono, me tirou o juízo? Minha querida mãe, prudente como é, promete abandonar esta mansão para acompanhar outro homem e eu estou aqui a rir e a alegrar-me com um coração leviano! Bem, pretendentes, vamos, pois que esse é o prêmio proposto, uma mulher sem igual hoje na terra dos aqueus, na Pílos sagrada, em Argos ou Micena, aqui em Ítaca mesma ou no escuro continente. Vós mesmos bem o sabeis; será preciso que eu encareça minha mãe? Vamos, pretendentes, não vos atardeis com desculpas, nem vos esquiveis por muito tempo à distensão do arco, para vermos no que dá. Penso eu também experimentar-lo; se o armar e varar com a seta o olho das achas, não terei o desgosto de ver a senhora minha mãe abandonar esta mansão na companhia de outro homem, deixando-me para trás, quando já sou capaz de empunhar as magníficas armas de meu pai" (248. Grifos adicionados).

Independentemente de sua função específica nessa prova aristocrática, o arco é também considerado símbolo da tensão de onde jorram os desejos inconscientes, sendo que em chinês, o centro — tchong — se designa por um alvo trespassado por uma flecha. E o que é atingido pelo dardo é o centro do ser, o *Selbst*, o *si-mesmo*⁸³ (Grifos adicionados).

Penélope, em torno de quem se desenrolam os eventos na ilha de Ítaca, personifica, portanto, esse centro em que Odisseu e Telêmaco vão buscar-se a si próprios. Mas sendo Penélope, como vimos, "um nome sem conteúdo real", mulher-lugar, superfície, transparência, a mencionada "pequena diferença" assume uma importância fundamental.

Assim como o dardo de Odisseu atravessa com facilidade os alvos enfileirados, sem que ele nem ao menos se levante da cadeira para esforçar-se na prova, também o seu desejo atravessa o espaço vazio da esposa para atingir o alvo no espaço virtual em que o aguarda Palas Atena, a outra feição de sua imagem narcísica. Depois de ter feito falharem os pretendentes,

"do alto do teto, Atena ergueu por fim a Égide, ruína dos mortais, e o espírito dos pretendentes encheu-se de pavor;" (263. Grifos adicionados).

Só assim após a visão do "símbolo mitológico do horror"

representado, como vimos, pela cabeça de Medusa que figura no escudo de Palas Atena, Odisseu finalmente se afirma na sua soberania. Os que não fugiram como no "estouro de uma boiada" caíram-lhe aos pés, de joelhos, suplicando mercê.

Consuma-se dessa forma a vitória do imaginário em que a viagem termina num porto seguro, findando-se a travessia, e em que três gerações se identificam: Telêmaco torna-se tão valente quanto Odisseu, pelo que Laertes se regozija:

"Que dia este para mim, ó deuses amigos! Que grande alegria a minha! Meu filho e meu neto rivalizando em denodo!" (288)

E Atena, não se esquecendo do ancião, revigora-lhe as forças, "inspirando-lhe um grande furor":

"ora à virgem de olhos verde-mar e a Zeus pai; depois, ergue bem alto a tua lança de longa sombra e arremessa-a" (idem).

A felicidade de Penélope rivaliza com a de Euricléia, "a ama querida".

Mas essa festa familiar é habitada por uma grande ausência: a ausência da mãe.

Já vimos como é fria a reação do herói ao rever a esposa, depois de tantos anos de separação e de provações. Nenhuma emoção, a não ser a alegria por vê-la defender o patrimônio real. E depois de se fazer reconhecido, ele espera, impassível, que ela vá abraçá-lo.

Mas, ao rever a mãe, no episódio de sua descida ao Hades, sua reação é bem outra:

"Eu, comovido nas entranhas, quis tomar nos braços a alma de minha falecida mãe. **TRÊS VEZES ME ARROJEI A ELA, impelido pelo coração a abraçá-la; TRÊS VEZES SE EVOLU DENTRE MEUS BRAÇOS, como uma sombra ou um sonho**" (130. Grifos adicionados).

De maneira idêntica se narra a frustração de Telêmaco, ao participar da competição a fim de que a mãe não abandonasse a mansão "para acompanhar outro homem". Essa atitude é tanto mais inesperada, quanto mais se recorda que, durante todo o desenrolar da narrativa, a sua grande preocupação era justamente motivada pelo fato de a mãe não resolver a casar-se para, assim, abandonar o palácio e impedir que as riquezas se consumissem nos festins dos pretendentes. Entretanto, no momento em que o pai regressa e passa a ser uma realidade, presença da qual ele é forçado a desviar os olhos, é exatamente aí que irrompe nele esse repentino amor que o leva a disputar a mãe com outros homens. Com outros homens talvez não seja a melhor maneira de dizer pois de fato Telêmaco não a disputa com os pretendentes, mas com um único homem: o pai ali presente.

Embora nunca tivesse sido um guerreiro, fincou no chão as achas-de-arma com perfeição e experimentou o arco para atravessá-las:

"TRÊS VEZES O ENCURVOU COM O FITO DE ARMÁ-LO e TRÊS VEZES DESISTIU DO ESFORÇO, por mais que em

seu coração esperasse retesar a corda e varar as achas com a flecha" (248. Grifos adicionados).

E talvez o conseguisse, acrescenta o narrador, "para espanto de todos",

"se Odisseu não lhe tolhesse o ardor com um aceno" (249. Grifos adicionados).

Já me referi à repetição de passagens na narrativa, até mesmo de longos episódios, por várias vezes narrados e com as mesmas palavras. Eliminando-se essas repetições — próprias da literatura de transmissão oral — o poema se reduziria consideravelmente, como o têm demonstrado os homeristas.

Entretanto, esta repetição difere das demais. Em primeiro lugar, porque as situações são diferentes e mesmas as palavras; em segundo lugar, porque essas "mesmas palavras" não se referem especificamente à mãe de Odisseu, nem à mãe de Telêmaco, mas à mãe na sua mesmidade, na sua categoria de alvo interdito.

É a partir desse momento que Telêmaco acusa a mãe de ter "o coração mais duro do que pedra" (não importa que a propósito de Odisseu), e que ele mesmo, até então "ajuizado" e magnânimo, descarrega a sua agressividade na matança dos pretendentes que, por deslocamento, passam a ser também seus rivais. E não menos atingidas pela sua revolta são as mulheres que partilharam os seus leitos.

De qualquer forma, permanece a disjunção das séries:

Telêmaco obedece ao aceno do pai, sublima a sua castração, enquanto Odisseu só se realiza narcisicamente e permanece no âmbito do imaginário.⁸⁵

Tornando ao episódio da matança das escravas, é fácil observar a enorme diferença que há entre o espernear dos companheiros de Odisseu, ao serem arrebatados e devorados pelo monstro, e o espernear "não muito longo" das mulheres pendentes do laço de Telêmaco, laço esse que se refere menos à corda no pescoço do que à armadilha em que caíram, enredadas num leito de morte, quando o que buscaram fora um leito de amor.

O símile dos pombos, logo no início da descrição, aponta para a inocência das mulheres e para a necessidade do relacionamento sexual: a pomba ovula ao defrontar-se com um ser da sua espécie, observa Lacan a propósito do papel da Gestalt na imagem especular.⁸⁴ E a irrupção sexual é tão imperiosa que ocorre mesmo no caso em que, vítima de um ardil, a pomba se defronta com a sua imagem refletida no espelho.

CONCLUSÃO

Essa referência ao espelho nos traz de volta o tema do narcisismo, caracterizado em Odisseu, e nos conduz a um aspecto importante apontado por Julia Kristeva na especificação das práticas signifi-

cantes: a função ética do texto, ou de modo mais geral, da arte:

“Entendemos por ética a negativização do narcisismo numa prática; em outras palavras, é ética uma prática que dissolve as fixações narcísicas (estritamente subjetais) diante das quais sucumbe o processo significante na sua efetuação sócio-simbólica”⁸⁵ (Grifos adicionados).

Ora, como procurei demonstrar neste ensaio, a *Odisséia* apresenta uma série de identificações narcísicas de diferentes graus, dentre as quais algumas têm a peculiaridade de apresentar um movimento reflexivo, de tal forma que, se a imagem virtual de X é Y, a imagem virtual de Y é X.

O fato de o narrador formar a sua imagem narcísica (ou pelo menos uma delas) na figura do herói do seu canto não oferece maior interesse, pois a imagem narcísica é intrínseca à supervalorização de si mesmo, resultante de um sentimento de megalomania. Mas o fenômeno inverso é tão inusitado, que o que mais o caracteriza é a sua originalidade. De modo que,

1 - se considerarmos que X e Y representam diferentes classes sociais — a do poeta e a do rei — é portanto na dinâmica pulsional do registro imaginário, na sua irrupção que fragmenta o simbólico, que se vai encontrar a função ética da *Odisséia*. É importante chamar a atenção para o fato de que não se trata de uma solução romântica, que desfazendo a diferença no plano da idealização, acaba por reforçar a ideologia dominante, apresentando-se como contraste.

Numa sociedade em que, apesar de um certo afrouxamento da aristocracia, como geralmente se reconhece com relação à época da *Ilíada*, era ainda inadmissível uma flutuação hierárquica, somente aí, nesse impreciso espaço da subversão do simbólico pelas fendas nele abertas pelo fluxo pulsional, é que se poderia representar a mobilidade das classes sociais;

2 - as séries de Telêmaco e de Odisseu não convergem, afinal, para uma direção única, uma vez que conservam as suas características iniciais. O que se verifica no final do poema é a subversão simultânea do bom-senso e do senso-comum, ou seja, o paradoxo;

3 - é aí que Penélope, como instância diferenciante, funciona como “a que falta em seu lugar”, constituindo excesso na série significante, porque a lei a discrimina como mulher para o filho, e constituindo falta na série significada, porque, na condição de esposa, reduz-se a objeto especular.

“Penélope”, como vimos de início, constitui, por si só, uma síntese disjuntiva: faltando à sua própria identidade, circula em duas séries opostas e simultâneas, sobredeterminadas pelo seu próprio nome: penélops *πενέλοψ* — a série dos gansos acasalados, e *πήνη* — a série do fio de tecer, que conota a solidão. Mas “não há estrutura sem “casa vazia”, que faz tudo funcionar”, e é sobre essa casa vazia que repousa a estrutura social;

4 - é Penélope quem propõe a prova do arco aos jovens pretendentes, mas é Odisseu quem a vence, sob a proteção direta de Palas Atena, em pleno imaginário:

“armou Odisseu sem esforço o grande arco. Tomou a corda com a mão direita e exprimentou-a; ela cantou bonito; parecia a voz de uma andorinha” (255. Grifos adicionados);

5 - o canto desse Homero legendário e o canto do arco de Odisseu formam uma só voz. Não é um canto altissonante, como o da Ifada, pois, como espero ter demonstrado, a Odisséia não constitui, de fato, uma epopéia.⁸⁶

A andorinha é um símile sobredeterminado, como sucede, aliás, à narrativa inteira. É ela um símbolo da fecundidade, da força criadora do universo.

Ela jamais pousa no chão. Seu vôo é alto, como também é alto o vôo da flecha de Odisseu.

A sua voz é apenas um chilrear. Entretanto, não sendo mais que um gorgoejo, esse canto ainda hoje se ouve, proporcionando-nos a experiência estética.

NOTAS

- 1- HOMERO, *Odisséia*, tradução de Jaime Bruna, São Paulo, Cultrix, 1968. As citações serão feitas a partir dessa edição, indicando-se apenas o número da página, entre parênteses. Diversas vezes, porém, usou-se para confronto a tradução de Victor Berard, para a *Société d'Éditions "Les Belles Lettres"*, edição bilingüe, Paris, 1947.
- 2- INGARDEN, Roman, *A obra de arte literária*, tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento, Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1973, p. 363.
- 3- Cf. Idem, idem, p. 384: “Uma vez que as concretizações da obra literária são dependentes das atitudes dos leitores elas são, conseqüentemente, portadoras, sob vários pontos de vista, dos “traços de época” e participam até certo grau nas mudanças da atmosfera cultural. Chegamos assim à conclusão de que a multiplicidade de concretizações de uma e a mesma obra não está só ordenada de um modo puramente temporal mas denuncia também uma ordenação de conteúdo relativa à atmosfera da época respectiva e, portanto, neste sentido é permitido falar aqui de evoluções, mutações imprevisíveis, repercussões e renascenças”.

- 4- Cf. GERMAIN, Gabriel, *La g n se de l'Odyssee*, Paris, Presses Universitaires de France, 1954, p. 385.
- 5- FELMAN, Shoshana, *La folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p. 140.
- 6- Cf. GERMAIN, op. cit., p. 496.
- 7- Cf. CHEVALIER, Jean e GUEHERBANT, Alain, *Diccionario des Symboles*, Paris, Seghers, p. 140.
- 8- GERMAIN, op. cit., p. 471.
- 9- Cf. FELMAN, op. cit., p. 147.
- 10- ROSA, Guimar es, *Grande-Sert o: Veredas*, Rio, J. Olympio, 1976, p. 184.
- 11- CAMBON, Fernad, "La fileuse", in *Littérature*, n  23, Paris, Larousse, octobre, 1976.
- 12- Cf. BERARD, *L'Odyssee*, op cit., Vol. III, p. 89.
- 13- Cf. FREUD, Sigmund, "A negativa", in *O Ego e o Id*, tradu o de Jayme Salom o, Vol. XIX, Rio, Imago, 1976, p. 295/300.
- 14- Cf. CHEVALIER, e GUEHERBANT, op. cit.
- 15- DELEBECQUE, Edouard, *Télémaque et la structure de l'Odyssee*, Aix-en-Provence, Ophrys, 1958, p. 12.
- 16- ARISTÓTELES, *Poética*, Paris, "Les Belles Lettres", 1952, p. 67.
- 17- LACAN, Jacques, * crits*, Paris, Seuil, 1966, p. 502.
- 18- Idem, idem, p. 805.
- 19- Ibidem, p. 799 e 801.
- 20- Cf. FELMAN, op. cit., p. 149.
- 21- CAMBON, op. cit., p. 56 e 57.
- 22- FREUD, "Feminilidade" in *Novas Conferências Introdutórias sobre psicanálise*, tradu o de Jayme Salomão, Rio, Imago, 1976, p. 143 e 162.
- 23- SOUZA, Augusto (tradutor), *Deuses e heróis da Grécia antiga*, São Paulo, Cultura Brasileira, 1938, p. 44/45 e 186.
- 24- FELMAN, op. cit., p. 151.
- 25- LACAN, op. cit., p. 96.
- 26- FREUD, "Sobre o narcisismo", in *A história do movimento psicanalítico, Artigos sobre metapsicologia e outros trabalhos*, tradu o de Jayme Salomão, Vol. XIV, Rio, Imago, 1974, p. 91, 115/6.
- 27- Idem, idem, p. 91.
- 28- Ibidem, p. 111.
- 29- Idem, "A organiza o genital infantil" in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 183, n.1.
- 30- GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, tradu o de Lu s Echavarri, Vol. I, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 111.
- 31- Cf. CAILLOIS, Roger, *Le Mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, p. 35 e segs.
- 32- Idem, idem, p. 62/63.
- 33- Cf. FREUD, "A Negativa", in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 295/300.

- 34- FREUD, *O Ego e o Id*, op. cit., p. 39.
- 35- JUNG, Karl, apud SENCILLO, Luís, *El inconsciente*, Madrid, Marova, 1971, p. 154.
- 36- FREUD, *O Ego e o Id*, op. cit., p. 65.
- 37- GERMAIN, op. cit., p. 507.
- 38- Cf. GRAVES, op. cit.
- 39- DELEBECQUE, op. cit., p. 127.
- 40- LACAN, *Le Séminaire, Livre I*, Paris, Seuil, 1975, p. 153/154.
- 41- BERARD, op. cit., p. I (a) - n. 10.
- 42- DELEBECQUE, op. cit., p. 138.
- 43- ARISTÓTELES, op. cit., p. 68.
- 44- Cf. LACAN, *Écrits*, p. 524 e 801.
- 45- Idem, idem, p. 517.
- 46- KRISTEVA, Julia, *Le texte du roman*, Paris, Mouton, The Hague, 1970, p. 82.
- 47- Idem, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 317.
- É curioso que *shifter*, que significa *enganador*, *trapaceiro*, corresponda exatamente ao epíteto de Odisseu.
- 48- DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 113/114.
- 49- Cf. LACAN, *Le Séminaire*, op. cit., p. 92.
- 50- Cf. DÄLLENBACH, op. cit., p. 21.
- 51- LACAN, op. cit., p. 144.
- 52- FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, tradução de A. Ramos Rosa, São Paulo, Martins Fontes, s/d., p. 401.
- 53- Idem, idem, p. 407.
- 54- Ibidem, p. 406.
- 55- Ibidem, p. 401.
- 56- Cf. ARISTÓTELES, op. cit., p. 55.
- 57- Cf. FREUD, "O problema econômico do masoquismo", in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 209, n. 3.
- 58- DELEBECQUE, op. cit., p. 56.
- 59- Idem, idem, p. 139.
- 60- FITZGERALD, Robert, *The Odyssey — Homer*, Indiana University, A. Doubleday, 1963, p. 5 e outras.
- 61- DELEUZE, Gilles, *A lógica do sentido*, tradução de Luís Roberto Salina Fontes, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 42.
- 62- Idem, idem, p. 40.
- 63- RIBEIRO, Darcy, *Maíra*, Rio, Civilização Brasileira, 1976, p. 187.
- 64- Reporto-me aos Seminários do Prof. Robert Fagles, no Semestre sobre *The stream of the Odyssey*, curso ministrado no Departamento de Literatura Comparada da Universidade de Princeton, Estados Unidos, em 1971. Prof. Fagles referia-se à *Telemachia* com esta expressão: "No princípio era o Verbo", mas não posso dizer se eram conclusões suas ou se ele se baseava em algum autor

- que me tenha passado despercebido. Nesse curso, a *Odisséia* foi lida em traduções feitas para o inglês em épocas diversas, como iniciação à *Eneida*, ao *Paraíso Perdido* e ao *Ulisses*.
- 65- Cf. ALTHUSSER, Louis, "Idéologie et appareils idéologiques d'État", in *Positions*, Paris, Sociales, 1976, p. 118/119.
- 66- Cf. FREUD, "A dissolução do complexo de Édipo", in *O Ego e o Id*, op. cit., p. 217.
- 67- DELEUZE, op. cit., p. 44.
- 68- Idem, idem, p. 43.
- 69- Ibidem
- 70- LACAN, apud DELEUZE, op. cit., p. 43.
- 71- DELEUZE, op. cit., p. 43.
- 72- Idem, idem, p. 70.
- 73- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 86/9.
- 74- Cf. FREUD, "Romances familiares", in *Gradiva de Jensen*, tradução de Jayme Salomão, Rio, Imago, Vol. IX, 1976, p. 243/7.
- 75- HAUSER, Arnold, *The social history of art*, Vol. I, London, Routledge & Kegan Paul, 1952, p. 80.
- 76- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 87.
 A esse propósito, observo que, apesar de não ter contado com um rigoroso instrumento teórico, analisei, em 1957, o romance *O Ateneu*, de Raul Pompéia, segundo essa mesma perspectiva, em minha tese de Livre-Docência. O capítulo IX intitula-se "A múltipla personagem" e aí foram estudadas as personagens Sérgio, como representação do *ego*; Aristarco, como *superego*; Franco, como *id* e o Dr. Cláudio, como *ego ideal*. Escapou-me, então, o caráter sobredeterminado dos nomes próprios, sobretudo "Franco" e "Aristarco".
 Cf. RAMOS, Maria Luíza, *Psicologia e Estética de Raul Pompéia*, Belo Horizonte, edição própria, 1957, p. 107/128.
- 77- Cf. KRISTEVA, op. cit., p. 86.
- 78- DELEBECQUE, op. cit., p. 125 e 128.
- 79- Cf. FREUD, *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, tradução de Jayme Salomão, Vol. VIII, Rio, Imago, 1977, p. 262.
- 80- Idem, idem, p. 263.
- 81- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit., p. 197.
- 82- Cf. GERMAIN, op. cit. p. 11 e segs.
- 83- Cf. CHEVALIER e GUEHERBANT, op. cit.
- 84- Cf. LACAN, *Écrits*, op. cit., p. 95, 189 e 190.
- 85- KRISTEVA, *La révolution du langage poétique*, op. cit. p. 203.
- 86- Cf. GRAVES, op. cit., Vol. 2, p. 430: "aunque tiene el aspecto de epopeya, la *Odisea* es la primera novela griega y, por tanto, completamente irresponsable en lo que concierne a los mitos".