



## Recepção dos clássicos em Machado de Assis: ecos homéricos de Helena e Penélope na caracterização de Capitu

### *Classical Reception in Machado de Assis: Homeric Echoes of Helen and Penelope in the Characterization of Capitu*

Letícia Gabriela de Castro Monteiro

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

legabi.monteiro@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6221-6312>

**Resumo:** O presente artigo se propõe a analisar o diálogo entre a obra de Machado de Assis e os poemas de Homero, mais especificamente os ecos das personagens Helena e Penélope detectados na construção de Capitu, do romance *Dom Casmurro*. (In)fideliidade, natureza ambígua e condição liminar definem as três personagens. Entretanto, Capitu, ao contrário das personagens homéricas, não pertence a um enredo que apresenta a resolução de sua liminaridade. Um dos motivos para isto, segundo o que se pretende argumentar neste artigo, é a complexa combinação das heroínas homéricas cuja memória pode ser rastreada na construção de Capitu, que revela uma mistura de elementos delas característicos, como a dissimulação e a sedução.

**Palavras-chave:** intertextualidade; recepção; Machado de Assis; Homero; Helena; Penélope; Capitu.

**Abstract:** This paper aims to analyze the dialogue between Machado de Assis' work and Homer's poems, more specifically Helen and Penelope's echoes detected in the construction of Capitu in the novel *Dom Casmurro*. (In)fidelity, ambiguous nature and liminal condition define the three characters. However, Capitu, unlike the Homeric characters, does not belong to a plot that presents the resolution of her liminality. One of the reasons for this, according to what we intend to argue in this paper, is a complex combination of the Homeric heroines put together in the fashioning of Capitu, which reveals a mixing of their characteristic elements, such as dissimulation and seduction.

**Keywords:** intertextuality; reception; Machado de Assis; Homer; Helen; Penelope; Capitu.

## 1. Introdução

As inúmeras citações diretas e indiretas das obras homéricas nos textos de Machado de Assis não deixam dúvida quanto à influência da Grécia Antiga no trabalho do escritor brasileiro. Um dos exemplos que podemos citar é a passagem do romance *Esau e Jacó*, em que os protagonistas recebem de presente de seu pai os livros de Homero:

No fim do almoço, Aires deu-lhes uma citação de Homero, aliás duas, uma para cada um, dizendo-lhes que o velho poeta as cantara separadamente, Paulo no começo da *Iliada*: – “Musa, canta a cólera de Aquiles, filho de Peleu, cólera funesta aos gregos, que precipitou à estância de Plutão tantas almas válidas de heróis, entregues os corpos às aves e aos cães...”.

Pedro estava no começo da *Odisseia*:

– “Musa, canta aquele herói astuto, que errou por tantos tempos, depois de destruída a santa Ílion...” [...] (ASSIS, 2008, p. 1131)

Nas palavras de Brandão (2001/2, p. 125-126), baseado em uma das cartas do autor, Machado “andava grego”, ou seja, sua relação com os clássicos era tal que estava essencialmente entrelaçada em sua obra, de modo a se tornar difícil separá-los. Suas referências, entretanto, não remontam uma Grécia como a dos helenistas ou dos parnasianos (que tentavam, respectivamente, buscar uma verdade histórica ou um passado glorioso e intocável). Brandão (2001/2, p. 27) sugere que Machado era um “grego à brasileira”, isto é, seu estilo literário permitia condensar referências clássicas amalgamando-as ao cotidiano brasileiro, de tal forma a trazer estranheza a situações banais, aguçando o senso crítico de seus leitores. Machado, portanto, não estava interessado em fazer meras alusões antiquárias à Grécia Antiga, mas em atribuir sentido às referências, dando-lhes função em seu texto.

Assim, Regina Zilberman (1998, p. 181), ao analisar *O Alienista*, percebe que, ao retomar os antigos, Machado parecia “parodiar o novo, para mostrar como era antigo, preconceituoso e equivocado”. Nota-se que o escritor brasileiro inverte a lógica comum da função eventual do que

é mais antigo: a paródia é daquilo que é novo, de tal forma a apresentar uma nova visão do passado. Fowler (1997, p. 26-27) nos adverte, de outra forma, desta possibilidade: apesar de aparentemente contraditório, nada impede que a direção da referência intertextual seja inversa, isto é, do texto mais novo para o mais antigo. Afinal, se admitíssemos que as obras recentes são sempre uma cópia – herança, legado ou seja qual for o sinônimo – das anteriores, estaríamos assumindo que a cultura clássica está morta e não há mais utilidade para sociedades posteriores senão a de mera réplica (HARDWICK, 2003, p. 2).

Há, também, outra particularidade nas figuras gregas de Machado: elas “não são fruto de simples erudição, citações planejadas, com aspas e referências bibliográficas, mas habitam a ‘inconsciência’” (BRANDÃO, 2001/2, p. 135) – não uma inconsciência freudiana, mas uma “reminiscência”, ou, em outras palavras, “memória”. Segundo Agamben (2012), a memória pode retomar uma espécie de imagem, que Aby Warburg denominou *Pathosformel*, a qual, viva, consegue sobreviver ao tempo. Assim, “o passado – as imagens transmitidas pelas gerações que nos precederam – que parecia concluído em si e inacessível, se recoloca, para nós, em movimento, torna-se de novo possível” (AGAMBEN, 2012, p. 37). Mas as imagens não estão congeladas: modificam-se, ao mesmo tempo que permanecem iguais. Deste modo, a *Pathosformel*, para existir, vive na tensão dialética de ser uma cópia e uma obra original. Sua reprodução depende do paradoxo de reinventar a imagem fixa, sem tomar-lhe sua essência. Este, portanto, parece ser o caso de *Dom Casmurro*: Capitu seria construída a partir de Penélope e Helena pensadas como *Pathosformeln*.

Todavia, antes que comecemos a análise, vale discutir o porquê de comparar as três personagens em particular. De acordo com Fowler (1996, p. 14, tradução nossa), “[n]ós não lemos um texto isoladamente, mas dentro de uma matriz de possibilidades constituídas por textos anteriores”.<sup>1</sup> Sem esta “matriz de possibilidades” – denominada por Fowler de *sistema literário* – não há como o texto possuir significado. Esta

---

<sup>1</sup> “We do not read a text in isolation, but within a matrix of possibilities constituted by earlier texts”.

é uma particularidade de todo e qualquer texto que exista, e independe da intenção original do autor.

Entretanto, o sistema literário não é único e fixo: ele é construído a partir do processo de leitura. Este, por sua vez, é influenciado por diversos fatores que vão desde aspectos socioculturais até a experiência individual de cada leitor. Deste modo, “dizer que este texto é relevante, mas não esse texto, não é descobrir o sistema literário, mas construí-lo [...]” (FOWLER, 1996, p. 25, tradução nossa).<sup>2</sup>

Portanto, determinar as relações intertextuais de um texto sempre são, em última análise, arbitrárias. Determinar o que é uma referência e o que é original é impossível e todas as tentativas são ideológicas. Logo, o importante para a análise comparativa, segundo Fowler (1996, p. 19-20) é a nitidez da correspondência proposta entre os textos e o significado que ela lhes atribui.

À vista disto, este artigo pretende demonstrar a nitidez da semelhança entre Helena, Penélope e Capitu quanto a aspectos temáticos e narrativos centrais nos respectivos enredos que a elas dão forma e que, simultaneamente, elas conformam, a saber, a (in)fidelidade, a ambiguidade e, sobretudo, a liminaridade, bem como, a partir destes paralelos, realçar determinadas perspectivas de se ler as personagens.

## 2. Helena e Penélope

Helena e Penélope já são colocadas em paralelo na própria *Odisseia*. Em primeiro lugar, ambas compartilham a função de objeto de desejo pelo qual os heróis lutam: Odisseu enfrenta toda sua jornada a fim de reencontrar sua esposa (também vista como objeto de desejo pelos pretendentes); já a guerra de Troia em si, baseia-se na tentativa de se garantir Helena como esposa/amante. Não obstante, as duas situações, apesar de próximas, resultam em dois cenários completamente diferentes: Penélope, ainda que posicionada como mulher desejada, é o retrato da fidelidade; Helena, por outro lado, evoca a traição, ainda que de uma

---

<sup>2</sup> “To say that this text is relevant but not this text is not to discover the literary System but to construct it”.

forma abafada, se a compararmos à representação de Clitemnestra no poema.<sup>3</sup>

De fato, a oposição entre fidelidade e infidelidade serve justamente para problematizar a caracterização de Helena. Assim, não por acaso, é justamente uma fala de Penélope que parece sugerir certo sentimento de rivalidade poética entre ela e Helena, e isso logo após Penélope reconhecer seu esposo no canto 23:

Mas agora não me odeies por isso nem te indignes,  
por que não te saudei com afeto tão logo te vi.  
Pois sempre me meu ânimo no caro peito  
tremia que um mortal me ludibriasse com palavras  
ao chegar, pois muitos planejam estratégias vis.  
Também não a argiva Helena, gerada de Zeus,  
a varão estrangeiro teria se unido em enlace amoroso  
se soubesse que de volta os filhos marciais dos aqueus  
iriam conduzi-la para casa, à cara pátria.  
O deus instigou-a a executar a ação ultrajante[...]  
(*Od.* 23.213-222)

Ainda que esta passagem gere algumas discussões entre os estudiosos,<sup>4</sup> ela parece demonstrar o antagonismo poético latente entre as personagens ao longo da *Odisseia*: Penélope, ao se comparar à Helena, não a deseja isentar de culpa, mas, mesmo assim, acaba por se posicionar como superior à espartana. A rainha de Ítaca, ao contrário de sua rival

---

<sup>3</sup> Acerca dessa forma de se representar Helena, cf. sobretudo *Od.* 11.343 e 14.68-69.

<sup>4</sup> Críticos veem a passagem com estranheza pois soaria inapropriado da parte de Penélope rivalizar (se é que é isso que ela está fazendo) com Helena, ainda que esta rivalidade esteja latente em outros momentos do poema. Acredita-se que, por conta disto, Penélope tente deixar transparecer uma simpatia para com a espartana em seu discurso (MALTA, 2016b, p. 198-199). Roisman (1987), endossada por Malta (2016a), propõe que a passagem explicita indignação por parte de Penélope, uma vez que Odisseu não se revelou a ela com antecedência ou nem ao menos lhe deu sinais mais claros. A menção à Helena, portanto, serviria para sugerir que Penélope correria o mesmo perigo de cometer adultério que correu a rainha de Esparta. Assim, cabia a Odisseu o fornecimento de provas mais concretas de sua identidade ao invés da própria Penélope ter que testá-lo.

poética, soube antecipar as consequências da sua possível infidelidade (LESSER, 2019, p. 203; MALTA, 2016a, p. 197; CANEVARO, 2018, p. 73-74).

Todavia, nem todas as intersecções entre as personagens sugerem tal rivalidade. Segundo Canevaro (2018), Penélope e Helena partilham de um estado angustiante de liminaridade: Helena divide-se entre os troianos e os aqueus, entre Paris e Menelau, ao passo que Penélope se vê presa na dupla realidade de viúva e não-viúva. Esta ambiguidade as aproximaria mais do que as contraporía. Com efeito, no canto 15 da *Odisseia*, Helena presenteia Telêmaco com uma túnica, destinada à futura esposa do jovem e que será guardada por Penélope até seu casamento.<sup>5</sup> A autora defende que Helena, com este ato, estaria oferecendo um bom presságio (do retorno de Odisseu) não só a Telêmaco, mas também à rainha de Ítaca:

Na *Odisseia*, a liminaridade de Helena foi resolvida: ela agora está de volta com Menelau, estabelecida e segura em sua posição como rainha de Esparta. Talvez, então, ela esteja oferecendo à Penélope esperança: esperança de que sua posição liminar também seja resolvida e de que seu lugar apropriado seja restaurado (CANEVARO, 2018, p. 79, tradução nossa).<sup>6</sup>

A duplicidade das personagens, contudo, é definida para além do lugar que ocupam em relação a seus maridos (antigos ou futuros): é a substância básica de suas composições poéticas. Isto porque a ambiguidade é característica essencial a integrar tanto a perspicácia (*mētis*) quanto a sedução (*peithō*).

<sup>5</sup> Para uma interpretação da partida de Telêmaco de Esparta como um todo, cf. Werner (2011): “A despedida em Esparta mostra um casal, Menelau e Helena, que age em harmonia e assim reproduz, *mutatis mutandis*, a situação na casa de Odisseu após o retorno do herói, ou melhor, o reencontro entre Odisseu e Penélope como casal, um dos alvos da narrativa” (p. 4).

<sup>6</sup> “In the Odyssey, Helen’s liminality has been resolved: she is now back with Menelaus, settled and secure in her position as queen of Sparta. Perhaps, then, she is offering Penelope hope: hope that her liminal position too will be resolved, and her proper place restored.”

Veja-se o caso de Helena,<sup>7</sup> que, “[e]mbora muitas vezes objetificada, quase nunca é um mero objeto. Ela é um agente e também uma vítima, uma espectadora e um objeto, ativa e também passiva [...]” (BLONDELL, 2010, p. 1-2, tradução nossa).<sup>8</sup> As características da espartana são tão aparentemente contraditórias e escorregadias que talvez seja mais simples começar a discussão sobre sua qualidade fixa e indiscutível: sua beleza. Helena é a mais bela das mortais. Assim, sua figura pertence a um outro patamar, totalmente privilegiado dentro de seu gênero: além de livrá-la da escravidão (AUSTIN, 1996, p. 24), o poder sedutor da personagem também é capaz de livrá-la da morte: ainda que o episódio não esteja em Homero, na tradição, quando os aqueus dominaram Troia, Helena foge para o templo de Afrodite, onde Menelau a encontra para matá-la; contudo, ao se aproximar, deixa cair sua espada: o carisma de sua esposa infiel a protege até mesmo do assassinato (AUSTIN, 1996, p. 72-73).

Este privilégio, entretanto, traz consigo um ônus: Helena é fadada à posição de objeto, renegada ao silêncio, ao isolamento e ao papel de observadora. Sua primeira aparição na *Iliada* é em um quarto, sozinha, quieta, tecendo um manto com figuras em combate (*Il.* 3.125-29), o que compõe, por sua vez, uma das mais evidentes passagens metapoéticas do poema (MALTA, 2016b). Lá, a deusa Íris, disfarçada de sua cunhada, convence-a a juntar-se a Príamo para testemunhar a batalha entre Menelau e Páris. Esta cena representa a falta de voz e a impotência de Helena: tanto uma deusa menor, quanto os familiares de Páris conseguem submetê-la às suas vontades sem esforço (ROISMAN, 2006, p. 9). Dos muros do palácio, Helena pode apenas observar seus maridos. E, mais do que observar, Helena precisa ser observada: como troféu, a espartana exige contemplação dos homens (AUSTIN, 1996, p. 30-31).

---

<sup>7</sup> Tanto no caso de Helena como no de Penélope, apresentamos abaixo um recorte parcial das diferentes opiniões sobre Helena e Penélope na *Iliada* e na *Odisseia*. Como sua representação é ambígua, não surpreende que as opiniões sobre as personagens tenham variado bastante. Não será diferente com a apresentação de Capitu, mais à frente.

<sup>8</sup> “Though often objectified, however, she is almost never a mere object. She is an agent as well as a victim, a viewer as well as an object, active as well as passive [...]”.

A passividade de Helena transita até mesmo por sua responsabilidade pela guerra. Nenhum dos homens na *Iliada* culpabiliza a personagem: Helena, como um mero objeto – que pode ser roubado ou devolvido –, não pode ser responsável por nada. A responsabilidade (ou culpa) é de Páris, uma vez que cabe aos homens a função de agente.<sup>9</sup>

Uma passividade pura e simples, entretanto, não condiz com a caracterização da personagem. A beleza não permite que Helena seja *somente* um objeto, afinal

[o] poder sedutor da beleza de uma mulher reside não apenas em sua aparência física, mas em seu olhar, seu movimento, sua voz. Todos esses três aspectos da feminilidade sedutora estão em grande parte sob o controle da própria mulher, e todos os três estão implicados no efeito de Helena nos homens que se aproximam de sua beleza. Quando os anciãos troianos a comparam a uma deusa, eles estão reagindo à sua aparência no momento em que ela se move em direção a eles (3.155), coberta por um véu de maneira recatada e mesmo assim sedutora, e ao seu olhar (3.158). Príamo e Heitor conversam com ela e ficam encantados com seu discurso. Sua capacidade de agência (erótica), expressa através dessas três capacidades, contribui claramente para seu poder de fascinação. Deste modo, Paris a deseja não apenas como um objeto, mas como participante do prazer mútuo: ele não a estupra, mas a seduz (BLONDELL, 2010, p. 8-9, tradução nossa).<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Príamo, ao invés de Páris, culpa os deuses (*Il.* 3.164), e os anciãos troianos não atribuem a culpa a ninguém, apenas desejam que Helena seja devolvida para os aqueus (*Il.* 3, 156-160). A única exceção é Aquiles, que se refere à Helena como “arrepiante” (*rhigedanēs*) e a coloca como razão (a formulação é solta: dela não se diz nem ser a única nem a principal causa da guerra) por ele estar guerreando em Troia (*Il.* 19.325).

<sup>10</sup> “The seductive power of a woman’s beauty lies not only in her physical appearance, but in her glance, her movement, her voice. These three aspects of seductive femininity all lie to a significant extent under a woman’s own control, and all three are implicated in Helen’s effect on the men who come within range of her beauty. When the Trojan elders liken her to a goddess they are reacting to her appearance as she moves towards them (3.155), modestly yet seductively veiled, and to the glance of her eye (3.158). Priam and Hector both engage her in conversation and are charmed by her discourse. Her capacity for (erotic) agency, expressed through these three capacities, clearly contributes to her



Desta forma, sua capacidade não só de seduzir, mas de ser seduzida, torna-a, também, um sujeito: afinal, como um objeto, sem nenhuma agência, seria seduzido? Entretanto, sendo um sujeito e, tendo poder de escolha, como Helena não seria responsável pela guerra? Uma vez que os homens não lhe atribuem responsabilidade, a própria Helena desempenha o papel de se responsabilizar. As palavras que usa para se referir a si de forma negativa não são brandas – como “medonha cadela artifice de males” (*Il.* 6.344) –, não raro se lamenta por ter “seguido” Páris e “abandonado” sua família e, com frequência, expressa desejo de morte.<sup>11</sup> Este ato de Helena, apesar de não endossado, parece bem-vindo por seus interlocutores, uma vez que isenta os homens da necessidade de culpá-la ao mesmo tempo que conserta o mal-estar e a estranheza de não responsabilizar a mulher que, até certo ponto, era livre para fazer suas escolhas.

A responsabilidade de Helena fica evidente quando, mais adiante no canto 3, Afrodite, disfarçada, leva-a aos aposentos de Páris; a espartana, entretanto, reconhece a deusa e a enfrenta, recusando-se a acompanhá-la (v. 309-412). Afrodite, então, responde com ameaças de ódio e morte (v. 413-417), conseguindo com que a mortal ceda às suas vontades. A atitude de Helena revela que, embora haja a forte influência de Afrodite, seus atos partem de sua própria escolha. Além disto, seu discurso demonstra sua consciência sobre as consequências de seu comportamento. (BLONDELL, 2010, p. 22). Mais adiante, já no quarto de Páris, Helena também censura com duras palavras o amante (v. 428-436), apesar de, logo depois, sucumbir aos desejos do troiano e segui-lo ao leito (v. 447). Estas passagens evidenciam que Helena sabia exatamente o que estava fazendo e tinha a capacidade de resistir, mas, ao mesmo tempo, também mostram Helena na posição objetificada de alguém a quem é somente permitido obedecer, a despeito de suas objeções.

A posição ativa de Helena está presente em todo o poema, inclusive enquanto tece em silêncio: para Roisman (2018), o manto de

---

allure. Thus, Paris desires her not merely as an object, but as a participant in mutual pleasure: he does not rape her, but seduces her”.

<sup>11</sup> Cf., por exemplo, *Il.*3.173-175.

Helena representa sua forma de contar sua própria história até quando está confinada e isolada no palácio. Segundo a autora, ainda que circunscrita ao papel de infiel, de mulher, de estrangeira e de *causa belli*, ao longo do poema, Helena caminha em direção ao privilégio de ter uma voz cada vez mais ativa, a ponto de ser autora da última fala da *Iliada* – sendo, não por acaso, um discurso que poderíamos chamar de público (o funeral de Heitor): trata-se de uma sequência de três discursos na qual Helena fala depois de Andrômaca e Hécuba.

A Helena da *Odisseia*, entretanto, possui outras funções. Se na *Iliada* coloca-se como *causa belli*, lamentando a guerra pela qual seria responsável, aqui Helena se posta, de certa forma, como curadora dos males que causou, ao oferecer uma droga que permitiria conversar sobre a guerra sem causar dores (AUSTIN, 1994, p. 76). Entretanto, embora Helena se apresente como esposa legítima, a ambiguidade não escapa à personagem. As histórias contadas pelo casal espartano, segundo a leitura mais comum da passagem, denotariam duas Helenas: uma “boa”, que ajuda Odisseu, outra “má”, que tenta destruir o plano dos aqueus ao imitar a voz das esposas dos soldados aqueus escondidos dentro do cavalo de pau, tentando provocá-los a revelar seu paradeiro. Este paradigma da Helena amiga e inimiga, Helena a favor de Troia e a favor de Esparta, Helena do bem e Helena do mal é inerente à recepção de sua caracterização. Helena, com toda sua beleza, é misteriosa. Sua duplicidade faz parte do seu charme e sedução (AUSTIN, 1996, p. 82-83). Ser imprevisível para homens é característica básica de sua personagem, e controlar sua ambiguidade é questionar o poder supremo de sua beleza.

Já a ambiguidade de Penélope repousa em sua incerta situação marital: estaria seu marido vivo ou morto? Ele estaria ou não prestes a voltar? Ela deve ou não se casar novamente? Dentro deste cenário duvidoso, Penélope, transita entre a desistência e a esperança. Esta duplicidade é essencial para a caracterização de Penélope enquanto esposa exemplar, uma vez que sua excelência advém justamente de seu êxito em manter a memória de Odisseu<sup>12</sup> (CANEVARO, 2018,

---

<sup>12</sup> Não por acaso, na sua primeira aparição no poema, Penélope tenta manter presente a memória de Odisseu por meio da forma como tenta redirecionar a performance do

p. 72). Entretanto, a filha de Icário, embora tenha o desejo de esperar pelo marido, entende que a ausência prolongada de Odisseu tomou rumos extraordinários, com os pretendentes esgotando os recursos do palácio e, conseqüentemente, a herança de Telêmaco. Assim, Penélope admite que não consegue pensar em mais nenhum ardil para evitar o novo casamento.

Não obstante, para o leitor moderno, as ações de Penélope soam estranhas em boa parte da segunda metade do poema. É difícil compreender por que, mesmo com tantos sinais de que Odisseu já estaria em Ítaca, decidiria propor o desafio do arco para escolher o novo marido. Contudo, tendo o epíteto de “bem-ajuízada” (que aparece mais de 50 vezes em todo o poema) e a fama de astuta e manipuladora, tal qual seu marido, Penélope “[...] não surge, para nós, como figura incongruente ou esquizofrênica, mas sim como uma mulher complexa e rica” (MALTA, 2018, p. 139). Desta forma, o leitor moderno, diante da ambigüidade da rainha de Ítaca, prefere procurar explicações nas entrelinhas, ao invés de aceitar as informações conflitantes reveladas pelo narrador do poema.

Como que a adequar melhor a caracterização da personagem às expectativas dos leitores modernos, surgiram leituras que atribuem à rainha maior agência no poema. A mais famosa é a de que Penélope teria reconhecido Odisseu antes da sua revelação oficial à esposa, no canto 23. Os indícios que confirmariam esta leitura estão presentes principalmente no canto 19, quando a mãe de Telêmaco se encontra com o marido (disfarçado) pela primeira vez em vinte anos. As ironias nesta passagem são inúmeras e não seria absurdo considerar que, talvez, houvesse algo a mais ocorrendo entre as palavras do casal.<sup>13</sup> Por exemplo, Penélope se refere ao pedinte como “caro” e “sensato” (v. 350-352), adjetivos incomuns para uma rainha atribuir a um mendigo; além disso, ao reconhecer como verdadeira a descrição das roupas de Odisseu, dada pelo estrangeiro, o narrador usa o mesmo verso de quando Penélope, no canto 23, reconhece definitivamente o marido: “reconhecendo os sinais seguros que lhe enunciou Odisseu” (*Od.* 19.250 e 23.206; cf. MALTA, 2018, p. 154). A teoria do reconhecimento precoce de Penélope é engenhosa e,

---

aedo Fêmio, como defende Werner (2018, p. 97-101).

<sup>13</sup> Para uma crítica a essa posição, cf. Duarte (2012, p. 149-159).

além de se encaixar em certas coincidências da narrativa, explicaria por que a rainha, mesmo após se encontrar com o mendigo-Odisseu e sonhar com bons presságios<sup>14</sup> decide propor o desafio do arco e seguir com as novas bodas. Afinal, tendo reconhecido Odisseu, Penélope saberia que só ele seria capaz de executar o desafio e, portanto, sua decisão, apesar de aparentemente incongruente, estaria de acordo com os planos de vingança do marido (GRETHLEIN, 2018, p. 4).

Outra tese interessante é a de que Penélope segue diferentes narrativas, de modo que, mediante sua imprevisibilidade, consegue se preservar enquanto esposa de Odisseu e, ao mesmo tempo, manter abertas as brechas para novas bodas – tal como se tivesse tecendo e desmanchando a própria narrativa. Assim, a inconsistência da personagem seria sua tentativa de percorrer todas as trajetórias traçadas (GRETHELEIN, 2018, p. 6). Deste modo,

[...] o público tenta adivinhar os motivos de Penélope e antecipar seus movimentos, mapeando seu comportamento contra esses tipos de enredo – no entanto, ela, em última análise, desafia a interpretação, pois cada curva narrativa pode fazer parte de vários tipos e, portanto, nunca podemos ter certeza de qual enredo ela está seguindo (CANEVARO, 2018, p. 76, tradução nossa).<sup>15</sup>

Grethlein (2018, p. 12), contudo, relembra que, na poesia homérica, não é incomum que a motivação das personagens funcione somente em função do enredo. Ou seja, Penélope propõe o desafio do arco simplesmente porque, sem ele, Odisseu não conseguiria dar seguimento à sua vingança. As demais coincidências viriam da ironia da situação em

<sup>14</sup> No sonho de Penélope (v. 535-569), vinte gansos, que viviam no palácio, são mortos por uma águia. Penélope se entristece com a morte dos animais, mas a águia a consola, dizendo que se trata, na verdade, de um excelente presságio: a águia era Odisseu e os gansos, os pretendentes; em breve, todas as aflições da rainha iriam se acabar.

<sup>15</sup> “[...] the audience try to guess Penelope’s motives and anticipate her moves by mapping her behaviour against these plot types—however, she ultimately defies interpretation, as each narrative turn could be part of a number of types and thus we can never be sure which plot she is following”.

si ou de meras fórmulas. Quanto às etapas típicas de reconhecimento, Euricleia seria a substituta de Penélope para que a cena se completasse sem estragar os planos de Odisseu (SAIS, 2011, p. 72). A falta de motivação de Penélope seria – do ponto de vista dos modernos, pelo menos – um defeito do poema, ou seja, um artifício típico da poesia épica.

Por último, há um outro aspecto da duplicidade de Penélope que talvez seja menos óbvia para os leitores modernos do que era para os antigos: a fidelidade da rainha. Segundo o poema de Homero, não há dúvida: Penélope é fiel, diferente de Clitemnestra ou de Helena. Entretanto, embora seja atestada a excelência de Penélope, Agamemnon e Atena recomendam que Odisseu teste sua esposa, uma vez que, na lógica misógina do mundo grego antigo (ZEITLIN, 1995), não se deve confiar nas mulheres (*Od.* 11.405-56). Ora, é fato que, no imaginário da *Odisseia*, Penélope é comparada a outras figuras femininas com uma libido exagerada e destrutiva, de sorte que não é de se espantar que os gregos antigos percebessem um suspense quanto à abstinência de Penélope, que chega ao clímax com o episódio do teste da cama.

Quando Odisseu finalmente se revela a Penélope, esta decide testar sua identidade; para tanto, pede à sua serva que prepare o leito, mas fora do quarto, ou seja, exigindo que o movesse. Odisseu, então, irrita-se, imaginando que a esposa o havia traído, uma vez que a cama era inamovível. Aqui, portanto, insere-se o ponto máximo do suspense quanto à fidelidade da rainha: teria sido, então, Penélope infiel? Porém, ao ver a irritação do marido, Penélope confirma que tinha Odisseu diante de si, pois ele era o único homem que conhecia o segredo da cama. De fato, o leito conjugal continuava inamovível e imaculado.

A cama contrasta com outro objeto-chave de Penélope: a mortalha. Para despistar os pretendentes, a personagem dizia tecer uma mortalha para Laerte, seu sogro, e, assim que estivesse pronta, ela daria início às novas bodas. Contudo, o que tecia durante o dia, desmanchava durante a noite, tornando o processo infinito. Ao contrário da cama, a particularidade da mortalha era justamente seu movimento. Porém, enquanto a mobilidade de um objeto representava a fidelidade, a de outro provava a traição: afinal, “quem [...] poderia ter a certeza absoluta,

desde o início, de que seu dom de duplicidade contra os pretendentes no assunto do tear não poderia desta vez ser voltado contra o marido, precisamente em relação ao leito conjugal?” (ZEITLIN, 1995, p. 139, tradução nossa).<sup>16</sup> Mas Penélope sabe utilizar o dom de sua ambiguidade: tem conhecimento de como transitar entre a situação de esposa e viúva, de esperançosa e descrente, de móvel e imóvel. Mesmo que suas ações sejam motivadas apenas pela narrativa, é inegável que a agilidade e o mistério da personagem a tornam brilhantemente interessante.

### 3. Capitu

Dada esta concisa análise de Helena e Penélope e o diálogo que estabelecem entre si, voltemos nossa atenção à Capitu. A fluminense não recebe uma comparação direta com as personagens homéricas; entretanto, ao analisarmos as minúcias da heroína de *Dom Casmurro*, fica evidente quão ostensivas são as similaridades entre ela e as heroínas da *Iliada* e *Odisseia*, e quão profícua é para a interpretação de suas respectivas obras o diálogo entre as três.

Começemos com o tema mais evidente que as une, isto é, a (in)fidelidade: Helena representa a mulher infiel, Penélope, a fiel, enquanto Capitu se coloca na posição liminar entre estes dois extremos. Contudo, outra característica comum que se destaca é a ambiguidade das personagens. Todas possuem um caráter elusivo e complexo, difícil de decifrar: a recepção épica da figura mítica Helena comporta ela ter sido favorável ou contrária aos troianos, de Penélope, ela ter reconhecido ou não Odisseu, e, quanto à recepção do romance machadiano, se Capitu era de fato apaixonada por Bentinho – esses são apenas alguns dos mistérios atrelados a estas figuras.

A ambiguidade permanece nas personagens do começo ao fim das obras. Porém, enquanto a liminaridade de Helena e Penélope é resolvida, ao menos na *Odisseia*, *Dom Casmurro* termina sem a resolução

---

<sup>16</sup> “Who [...] could be utterly certain from the start that her gift for duplicity against the Suitors in the matter of the loom might not this time be turned against her husband, precisely with regard to the marital bed?”.

da liminaridade de Capitu: ela traiu ou não traiu seu marido? De acordo com a análise que propomos nesta pesquisa, esta pergunta sem resposta adquire textura por Capitu concentrar tanto Helena quanto Penélope em sua caracterização, sendo, portanto, dupla por definição.

Em suma, a duplicidade de Capitu se deve à estratégia de Santiago (cf. CARDOSO, 2011) de apresentar sua juventude junto à de Capitu, dando ao leitor a impressão de se tratar de um romance “sentimental”,<sup>17</sup> ao oferecer à sua amada o suposto *status* de uma heroína deste tipo de romance: doce, meiga e inocente. É como a descreve às outras personagens do romance: “eu louvava as qualidades morais de Capitu, matéria adequada à admiração de um seminarista, a simplicidade, a modéstia, o amor do trabalho e os costumes religiosos” (ASSIS, 2011, p 250). Ao mesmo tempo, também aproveita para lhe conceder características típicas da mulher fatal<sup>18</sup> – sedutora, maliciosa e pouco confiável –, ainda que, até então, fosse apaixonado ou ingênuo o suficiente para não percebê-las.<sup>19</sup> Desta forma, o leitor, quando avança na leitura e encontra Capitu já adulta, não hesita em acreditar que o hipotético caráter pérfido da protagonista já estivesse escondido nas entrelinhas da sua juventude. Para tanto, Santiago trabalha com duas características-chave da personalidade da heroína: a sedução e a dissimulação.

---

<sup>17</sup> Expressão utilizada por Cardoso (2011, p. 46) para se referir a um código típico da maioria dos romances europeus do século XVIII e brasileiros do século XIX. O autor o define da seguinte forma: “Esse código, centrado nas noções de sensibilidade e simpatia (no sentido de uma profunda afinidade moral e emocional entre indivíduos), possuía valores específicos, muitos deles ligados à ideologia burguesa. [...] A essas noções somam-se os ideais de domesticidade, frugalidade e de utilidade social típicos de uma classe média em ascensão” (2011, p. 46).

<sup>18</sup> Termo usado por Passos (2003) para relatar a influência francesa em *Dom Casmurro*. A mulher fatal (*femme fatale*) é um tema comum entre as personagens femininas, cujo erotismo e maturidade sexual conquistam o protagonista masculino (o qual, na maioria dos casos, pertence a uma classe superior à de sua amada) e o leva à ruína.

<sup>19</sup> Esta conclusão é feita pelo próprio protagonista, e este a expressa com clareza no capítulo CXL, quando passa a recordar diversos momentos em que, para ele, a infidelidade da esposa era evidente, mas não lhe ocorrera desconfiar: “De envolta, lembravam-me episódios vagos e remotos, palavras, encontros e incidentes, tudo em que a minha cegueira não pôs malícia, e a que faltou o meu velho ciúme. [...] Agora lembrava-me tudo o que então me pareceu nada” (ASSIS, p. 356).

Não por acaso estes dois traços principais estão representados metonimicamente em seus olhos, em duas das passagens mais famosas do livro: os olhos de “cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 2011, p. 140) e “olhos de ressaca” (ASSIS, 2011, p. 154). A primeira caracterização foi apontada por José Dias antes de Bentinho, uma vez que denota a capacidade manipuladora da moça e estava sendo utilizada para conquistar Santiago. A segunda, por sua vez, expõe a beleza destrutiva de Capitu,<sup>20</sup> capaz de arrastar Bentinho a mares violentos e afogá-lo. Em outras palavras, a primeira representa sua perspicácia (*mētis*), tal como Penélope, e a segunda, sua sedução (*peithō*), tal como Helena. Estas características são melhor desenvolvidas ao longo da narrativa, como veremos a seguir.

Em primeiro lugar, Capitu é madura,<sup>21</sup> como já evidenciado a partir de sua aparência. Ao contrário das típicas heroínas sentimentais, que são, habitualmente, adolescentes ou recém-saídas da adolescência, a protagonista de *Dom Casmurro* é, amiúde, significativamente descrita como uma mulher mais velha: “Quem dirá que esta pequena tem quatorze anos? Parece dezessete” (ASSIS, 2011, p. 122), diz seu pai. Bento, mais tarde na narrativa, também comenta ao leitor:

Capitu ia crescendo às carreiras, as formas arredondavam-se e avigoravam-se com grande intensidade; moralmente, a mesma cousa. Era mulher por dentro e por fora, mulher à direita e à esquerda, mulher por todos os lados, e desde os pés até a cabeça (ASSIS, 2011, p.259).

Esta passagem indica que os aspectos físicos da personagem não são o único atributo que compõe sua maturidade. Pelo contrário, esta é constituída sobretudo pela sua personalidade – ou, nas palavras

---

<sup>20</sup> É interessante notar que, na peça *As Troianas*, de Eurípedes, a personagem Hécuba aponta o poder destrutivo dos olhos de Helena, um lugar comum na recepção (trágica) da personagem do ciclo troiano: “Mas escapa de vê-la, que não te ele com o anseio. / Pois agarra o olhar dos homens, arrasa cidades, / queima casas: assim é seu charme.” (v. 891-893), o que a aproxima ainda mais da imagem de Capitu.

<sup>21</sup> Sobre a maturidade de Capitu, cf. Cardoso (2011).



do romance, seu “gênio”.<sup>22</sup> Se, por um lado, só agora seu corpo estava se desenvolvendo, seu caráter moral sempre fora o de “mulher por todos os lados, desde os pés até a cabeça”. É uma construção curiosa: o que significa “ser mulher” nas palavras de Bentinho? Uma pista é dada quando, ao ouvir sobre o ingênuo plano do namorado de pedir ajuda ao Imperador, Capitu convence Bentinho a desistir da ideia e pede que lhe conte como foi sua conversa com o agregado sobre sua saída do seminário. Neste episódio, Bento nos afirma que sua amada:

Era minuciosa e atenta; a narração e o diálogo, tudo parecia remoer consigo. Também se pode dizer que conferia, rotulava e pregava na memória a minha exposição. [...] *Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular; mais mulher do que eu era homem.* (ASSIS, 2011, p. 154-155, grifo nosso)

De acordo com este relato, Capitu era “mulher” porque era “minuciosa e atenta”, além de astuta e observadora. Ademais, era menos ingênua do que Bentinho e se concentrava mais nos fatos do que nos sonhos.<sup>23</sup> A astúcia de Capitu, entretanto, como se nota ao longo da narrativa, estendia-se à dissimulação. Um dos exemplos mais emblemáticos se dá com o primeiro beijo do jovem casal:

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cabidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos. (ASSIS, 2011, p. 162)

---

<sup>22</sup> Termo usado pelo narrador para se referir à Capitu nos capítulos LXXXIII e CVI.

<sup>23</sup> Nota-se que, ao invés da Capitu, quem veste a roupa da heroína sentimental é Santiago. É ele o adolescente ingênuo e sonhador que está dando seus primeiros passos no caminho amoroso, ao contrário da protagonista, cuja personalidade revela-se mais racional (cf. CARDOSO, 2011, p. 51-52).

Deparando-se com a atitude da amiga, diferente do inebriamento dele próprio, Bentinho se compara a Des Grieux, o que, em paralelo, acaba por comparar Capitu à prostituta Manon,<sup>24</sup> posicionando-a não somente como sedutora, mas também como sexualmente experiente – ou, ao menos, mais do que era Bentinho.

Além disto, mais adiante, quando a mãe de Capitu quase presencia o beijo, a protagonista demonstra mais maturidade e malícia do que Bento, ao conseguir lidar melhor com o episódio: “Capitu compôs-se depressa, tão depressa que, quando a mãe apontou à porta, ela abanava a cabeça e ria. Nenhum laivo amarelo, nenhuma contração de acanhamento, um riso espontâneo e claro [...]” (ASSIS, 2011, p. 162), enquanto o namorado ainda se encontrava sem palavras – ou seja, Capitu tinha a capacidade de dissimular, ao contrário de Bentinho.

Contudo, apesar dos sutis comentários tendenciosos, Bentinho ainda parece admirar as características de Capitu, ao menos enquanto elas servem para a execução de seus planos. Quando não lhe são mais úteis, a dissimulação e sedução de Capitu começam a ser narradas com outro teor. No capítulo CV, por exemplo, Bentinho relata que a esposa gostava de sair e se arrumar e que isto não era um problema, até notar os olhares de outros homens dirigidos a seus braços, o que o faz impedi-la de sair com os braços descobertos. Já outro exemplo está no capítulo CXIII, quando Bentinho vai ao teatro desacompanhado, uma vez que a esposa alegara estar doente; ao voltar mais cedo, Santiago se depara com Escobar na porta de casa e com Capitu bem de saúde, de forma que o marido desconfia se tratar de seus ardis para ter encontros amorosos com seu melhor amigo. Assim, a protagonista, depois do casamento, utilizaria a sedução para atrair outros homens, e a dissimulação para escapar impune de sua infidelidade. Já no final do romance, Bentinho se referia a todas as ações da esposa como “arte fina”, isto é, “um jeito,

---

<sup>24</sup> Referência ao romance *História de Chevalier des Grieux e Manon Lescaut*, do Abade Prévost, publicado em 1731. O enredo gira em torno da paixão avassaladora entre Des Grieux, um jovem de classe alta, e a prostituta Manon, cuja atração pelo luxo e pelo dinheiro leva ambos à decadência.

uma graça toda sua, capaz de dissipar as mesmas tristezas de Olímpio” (ASSIS, 2011, p. 315).

O ciúme de Santiago não soa, ao todo, incoerente, uma vez que as atitudes da esposa estão em ressonância com uma típica característica marital nos romances de Machado: a busca pelo poder e *status* social. Para este autor, o casamento é representado menos como um ato de “amor”, e mais como um contrato, uma transação financeira envolta de um complexo jogo social (OLIVEIRA, 1998, p. 48; SANTIAGO, 2000, p. 31)<sup>25</sup>. Assim como o agregado José Dias, “figura que, não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviço” (SCHWARZ, 1991, p. 92), Capitu, como mulher e, portanto, sem a possibilidade de ascender socialmente sozinha, veria na família Santiago a possibilidade de elevar seu *status*. Porém, ao contrário do agregado, que desfaz das próprias opiniões para concordar com as de Santiago e enaltecê-las a qualquer custo, Capitu não sacrifica sua individualidade: a moça, em oposição às heroínas sentimentais, que se apoiavam muito na imaginação, foca seus esforços na razão e na realização de tarefas (SCHWARZ, 1991, p. 94-95). Deste modo, ao passo que Bentinho, como solução para escapar do seminário, imagina o cenário absurdo em que o imperador ouviria seus anseios e antecederia em seu favor, Capitu procura tratar o plano mais concreto de pedir a José Dias que convencesse D. Glória a abrir mão de sua promessa. Da mesma maneira, a moça usaria sua astúcia e racionalidade para sair de sua situação de pobreza: casando-se com o vizinho rico. Para tanto, seriam necessárias suas famosas habilidades: a sedução e a dissimulação. Neste sentido, Capitu sai vitoriosa: mesmo exilada na Suíça, ainda desfruta do sustento de Santiago até sua morte.

---

<sup>25</sup> Silvano Santiago (2000, p. 30-32) argumenta que o amor, para Machado, é aceitar completamente os termos impostos pela transação financeira que é o casamento. A felicidade do casal – isto é, o amor entre eles – depende diretamente do acordo total entre as partes. Não obstante, o acordo não é feito às claras: o casal precisa passar por diversos jogos sociais para que possam, enfim, casar-se. À mulher, em particular, cabe a dissimulação, de modo a conseguir revelar-se recatada e, ao mesmo tempo, interessada no casamento.

Entretanto, vale considerar alguns fatos: em primeiro lugar, em nenhum momento do romance *Capitu* demonstra se importar com dinheiro. Bentinho revela o apreço da esposa por joias, mas ela não permitia que ele as comprasse devido ao seu alto custo. Escobar também comenta como se impressionava com a habilidade de *Capitu* de economizar. Ademais, mesmo em seu exílio, *Capitu* não esquecera seu marido: mandava cartas nunca respondidas a Bento e sempre preservou honrosamente a sua memória junto a seu (suposto) filho, Ezequiel. Atitudes como estas, ainda que possam ser fruto de sua dissimulação, não parecem corresponder a um casamento motivado (ao menos, unicamente) por interesse.

Posta esta breve análise de *Capitu*, é possível propor que, por trás da representação de *Capitu* construída por Bentinho, esteja a memória de Helena. Com sua beleza, sua vaidade e sua facilidade de atrair olhares masculinos, *Capitu* teria sido a *causa belli* da “guerra” entre ele e seu melhor amigo, condenando este último à morte. Esta guerra, em *Dom Casmurro*, certamente é metafórica: Santiago e Escobar nunca de fato se enfrentam, sequer discutem durante a narrativa, mas não é por acaso que Escobar, um excelente nadador, tenha morrido afogado no mesmo mar do qual Bentinho havia afirmado ter ciúmes, fruto dos “olhos de ressaca” de sua esposa. A própria metáfora do mar aproxima a situação de Afrodite,<sup>26</sup> deusa responsável por conceder Helena a Páris, causando a Guerra de Troia. Já a capacidade manipuladora de *Capitu* é posta, sobretudo ao final do romance, como uma faceta de Helena: assim como no canto 4 da *Odisseia*, em que a rainha expõe seu lado astuto ao narrar que reconheceu Odisseu disfarçado e dá a entender que o seduziu, *Capitu* também teria se utilizado da inteligência para seduzir Bentinho. Depois, porém, “muda de lado” ao traí-lo com Escobar, da mesma forma em que Helena, ao seduzir o rei de Ítaca e descobrir o segredo dos aqueus, quase atrapalha seus planos deles ao imitar a voz das esposas destes, que estão escondidos no cavalo de madeira.

---

<sup>26</sup> Cf. Caldwell (2002, p. 52). Também de acordo com Caldwell (2002, p. 143-144), o mar é um símbolo muito recorrente em *Dom Casmurro*.

Bentinho, entretanto, deixa escapar outro ângulo de Capitu. Conforme consta no capítulo CXLV, Ezequiel conta a Bento que a mãe, mesmo separada do marido, descrevia uma imagem nobre de Santiago ao filho: “A mãe falava muito em mim, louvando-me extraordinariamente, como o homem mais puro do mundo, o mais digno de ser querido” (ASSIS, 2011, p. 363). Ou seja, Capitu, assim como Penélope, tentava manter íntegra a memória do marido. Aliás, mesmo antes da separação, Capitu se mostrava uma exímia esposa, sobretudo quanto às economias de Santiago. *Mutatis mutandis*, a fluminense é uma heroína do *oikos* (lar) de Bento, tal como a rainha de Ítaca é do *oikos* de Odisseu: ambas honram a casa de seus maridos e conseguem mantê-la em ordem, mesmo em tempos de crise. Outrossim, Capitu poderia ser manipuladora tal como Penélope, ou seja, com o objetivo de honrar os planos do amado, e não com a intenção de traiçoa-lo.

#### 4. Conclusão

Os ecos das personagens homéricas encontradas em Capitu podem ser apenas mais uma das várias armadilhas encontradas em *Dom Casmurro* para fazer o leitor acreditar na traição ou na fidelidade da protagonista. Esta análise não pretende trazer uma resposta à clássica pergunta “traiu ou não traiu?” – pelo contrário, no nosso ponto de vista, Helena e Penélope estão igualmente amalgamadas na fluminense. É interessante perceber como Machado consegue condensar duas personagens tão antagonizadas pela literatura arcaica em uma única figura.<sup>27</sup> O triunfo de Capitu é justamente ser Helena e Penélope *ao mesmo tempo*. Bento nega à esposa o direito de defesa, mas esta defende-se através de sua própria ambiguidade, adquirida com a absorção das personagens homéricas, tornando-se grandiosa, complexa e dupla por natureza. Afinal, Capitu não é apenas mais uma dona de casa com problemas conjugais, mas a *causa belli* da sua própria Guerra de Troia, do mesmo modo que é a perfeita e dedicada esposa de seu próprio Odisseu. Machado, através das suas reminiscências gregas, construiu as próprias *Iliada* e *Odisseia* nas ruas do Rio de Janeiro.

---

<sup>27</sup> Mas repare-se que Eurípides, em *Helena*, fez de Helena uma Penélope.

## Referências

AGAMBEN, G. *Ninfas*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Hedra, 2012.

ASSIS, M. *Dom Casmurro*. Cotia: Ateliê Editorial, 2011.

ASSIS, M. *Obra Completa em Quatro Volumes*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 1.

AUSTIN, N. *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

BLONDELL, R. Bitch that I Am: Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, MD, v. 140, n. 1, p. 1-32, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1353/apa.0.0048>.

BRANDÃO, J. A Grécia de Machado de Assis. *Kleos*, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 125-144, 2001/2002.

CALDWELL, H. *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CANEVARO, L. G. *Women of Substance in Homeric epic*. Oxford: Oxford University Press, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198826309.001.0001>.

CARDOSO, A. C. A. Um discurso truncado: a tradição sentimental em *Dom Casmurro*. *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, ano 4, n. 7, p. 46-62, 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1983-68212011000200002>

DUARTE, A. da S. *Cenas de reconhecimento na poesia grega*. Campinas: Edunicamp, 2012.

EURÍPIDES. *Duas tragédias gregas: Hécuba e Troianas*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FOWLER, D. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. *Materiali e Discussioni Per l'Analisi dei Testi Classici*, [S.l.], n. 39, p. 13-34, 1997. DOI: <https://doi.org/10.2307/40236104>.

GRETHLEIN, J. Homeric Motivation and Modern Narratology: The Case of Penelope. *Cambridge Classical Journal*, Cambridge, v. 64, p. 1-21, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1750270517000136>.

HARDWICK, L. *Reception Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Ubu, 2018a.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Ubu, 2018b.

LESSER, R.H. Female Ethics and Epic Rivalry: Helen in the *Iliad* and Penelope in the *Odyssey*. *American Journal of Philology*, Baltimore, MD, v. 140, n. 2, p. 189-226, 2019. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2019.0013>.

MALTA, A. *A astúcia de ninguém: ser e não ser na Odisseia*. Belo Horizonte: Impressões de Minas, 2018.

MALTA, A. Metapoesia e a Helena de Homero. *Nuntius Antiquus*, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 13-25, 2016b. DOI: <https://doi.org/10.17851/1983-3636.12.1.13-25>.

MALTA, A. Por que Penélope menciona Helena? Relendo *Odisseia*, XXIII, 209-230. *Revista Classica*, Rio de Janeiro, v. 29, n. 1, p. 193-203, 2016a. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v29i1.413>.

OLIVEIRA, E. Mulheres e jogos sociais em Machado de Assis. *Chasqui - Revista de Literatura Latinoamericana*, v. 27, n. 1, p. 47-58, 1998. DOI: <https://doi.org/10.2307/29741399>.

PASSOS, G. P. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin, 2003.

ROISMAN, H. Helen in the *Iliad* - *Causa Belli* and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. *American Journal of Philology*, Baltimore, MD, v. 127, n. 1, p. 1-36, 2006. DOI: <https://doi.org/10.1353/ajp.2006.0018>.

ROISMAN, H. Penelope's Indignation. *Transactions of the American Philological Association*, Baltimore, MD, v. 117, p. 59-68, 1987. <https://doi.org/10.2307/283959>.

SAIS, L. A. *Odisseia XIX: Penélope Anfitriã*. *Letras Clássicas*, São Paulo, n. 15, p. 62-77, 2011. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2358-3150.v0i15p62-77>.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 27-46.

SCHWARZ, R. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, v.1, n. 29, p. 85-97, 1991.

WERNER, C. *Memórias da Guerra de Troia: a performance do passado épico na Odisseia de Homero*. Coimbra; São Paulo: Imprensa da Universidade de Coimbra; *Annablume*, 2018. DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1502-8>.

WERNER, C. O mito do retorno dos heróis de Troia e as funções narrativas dos presságios na *Odisseia* de Homero. *História, Imagem e Narrativas*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 1-23, 2011.

ZEITLIN, F. Figuring fidelity in Homer's *Odyssey*. In: COHEN, B. (org.) *Distaff side: representing the female in Homer's Odyssey*. Oxford: Oxford University Press, 1995. p. 117-152.

ZILBERMAN, R. Memórias póstumas de Brás Cubas: diálogos com a tradição literária. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, Coimbra, n. 1, p. 179-194, 1998.

Recebido em: 19 de junho de 2020.

Aprovado em: 1º de outubro de 2020.