

FLORES E ARDORES NO IMAGINÁRIO VIRGINAL

Carlinda Fragale Pate Nuñez*

Abstract

This paper focuses on woman's plastic representation, in a trans-historical perspective, which starts on Hesiod's Teogony and Erga's descriptions of the creation of the first woman, Pandora. In the fictional description of the creature there is a semiotic constellation of the feminine, which has persisted in woman's iconographic and poetical imagery for all post-classical tradition. Taking the virgin and virginity as concepts, the feminine body is apprehended as a vessel full of potencies and secrets, archives of unpronounced knowledges and values that iconology hasn't ceased to recognize and investigate. Signs such as vase and flower, perfumes and gardens frequently associated to femininity stand out. The study of some images of ancient Greek pottery, famous Renaissance paintings and gardens prove that the virgin, a silent body closed for sex, carries on a discourse which has been kept open for representations of oneself and of its sensibility, both in literature and arts.

Keywords: Pandora; Hesiod; iconography; body imagination; virgin/virginity.

Resumo

O trabalho focaliza a representação plástica da mulher, numa perspectiva trans-histórica, a partir dos relatos de Hesíodo, na Teogonia e nos Erga, sobre a criação da primeira mulher, Pandora. Na descrição ficcional da criatura, encontra-se uma constelação semiótica do feminino que perseverou no imaginário iconográfico e poético da mulher, por toda a tradição pós-clássica. Tomando-se a virgem e a virgindade como conceitos, chega-se à idéia de corpo feminino como receptáculo de potências e segredos, saberes impronunciados e valores que a iconologia não cessa de reconhecer e investigar. Destacam-se, nesse contexto, signos associados à feminilidade, tais como jarro e flor, perfumes e jardins. O estudo de algumas imagens – objetos cerâmicos da Antiguidade grega, telas famosas e jardins – comprova que a virgem, corpo silenciado, fechado para o sexo, gerencia um discurso que se manteve em aberto para as representações de si e de sua sensibilidade, na literatura e na arte.

Palavras-chave: Pandora; Hesíodo; iconografia; imaginário corporal; virgem.

* Professora Adjunta do Instituto de Letras da UERJ.

O tema deste trabalho são as figurações do feminino, em fontes iconográficas e literárias. Para tanto, principiaremos por uma correlação que poderá parecer surpreendente, mas encaminhará nossa reflexão sobre as representações trans-históricas da mulher e os valores mentais e simbólicos que se manifestam na iconografia do feminino, desde épocas remotas.

O *best-seller* **O Código Da Vinci** (BROWN, 2004), que é hoje um dos livros mais vendidos e lidos do planeta, se correlaciona com a obra de Hesíodo, escritor grego do séc. VI a.C., seu mais antigo precursor, pouco lido e mal conhecido, que, em duas obras, a **Teogonia** e os **Trabalhos e os Dias (Erga)**, fornece duas versões complementares do mito da criação da primeira mulher.

Na linha das correlações surpreendentes, o poeta de Pandora se conecta com o defensor contemporâneo de Maria Madalena. Da mesma forma que, em Dan Brown, as qualidades literárias praticamente inexistem, Hesíodo não foi um bom poeta. A diferi-los, o tratamento palpitante que o escritor norte-americano dá ao tema da revalorização da imagem feminina, enquanto Hesíodo permanece prisioneiro de sua flagrante misoginia.

Para os que não leram a polêmica e rocambolesca narrativa contemporânea a que nos referimos, Robert Langdon é o semiólogo que se torna protagonista do **Código Da Vinci**, por ter escrito um original sobre a simbologia do sagrado feminino, cujo conteúdo se vai tornando conhecido, à medida que um assassinato no Louvre é resolvido – e passa a segundo plano.

Ao longo de quase quinhentas páginas, uma enxurrada de símbolos se entrecruza com elementos de arquitetura e obras de arte (especialmente de Leonardo da Vinci), integrando um sistema cifrado e mantido ininteligível apenas até que o inumerável repertório de semioses seja decodificado por Langdon. A melhor estratégia estipulada pela narrativa decorre exatamente desta passagem do código que se inicia em Da Vinci e vai para nas mãos de um ente ficcional, Langdon, da mesma forma que a narrativa principia como romance policial, mas se consuma como a decifração de um código que transcende a Da Vinci, ao Vaticano e aos evangelhos apócrifos: **O Código Da Vinci** é a história do Graal reinventada. O que explodiu como uma narrativa de aventuras, de fato constitui a aventura de uma narrativa fantasiosa, enciclopédica e semiótica.

O leitor comum é levado a descobrir que o romance mescla informações de história das religiões, história da arte e crítica estética, e assim

segue decifrando o código que não pertence nem a Dan Brown, nem a Langdon, nem a Da Vinci, mas, sabemos-lo nós, foi, pela primeira vez, cifrado por Hesíodo, quando narra o mito de Pandora.

A representação plástica da primeira mulher mítica se encontra nos relatos de Hesíodo sobre Pandora. Denominada *plastè guyné* – mulher toda artificial e projeto maquínico que subsume os principais elementos de identificação social e imagética do feminino no mundo arcaico –, a descrição ficcional da criatura contém uma constelação semiótica do feminino que perseverou no acervo iconográfico e poético da mulher, por toda a tradição pós-clássica.

Principiemos pelo que está em Hesíodo, na **Teogonia** (vv. 567-593), onde se encontra o relato do castigo enviado pelos deuses à Terra, como punição às criaturas de Prometeu por negligenciarem seus deveres com os seres do alto.

O mito hesiódico não se refere à criação do gênero humano; é específico quanto à criação totalmente artificial das mulheres. Pandora é o artefato animado, ornamento semovente que não sai da forja de Hefestos, mas é por ele modelado (**Figura 1**: jarro ateniense, séc. V a.C.), semelhante a Eva, pela matéria-prima e pelo caráter nefasto. Difere, entretanto, da primeira mulher bíblica, pois não é a mãe da humanidade, mas apenas das mulheres. No relato teogônico, a criatura permanece anônima, sendo denominada *mulher primordial*, mas significando o revide divino através do qual os deuses se vingam de Prometeu, introduzindo o mal na humanidade, constituída, originalmente, apenas de homens. Pandora é o preço pelo fogo roubado aos Olímpicos (**Trab.** vv. 55-62), como Eva introduz o mal no paraíso de Javeh.



Figura 1

Pandora é, assim, um artefato, um dispositivo, uma armadilha. Não uma mulher, mas o princípio da feminilidade, recuperado de suas origens primordiais. Aqui o mito de Pandora se conecta com o relato da emasculação de Úrano, ato violento tramado por uma mulher (Gaia), que se insurge contra o abraço perpetuamente fecundador do Céu sobre a Terra. Das gotas de sangue, caídas na areia seca, nascem as Erínias, filhas da dor universal e da violência da castração. Esse ramo da descendência urânica clama por vingança, lamenta a penúria do gozo e a falta decorrente do predomínio de certa lei, implantada por Cronos, o filho castrador do pai, que impõe a lei do gozo legislado. Mas, conta o mito, na mesma cena da emasculação sideral, ocorre uma última ejaculação. O esperma que jorra sobre as águas do mar produz uma espuma (*aphrós*), da qual brota *philótes*, a ternura, Afrodite. A deusa das carícias representa outra economia sexual, uma disposição outra da libido, que ultrapassa a genitalidade do amor, sem negá-la. Sua peculiaridade é a de não se restringir à economia fálica, da qual a genitalidade é o limite. A representação dualista do desejo feminino, que acolhe o falo, por um lado, mas não se sujeita à primazia da genitalidade no ato sexual, por outro, tem a sua redução fundamental no puro hidrismo em que o amor da mulher deságua.

Quem por direito mergulhou no corpo afrodisíaco, por paradoxal que pareça, foi Hefestos, de pés tortos, coxo, operário, habitante das profundezas marinhas, deus concebido apenas pela mãe, sem pai. Hefestos cria Pandora como *parthénos haidoié*, virgem pudente, pela interdição do corpo virginal. A virgem como modelo para pensar a mulher já está em Homero, mesmo referindo-se à mulher desposada. O termo *haidoios* (venerável) serve também para designar o sexo que se quer esconder, o sentimento regulador, que concebe a mulher como *haidoié* (casta) porque, falta de saber, isso que ela guarda na armadilha profunda que toda ela é, convém respeitar.

Voltemos a Pandora.

A obra da qual participam Hefestos e Atená é descrita como um *thaûma* (Teog. v.588), objeto de maravilhamento, artefato astucioso (*eïdon dólón*), um autômato, uma estrangeira absoluta, intrusa, que justifica a difícil absorção da mulher como ente civil, tanto quanto a impossibilidade de torná-la cidadã.

Como pura artificialidade, cópia feita à imagem das deusas imortais e forma de virgem, *parthénos*, Hesíodo introduz o mito da mulher responsável por todos os erros – e faz todas as mulheres herdeiras da Pandora.

A mulher grega nasce *parthénos* e se destina ao casamento, que não a consegue sequer denominar¹. Como *parthénos*, põe em evidência o corpo frágil, intacto, destinado à invisibilidade do gineceu e ao trânsito do *oikos* (lar) paterno para o do marido. Contraditoriamente, aparece nos contextos mais prestigiosos da tradição clássica e pós-clássica, o que pode ser ilustrado através de dois exemplos.

Tomemos a Pítia de Delfos (**Figura 2**, *Michelangelo*, Capela Sixtina, 1475 a 1483. Vaticano): corpo que se faz voz, voz que não tem corpo, corpo que é veículo para a palavra do deus Apolo, que nela fala. Pela representação iconográfica que nos fornece Michelangelo (e se encontra no teto da Capela Sistina), trata-se da imagem de uma mulher sentada numa trípode, as pernas afastadas, corpo aberto aos vapores saídos das profundezas do solo, pronta para receber gases e fumigações, e ter seu corpo atravessado pelo deus que a colocará em transe profético.



Figura 2

Entre a voz sem corpo e a via bem carnal pela qual o deus nela fala, entre dois caminhos extremos, em forma de aporia, encontra-se a figura secreta da virgem casta, corpo oco e boca selada, mas que periodicamente concebia um *lógos*, desde que a inspiração divina a preenchesse. O corpo virginal se constitui, pois, como via de passagem. A virgem abre seu corpo aos vapores ctônicos e sua boca ao *lógos* apolíneo, o que faz da Pítia a imagem da *parthénos tékousa*, a virgem grávida, plena de deus, que a religião cristã entronizou.

Uma segunda imagem de virgem nos é fornecida pelas Danaides (**Figura 3: Tonel das Danaides**. John William Waterhouse. 1904. Coleção particular), as cinquenta filhas do rei mítico Dânaos. Quarenta e nove delas mataram seus noivos, na noite de núpcias. Foram, após a morte, colocadas no Tártaro, entre os grandes criminosos, condenadas a encher eternamente um tonel sem fundo. Esse recipiente se associa à jarra de Pandora. Coloca-se como imagem operatória do corpo feminino, ele também recipiente, que ocupa a tensão vital entre plenitude e vacuidade, a alternância entre aberto/fechado, a que a *parthénos* (virgem) vazia e a *guyné* (mulher) plena correspondem.

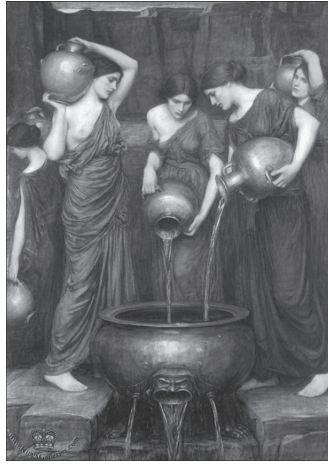


Figura 3

Hesíodo estabelece uma conexão entre a mulher, objeto cerâmico, e o recipiente que surge com ela. O imaginário grego, ao constatar que a mulher é, por natureza, aberta, só consegue pensar o corpo feminino como algo bem fechado. O corpo virginal, maximizando as propriedades da fisiologia feminina, se faz via de passagem, conduto entre uma boca que fala e outra que fecha o acesso ao útero. A Pítia, essa virgem consagrada, cujo corpo não oferece nenhum obstáculo ao trajeto ascendente do sopro divino, prova que a virgem é oca, mas não vazia. Ela se fecha sobre o segredo de sua *parthénia* (virgindade); em compensação, o corpo frágil e sempre ameaçado não está obstruído por uma membrana qualquer. A virgem grega não tem hímen: tem um segredo que, não se dizendo, perpetua o enigma da feminidade.

O tonel impenhável das Danaides é símbolo da angústia de saber que nenhum objeto poderá tamponar aquele continente sem fundo, restaurar a fresta perpetuamente aberta do corpo virginal. A *parthenía* não passa de uma virgindade sem hímen. Só o filho da virgem, o *parthénios*, dá testemunho de que a mulher foi bem seduzida. No mais, os lábios cerrados do sexo da *parthénos* se fecham sobre a *parthénia* perdida.

Nos **Trabalhos e os dias** (vv. 55-105), multiplicam-se os detalhes sobre essa invenção que é a mulher. Afrodite lhe dá a graça. Hermes lhe insufla a linguagem. Atená, a deusa menos feminil do panteão olímpico, dota Pandora da atividade feminina por excelência, a arte da tecelagem. Podemos compaginar a narrativa de Hesíodo com a tela de Velázquez, **As Fiandeiras** (**Figura 4**: Museu do Prado, Madri. 1657), pois uma se constrói como perfeita animação da outra. A deusa do pensamento racional indica que não é natural que alguém seja homem ou mulher. Atená se coloca no primeiro plano da tela, como única personagem capaz de confrontar o olhar do observador externo. Está disfarçada como velha, mas deixa à mostra a perna, tornando visível a potência feminina e a identidade sobre-humana. Mesmo havendo uma determinação biológica em relação ao sexo real, há uma determinação cultural em relação ao real do sexo. A cliente do ateliê se contempla, ao fundo, no espelho. A fiandeira, ao lado de Atená, seria um desdobramento da própria deusa, jovem, comandando atividade laboral, que vai do fabrico do fio à prova do vestido e de lá retorna ao princípio. Envolvidas em tal circuito, as mulheres se associam a seus pares entômicos, as aranhas, esses seres minúsculos capazes de criar com secreções próprias o mais perfeito tecido, que congrega os mundos de fascinação, morte e maravilhamento nas suas redes² (na cena de fundo, na tapeçaria também bordada que decora o ateliê, encontra-se a mesma Atená).



Figura 4

Na noção de tecelagem, encontram-se os significantes que designam a vida social da mulher, a lógica pervasiva do discurso feminino, a própria sexualidade feminina³. Na arte do tecelão, está o sexo, que Freud (1987, v. XXII, p. 162) reconhece no trabalho da mulher ancestral, trançando os pênis públicos para fabricar o pênis que lhe falta.

O corpo de Pandora segue sendo embelezado, no relato hesiódico. Atená reveste Pandora com um tecido argênteo, véu e cinto. Recebe um diadema ornado de cinzeladuras representando animais da terra e dos mares, assim como sua ligação com a natureza elemental. O cinto, peça do vestuário somente removível às virgens para a celebração das núpcias, sublinha a condição da nubente.

Afrodite cinge Pandora com a áurea graça; as Graças colocam ao redor de seu pescoço colares de ouro; as Horas adornam-lhe os cabelos com guirlandas de flores primaveris, todos elementos semióticos que anunciam hierogamias de renovação, ou a ação que sexualmente lhes corresponde: a defloração. Não por outra razão a iconografia de cenas de rapto e prenúncio de violência sexual é comumente assinalada com a presença de signos florais (cf. **Plutão e Prosérpina**, s.d., de Luca Giordano [1634-1705]); **Isabella and the Pot of Basil** de Whitehouse, 1907, e de J. S. Alexander, 1897). O mito, a um só tempo, dissimula e cartografa a parte mais valorizada do corpo de Pandora: o pescoço/ a garganta.

Freud, ao narrar o caso Dora (FREUD, v. XIV, p. 200), oferece materiais para uma reflexão a esse respeito. Explica que esta é a “parte do corpo que conserva, num grau muito elevado, na jovem, o papel de zona erógena”. Na consideração em torno do corpo feminino, os gregos concebem a mulher como um ser desdobrado, em perfeita harmonia, entre duas bocas, dois cólons, duas aberturas. O imaginário ginecológico dos gregos (LORAU, 1988) considera reversíveis as propriedades do alto e do baixo corporal feminino. A afonia de Dora constituiria o sintoma de tal deslocamento. Na paciente de Freud, o corpo virginal, ainda que sem hímen, tornou-se corpo sem signo, corpo mudo. A defloração põe fim ao silêncio do corpo, mas não ao silêncio interior.

O véu que se coloca sobre Pandora (assim como sobre toda noiva), assinala o que não lhe faz falta. Não o véu, que não se justifica por qualquer razão vestimentária, mas o que se encobre, serve a Freud para elaborar o tabu sobre o corpo virginal. O corpo virginal, muito bem escondido, corpo

recatado, pudico (*haidós, haidoié*), designa o sexo que se deve esconder. Implica, universalmente, que a mulher emblemática seja a virgem. Diferentemente da definição de sociólogos, que vêem na virgem a jovem ainda não desposada/deflorada e sexualmente disponível, a virgem semioticamente pensada é como Pandora: dá a ver o invisível, pensar o impensável. Admite conceber a virgem prenhe, que não está selada, como a virgem cristã.

Continuando com Hesíodo: Hermes a cumula de voz, a *phoné* que se coloca supletivamente ao *lógos* que lhe falta. Pela verbosidade de Pandora, inscreve-se outra particularidade: a voz evolva, sobe. É como Anesídora (**Figura 5**: vaso ateniense, séc. V a.C.), a que traz seus dons à superfície, outro nome de Pandora (pois sai da terra). Ela é, mais que por qualquer outro aspecto, idêntica ao próprio mito e à mulher grega, de existência sussurrante.



Figura 5

Pandora é enviada à Terra, trazendo um vaso, caixa, jarra..., um *píthos*, símbolo do inconsciente, porque contém os males perigosos detentos que ameaçam o mundo da civilidade. Zeus recomendara ao artesão que fabricasse um *belo mal*, para que se derramassem os males dos lábios do *píthos*. Pandora, na noite de suas núpcias, abre a boca do recipiente que com ela se parece.

Merece aqui ser comentado o admirável desenho a bico de pena de Rosso Fiorentino (1530-1540) e objeto de estudo de Erwin e Dora Panofski (1961). Trata-se da mais antiga representação iconográfica do tema, apresentando o momento crucial de abertura não do jarro, mas da caixa⁴, sem poupar, em sua interpretação, a visão do terror causado pelo gesto de Pandora. A peculiaridade desta imagem, em contraste com os artistas que posteriormente retomaram o tema, parte da concepção dos vícios em escala

e figuração humanas. A atenção migra entre as figuras⁵. Não são os males de Pandora, mas da caixa de Erasmio, que se fazem representar. Interessantemente, se é Erasmio, no início do séc. XVI, quem faz a troca da jarra pela caixa, como objeto semiótico de Pandora, já existiam, desde a Grécia clássica, *pyxéis*, objetos de uso particular de mulheres, adornados com cenas da vida privada e das artes da sedução feminina.

Hesíodo estabelece uma conexão entre mulher e o objeto cerâmico, que não perde jamais suas conotações femininas. Pandora é a própria jarra, ou o utensílio que se coloca em seu lugar. Dela mina um projeto: testar a boa escolha masculina e a incontinência feminina. A fim de festejar suas núpcias, Pandora abre a jarra. Os vícios se espalham sobre a Terra, que se transforma no grande jardim para a sementeira maldita. Mas também de seus perfumes e suas ficções.

Na cadeia que transborda de Pandora para os investimentos semânticos da garganta e das flores, chegamos à metáfora do jardim, esse espaço privilegiado de simulação do autêntico. Os jardins paisagísticos repropõem o conflito entre natureza e cultura que está na raiz dos mitos, enquanto afirmam a sua naturalidade meramente representada. Eles, os jardins, colocam em questão o paradoxal fingimento NA natureza, o fenômeno estético que se funda e se nega, como simulacro. Neles se misturam, através de estruturas figurativas e operações iconológicas, gêneros heteróclitos de expressão, códigos semióticos distintos e o que parece incomunicável, como, aliás, nos canteiros e arranjos florais mais sofisticados. Voltamos à analogia entre mulher e flores, agora através de uma operação metonímica do imaginário figural, que toma o todo (jardim) pela parte (flor)⁶.

A ficcionalização da origem da mulher, traduzida pela metáfora da jardinaria, dissimula, assim, o tema teórico da aparência do autêntico.

Claro é que os jardins homólogos a Pandora não se situam nem no Éden, nem no país dos Hiperbóreos. Não são jardins de bem-aventuranças ou de gozo sem mácula. Têm a ver com o **Jardim das Delícias Terrestres**, do holandês Hieronymus Bosch (1450?-1516?). Especialistas identificaram, na obra aparecida na primeira década do século XVI, as mais contraditórias influências⁷. Seu **Jardim** (1500-1510) encena uma festa da sensualidade e da carne. Ali se encontra o mundo semeado por Pandora, dominado pelo vórtice da voluptuosidade, mas também pelo comércio simbólico e dadivoso que o sexo gerencia (MAUSS, 1988). Aí se vêem homens e ani-

mais, vegetais, flores e frutas intercambiando formas a partir da ingestão, eliminação e copulação. A fusão entre signos naturais e técnicos, orgânicos e inorgânicos, primitivos e futurísticos radicaliza a retórica da pura ficção inscrita no Jardim das Delícias.

Do jarro ao cálice, entre os jardins do Éden e de Bosch, prevalecem os sonhos dos artistas e seus códigos.

Dan Brown, ao retomar o tema da heresia tardo-antiga e fazer de Madalena o Graal, sem saber, recupera o relato hesiódico e refaz a correlação entre Pandora e a jarra odiosa, na qual todos querem beber. Talvez essa aproximação explique por que, em inúmeras representações pictóricas de Madalena, ela venha associada ao cântaro de alabastro (**Figura 6: Maria Madalena**. Carlo Dolci. 1616. Pallazzo Pitti – Florença).

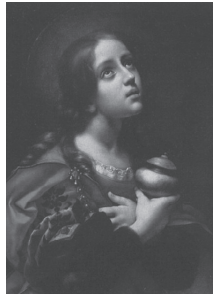


Figura 6

Enfim, o *best seller* não só bebe nas águas de Hesíodo, como dá o cântaro que leva à fonte, o código Pandora.

Bibliografia

ABREU, Maria Zina Gonçalves de. **O Sagrado feminino: Da Pré-história à Idade Média**. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

BAX, Dirk: **Hieronymus Bosch: His Picture-Writing Deciphered**. Rotterdam: AA Balkema, 1949.

BROWN, Dan. **O Código Da Vinci**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.

DIXON, Laurinda. **Alchemical Imagery in Bosch's "Garden of Delights"**. Ann Arbor: UMI Press, 1981

FRAENGER, Wilhelm. **Le royaume millénaire de Jérôme Bosch**. Paris: Editions Denoël, 1966.

FREUD, Sigmund. **Obras Psicológicas Completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

HÉSIODE. **Théogonie. Les Travaux et les jours. Le Bouclier**. Trad. Paul Mazon. Paris: Belles Lettres, 1977.

LORAU, Nicole. **Maneiras trágicas de matar uma mulher**. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1987.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva**. Trad. António Filipe Marques. Lisboa: Edições 70, 1988.

NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate. **Electra ou uma constelação de sentidos**. Goiânia: Ed. Da Universidade Católica de Goiás, 2000.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance**. Oxford University Press, 1939.

_____, Erwin and Dora (1956). **Pandora's Box: the changing aspects of a mythical symbol**. London : Routledge & Kegan Paul, 1961.

PAPADOPOULOOU-BELMEHDI, I. **Le Chant de Pénélope. Poétique du tissage féminin dans l'Odysée**. Paris: Belin, 1994.

SIGANOS, André. **Les Mythologies de l'insecte. Histoire d'une fascination**. Librairie des Meridiens, 1985.

SISSA, Giulia. **Le Corps viginal. La virginité féminine en Grèce ancienne**. Paris: Livrariaire Philosophique J. Vrin, 1987.

WARNER, Marina. **Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self**. Oxford University Press, 2002.

Notas

¹ Para a condição de esposa, a língua grega não reservou nenhum designativo. A mulher pode ser denominada *nýmpe* (noiva, nubente), *déspoina* (senhora), *tamía* (administradora, entesouradora de bens), *pótnia* (soberana, se pertence à classe alta), *álokhos* (“aquela que se deita ao leito”, “parturiente”, responsável por garantir descendência ao marido), *ákoitis* (“que não se deita mais num *koitís* ou leito estreito”), *oikoúmena* (guardiã da casa), *méter* (mãe) ou simplesmente *guyné* (mulher).

² Como explica Derrida (apud Nuñez: 2000: 76), o radical “u” (cf. lat. *suo*, *suere*; port. *costurar* e *sutura*, e gr. *hypháo* (tecer), *hyphós* (tecido e teia da aranha), se reconhece em *hýmnos*, cuja primeira significação é trama, depois trama de um canto e, tardiamente, canto nupcial ou fúnebre. Mas a raiz figura também em *hymén*, tela protetora que se coloca entre o dentro e o fora da mulher, o desejo e a sua realização,

o antes e o depois do amor, sempre evocando a sedução que precede o ato sexual e a mancha que a rememora.

³ Bordadeiras, fiandeiras, tecelãs, estão ancestralmente comprometidas com Penélope – que domina o tempo, enquanto tece a mortalha do sogro; com as Parcas – que dominam a duração da vida e da morte; com Ariadne – que controla o dentro e o fora do labirinto em que se interna Teseu; com Aracne – cujos méritos na arte de bordar revelam-lhe a *hýbris* erótica, o centramento no mundo do gozo (compareceu num concurso de tecelagem com tapeçarias onde bordara cenas de pura pornografia) e o anseio anti-social de retorno ao inorgânico. Cf. PAPADOPOULOU-BELMEHDI, I. (1994) e SIGANOS (1985).

⁴ Erasmo de Roterdã, no seu influente e popular *Adagiorum chiliades tres* (1508), substituiu o jarro (*píthos*) hesiódico por uma caixa (*pyxis*) e, assim, acrescenta à história novas implicações semiológicas, ligadas ao imaginário copernicano e geométrico da época.

⁵ A leitura que Erwin e Dora Panofsky propõem do desenho pode ser conferida em <http://www.newcastle.edu.au/discipline/fine-art/theory/analysis/panofsky.htm>

⁶ Claro é que a imagística dos jardins se correlaciona, neste caso, à exponenciação da sexualidade.

⁷ O tríptico já foi lido a partir de provérbios populares dos Países Baixos (Dirk Bax, *Hieronymus Bosch: his Picture-writing deciphered*. Rotterdam: AA Balkema, 1979), das idéias milenaristas (Wilhelm Fraenger. *The Millennium of Hieronymus Bosch*. London: Faber and Faber, 1966), de imagens alquímicas (Laurinda Dixon. *Alchemical Imagery in Bosch's Garden of Delights*, no. 2, *Studies in the Fine Arts: Iconography*. Ann Arbor: UMI, 1981); do *Apocalypse* de Baruch (Charles de Tolnay. *Hieronymus Bosch*. Bâle: Les Éditions Holbein, 1937 e 1965) e da heresia cátaro-gnóstica, que Bosch inscrevia através de símbolos em suas telas. Mais recentemente, Marina Warner (2002) interpreta esse mundo em que homens, vegetais, flores e frutas intercambiam formas a partir da ingestão, eliminação e copulação, a partir das afinidades e conexões com o mito de origem das mulheres emergindo das frutas, relatado pelos índios taínos (da República Dominicana), que Pedro Mártir de Anglería inseriu no *De Orbe Novo* (1530). Para aprofundamento da tópica: <http://www.usp.br/revistausp/n30/feixeiratexto.html>