

A construção do ardil feminino na literatura: sob a perspectiva de Penélope e Capitolina

Anailde da Silva RIBEIRO¹
Avanilda Torres da SILVA²

Resumo: A *Odisseia*, escrita por Homero (século VIII a.C), apresenta Penélope, rainha de Ítaca que para evitar um novo casamento cria um ardil com a tecelagem da mortalha de seu sogro – Laertes. Já em *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis (1899), há a emblemática Capitolina, sobre a qual o próprio narrador conclui: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura muito particular, mais mulher do que eu era homem” (Assis, 1994, p. 30). Se Capitu, personagem magistralmente construída por Machado de Assis no século XIX, serve de baliza moderna, voltemos os olhos para Penélope, no universo mítico da *Odisseia*, cuja beleza e papel feminino merecem especial destaque. Desse encontro de mulheres/ mundos/ distantes e diferenciados, uma terceira obra surge como necessária: *A Odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood (2005), cujo intuito é dar voz à personagem silenciada e mostrar um ponto de vista diferente daquele proposto por Homero, isto é, representar a posição ativa da personagem que está subentendida no texto homérico. Sendo assim, a problemática do trabalho volta-se à caracterização do ardil feminino através das personagens Penélope e Capitolina, das obras *Odisseia* e *Dom Casmurro*, tendo como extensão teórico/crítica a visão de Margaret Atwood. A *Odisseia*, de Homero, e *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, enfocam as personagens femininas, Penélope e Capitu, pelos olhos comprometidos e comprometedores de narradores masculinos. Entretanto, a Penélope, de *A Odisseia de Penélope*, possui voz expressa e expressiva na sua modernidade. Todas, porém, à sua maneira, encontram um estratagema para marcar as suas feminilidades.

Palavra – Chave: Feminino. Estratagema. Penélope. Capitolina.

THE CONSTRUCTION OF THE FEMALE ARTIFICE IN LITERATURE: IN PENELOPE AND CAPITOLINA’S PERSPECTIVE

Abstract: *The Odyssey*, written by Homer (8th century BC), presents Penelope, Queen of Ithaca, as someone who, in order to avoid remarriage, creates an artifice by weaving the shroud of her father-in-law - Laertes. In *Dom Casmurro*, written by Machado de Assis (1899), there is the emblematic figure of Capitolina, about whom the narrator concludes: "Capitu was Capitu, that is, a very unique creature, more woman than I was a man" (Assis, 1994, p. 30). If Capitu, a character masterfully built by Machado de Assis in the nineteenth century, serves as a modern mark, let us then turn our eyes to Penelope, in the mythical world of *The Odyssey*, whose beauty and female roles deserve particularly distinction. From this meeting of distant and different worlds and women, a third work emerges as necessary: *The Penelopiad*, by Margaret Atwood (2005), whose intention is to give voice to the silenced character and show a different character from the one proposed by Homer's point of view, namely, to represent the active position of the character implied in the Homeric text. Thus, the problem is to face the characterization of the female artifice through the characters Penelope and Capitolina, from *The Odyssey* and *Dom Casmurro* respectively, having as a theoretical/critical extension the view of Margaret Atwood. *The Odyssey*, by Homer, and *Dom Casmurro*, by Machado de Assis, focus on female characters, Penelope and Capitu, through the compromised and compromising eyes of male narrators. However, *The Penelopiad*, by Margaret Atwood, has expressed and expressive voice in its modernity. All of them, however, in their own way, are a stratagem to mark their feminineness.

Keywords: Female. Stratagem. Penelope. Capitolina.

¹ Licenciada em Letras Português/Inglês pela Universidade de Pernambuco Campus Mata Norte (UPE – Mata Norte). e-mail: anailde_ribeiro@hotmail.com

² Professora Adjunta da Universidade de Pernambuco Campus Mata Norte (UPE – Mata Norte): Doutora em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). e-mail: avtorres21@gmail.com



1 INTRODUÇÃO

Homero e Machado de Assis estão separados por vários séculos na produção de suas obras, contudo o patriarcalismo é um aspecto comum nos seus enredos, cujas narrações enfatizam o papel do homem na sociedade, refletindo o pensamento de suas épocas. A personagem Capitu, retratada em obra mais moderna sente o efeito do silenciamento machista, muito mais realçado na personagem da Grécia Antiga, Penélope.

A *Odisseia*, escrita por Homero, apresenta Penélope, rainha de Ítaca que, para evitar um novo casamento, cria um ardil com a tecelagem da mortalha de seu sogro – Laertes. Já em *Dom Casmurro*, escrito por Machado de Assis, há a emblemática Capitolina, sobre a qual o próprio narrador conclui: “Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem” (ASSIS, 1999, p. 52).

Desta forma, considerando Capitu, personagem construída por Machado de Assis no século XIX, como baliza moderna, nos confrontamos com Penélope, no universo mítico da *Odisseia*, cuja beleza e papel feminino merecem especial destaque. Desse encontro de mulheres/ mundos/ distantes e diferenciados, uma terceira obra surge como necessária: *A Odisseia de Penélope*, de Margaret Atwood, cujo intuito é dar voz à rainha silenciada e recontar a história sob uma outra perspectiva, isto é, representar a posição ativa da personagem que está subentendida no texto homérico.

Percebemos que na condição de romancista, poeta, contista, ativista de causas sociais, ambientais e humanitárias e crítica literária canadense contemporânea, Margaret Atwood revela uma perspicaz capacidade de focalizar temáticas sociais inusitadas, representando-as em seus livros com um talento ímpar. Não é à toa que na sua obra iguala mulheres e escravas quanto à importância na sociedade, criando uma personagem sob a ótica eminentemente feminista.

1 DA PERSONAGEM DE FICÇÃO

Primeiramente, é necessário observar o que diferenciam as personagens das pessoas, visto que, desde Aristóteles (384-322 a.C), essa relação ser humano-personagem é estudada, surgindo várias teorias.

Segundo Brait (1987, p. 29), a teoria aristotélica entendia a representação da personagem em dois aspectos: como reflexo do ser humano e como construção do texto, isto é, no processo de criação, os escritores selecionavam as informações consideradas relevantes para a verossimilhança daquela figura. Tal teoria só foi substituída em meados do século XVIII, quando surgiu a perspectiva psicológica, cujo entendimento creditava ao psicológico do escritor a criação; enquanto, no século XX, Lukács (2000) pregava que o personagem era diretamente influenciado pelas questões sociais.

Candido (2011) entende que:

A personagem é um ser fictício, - expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO, 2011, p. 55).

Portanto, a questão da “verdade” ficcional será base para que todo escritor faça aproximações e diferenças sobre perfis, complexidades, similitudes e combinações várias das personagens no espaço do texto.

Candido (*op. cit.*, p. 75), ainda, afirma que a verdade da personagem não se relaciona com a vida através da observação do autor, mas, da função que exerce no romance, isto é, a verossimilhança é uma questão de organização interna em vez de equivalência com a realidade. No caso de Capitu, avança o referido teórico, que sabemos dela além dos “olhos de ressaca”, dos cabelos, de “certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada”? De modo, o fato de não termos uma imagem nítida da fisionomia é a ferramenta utilizada pelo autor que convencionalizou certos elementos para que tivéssemos uma intuição quase íntima do seu modo-de-ser, visto que para o contexto do romance é mais interessante a perspectiva de que o leitor conhece a personalidade de Capitolina, ficando sua aparência em segundo plano.

Arrematando, Candido (*id. ibid.*) enfatiza que:

A noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, bastando lembrar o mundo dos personagens de Shakespeare. Mas só foi conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. (CANDIDO, *id. ibid.*, p. 57)

Apesar de mostradas por narradores masculinos, de forma implícita as personagens femininas Penélope e Capitu contribuem para a conclusão do enredo, seja a reunião do casal

separado por vinte anos no caso da *Odisseia*, seja a realização de um casamento que era ameaçado pela promessa do seminário, no caso de *Dom Casmurro*.

1.1 PENÉLOPE OU PENÉLOPES?

A *Odisseia*, escrita por Homero, provavelmente no século VIII a.C, e que muitos acreditam ser uma compilação de lendas e histórias orais gregas, é caracterizada como uma rapsódia, enquanto sua forma escrita é definida como uma epopeia, isto é, segundo Campedelli (2003, p. 92) “um longo poema que ressalta as excelentes qualidades de um herói, protagonista de fatos históricos ou maravilhosos”.

Nas narrativas épicas há a presença de deuses, os quais interferem na história, ora atrapalhando ora ajudando. Ademais, os heróis possuem características que os tornam superior dos outros mortais, sendo, assim, quase semideuses, como o caso de Ulisses, cuja astúcia era sua principal qualidade.

Considerado um poema épico clássico, por ter inspirado junto à *Iliada*, epopeias como *Eneida*, de Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), e *Os Lusíadas*, de Camões (1524-1580); a narrativa é dividida em cantos, os quais cumprem funções, especificados como:

- **Preposição:** o poeta define o tema e o herói de seu poema.
- **Invocação:** o poeta pede à Musa (divindade inspirada da poesia) que lhe inspire, para desenvolver com maestria o tema de seu poema.
- **Narração:** o poeta narra as aventuras do herói.
- **Conclusão:** o poeta encerra sua narrativa, após relatar os feitos gloriosos que marcaram a trajetória de seu herói. (ABAURRE; PONTARA, 2005, p. 34)

Na *Odisseia*, Homero conta os obstáculos que Ulisses ou Odisseu teve que superar, durante o retorno à Ítaca, após os gregos vencerem os troianos na Guerra de Tróia, feito narrado na *Iliada*, diferindo-se desta quando “não narra feitos bélicos nem se restringe a um local isolado, mas trata de viagens e aventuras desse que foi um dos heróis da guerra de Troia” (CABRAL, 2012).

A maioria dos problemas enfrentados pelo herói foi provocada por Posêidon (deus dos mares), cujo filho Polifermo, Ulisses cegara. Durante o tempo que esteve distante, seu filho, Telêmaco, cresceu e sua esposa, Penélope, foi assediada por inúmeros pretendentes,



tecendo uma colcha de dia e desfazendo-a durante a noite, como forma de protelar a decisão de quem seria seu futuro marido. Apesar de sua superioridade em relação aos seres humanos em geral, Odisseu não conseguiria voltar a Ítaca, sem a ajuda da deusa Atena.

A obra divide-se em duas fases: as intempéries que atrapalham a volta de Ulisses Odisseu e, na segunda, seu retorno sob a proteção da deusa Atena, embora, alguns a repartam em três tempos principais: “situação de Penélope e Telêmaco em Ítaca e viagem de Telêmaco; chegada de Ulisses ao país dos Feaces, onde narra as suas aventuras (recoo da ação, em vários anos); regresso de Ulisses a Ítaca e morte dos pretendentes” (MANSO, 2012, p. 40).

Durante a obra, a vida na casa de Ulisses, localizada em Ítaca, é narrada, devido a disputa dos pretendentes de Penélope, a maneira encontrada pela dama para protelar a decisão sobre o pretendente vencedor e o esforço da família para auxiliar em seu regresso, o que provocou, inclusive, a viagem de Telêmaco em busca de seu pai.

Nos livros IX a XII, o herói conta a Alcino todas as aventuras e experiências que aconteceram enquanto tentava retornar para sua terra, tornando a trama não-linear e de forma que a epopeia passa a ter em seu tempo o uso do *flashback*, ou seja, segundo Aguiar e Silva:

A tradição épica Greco-latina oferece um exemplo famoso de anacronia, ao preceituar que o poema épico deve ser iniciado *in media res*. Deste modo, o começo do discurso corresponde a um momento já adiantado da diegese, obrigando tal técnica, como é obvio, a narrar *depois* no discurso o que aconteceu *antes* na diegese. (AGUIAR; SILVA, 1984, p. 751)

Por relatar acontecimentos durante o regresso do herói, Homero escreveu um romance de ação, isto é, a narrativa que as situações vividas se sobrepõem aos personagens e ao espaço. Desta maneira, os obstáculos possuem mais ênfase no poema que os personagens e a astúcia utilizada por eles, com a ajuda dos deuses, para superar os contratempos impostos.

Sua narrativa não apresenta análise psicológica, nem há um narrador que faça uma análise do mundo, do todo; apresentando elementos concretos e diretos, os personagens, apenas, agem e falam, como se Homero ao escrever o poema preparasse uma peça teatral.

Finalmente, o personagem principal da obra é Ulisses, embora, seu filho Telêmaco tenha importância durante sua busca pelo genitor, já Posêidon e os pretendentes de Penélope caracterizam um forte contraste com o herói, tornando perceptível que naquela sociedade o homem estava no centro e à mulher cabia um papel secundário, como se observa em Atenas, que mesmo sendo deusa cabe o auxílio para o retorno do guerreiro, e Penélope, a qual busca uma desejando esperar o regresso de seu marido, precisa inventar uma justificativa para não



precisar escolher entre os pretendentes, revelando a submissão da mulher naquela sociedade, a qual só possuía status quando casada:

(...) Nos disse, ao predispor fina ampla teia:
— Amantes meus depois de morto Ulisses,
Vós não me insteis, o meu lavor perdendo,
Sem que do herói Laertes a mortalha
Toda seja tecida, para quando
No longo sono o sopitar o fado:
Nenhuma Argiva expobre-me um funéreo
Manto rico não ter quem teve tanto. —
Esta desculpa ingênuos aceitamos.
Ela, um triênio, desmanchava à noite
À luz da lâmpada o lavor diurno;
Ao depois, avisou-nos uma escrava,
E a destecer a teia a surpreendemos:
Então viu-se obrigada a concluí-la.
(HOMERO, 2009, p. 24)

A obra homérica reflete a antiguidade grega, em cuja organização patriarcal cabia à mulher os afazeres do lar, muitas vezes delegados às escravas, do mesmo modo que o cuidado dos filhos, e a tecelagem, sendo esta última prestigiada pela sociedade, visto que permitia as mulheres um contato com o mundo, na apreciação e venda das mesmas.

Na obra *A Odisseia de Penélope*, Atwood revela que às nobres cabiam o papel de oferecer um bom dote aos maridos, pois os presentes de casamento partiam com a noiva, de maneira que Penélope, na disputa dos pretendentes, muitas vezes a interpreta mais como uma competição por sua riqueza que por sua companhia.

Nessa perspectiva, a mulher era um objeto e não um ser humano, cuja importância na sociedade pode ser comparada à dos escravos, que não tinham vez nem voz, como pode ser observado na escolha dos casamentos arranjados, e, no caso da rainha de Ítaca, na disputa pela mão da nobre, como é ilustrado na obra atwoodiana:

Na corte do rei Icário, meu pai, ainda conservavam o antigo costume de promover torneiros para saber quem deveria desposar uma moça nobre que estivesse – por assim dizer – no mercado. O vencedor ganhava a mulher e a festa de casamento, (...). Ele obtinha riquezas por meio do casamento – taças de ouro, tigelas de prata, cavalos, mantos, armas, todo o lixo que tanto valorizavam quando eu ainda vivia. (ATWOOD, 2005, p. 34)

Nesse trecho somos apresentados a um costume da sociedade, do mesmo modo que no momento de despedida de Ulisses, antes de ir à Guerra de Troia, quando este estipula um prazo para a fidelidade de sua esposa, isto é, quando seu filho já fosse maduro suficiente para



assumir os negócios do meio, portanto, ela poderia retornar para o reino de seu pai e esperar que este arranjasse um novo matrimônio.

Penélope, mesmo recebendo pouco destaque na narrativa, é retratada como “moderna” para sua época, quando decide tomar para si a escolha de seu pretendente, embora, se apresente diante das atividades comuns às mulheres, visto delegar às escravas os afazeres domésticos e a Euricléia o cuidado do único filho, ainda que esse ato seja mostrado por Atwood como imposição da própria escrava à rainha forasteira: “me restringi aos cuidados de Telêmaco, quando Euricléia o permitisse. ‘Você mesma não passa de uma criança’, ela disse, tirando o bebê de meus braços. ‘Pode deixar que eu cuido dessa belezinha’”. (ATWOOD, 2005, p. 67)

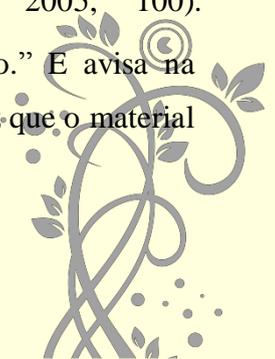
Outra atividade comum às mulheres realizada por Penélope é a tecelagem, a qual é usada como metáfora para a espera da personagem, pois, em sua trama ela tece e destece, da mesma forma que é a vida, e no caso dela demonstra sua personalidade ambígua ou Náiade (ninfa aquática assemelhada às sereias), cujo elemento água contorna os obstáculos, isto é, procura métodos alternativos para superar as intempéries.

Sendo assim, não cabe à personagem a alcunha de moderna, pois, estando ligada àquela sociedade e limitando-se às poucas palavras atribuídas a si ou sobre si na obra homérica, e mesmo que Atwood tenha buscado dar-lhe maior destaque, a personalidade de Penélope é híbrida, sendo descrita explicitamente como uma mulher grega antiga, cuja tecelagem é a única atividade de prestígio, mesmo que na ausência do marido tenha governado, ainda que tenha recebido ordem do filho.

‘Reprovas, minha mãe, contesta o filho,
Que nos deleite a impulsos do seu gênio? (...)
Mas dentro as servas atarefa, intende
Na roca e no tear: varões discorram,
E eu mormente que sou da casa o dono.’
Recolheu-se com pasmo, na prudência
Do filho meditando, pela escada.
(HOMERO, 2009, p. 19)

Ao mesmo tempo, Penélope é apresentada como capaz de ludibriar homens nobres, como seus pretendentes, - “Quando descobriram o truque da mortalha, os pretendentes invadiram meus aposentos durante a noite e me flagraram ao tear. Estavam furiosos, ainda mais por terem sido logrados por uma mulher” (ATWOOD, 2005, 100).

Também Atwood logo nos adverte: “Agora que morri sei de tudo.” E avisa na introdução à obra que a versão de Homero não é a única versão da história, vez que o material



mítico era originalmente oral e também local – um mito é relatado de um jeito num lugar e de modo bem diferente em outro. Assim opta por entregar a narrativa à Penélope e às doze escravas enforcadas. (ATWOOD, *op. cit.*, p. 12)

Na versão homérica, não desconhecemos que ao regressar à Ítaca, Ulisses está disfarçado como mendigo e só é reconhecido pela ama que o criou através de uma cicatriz que o mesmo tinha na perna. Penélope, ao encontrar o marido na sala ora o reconhece, ora duvida. À Ulisses, só resta falar de algo íntimo e particular aos dois – o leito conjugal:

Desde a raiz o tronco, e de esquadria
Artífice o puli, verrumei tudo,
Formando um pé, começo do meu leito;
Marfim neste embutindo e prata e ouro,
Táureas correias lhe teci vermelhas. (HOMERO, *op. cit.*, p. 249).

Somente pela descrição exata do leito conjugal é que ela se entrega à extrema surpresa e descoberta:

Aqui, tendo Penélope a certeza,
Desfaleceu; depois, toda alvoroço,
Em pranto o colo do marido abraça,
E o beija e diz: ‘Ulisses, foste aos homens
O exemplo da prudência, não te enfades.
Irmos juntos logrando os flóreos dias
O Céu nos invejou; perdão, se ao ver-te
Não fui logo lançar-me no teu seio:’
(HOMERO, *id. ibid.*, p. 249)

Na visão atwoodiana, a Penélope tem um coração endurecido, o qual pode ser entendido como insensível, porventura sendo fruto dos anos de abandono e insegurança: “Talvez o sujeito fosse um impostor, falei – como eu poderia saber qual era a aparência de Odisseu, após vinte anos?” (ATWOOD, 2005, p. 136). Se em Homero a narrativa tem claros lances de poesia, a cena do reconhecimento da cama em Atwood beira à ironia e à igualdade de papéis dos dois esposos:

Como todos sabem, um pé da cama fora entalhado na árvore que mantinha as raízes fincadas no solo. Ninguém sabia disso além de Odisseu, de mim e da aia Actória, de Esparta, que falecera havia muito tempo. Presumindo que alguém cortara a adorada coluna da cama, Odisseu perdeu a paciência. Só então cedi e desempenhei o papel da esposa que o reconhecia. Derramei um número conveniente de lágrimas, abracei-o e aleguei que lhe havia passado no teste da coluna da cama, e que eu me convencera plenamente. (ATWOOD, *op. cit.*, p.136-137)



Dom Casmurro, escrito em 1899, por Machado de Assis, faz parte da segunda fase do autor, isto é, em sua fase realista, a qual Abaurre e Pontara caracterizem-na como:

Os romances da segunda fase machadiana concentram-se na falsidade da vida depois do casamento, marcado pela traição. A insistência nesse tema parece ter origem no pessimismo do autor, que vê as relações humanas sempre motivadas por interesse. Tal visão faz com que as personagens, reflexo das camadas dominantes, busquem o proveito próprio, sem espaço as ações desinteressadas. (ABAURRE; PONTARA, 2005, p. 389)

É justamente o interesse na ascendência social que José Dias imputa a jovem Capitu, quando percebe que Bentinho pode não aceitar o sacerdócio – descumprindo a promessa da mãe – por estar enamorado pela jovem, cujos olhos “são assim de cigana oblíqua e dissimulada” (ASSIS, 1999, p. 45).

Por outro lado, embora, muitos acreditem que o enredo aborda o adultério de Capitu, na verdade, a obra é um romance sobre o ciúme, visto que Bento Santiago escreve na velhice para provar que sua casmurrice é resultado da traição consumada, contudo, seu ciúme patológico, sua imaginação fértil e a falta de provas, provoca a discussão: até onde é possível acreditar no narrador? Tornando o tema principal do livro o comportamento de um homem possuído pelo ciúme. De maneira que Bosi (2006, p. 181) determina que a obra machadiana não deve ser resumida, visto a pluralidade de intenções e repercussões de uma situação ser mais importante que o fato em si.

Contextualizado no Movimento Realista que pregava entre outras perspectivas o olhar racional, objetivo e crítico, juntamente a denúncia dos aspectos negativos sociais, a obra de Machado de Assis, ainda, é composta pela melancolia, sarcasmo e a conversa entre narrador e leitor.

Na sua estrutura, a obra, do mesmo modo que o poema homérico possui *flashbacks*, visto que “o meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1999, p. 14). Sendo assim, o enredo inicia com o narrador já sofrendo de sua casmurrice e escrevendo o livro para fugir do tédio e lembrar seu passado, de modo a ser imprescindível uma volta no tempo para justificar como o garoto transformou-se naquele homem.

Quanto ao espaço podemos considerá-lo amplo, assim como na *Odisseia* que relata uma viagem; já na obra machadiana, os fatos acontecem em locais diversos, visto que narra acontecimentos da vida, os quais não se restringem a única localidade, embora, ocorram em

diferentes espaços do Rio de Janeiro, como a casa na Rua de Mata-cavalos, a Praia da Glória, o Passeio Público e o Seminário.

Por outro lado, enquanto Homero enfatiza a descrição dos acontecimentos, Machado de Assis tem como característica a análise psicológica dos personagens, ao mesmo tempo em que cabe ao narrador questionar a vida e as relações entre as pessoas, como podemos observar, respectivamente, nos trechos:

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos. [...]

[...] Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir. (ASSIS, 1999, p. 38; 106)

Um ponto essencial para a análise do enredo tem relação ao narrador autodiegético, o qual por ser o protagonista e narrador de sua própria história tem forte influência no discurso, além disso o fato de ser personagem diretamente afetado à suposta dupla traição e determinadas características pessoais, como a imaginação fértil e o ciúme patológico, tornam sua narração não confiável, visto ser possível a distorção dos acontecimentos para provar o adultério sem que haja a réplica dos outros envolvidos.

Capitolina ou Capitu, como foi eternizada na literatura, é retratada sob a perspectiva do narrador autodiegético, Bento Santiago, sendo assim ao observar as peculiaridades deste personagem é possível compreender a caracterização daquela.

A história reproduz a realidade patriarcal brasileira, embora o protagonista esteja rodeado por mulheres, visto que diante da viuvez, sua mãe tenha assumido a direção da família; a mentalidade dos personagens demonstra a mentalidade machista, como ilustrado pelo comentário de José Dias a Bentinho referindo-se à amada deste: “Disse-lhe que não podia desejar melhor nora para si, boa, discreta, prendada, amiga da gente... e uma dona de casa, que não lhe digo nada”. (ASSIS, *op. cit.*, p. 136).

Logo, notamos que mesmo crescendo em um ambiente feminino, Bentinho é regido pelo pensamento patriarcal, no qual a mulher é vista como propriedade do homem que tem poder sobre o destino desta e cuja ascendência social só pode acontecer através do casamento, portanto o ciúme patológico do rapaz é consequência desta mentalidade, dessa possessão sobre o objeto mulher: “Agora lembrava-me que alguns olhavam para Capitu, - e tão senhor

me sentia dela que era como se olhassem para mim, um simples dever de admiração e de inveja” (ASSIS, *id. ibid.*, p. 94)

Ademais, a voz que narra a obra é influenciada por seus sentimentos e influencia na interpretação, pois, tendo vivido o que é reproduzido e com uma opinião formada sobre os fatos, Bento Santiago tenta convencer o leitor que sua visão dos acontecimentos tem total respaldo na realidade e busca fazê-lo concluir sobre a dissimulação e infidelidade da amada:

E a alegria de Capitu confirmava a suspeita; se ela vivia alegre é que já namorava a outro, acompanhá-lo-ia com os olhos na rua, falar-lhe-ia à janela, às avemarias, trocariam flores e... E... quê? Sabes o que é que trocariam mais; se o não achas por ti mesmo, escusado é ler o resto do capítulo e do livro, não acharás mais nada, ainda que eu o diga com todas as letras da etimologia. (ASSIS, 1999, p. 94)

Entretanto, por ser o relator da história, mesmo advertindo que “não, não, a minha memória não é boa” (ASSIS, *op. cit.*, p. 89), e por ser o principal a sofrer os efeitos de sua narração diante da sociedade, é possível admitir que Bentinho suaviza certos acontecimentos, seleciona os fatos que considera essenciais para seu intuito, pois, mesmo com a justificativa de atar as duas pontas da vida, é perceptível que tenta disfarçar suas inseguranças, visto não aceitar, devido a seu pensamento machista, ser ofuscado pela força de uma mulher.

Logo, a criança mimada, imaginativa, submissa à autoridade transforma-se em um homem inseguro, ciumento, preocupado com sua reputação e que usa a narrativa para retratar sua amada como sua mente confusa, deturpada pelo ciúme a registrou na memória, por isso, a personalidade de Capitu, isto é, sua dissimulação, atrevimento, inteligência, curiosidade são mais enfatizadas que qualquer característica física. No romance, os fatos possuem mais importância para o narrador, visto que a obra serve para suavizar a saudade dos dias felizes e justificar o ofuscamento que sofrera durante sua vida daquela mulher a frente de sua época que não se deixara dominar integralmente: “Talvez abuso um pouco das reminiscências osculares; mas a saudade é isto mesmo; é o passar e repassar das memórias antigas” (ASSIS, *id. ibid.*, p. 59).

2 A MULHER NA LITERATURA

A cultura machista influencia a forma que enxergamos o mundo, de modo que a literatura por ser escrita por homens não é imparcial nesse sentido, isto é, de uma maneira ou outra, a obra tem intrínseca a percepção de vida de seu autor e termina por eternizar o



pensamento de uma época, a propagar a cultura, pois, como define Paganini (2007, p. 2), “a literatura como arte reflete as representações da cultura de um povo”.

Nesse sentido, considerando que à mulher, por muitos anos, foi dado o papel de coadjuvante da sociedade e de sua própria vida, Ruth Silviano Brandão (2006, p. 31) afirma que “a solução da narrativa, se idealiza a mulher dentro de certo modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador”, sendo complementada por Leite e Rodrigues (2010) quando declaram que sob essa perspectiva as mulheres são representadas como indefesas à espera de um príncipe, difundindo a ideologia das princesas da Disney.

Contrariando essa cultura, Homero apresenta na *Odisseia*, uma mulher que, embora não tenha uma voz representativa como a masculina, é apresentada em outro contexto, visto que:

Durante esse tempo, entre o fim da guerra de Troia e o momento em que os pretendentes descobrem que ela os enganava, desmanchando de noite o que tecia de dia, o que acontece é que ela está experimentando criar sua própria história no tear, de cada vez tecendo uma coisa diferente, ensaiando, fazendo várias versões, retecendo, reescrevendo, porque é uma história que nunca tinha sido escrita antes. A história de uma mulher que tem uma escolha. (MACHADO, 2003, p. 189)

Muitos séculos depois, seguindo essa inovação, visto que a ideologia patriarcal continua, Machado de Assis apresenta-nos uma mulher engenhosa como Penélope, porém, com um diferencial. Enquanto a personagem homérica possui seu “príncipe” dinâmico, embora, ausente, Capitu possui um marido presente, contudo mimado, estático, sem iniciativa, influenciado pelo desejo feminino, de modo que a personagem destaca-se não porque precisa fazer escolhas por não ter uma presença masculina forte, mas, pelo fato que precisa ser a presença forte em relação ao personagem masculino. Bosi ao explicar a característica de Capitolina determina:

Ainda que Capitu não houvesse cometido o adultério (e o romance não é nenhuma prova decisiva), tudo nela era a possibilidade do engano, desde os olhos de ressaca oblíquos e dissimulados, que se deixavam estar nos momentos de raiva ‘com as pupilas vagas e surdas’, até as mesmas ideias que já em menina se faziam ‘hábeis, sinuosas, surdas e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos.’ (BOSI, 2006, p. 181)

Sendo assim, podemos considerar que as duas mulheres possuem a característica marcante de Odisseu, isto é, seu ardil, podendo ser caracterizadas como ardiolasas.

3 MULHER ARDILOSA



Chico Buarque cantou em *Mulheres de Atenas*, a submissão das mulheres aos seus maridos, de maneira a alertar à sociedade que se aqueles atos se repetissem, resultaria na perpetuação da submissão feminina, embora tenha enfurecido feministas que acreditaram que a música era uma apologia ao machismo. Em concordância com a mensagem da canção, a Penélope atwoodiana em referência à personagem homérica, eternizada por sua fidelidade ao marido durante os vinte anos que se manteve ausente de Ítaca, declara:

E o que me restou, quando a versão original se consolidou? Ser uma lenda edificante. Um chicote para fustigar outras mulheres. Por que não podem todas ser tão circunspectas, confiáveis e sofredoras como eu? Era essa abordagem que adotavam os cantores, os rapsodos. *Não sigam meu exemplo*, sinto vontade de gritar nos ouvidos de vocês – sim, nos de vocês! (ATWOOD, 2005, p. 16)

Nesse trecho de *A Odisseia de Penélope*, Margaret Atwood nos apresenta uma personagem forte que cansou de ser vista como a mulher submissa. Na obra é revisitada a história de Penélope, a qual resolve narrar sua vida através de sua perspectiva, mesmo já estando morta, acrescentando, assim, fatos e relatando o que ocorrera durante os vinte anos de espera por seu marido, visto que na *Odisseia*, de Homero, os fatos relacionados à personagem e aos acontecimentos do palácio são deixados em segundo plano quanto às aventuras do herói.

Além da emancipação de Penélope, encontramos em Capitu, mesmo que descrita pela percepção de um homem - Bento Santiago – uma mulher que destoa das mulheres de seu tempo, da sociedade machista, como podemos observar com o questionamento do narrador “quando o narrador conclui que a garota era mais mulher do que ele homem ou quando “(...) Capitu, antes que o pai acabasse de entrar, fez um gesto inesperado, pousou a boca na minha boca, e deu de vontade o que estava a recusar à força” (ASSIS, 1999, p. 64), demonstrando que esta não se permite ser guiada pela vontade masculina e sim por seu desejo

Portanto, podemos observar nessas duas personagens uma inversão do papel das mulheres na sociedade, visto que ao não possuírem a presença masculina forte, elas precisaram contornar os obstáculos e já que não eram fortes fisicamente, encontraram no ardil seu aliado.

De modo que buscamos demonstrar o quanto o papel de coadjuvante é incoerente à força dessas duas personagens, as quais se afastam do mito do sexo frágil feminino, assemelhando-se à deusa Atena.

De acordo com o Livro XX, da *Odisseia*, Minerva (deusa romana correspondente a deusa grega Atena) declara para Ulisses “guardo-te sempre, e deusa te protejo” (HOMERO,

2009, p. 219), ou seja, o herói era protegido pela deusa da sabedoria e da astúcia, cuja característica pode ser encontrada em Penélope e Capitu.

Primeiramente, devemos conceituar “ardilosa”, o qual sendo derivado de ardil pode ser definido como “ação em que há astúcia, manha, artimanha, estratagema, estratégia, finura, sutileza” (*Michaellis online*), portanto, é o termo feminino para aquela que contorna os obstáculos de maneira sábia, usando estratégias para solucioná-los, muitas vezes enganando terceiros.

Logo, ao considerarmos as duas mulheres fictícias como ardilosas, analisamos a partir da perspectiva que as mesmas foram escritas buscando o máximo de verossimilhança e que os elementos que comprovam tal característica foram selecionados conscientemente pelos autores para comporem as personagens, de modo que a existência delas está intrínseca a trama dos textos.

4 PENÉLOPE x CAPITOLINA

Segundo Raupp (2011, p. 11), há uma cultura de silenciamento da mulher, a qual é apresentada através da ótica masculina e nesse aspecto “destaca-se o tempo de espera, seja pelo filho que está para nascer, seja pelo marido que saiu pelo mundo em batalhas das mais diversas ordens. Por sua vez, a espera liga-se ao tempo feminino, arrastado, do coser, do bordar.”, no qual se integra Penélope, a tecedeira, símbolo da esposa perfeita, que usou desta atividade feminina como estratagema, cuja função era tecer e cuidar da casa, criar seu filho e ser protegida, devido a seu aspecto frágil, embora Padilha refute tal fragilidade:

A imagem de fragilidade, submissão e desamparo pode ser cabalmente contestada se confrontarmos sua face lacrimante com uma outra, velada, não visível na superfície epidérmica de sua bela estampa, (...) trata-se de verificar a astúcia que conduz, de modo oblíquo, suas ações, na confluência quase simétrica dos planos ardilosos que fomentam a vitoriosa vingança de Ulisses sobre os pretendentes. (PADILHA, 2008, p. 2)

Antes de qualquer estratégia para evitar novas núpcias, a rainha de Ítaca demonstra sua postura peculiar à posição da mulher e viúva, ao tomar para si a escolha de seu futuro marido, visto que o prazo de espera estipulado por Ulisses havia findado:

Se um deus me salve ignoro, ou se ali morra.
Tudo regra; inda mais te recomendo
Meu pai e minha mãe. Barbado o filho,

Deixa-lhe os bens e casa-te. (HOMERO, 2009, p. 201)

Contudo, mesmo aceitando a ideia futura de casar-se, Penélope possui em seu íntimo o desejo de ver o retorno de seu marido, de modo que após saber-se enganado pela trama do manto, Antino, um dos pretendentes declara:

Rompe o silêncio: “Altíloquo e impotente
Da ignomínia o ferrete em nós imprimes?
A ninguém mais, Telêmaco, a mãe cara
Somente arguar, que de astúcias mestra,
Quatro anos quase, nos contrista, ilusos
De promessas, recados e esperanças,
E al tem no coração. Com novo engano (..)”
(HOMERO, 2009, p. 24)

No trecho acima, é possível observar que Penélope se apresenta aos pretendentes em suas duas naturezas, como passiva e como astuta, segundo o entendimento de Malta (2012, p. 13), pois, podemos perceber que a tecelagem da rainha tinha um duplo sentido: a promessa de novo matrimônio e o desejo de protelar a escolha, mesclando na mortalha a sedução e a fidelidade.

Ainda, quanto à trama do manto, Efraim (2012, p. 140) observa que “por meio da tessitura da mortalha ofertada a Laertes, Penélope tece o fio de sua própria vida e vence o poder masculino. A rainha fiandeira tece o manto, mas tece, acima de tudo, um ardil”, corroborando os estudiosos que afastam da rainha a passividade características das mulheres gregas e garantem-lhe o papel ativo na condução de seu destino.

Ademais, a prova estipulada por Penélope para a escolha de seu pretendente beneficiava, apenas, o seu marido, dando-lhe certa ambiguidade: a rainha sabia que o estrangeiro era Ulisses ou buscava um marido o mais próximo possível deste. Vale ressaltar que Penélope não deixa claro se descobrira o disfarce de seu esposo e pressentindo que sua “ignorância” por sua chegada à Ítaca era indispensável para o plano de vingança, permite-se enganar por seu marido e filho, contudo, há pistas no texto que propõe tal situação, predizendo, assim, sua astúcia:

Como Ulisses, Penélope reúne em si as virtudes indispensáveis à *métis*: tecelã e também exímia estrategista, ela enreda em suas malhas os pretendentes, tecendo, em surdina, o fim de todos eles. (...) Agraciados pela perspicácia que os impulsiona, Penélope e Ulisses executam o plano urdido por Atena e podem, enfim, restaurar sua antiga união conjugal. (PADILHA, 2008, p. 13)

Nesse aspecto, a Penélope atwoodiana (2005, p. 116) adverte que “as canções dizem que não percebi nada, pois Atena desviara minha atenção. (...) Na verdade, dei as costas aos dois para disfarçar meu riso silencioso, provocado pelo êxito de meu stratagem”, referindo ao momento que Euricleia reconhece Ulisses pela cicatriz nos pés do herói e à trama do desafio final, a qual é proposta pela rainha e vencida pelo estrangeiro que é seu marido.

Finalmente, há na *Odisseia* um último momento que comprova o artil dessa mulher que deveria ser coadjuvante de sua história, o reconhecimento explícito da identidade de seu marido. Receosa de que o estrangeiro não fosse seu esposo e contrariando os ditos de Telêmaco e Euricléia, a rainha provoca-o, na ordem dada a serviçal, em relação ao leito que deveria ser preparado fora do quarto, fazendo-o confessar seu disfarce ao revelar o segredo da construção da cama e dando-lhe a prova cabal de que era o verdadeiro Ulisses.

Em relação ao momento de reconhecimento, Padilha (2008, p. 15) entende que a desconfiança, a qual a faz parecer insensata aos olhos do filho e da serva, pode ser considerada uma forma de sedução, protelando a continuidade do disfarce, em busca de uma prova definitiva de sua identidade, por isso, declara “uma vez mais é a tecelã de artimanhas que surge atando os fios, senhora absoluta da situação”.

Malta (2012, p. 19) determina “sabemos que Penélope é esperta, na mesma medida em que não sabemos se há dissimulação de sua parte” e, ainda, conclui, assemelhando essa ambiguidade à personagem machadiana: “Se em Machado o efeito da dúvida é produzido pelo narrador não confiável em primeira pessoa, em Homero o sentimento que Penélope desperta em nós advém, em grande parte, de uma narrativa silente e elíptica em relação a ela, e da exploração magistral das ironias”. (PADILHA, 2008, p. 26)

Em contraposição, Efraim encontra a diferença entre Penélope e Capitu na sedução, visto que esta enreda pelos olhos, enquanto aquela:

Em termos de *métis*, a perspicaz rainha nada deve ao astucioso Ulisses, porém, semelhante à deusa de olhos glaucos, Penélope não abandona sua feminilidade em nome da *métis*, mas, como mulher racional, utiliza-se de artimanhas estritamente femininas, encanta por meio de seu recato, de seu silêncio, mas, principalmente, por meio de sua virtuosidade. Nas estreitas brechas destes atributos encontra o caminho para a sedução. (EFRAIM, 2012, p. 141)

Efraim (2012, p. 145), ainda, continua assemelhando-a à deusa Atena ao declarar que a rainha de Ítaca, dissimula sua característica masculina – a astúcia – na doçura e feminilidade.

Em relação à Capitolina, a mais famosa personagem machadiana, a sua sedução é descrita por Meyer como:

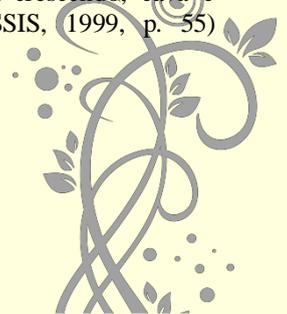
É que a sedução de Capitu não provém de uma beleza epidérmica, não é apenas a sedução artificial da mulher tranquilamente bela, sem profundidade perturbadora na sua graça um tanto vegetativa. Vem, pelo contrário, de um não sei quê de felino e profundo, com todo esse mistério de presença envolvente que irradiava das personalidades fortes. (...) Ela é profundamente mulher, sem dúvida, mas é sobretudo profundamente viril pela energia intorcível, pela audácia pertinaz, pelo senso da ação, por saber ser em tudo e por tudo o ‘conquistador’ e não a ‘conquistada’. O conquistado, quase que digo: ‘a conquistada’ é Bentinho, polo feminino. (MEYER, 1986, p. 221 *apud* SOARES, 2010, p. 35)

Mesmo que a crítica insista que a dissimulação é característica marcante de Capitu, como pode ser ilustrado pela dúvida de Bentinho já transformado em Dom Casmurro “o resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Matacavalos ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente” (ASSIS, 1999, p. 183-184), e ainda, pela argumentação de Pujol (1917, p. 240 *apud* SCHWARZ, 1991, p. 86) “esta Capitu é uma das mais belas e fortes criações de Machado de Assis. Ela traz o engano e a perfídia nos olhos cheios de sedução e de graça. Dissimulada por índole, a insídia é nela, por assim dizer, instintiva e inconsciente”, na verdade é a sua natureza forte diante de um masculino frágil que pode ser evidenciada pela astúcia.

Em relação à descoberta dos planos de Dona Glória, em mandar o garoto ao seminário e à raiva da garota expressa através de insultos destinados à mãe de Bentinho, Rosenfield (2006, p. 79) afirma “é ela quem reage, se revolta, e trama para salvar o namoro ameaçado. É Capitu quem pensa e age”, ratificando o argumento de que na ausência da força masculina, Capitolina toma esta para si.

A personalidade de Capitu é representada pela expressão dos olhos, os quais são considerados os espelhos da alma no imaginário social, ademais, são estes que caracterizam a personagem, visto que poucos conseguem lembrar a aparência descrita da garota, mas, sabem como seu olhar é definido:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (ASSIS, 1999, p. 55)



Quanto as peculiaridades da personagem, Soares (2010, p. 32) admite que são os momentos adversos que demonstram a personalidade forte da garota, já Lima conclui que diante da força daquela mulher desde a sua infância, Bentinho se vê ofuscado, visto que

Ele jamais conseguiu reprimir a personalidade intensa da mulher que amou. (...) Suas memórias estão focadas no oceano que era Capitu, onde quem morreu afogado não foi Escobar, mas o garoto sorumbático e ensimesmado, eternamente preso nessa ressaca sem fim, conquanto não foi ela que o prendeu, mas suas próprias pernas. (...) E quanto a Capitu? Quem é a verdadeira Capitu? (...) Ela foi condenada àquilo que seu marido pintou, sua voz é quase inexistente. Todavia, quando essa voz aparece, é tão forte quanto o mar que Bento Santiago enxergava em seus olhos. (LIMA, 2009, p. 105)

Diante da sociedade patriarcal e machista, Gualda argumenta:

Capitu representa a mulher emancipada, a que se coloca tanto no plano espiritual, quanto no sexual e mantém ativa, nunca passiva, apesar de não ser detentora da palavra. Seu traço mais pertinente é a independência quase intrínseca à sua natureza, uma capacidade de não se deixar subjugar. Há uma leveza, uma espontaneidade em seu espírito que a coloca acima dos papéis que lhe eram reservados na cultura e na sociedade a que pertencia. (GUALDA, 2008, p. 137)

Há outro episódio que Bentinho utiliza para demonstrar a dissimulação da amada, embora, fique subentendido sua natureza masculina fraca, sua tendência a ser dominado, isto é, ao questionar a jovem sobre sua atitude diante da família, ouve que deviam evitar parecer tristes com a vida sacerdotal para que a amizade não fosse considerada um obstáculo para a ordenação do rapaz pela família, os quais terminariam afastando-os; logo ao saber pela mãe que Capitu agira naturalmente quando perguntada sobre o assunto e disse que só casaria com o padre Bentinho, este corre para a casa da amiga para “louvar-lhe a astúcia” (ASSIS, 1999, p. 98).

Por fim, sendo representada sob uma perspectiva ciumenta e misógina, a personagem, desde a infância, possui as características de calculista, dissimulada, ativa, com o intuito de corroborar a afirmação no fim da obra, na qual Dom Casmurro declara que a Capitu mulher já existia na jovem de quinze anos, não permitindo qualquer tipo de defesa, pois sua voz é silenciada. Além disso, Bento Santiago presume que o casamento, que a garota lutara para acontecer, não possui qualquer intenção romântica, mas, social, pois, desta maneira era possível ascender socialmente.

Desse modo, concluímos que mesmo em épocas diferentes, a mentalidade machista que tenta subjugar a mulher, excluindo, inclusive, sua voz na construção do feminino na literatura, encontra resistência nessas personagens, as quais representando mulheres que não



se permitiram ser coadjuvantes de sua história, mesmo sendo colocadas em segundo plano pela sociedade, encontraram na inteligência e astúcia a maneira de impor sua vontade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A polaridade do masculino e feminino sempre esteve presente no mundo, sendo aquele o polo positivo, ativo, enquanto, a este cabia a passividade, entretanto, a luta feminina por maior reconhecimento garantiu algumas conquistas a esse grupo tão rejeitado, tão esquecido no segundo plano da história, sejam fictícias ou não. Logo, a afirmação de Chauí sintetiza toda a nossa exposição que buscou retirar das salas de tecelagem, da restrição do ambiente familiar às personagens femininas e demonstrar que elas são capazes de direcionar os rumos de uma trama.

Desde sempre, em toda parte, tem-se medo do feminino, do mistério da fecundidade e da maternidade, ‘mal magnífico, prazer funesto, venenosa e enganadora, a mulher é acusada pelo outro sexo de haver trazido sobre a terra o pecado, a infelicidade e a morte’. Terror de sua fisiologia clínica, lunática, asco de suas secreções sangrentas e do líquido amniótico, úmida e cheia de odores, ser impuro, para sempre manchada: Lilith, transgressora lua negra, liberdade vermelha nos véus de Salambô. Rainha da noite, vencida por Sarastro. Perigosa portadora de todos os males, Eva e Pandora: devoradora dos filhos paridos de sua carne, Medéia e Amazona; lasciva, ‘vagina dentada’ ou cheia de serpentes, o que Freud chamou medo da castração e que em todas as culturas é assim representado. Fonte da vida, fertilidade sagrada, mas também noturnas entranhas: ‘essa noite, na qual o homem se sente ameaçado de submergir e que é o avesso da fecundidade, o apavora’, o medo ancestral do Segundo Sexo. Que fez crer o impossível a amizade nas e das mulheres e tudo faz para impedi-la. Perdição dos que se deixam enfeitiçar pelo poço sem fundo e lago profundo – Morgana, Circe, lorelei, Uíara, Iemanjá. Deusa da sabedoria e da caça, imaculada concepção e encarnação de Satã, a proliferação das imagens femininas, medusa, hidra e fênix, é, para usarmos noutro contexto a expressão de Waldine Galvão, o sumidouro das ‘formas do falso’. Capitu. (CHAUÍ, 1985, p. 38 *apud* DANTAS, 1999, p. 41).

Junto a Capitu, podemos acrescentar Penélope, tanto a atwoodiana quanto a homérica, visto que assim como acredita Bento Santiago em relação à garota de Mata Cavalos e a da Rua da Glória, cremos que a personagem revisitada na *Odisseia de Penélope* está contida na da epopeia de Homero, pois, por mais que a astúcia desta seja subentendida, ela existe no texto, caso contrário, Margaret Atwood não poderia tê-la encontrado para dar-lhe voz; o mesmo acontece com Capitolina, ainda que sua caracterização seja duvidosa devido as características do próprio narrador que influenciam na interpretação do texto.



Finalmente, concluímos que as relações sociais necessitam da polaridade e diante da ausência do polo masculino ativo, o feminino se adéqua a situação, se reinventa e é apresentada como ativo, mesmo que isto esteja nas entrelinhas, de modo a passar despercebido pela maioria.

REFERÊNCIAS

ABAURRE, Maria Luiza M. PONTARA, Marcela N. **Literatura brasileira: tempos, leitores e leituras: volume único.** – São Paulo: Moderna, 2005.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro.** São Paulo: Ática, 1999.

ATWOOD, Margaret. **A Odisseia de Penélope.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BRAIT, Beth. **A Personagem.** São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2011.

DANTAS, Viviane Maria. As figuras femininas na *Odisseia* segundo a Interpretação de Adorno e Horkheimer n^oA *Dialética do Esclarecimento*. **Revista Ciências Humanas**, Taubaté-SP: UNITAU, v. 5, n. 1, jan/jul, 1999. Disponível em: <<http://site.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/figurasfemininas-N1-1999.pdf>>. Acessado em 12/02/2013.

EFRAIM, Raquel. Penélope, tecelã de enganos. **Kínesis**, São Paulo, v. IV, n. 8, dez, 2012, p. 135-146. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/raquelefrain.pdf>>. Acessado em 09/02/2013.

GUALDA, Linda Catarina. Representações do feminino em *Dom Casmurro*: o silêncio de Capitu. **O Marrare: Revista da Pós-graduação em Literatura portuguesa**, Rio de Janeiro, n. 9, 2008, p. 129-141. Disponível em: <<http://www.omarrare.uerj.br/numero9/pdfs/linda.pdf>>. Acessado em 13/02/2013.



HOMERO. **Odisseia**. São Paulo: Atena, 2009. Disponível em: <http://www.4shared.com/office/-ueHPfBv/livro_-_odisseia__portugus.html>. Acessado em 09/02/2013.

LEITE, Maria do Rosário Silva; RODRIGUES, Maria das Graças Alves. **A Identidade do Feminino segundo Margaret Atwood**. 2010. Disponível em: <<http://ebookbrowse.com/25-a-identidade-do-feminino-segundo-margaret-atwood-docx-d432959355>>. Acessado em 10/02/2013

LIMA, Christini Roman de. Sereis amordaçadas Capitu de *Dom Casmurro* e Consuela de *O animal agonizante*. **Revista Deserendo**, Passo Fundo, v. 5, n. 1, jan/jun, 2009, p. 99-120. Disponível em: <<http://www.upf.br/seer/index.php/rd/article/view/917/547>>. Acessado em 13/02/2013.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**: um ensaio histórico-filosófico sob as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

MACHADO, Ana Maria. O Tao da teia – sobre textos e têxteis. In: **Estudos avançados**, vol. 17, n. 49. São Paulo, set/dez, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010340142003000300011>. Acessado em 10/02/2013.

MALTA, André. Penélope e a arte da indecisão na Odisseia. **Nuntius antiquus**, Belo Horizonte, v. VIII, n. 1, jan/jun, 2012. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/nuntius_antiquus/article/view/2246/2180>. Acessado em 11/02/2013.

MANSO, Rafaela. Introdução aos Gêneros Literários. In: **Slideplayer**. 2012. Disponível em: <<http://slideplayer.com.br/slide/391035/>>. Acessado em 10/02/2013.

PADILHA, Fabíola. Nas malhas de Penélope. **REEL: Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, a. 4, n. 4, 2008, p. 1-17. Disponível em: <<http://www.ufes.br/ppgl/reel/ed04/pdf/FabiolaPadilha.pdf>>. Acessado em 10/02/2013.

PAGANINI, Martanézia Rodrigues. Literatura e Representação da Identidade Cultural: Reflexão sobre o ensino de leitura na sociedade da representação. In: **Congresso de Leitura do Brasil**, 16, 2007. Unicamp. Anais. Campinas. Disponível em: <http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_anteriores/anais16/sem11pdf/sm11ss12_05.pdf>. Acessado em 15/02/2013.

RAUPP, Luciane Maria Wagner. Penélopes, Ariadnes, Aracnes e Moiras: o tecer de personagens de *O último cais*, de Helena Marques, e de *O silêncio*, de Teolinda Gersão.



Colóquio: Revista Científica da Faccat, Taquara – RS, v. 8, n. 1-2, jan/dez, 2011, p. 9-22. Disponível em: <http://www.faccat.br/download/pdf/coloquio/9/penelopes_ariadnes_aracnes_e_moiras.pdf>. Acessado em 10/02/2013.

ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. A ironia de Machado em Dom Casmurro: reflexão sobre a cordialidade anti-trágica. **Revista Letras**, Santa Maria, n. 32, jan/jun, 2006. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/artigos_r32/revista32_3.pdf>. Acessado em 13/02/2013.

SCHWARZ, Roberto. A Poesia Envenenada de *Dom Casmurro*. **Revista Novos Estudos**, São Paulo, v.1, n. 29, mar, 1991. Disponível em: <http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/63/20080624_a_poesia_envenenada.pdf>. Acessado em 12/02/2013.

SOARES, Consoelo Costa. O transgredir da personagem Capitu em Dom Casmurro: manifestações de um ser fictício. **Revista Fronteira Digital**, Mato Grosso, ano I, n. 2, ago/dez, 2010, p. 27-51. Disponível em: <http://www.unemat.br/revistas/fronteiradigital/docs/revista/fronteira_digital_n2_2010.pdf>. Acessado em 13/02/2013.

Recebido em 04 de abril de 2014

Aceito para publicação em 10 de agosto de 2014

