



PENÉLOPE JÁ NÃO ESPERA: A SUPERAÇÃO DO MITEMA DO ENGAÑO EM “COLHEITA”, DE NÉLIDA PIÑÓN

PENÉLOPE YA NO ESPERA: LA SUPERACIÓN DEL MITEMA DEL ENGAÑO EN “COLHEITA, DE NÉLIDA PIÑÓN

Mariana Marise Fernandes Leite*

* marifleite@gmail.com
Doutora em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo (Goiabeiras-ES).

RESUMO: Este artigo analisa o conto “Colheita”, de Nélida Piñón, propondo-o como releitura subversiva do mito de Penélope no que tange à reutilização, no conto, do mitema do engano. Para tal fim, propõe-se que a protagonista do conto, em contraste com a mitológica, se relacione com o mundo desde uma percepção profana, o que a impede de manipular tempo e espaço da mesma forma como a personagem do mito faz a fim de aguardar o retorno do amado e orientada percepção de mundo ligada à existência do sagrado. Embasam esta análise Denise de Carvalho Dumith (2012) e suas considerações sobre o mito de Penélope e sua repetição na literatura, Carlos García Gual (1996) e seus apontamentos sobre a estrutura dos mitos sua releitura na literatura e nos apontamentos de Mircea Eliade (1992) sobre as relações sagrada e profana que o homem estabelece com o mundo.

PALAVRAS-CHAVE: Penélope; Nélida Piñón-Colheita; Mito; Releitura subversiva.

RESUMEN: Este artículo analiza el cuento “Colheita”, de Nélida Piñón, como una relectura subversiva del mito de Penélope en referencia a la reutilización del mitema del engaño en el cuento. Con esta finalidad, se propone que la protagonista del texto, en contraste con el personaje mitológico, interactue con el mundo desde una percepción profana y eso impide que ella manipule tiempo y espacio tal como lo hace el personaje del mito con la finalidad de esperar a su amado y orientada por la percepción del entorno ligada a la existencia de lo sagrado. Denise de Carvalho Dumith (2012), Carlos García Gual (1996) y Mircea Eliade (1992) suplantán este análisis con sus apuntes: la primera con sus consideraciones respecto al mito de Penélope y de su repetición en la literatura, el segundo con sus notas sobre la estructura de los mitos y la relectura de estos en la literatura y el tercero con sus argumentos respecto de las relaciones sagradas y profanas que el hombre establece con su entorno.

PALABRAS-CLAVE: Penélope; Nélida Piñón-Colheita; Mito; Releitura subversiva.

INTRODUÇÃO

O conto “Colheita”, parte da coletânea de dezesseis contos de Nélide Piñon denominada *Sala de Armas* (1973), narra a história de duas personagens, um homem e uma mulher sem nome, que estão enamoradas. O ponto de partida dessa aparente história de amor é a vida ativa do homem. Ele é (PIÑON, 1973, p. 104) “(u)m rosto proibido desde que crescera”, um explorador de campos e distribuidor de sementes que, quando finalmente se faz homem, encontra a mulher de sua vida, ativa, silenciosa e uma “reserva mineral”, que “olhava-o mais do que explicava a história do universo”. Os dois amantes sem nome vivem, desde o instante em que se reconhecem, momentos de amor intenso: “Um amor que se fazia profundo a ponto de se dedicarem a escavações, refazerem cidades submersas em lava” (PIÑON, 1973, p. 104). Esse amor é subitamente interrompido pela vontade de partida do homem, que faria necessária viagem: “Competiam-lhe andanças, traçar as linhas finais de um mapa cuja composição havia se iniciado e ele sabia hesitante” (PIÑON, 1973, p.105).

Com a partida do amado a fim de experienciar o mundo, a mulher silenciosa e ativa por ele enamorada imediatamente torna-se o foco da narração. Ela é agora a mulher que espera pelo retorno do amado. Com essa finalidade

é que ela cuida da manutenção de sua casa, onde viveu o seu amor e da qual não sai. É também com essa finalidade que ela mantém o mínimo contato com aqueles que a cercam; familiares, vizinhos e pretendentes.

Depois de um longo período de espera, no qual a mulher parece haver se cansado, o homem retorna de sua expedição bélica. O reencontro, que em um enredo tradicional de história de amor resultaria em “felizes para sempre”, é um pouco mais conflituoso do que se esperava. A mulher, que esteve esperando por esse homem que chegaria e contaria suas experiências a uma ouvinte atenta, subverte o papel da escuta e narra a ele tudo aquilo que viveu em sua ausência.

O conto de Nélide Piñon estabelece um claro diálogo com o mito grego de Penélope, diálogo tal que vem sendo destacado desde sua publicação por um motivo claro: o conto, assim como o mito, apresenta uma mulher que espera o retorno do homem amado da guerra. Uma mulher que espera um longo tempo até que finalmente o seu amado retorna no que viria a ser um desfecho de um arco narrativo.

Quem faz a leitura desse diálogo com o mito de forma clara e objetiva é Denise de Carvalho Dumith, em sua tese

O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira: Clarice Lispector e Nélide Piñon (2012). Dumith relaciona o conto destacadamente com a espera defendendo que, assim como no mito, a mulher se mantém fiel ao seu amado, aguardando pelo seu retorno. No entanto, diferente do seu hipotexto, há no texto de Piñon sinais de contrariedade e desacordo com a decisão pela espera, tal como a autora defende no seguinte trecho:

Em “Colheita”, a protagonista serve-se da divindade existente no fogo que arde na cozinha para tomar decisões em decorrência de seu desejo do *nostos* (retorno). Isso não a isenta de sofrer as agruras da dúvida quanto à validade da decisão do esposo em ausentar-se e da decorrente espera por parte dela, desconhecida que é da vida ou da morte do amado (2012, p. 232).

Não deixando de estar em acordo com Dumith quanto à retomada da sequência narrativa mítica relacionada à espera no texto de Piñon, propomos aqui o diálogo específico com outra sequência narrativa – outro mitema – a do engodo. Endossamos nossa proposta aproveitando-nos da afirmação de Eliana Bueno Ribeiro em sua Opinião Crítica (PIÑON, 1973, p. 137-142) sobre os dezesseis contos de *Sala de Armas*. Para Ribeiro, esses escritos são histórias que sempre dispõem de um personagem que quebra códigos, sejam esses códigos morais, biofísicos, sociais, ou

ainda outros. Esses personagens são, portanto, sempre infratores:

Em todos os contos desse livro o homem é um infrator (...) personagens infratoras ora pela ação, ora pela inação. A própria linguagem dos textos é infratora, provocadora: a narrativa, densa, foge ao meramente complicado, procura seu sentido a partir da atividade reflexiva do leitor (1973, p.139)

A mulher ativa de “Colheita” não é, ponderamos, uma exceção a esses personagens infratores. Sustentamos essa afirmação em diálogo com Carlos García Gual (1996) e as cinco possibilidades de retomada do mito propostas por esse autor, possibilidades entre as quais está a retomada do mito por meio de uma releitura subversiva. Para nós, uma infração cometida pela protagonista de “Colheita”.

Para ancorar nossa proposta de observar o conto de Piñon como uma releitura subversiva do mito de Penélope, tomamos, além de Carlos García Gual, em *Sobre la reinterpretación literaria da los mitos griegos: ironía y inversión del sentido* (1996) e Denise de Carvalho Dumith, em *O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira:* Clarice Lispector e Nélide Piñon (2012), que nos embasam, respectivamente, quanto à retomada da estrutura mítica na literatura e quanto à retomada do mito de Penélope, a

Mircea Eliade em *O Sagrado e o Profano* (1987), utilizando-nos deste autor para justificar as duas percepções do tempo diferenciadas que, acreditamos são o que possibilita a subversão do mito no conto de Piñon.

PENÉLOPE: MITEMAS E A RELAÇÃO COM O TEMPO

Partamos do mito de Penélope como ele é conhecido a partir da *Odisseia*. De acordo com P. Commelin (2011), Junito de Souza Brandão (1987) e Denise de Carvalho Dumith (2012), Penélope era filha de Icário, irmão do rei de Esparta - e pai de Helena de Troia – Tíndaro, e de uma ninfa, Peribéia. Por ser Penélope da realeza e dotada de beleza singular, quando chegada a idade de contrair casamento, ela viria a atrair muitos pretendentes. Em consequência desse interesse, o pai da moça estabelece uma disputa pela mão da filha, da qual sai vitorioso Ulisses (*Odisseus*).

Já casada, ao ser pressionada pelo pai a permanecer em Esparta, Penélope dá a primeira prova de fidelidade a Ulisses acompanhando-o à sua ilha, Ítaca. Lá ela vive com o esposo e o filho Telêmaco até que Ulisses a deixa, a contragosto, para participar da Guerra de Tróia. A participação de Ulisses na guerra acaba sendo mais longa do que o esperado e, findado o conflito, ele ainda tarda a voltar a sua casa, totalizando assim 20 anos de sua ausência. Conta-se na *Odisseia*, de acordo com Brandão (1987),

que a fidelidade de Penélope em esperar por seu amado dura todos os 20 anos, com a mulher resistindo a uma quantidade considerável de pretendentes interessados nela e no trono de Ítaca. Tal espera finalmente se finaliza, no mito, com o retorno de Ulisses que, depois de uma disputa na qual pode comprovar sua identidade, se reúne com a sua esposa.

Durante o período de espera por Ulisses, Penélope utiliza várias artimanhas entre as quais estaria tecer e destecer a mortalha de seu sogro, Laerte:

Forçada pelos pretendentes a escolher entre eles um novo marido, resistiu o quanto pôde, adiando sucessivamente a indesejada eleição. Quando não lhe foi mais possível tergiversar, arquitetou um estratagema, que ficou famoso: prometeu que escolheria um deles para marido, tão logo acabasse de tecer a mortalha de seu sogro Laerte, mas todas as noites desfazia o que fizera durante o dia. O logro durou três anos, mas, denunciada por algumas de suas servas, começou a defender-se com outros ardis (BRANDÃO, 1987, p. 315).

Apesar de o próprio Junito de Souza Brandão afirmar que a *Odisseia* retoca a história de Penélope, já que “[t] radições locais e posteriores nos fornecem da esposa de Ulisses um retrato muito diferente” (1987, p. 315), o mito

de Penélope está até hoje presente no mundo ocidental por meio de algumas unidades narrativas constantemente retomadas conectadas a sua história original e às qualidades, entrevistas nessa história, da mulher grega de seu tempo: fidelidade, virtude, paciência, prudência e silêncio.

Essas unidades narrativas na verdade são mitemas, termos que, de acordo com Denise de Carvalho Dumith (2012), foram cunhados por Claude Levi-Strauss e dizem respeito “à organização estrutural que decompõe os mitos em unidades mínimas, passíveis de comparações, inversões, enfim, de múltiplas relações” (2012, p.31).

Os mitemas, completamos com Carlos García Gual (1996, p. 35), essas sequências narrativas que compõem o mito clássico original, são na verdade a forma com que os textos literários retomam os mitos desde o surgimento da Épica, da Lírica e da Tragédia, bastando muitas vezes uma alusão a um dos mitemas dessa narrativa para que seja retomada por inteiro no imaginário contemporâneo.

Os três principais mitemas do mito de Penélope que são retomados nos textos literários da contemporaneidade de acordo com Dumith são os mitemas da espera, da tecedura e do engodo. O primeiro mitema, da espera,

diz respeito ao comportamento de Penélope no mito da Odisseia durante os 20 anos da ausência do marido, anos que foram acompanhados pela forte resistência da mulher em aceitar um novo matrimônio e que lhe atribuíram a sua tão cara qualidade de ser uma mulher fiel (DUMITH, 2012, p. 35). O segundo mitema, o da tecedura, tem, entre outras compreensões, a das noções de unir - em oposição a afastar/gerar descontinuidade- e de gerar. Enquanto a conexão da tecedura com o ato de gerar está na própria capacidade da mulher de gerar a vida, Dumith explica a tecedura como símbolo da união e do fato de o ato de tecer para o amado não só proporcionar agasalho, mas também simbolizar abraço, acolhida e, como uma mulher que é símbolo da virtude exemplar, remete também à figura da mulher fiel à que está vinculada a personagem (2012, p.51-52). Já o terceiro mitema, o do engodo, está ligado à artimanha da personagem de tecer e destecer o manto, enganando pretendentes. Dumith afirma que Penélope, por estar comprometida com a espera, mesmo consciente de que a manipulação do tempo em si é uma qualidade especificamente divina, destece o fio da mortalha de seu sogro, na perspectiva de reversibilidade do tempo: “Por meio do ofício, [Penélope] retém o tempo entre seus dedos para adiar uma união indesejada e apressar o retorno desejado do marido” (2012, p. 57). A autora ainda afirma:

É ponto pacífico que Penélope se mostra superior não somente pelo que faz, algo inerente a seu sexo, no nível de uma aristocrata. Entretanto, seu maior valor é reconhecido através do que desfaz, um pano, que lhe permite manipular o tempo, além da vida de várias pessoas. É o destecer, o engano, estratégia adotada no devido tempo, a serviço de uma causa maior. E qual é essa causa nobre? Superficialmente, a de esperar fielmente pelo consorte – explicação ligada ao patriarcado. Na essência, porém, é conceder-se, permitir-se amar; em decorrência, esperar; ousar, enfim, ir além do plano para ela estabelecido pela sociedade.

O que propomos em nossa análise é uma retomada, para além do da espera sobre o qual a própria Dumith já dissertou, do mitema do engodo, mas não apenas uma reutilização do mito, senão uma reutilização subversiva do mesmo.

Para sustentar essa abordagem apoiamo-nos em Carlos García Gual (1996) e em suas considerações sobre a interpretação literária dos mitos gregos. De acordo com Gual, os mitos gregos, que originalmente tinham uma relação com a religião e a ideologia social vigente, hoje são reutilizados na literatura. Essa reutilização, no entanto, não manteria os mitos com seu caráter religioso e ideológico idêntico àquele usado no contexto original, o das

narrações dos mais velhos e dos poetas educadores do povo, mas como motivos/ temas para novas produções literárias (1996, p. 34).

Esses temas não seriam retomados necessariamente pela reutilização completa dos mitos, mas pela reutilização de unidades mínimas, de sequências narrativas – os mitemas – que remeteriam ao mito original. Essa mesma retomada poderia dar-se de cinco formas diferentes, não necessariamente excludentes entre si: a. Por alusão, quando o mito é retomado em parte como meio simbólico para uma questão atual ou estabelece relações com uma passagem mítica; b. Por amplificação novelesca, quando o mito é retomado e amplificado com cenas, diálogos e descrições psicológicas dos personagens, contado como se fosse uma novela; c. Por prolongamento do relato, quando a retomada é feita por um escritor, que cria novas histórias para aquele mito; d. Por ironia, quando é recontada uma história mítica com dissimulação e ceticismo exagerado; e. Por reinterpretação subversiva, quando há uma leitura ideológica do mito que contrasta com o relato antigo e muda sua intenção primitiva (1996, p. 36-38).

Enquanto as três primeiras formas de retomada do mito introduzem, reproduzem ou citam o mito no texto literário, as duas últimas se configuram em posicionamentos

diante do mito: não é o conteúdo mítico que aparece modificado, mas a interpretação que se sugere a partir da forma de narrá-lo. Não é a introdução do mito encurtado ou o alargamento do mesmo que se destaca, o que se destaca é o tom que se dá ao mito na reinterpretação (1996, p. 38, tradução nossa)¹.

Um exemplo claro do que são essas retomadas que dão um novo tom da estrutura mítica original é uma outra releitura da história de Penélope: *A Odisseia de Penélope* (2005), de Margareth Atwood. Nessa narração todos os detalhes conhecidos do mito, desde o característico silêncio da personagem a seu parentesco com Helena e sua ida a Ítaca são narrados, mas desta vez desde o ponto de vista da própria mulher, que acrescenta comentários bem-humorados e irônicos a cada um dos tão conhecidos detalhes de sua vida.

Outro exemplo, acreditamos, é o conto que é nosso objeto de análise. Para defender nosso ponto de vista, partamos de uma diferença básica que nossa leitura observa em relação ao mito e à narração de Piñon: as duas personagens se relacionam com o tempo de maneira diferente. Quando afirmamos isso não estamos nos referindo ao tempo das duas narrativas ou ao tempo verbal em que os dois narradores contariam a história, mas a uma relação

com o tempo que diz respeito a duas formas diferentes de ver o mundo desde o contexto em que essas personagens parecem estar inseridas.

Quem disserta sobre essas duas formas de ver o mundo é Mircea Eliade, em *O sagrado e o profano* (1992). Em seu texto, Eliade (1992, p.14) afirma que existem duas maneiras pelas quais o ser humano aprendeu a se relacionar com o mundo no percurso de sua história, uma profana e outra sagrada, o que culminaria – a título de exemplo – em um mesmo ato fisiológico (alimentação, sexualidade, etc.) significar para a primeira forma de vivenciar o mundo, a profana, um mero ato orgânico e para outra, a sagrada, algo que seria possivelmente muito mais do que um ato orgânico, configurando-se em uma forma de se comunicar com o sagrado.

Dissertando sobre essa diferença, Eliade aponta que o homem profano e o homem em comunhão com o sagrado vivem tanto espaço quanto tempo de forma diferente. Para o primeiro, a quem o autor também chama de homem moderno, o espaço seria vivido e experienciado de forma geometricamente uniforme, sem ordem de qualidades experienciáveis diferentes e, apesar desse homem não viver totalmente desconectado de experiências com o sagrado por sua inserção na cultura, vive o mundo

1. “[...] no es el contenido mítico lo que aparece modificado sino la interpretación que se sugiere mediante el modo de narrarlo. No es la introducción del mito abreviado o alargado sino el tono en que el mito se reinterpreta lo que se queda en relieve” (GARCÍA GUAL, 1996, p. 38)

histórico. Em consequência disso, esse homem que vive apenas no mundo histórico vive o tempo de forma linear e também histórica, portanto, irreversível.

Quanto ao homem religioso, aquele que comunga com o sagrado, sua percepção do espaço não é homogênea. Há para ele espaços mais qualitativamente superiores do que outros. Para ilustrar, o autor dá o exemplo de como esse homem percebe o espaço da igreja:

Para um crente, essa igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde ela se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado.

E completa afirmando:

No interior do recinto sagrado, o mundo profano é transcendido. Nos níveis mais arcaicos de cultura, essa possibilidade de transcendência exprime-se pelas diferentes imagens de uma abertura: lá, no recinto sagrado, torna-se possível a

comunicação com os deuses; conseqüentemente, deve existir uma “porta” para o alto, por onde os deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu (ELIADE, 1992, p. 19).

Esse lugar sagrado no qual o homem religioso transcende ao mundo profano é criado por ele ou a partir de uma hierofania – uma manifestação do sagrado que torna aquele espaço cosmicamente diferente dos outros – ou de um sinal interpretado como tal, ou mesmo a partir da própria ação do homem, que cria artifícios, como animais, para guiar-se para os espaços mais sagrados de uma aldeia.

Quanto ao tempo do homem religioso, Eliade afirma que na realidade ele vive em dois tempos: o tempo histórico, linear e irreversível e o tempo sagrado. Esse tempo sagrado é um tempo que suspende a duração linear do homem profano criando um elo com tempo contemporâneo às divindades. Eliade explica que o tempo contemporâneo às divindades foi criado por elas mesmas “*ab origine, in no tempore*” sacralizado exatamente por ser o tempo do contemporâneo à existência dessas entidades. O homem religioso, que vive no tempo irreversível da modernidade, se conecta com o tempo sagrado por meio dos ritos que imitam aquilo que se passou nessa temporalidade originária (1992, p. 38-39).

A Penélope do mito, aquela retomada e retocada na Odisseia, não vive no tempo profano. A personagem apresenta em sua ascendência uma divindade, Peribéia, e tem seu destino, como o destino de várias outras personagens, traçado pelas divindades. Há uma passagem do tempo linear que é marcada pelo falecimento de outras personagens, pelo crescimento de Telêmaco e pelo envelhecimento da personagem durante a espera de Ulisses, mas há também a interferência dos deuses na trajetória de Ulisses e no prolongamento da noite que o casal passa junto no retorno.

No que tange à relação com o tempo de que falamos, no entanto, Penélope não é uma representação do homem religioso. Ela também não é uma representação do homem profano. Ela está no Tempo Sagrado criado pelos deuses já que é contemporânea a eles. Por conta disso, as interseções divinas, tais como o prolongamento por Atena da primeira noite de Ulisses e Penélope depois do retorno do herói, são esperadas.

Também é esperado no contexto dessa personagem que a imitação de ritos divinos produza efeitos conduzidos por divindades contemporâneas a quem vive nesse tempo. É o caso do ato de tecer e destecer a manta realizado por Penélope para prolongar sua espera pelo marido. Na

mitologia grega há três divindades que também manipulam o tempo linear, mas especificamente no que tange ao fio da vida e do destino. São as Moiras.

Filhas de Zeus e de Têmis, as Moiras Cloto, Láquesis e Átropos têm sua origem na Moira da Grécia Antiga. De acordo com Junito de Souza Brandão (1987, p. 230-231), Moira era originalmente o destino que cabia a cada homem. Quando na mitologia a Moira foi personificada, primeiro ela se tornou uma projeção da lei do destino que até mesmo os deuses não poderiam transgredir e, mais tarde, sobretudo após as epopeias homéricas, ela se tornou três: Cloto, aquela que puxa o fio da vida; Láquesis, aquela que enrola o fio da vida e sorteia quem morrerá e; Átropos, “a que não volta atrás, a inflexível. Sua função é cortar o fio da vida”.

Quando a Penélope da mitologia faz e desfaz o manto de seu sogro, ademais de enganar os pretendentes, ela retém – e aqui dialogamos com Dumith –, o próprio tempo em seus dedos. Assim como com as Moiras, há também uma intenção de reter seu próprio destino, já que não se casar com nenhum de seus pretendentes como esperado mantém atrelado a ela um poder de decisão sobre si mesma. Poder, no entanto, que é rompido com a delação de uma das servas.

A OUTRA PENÉLOPE

Retornemos agora ao conto de Nélide Piñon. Ele parece partir de um protagonista, o homem que parte para em expedição seguindo o que acredita ser sua natureza. Esse é o foco dos primeiros parágrafos do texto: há um homem, um “rosto proibido” desde a mais tenra idade, de personalidade ativa. Esse homem conhece sua amada e com ela vive um tempo de amor correspondido interrompido por sua partida motivada por seu espírito livre. A partir desse momento, conhecemos a real protagonista da história, a mulher ativa e silenciosa que espera. Uma mulher que administra sua casa, conserva o retrato de seu amado a quem rende flores frescas diariamente e, por um período que parece ser um longo percurso de tempo cronológico, tenta se manter no estado de espera. Mudam nesse período sua juventude, sua aparência física e seu ponto de vista sobre o homem que é objeto de seu amor. Quando finalmente o viajante retorna, muda também seu posicionamento diante dele. Ela já não é mais silenciosa. Ao invés de compor parte da realidade daquele que retornaria heroicamente e com incríveis histórias a contar de uma guerra, é ela que conta suas histórias, fazendo com que ele agora componha parte da história dela, a quem escuta.

Essa personagem inicia sua história assim como Penélope. Ela é a coadjuvante da história de um herói que

parte para uma guerra. Com a partida do amado, ela opta pela espera. Paciente, silenciosa e virtuosa, de dentro de sua casa, ela aguarda o amado.

Assim como Penélope, a mulher ativa de Piñon é cortada por seus pretendentes, que lhe enviam diariamente presentes na tentativa de conquistá-la: “Enviavam-lhe presentes, pedaços de tocinho, cestas de pêra, e poesias esparsas. Para que ela interpretasse através daqueles recursos o quanto a consideravam disponível, sem marca de boi e as iniciais do homem em sua pele” (1973, p.105). Essa mulher, no entanto, aguardando pacientemente como a esposa de Ulisses, não abre qualquer espaço para os pretendentes: “Os presentes entravam pela janela da frente, sempre aberta para que o sol testemunhasse a sua própria vida, mas abandonavam a casa pela porta dos fundos, todos aparentemente intocáveis (1973, p.105-106).

Assim como no mito, em que a mulher usa uma artimanha para ganhar tempo com os seus pretendentes, numa perspectiva de tomar o tempo em suas mãos, a personagem ativa do conto age. Sua artimanha não é, no entanto, o ato de tecer e destecer um pano físico e sim modificar sua relação com o tempo e o espaço da casa.

No texto não há uma marcação clara do contexto social e histórico no qual se faça possível situar a personagem da narrativa em uma linha temporal da história do Ocidente. Essa característica do conto inclusive é ressaltada na opinião crítica de Eliana Bueno Ribeiro, para quem a ausência de marcas temporais e espaciais precisas é uma marca presente em todos os dezesseis contos de Piñon reunidos em *Sala de Armas* (1973, p.139).

Não há na narrativa datas históricas importantes e não há identificação exata do destino para o qual vai o homem de rosto proibido. Denise de Carvalho Dumith destaca, no entanto, dois dados que possibilitem que nos situemos aproximadamente no tempo histórico. O primeiro diz respeito à data de publicação do livro de contos no qual *Colheita* está inserido: 1973. O segundo é a menção a um retrato com um vidro de moldura que, com o passar do tempo, se rompe. Apesar de ser impossível precisar o tempo histórico real em que os personagens estão contextualizados, o retrato, aponta a autora, data pelo menos de meados do século XIX, já que a fotografia só viria a ser inventada em 1826 (DUMITH, 2012, p. 228). Há ainda uma terceira marca do tempo, acrescentamos em nossa leitura, que é a menção que a mulher faz a meios de transporte (PIÑON, 1973, p.109) quando em conversa com o homem

após seu retorno: o primeiro, o trem, data do século XIX, já o helicóptero foi criado na década de 40 do século XX.

Além disso, o narrador do texto marca a passagem de um tempo linear que se faz presente no efeito da passagem do tempo nos personagens. Algumas passagens que exemplificam isso são a do protagonista que um dia “se fez homem” (1973, p.104), uma expressão comumente relacionada ao amadurecimento dos homens; o casal, que viveu junto “todas as horas disponíveis até a separação” (1973, p.105) e a mulher que “[...] com o tempo” (1973, p.106), depois da partida de seu amado, muda sua aparência física. Há, portanto, uma marcação de tempo histórico aproximada no texto (provavelmente meados do século XX), bem como uma marcação de duração linear e irreversível do tempo desde o ponto de vista do narrador. Essa mesma marcação parece ser a única duração que rege a vida do casal protagonista do ponto de partida da história, quando o homem conhece a mulher, até o momento em que o homem parte para a guerra.

A partida do amado é, no entanto, o ponto inicial para uma aparente ruptura na linearidade da duração do tempo para a personagem protagonista e essa ruptura se manifesta na separação dos espaços interno e externo da

casa, espaço central da narrativa, com o autoisolamento da mulher:

Sua última frase foi simples: com você conheci o paraíso. A delicadeza comoveu a mulher, embora os diálogos do homem a inquietassem. A partir desta data trancou-se dentro de casa. Como os caramujos que se ressentem com o excesso da claridade. Compreendendo que talvez devesse preservar a vida de modo mais intenso, para quando ele voltasse. Em nenhum momento deixava de alimentar a fé, fornecer porções diárias de carpas oriundas de águas orientais ao seu amor exagerado (PIÑON, 1973, p.105).

A mulher tranca-se na casa “como caramujos se ressentem com excesso de claridade” (PIÑON, 1973, p.105) e jamais deixa de “fornecer porções diárias de carpas oriundas das águas orientais” (PIÑON, 1973, p.105) para alimentar a fé no retorno do amado. Os caramujos e as carpas são os dois índices de uma perspectiva de rompimento com a relação profana com o mundo do qual a personagem lança mão para sustentar sua espera. Os primeiros, além de imagetivamente representarem o recolhimento por seu movimento de entrada e saída da concha, são também, de acordo com Chevalier e Gueerbandt em seu dicionário, um símbolo de regeneração periódica, já que são um símbolo lunar e, assim como a

Lua, mostram e recolhem suas pontas periodicamente, indicando regeneração (1986, p.250). As segundas, as carpas, desde a cultura oriental são transporte e meio de comunicação das divindades, levam não só as divindades aos céus, como compartilham mensagens e selos das mesmas (1986, p.253). Os dois sinalizam o desejo da mulher que espera romper com o tempo e espaço profanos de que fala Mircea Eliade em *O sagrado e o profano* (1992), com a homogeneidade do espaço e a linearidade do tempo que impedem que a espera se finalize e que se suspendam as investidas dos pretendentes que assistem a tudo de fora.

Essa mesma vontade se manifesta na forma como ela separa sua casa da aldeia, já que, como destacamos ela não deixava ninguém ou nada entrar na casa, apenas os presentes recebidos. Havia, no entanto, raras exceções: “Às vezes ela se socorria de um parente, para as compras indispensáveis. Deixavam eles então os pedidos aos seus pés, e na rápida passagem pelo interior da casa procuravam a tudo investigar” (PIÑON, 1973, p.106). Exceções que eram admitidas pela dona da casa por um motivo especial: “De certo modo ela consentia para que vissem o homem ainda imperar nas coisas sagradas daquela casa” (PIÑON, 1973, p.106).

A casa era agora estava composta de “coisas sagradas” (PIÑON, 1973, 106), aquele espaço habitado pela protagonista não aceitava mais as interferências externas. Assim como nos espaços sagrados criados pelo homem religioso, a porta funcionava como uma solução de continuidade, espécie de portal, de conexão entre o mundo profano e o espaço sagrado daquela que espera pelo amado.

De extrema importância na organização do espaço sagrado é a renovação periódica dos ritos que regeneram o tempo que nele impera: o tempo sagrado. No conto, o tempo sagrado parece ser o tempo em que o homem de rosto proibido habitava a casa cabendo à mulher que o espera a manutenção do espaço e a regeneração do espaço e do tempo, sob o pretexto de que “talvez devesse preservar a vida de modo mais intenso, para quando ele voltasse” (PIÑON, 1973, p.105).

A mulher do conto de Piñon realiza esses ritos enquanto espera, além dos presentes frequentes que entram pela janela e saem pela porta dos fundos, da visita de parentes que averiguam a casa enquanto passam pelo interior da mesma, há a manutenção de um objeto que se destaca: o retrato.

O retrato do amado, do “rei da terra” (PIÑON, 1973, 106), é um ponto chave para a compreensão da relação que essa

mulher estabelece com o mundo. Além de podermos determinar aproximadamente um tempo histórico por meio desse objeto - que nada mais é uma representação em um tempo e um espaço no tempo estáticos – ele é também ritualisticamente cultuado pela mulher: “Jamais faltou uma flor diariamente renovada próxima ao retrato do homem. Seu semblante de águia” (PIÑON, 1973, 106), indicando que há nele também uma perspectiva de, por meio da repetição no ato de sempre renovar a flor, regenerar o tempo, manter os pretendentes afastados e aguardar o retorno de seu amado.

Ocorre, no entanto, que a insatisfação dessa mulher que espera é latente. Manifesta-se primeiro por meio de sua mudança física e da decisão por eliminar o retrato: “[...] com o tempo, além de mudar a cor do vestido, antes triste agora sempre vermelho, e alterar o penteado, pois decidira manter os cabelos curtos, aparados rentes à cabeça — decidiu por eliminar o retrato. Não foi fácil a decisão” (PIÑON, 1973, p.106). A decisão por eliminar o retrato vem acompanhada da mudança na cor do vestido para vermelho, uma cor que em muitas culturas está ligada à vida ou a um processo de morte iniciática (CHEVALIER E GUEERBRANDT, 1986, p. 888) e ao corte dos cabelos, uma parte do corpo que na mulher está ligada à sensualidade e ao poder carnal da mesma (CHEVALIER E

GUEERBRANDT, 1986, p. 220). Essa mulher que muda sua aparência física tem os cabelos cortados para diminuir o poder carnal sobre seus pretendentes e, ao mesmo tempo, leva o vestido vermelho, uma duplicidade que sinaliza o seu sentimento dubio em relação ao amado.

Em seguida, por revolta com a partida do amado: “[d]urante dias rondava o retrato, sondou os olhos obscuros do homem, ora o condenava, ora o absolvía: porque você precisou da sua rebeldia, eu vivo só, não sei se a guerra tragou você, não sei sequer se devo comemorar sua morte com o sacrifício da minha vida” (PIÑON, 1973, p.106). Até que por fim, sob o pretexto de que para os inimigos ele ainda viveria nela, ela abandona o retrato e o rito que o acompanhava: “Durante a noite, confiando nas sombras, retirou o retrato e o jogou rudemente sobre o armário. Pôde descansar após a atitude assumida” (PIÑON, 1973, p.106).

Apesar de, assim como no retrato, a memória do amado ser estática “Seu rosto então igualava-se à pedra, vigoroso, uma saliência em que se inscreveria uma sentença, para permanecer” (PIÑON, 1973, p.106), a mulher já não mais espera. Diferente do momento da partida, em que há uma tentativa de manipular tempo e espaço para si e para a aldeia na perspectiva de se manter fiel ao amado,

seu destino já não está atrelado a ele, ela já não é mais coadjuvante de sua história. A passagem linear do tempo toma conta de seu destino, marcada pela consciência de sua morte, bem como a percepção de seu próprio destino independente da morte ou vida do amado: “Mas, se morrera, ela dependia de algum sinal para providenciar seu fim. E repetia temerosa e exaltada: algum sinal para providenciar meu fim. A morte era uma vertente exagerada” (PIÑON, 1973, 107).

Quando finalmente retorna o amado e ela o atende à porta, é essa mesma porta que se mantém entre eles (PIÑON, 1973, p.107):

Ela sabia agora que era ele. Não consultou o coração para agitar-se, melhor viver a sua paixão. Abriu a porta e fez da madeira seu escudo. Ele imaginou que escarneciam da sua volta, não restava alegria em quem o recebia.

[...]

Ela assinalou na madeira a sua resposta. E ele achou que devia surpreendê-la segundo o seu gosto.

A porta volta a funcionar como uma passagem simbólica entre o ambiente externo, profano, e o interno, sagrado, dessa casa, que era um espaço de espera.

A mulher, que cultuava o amado do qual tinha recordação em um ponto estático no tempo, aquele que via no retrato, constata mudanças: “[f]ingia a mulher não perceber seu ingresso casa adentro, mais velho sim, a poeira colorindo original as suas vestes” (PIÑON, 1973, p.108).

Assim que entra o homem e os dois se tocam, no entanto, a primeira coisa que busca o amado não são notícias de quem o esperava, como aguardado, e sim sua própria marca no espaço da casa:

Ela o beijou também com cuidado. Não procurou sua boca e ele se deixou comovido. Quis somente sua testa, alisou-lhe os cabelos. Fez-lhe ver o seu sofrimento, fora tão difícil que nem seu retrato pôde suportar. Onde estive então nesta casa, perguntou ele, procure e em achando haveremos de conversar (PIÑON, 1973, p.108).

Depois de buscar por toda a casa e quase desistir, o homem finalmente encontra o seu retrato: “Quase desistindo encontrou o retrato sobre o armário, o vidro da moldura todo quebrado. Ela tivera o cuidado de esconder seu

rosto entre cacos de vidro, quem sabe tormentas e outras feridas mais” (PIÑON, 1973, 109).

O retrato, marco concomitante ao tempo profano no qual se passa história e do tempo e do espaço sagrado que a mulher apaixonada havia tentado criar na espera de seu amado foi agora encontrado com o vidro da moldura rompido, sinalizando o rompimento de uma espera e a subversão da tentativa de manipular tempo e espaço para a manutenção do amor. O tempo profano parece então ter se sobreposto ao amor e à espera.

O que reforça essa sobreposição é a ação da própria mulher que aguardava contrariada pelo amado. Quando ele tenta contar-lhe sobre suas aventuras no período em que esteve fora, sua resposta não admite que a história do outro se sobreponha (PIÑON, 1973, p.109):

— Tenho tanto a lhe contar. Percorri o mundo, a terra, sabe, e além do mais...

Eu sei, ela foi dizendo depressa, não consentindo que ele dissertasse sobre a variedade da fauna, ou assegurasse a ela que os rincões distantes ainda que apresentem certas particularidades de algum modo são próximos a nossa terra, de onde você nunca se afastou porque você jamais pretendeu a

liberdade como eu. Não deixando que lhe contasse, sim que as mulheres, embora louras, pálidas, morenas e de pele de trigo, não ostentavam seu cheiro, a ela, ele a identificaria mesmo de olhos fechados. Não deixando que ela soubesse das suas campanhas: andou a cavalo, trem, veleiro, mesmo helicóptero, a terra era menor do que supunha, visitara a prisão, razão de ter assimilado uma rara concentração de vida que em nenhuma parte senão ali jamais encontrou, pois todos os que ali estavam não tinham outro modo de ser senão atingindo diariamente a expiação.

A mulher rompe então com a possibilidade de congelar seu tempo e sua história enquanto coadjuvante da história do seu amado e, admitindo para si e para ele a linearidade do tempo e passagem da sua vida, conta a ele sobre tudo o que ela fez em sua ausência, tornando-se protagonista da história, para além da narrativa secundária daquela que espera (PIÑON, 1973, p.112):

Ele jogou o retrato picado no lixo e seu gesto não sofreu ainda desta vez advertência. Os atos favoreciam a claridade e, para não esgotar as tarefas a que pretendia dedicar-se, ele foi arrumando a casa, passou pano molhado nos armários, fingindo ouvi-la ia esquecendo a terra no arrebatado da limpeza. E, quando a cozinha se apresentou imaculada, ele recomeçou tudo de novo, então descascando frutas para a compota enquanto ela

lhe fornecia histórias indispensáveis ao mundo que precisaria apreender uma vez que a ele pretendia dedicar-se para sempre. Mas de tal modo agora arrebatava-se que parecia distraído, como pudesse dispensar as palavras encantadas da mulher para adotar afinal o seu universo.

Assim se rompe definitivamente a possibilidade do engodo, já que a protagonista de “Colheita” assume para si e para o amado sua própria percepção do tempo linear. Diferente da Penélope do mito, que recebe seu amado depois de 20 anos, a Penélope de “Colheita” rompe com o silêncio, com a espera e com o engodo, por fim um engano de si mesma dentro da passagem do tempo histórico, e recebe seu amado de forma transgressora. No conto de Piñon, Penélope do tempo profano é uma infratora do mito, já não é mais uma coadjuvante da história de Ulisses, já não é mais aquela que espera. Ela é agora a protagonista de sua história, e, em sua narrativa, assim como se rompe em pedaços o retrato eternizado do amado, rompe-se a perspectiva idealizada na sacralização do amado representada no objeto. Impõe-se agora a sua história. E, nesta história, não há espera.

REFERÊNCIAS

ATWOOD, M. **A odisseia de Penélope**: O mito de Penélope e Odisseu. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**: volume III. Petrópolis: Vozes, 1987.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Tradução para o espanhol de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COMMELIN, P. **Mitologia Greco Romana**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

DUMITH, D. C. **O mito de Penélope e sua retomada na literatura brasileira**: Clarice Lispector e Nélide Piñon. 2012. 298 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogerio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

GARCÍA GUAL, C. Sobre la reinterpretación literaria da los mitos griegos: ironía y inversión del sentido. In: NAVARRO, C.; PUEO, J. C.; SALDAÑA, A. (coord.). **Mitos**: Actas del VII congreso internacional de la Asociación Española de Semiótica, 1996, p.34-41.

PIÑON, N. Colheita. In: **Sala de Armas**. São Paulo: Editora Parma, 1973. p.104-112.

RIBEIRO, E. B. Opinião crítica. In: PIÑON, Nélide. **Sala de Armas**. São Paulo: Editora Parma, 1973.p.137-142.

Recebido em: 10/09/2021

Aceito em: 19/04/2022