

“PENÉLOPE”: UM MITO ÀS AVESSAS

Sueli Aparecida da Costa¹

RESUMO: No presente estudo, far-se-á uma leitura mítico-sociológica do conto “Penélope”, de Dalton Trevisan, tendo em vista observar como o autor, ao valer-se da paródia, percorre o caminho inverso do mito grego para tecer, ao invés da trama da vida, da fidelidade e do encontro, a construção da infidelidade, da separação e da morte.

PALAVRAS-CHAVE: Paródia, Penélope, Dalton Trevisan

ABSTRACT: In this study will be done a mythical on sociological reading of the “Penélope”, by Dalton Trevisan. In this paper intends to observe how the author, who working with the parody; he reverses the greek myth to write, instead of the plot of the life, the fidelity and the date the construction of the infidelity, the separation and the death.

KEYWORDS: Parody, Penélope, Dalton Trevisan

A presença de Dalton Trevisan – contista paranaense – marca, na literatura brasileira, um momento de renovação do conto, uma projeção ao plano plurivalente da linguagem, temperada com uma pitada de ironia e crítica. O autor que, em seus primeiros livros, se deteve a contos mais longos, como no caso de sua primeira publicação – *Novelas nada exemplares* (1959) – nos escritos mais recentes, caminha para uma redução e eclipse da linguagem, incorporando o não-dito, a área do implícito até chegar ao máximo de síntese pela transformação de contos em poemas.

Em *Novelas nada exemplares*, Trevisan possibilita ao leitor uma visão panorâmica da sociedade curitibana, através de fatos do cotidiano que condicionam o homem. A obra causa grande impacto no meio crítico-literário, pois expõe os pormenores da realidade e do cotidiano, as fraquezas e os dramas do homem na sociedade moderna. No comentário de Cony (1979), talvez a verdadeira vocação de Trevisan seja a de “cronista do cotidiano”, uma vez que o autor “situa-se adequadamente na linha nauseada da literatura, aquela linha que não usa a literatura para salvar ou para acusar o homem, apenas para aproximá-lo das nossas retinas, mostrá-lo a nós mesmos”. E, ao fazer isso, Trevisan expõe a miséria comum da sociedade, capta momentos singulares e arranca o calvário da vida conjugal e das relações familiares na capital provinciana: Curitiba.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Área de concentração em Linguagem e Sociedade da Unioeste – PR, sob orientação do Prof. Dr Antonio Donizeti da Cruz, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Unioeste. Bolsista do Programa de Demanda Social da CAPES. suelicost@hotmail.com

Cony (1979) destaca, ainda, que cada crítico terá o direito de acusar o autor por sua obsessão em relação à província curitibana, mas essa fidelidade a seu mundo teve como consequência “a fidelidade ao gênero que escolheu para nos comunicar este mundo” e, neste sentido, Dalton Trevisan é um nome significativo na ficção contemporânea, em um momento no qual a literatura brasileira passava por um processo de renovação e ruptura com o tradicional. Esta ruptura é percebida, sobretudo, na incorporação do homem cotidiano e das situações ocasionais da vivência diária, tanto no romance quanto no conto – uma espécie de “documento social”.

Uma das características do conto moderno é a variedade, presente tanto na forma quanto na temática. O conto contemporâneo, no dizer de Bosi (1989), “tem exercido, ainda e sempre, o papel de lugar privilegiado em que se dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo”. A invenção e criação do contista se fazem pelo que Bosi chama de “achamento”, ou seja, encontrar “uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama” (BOSI, 1989, p. 08). É isso o que Dalton Trevisan faz em seus contos: ele “pescar” momentos singulares, cheios de significação, e convertê-los em linguagem literária, possibilita ao leitor o vislumbre de situações corriqueiras que trazem em seu bojo a problemática existencial e a essência do humano – um ser que “peca” e “erra” não por maldade, mas porque é próprio do homem cometer deslizos e equívocos.

Estas características fazem do conto moderno uma espécie de “poliedro” que reflete as situações mais diversas e adversas da vida real ou imaginária, por meio de uma linguagem não menos moderna, sensível e rica em significação. Os contos de Dalton Trevisan beiram a crônica, “mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (BOSI, 1989, p. 17).

Pode-se dizer que o contista é um pescador de momentos e situações singulares que inventa e reinventa situações narráveis pela arte da escrita-ficção ou desta trama de palavras que se chama criação literária. No dizer de Cony (1979), Trevisan tem a garra e a fome do escritor, uma fome insaciável que o leva a mostrar tantas situações através de diferentes planos e de diversos “retratos” que formam uma espécie de “quadro” ou “panorama” da sociedade e dos homens que a compõem.

Em *Novelas nada exemplares*, livro tido pela crítica como uma espécie de gozação à obra de Cervantes (*Novelas Exemplares*), traz um tipo de personagem que não é tão exemplar assim, uma vez que o autor expõe suas mazelas, sua fragilidade e seus vícios de modo que se aproxima da condição ontológica do homem, representando uma espécie de “reflexo” da sociedade. Neste sentido, os contos assumem um tom de crítica ou

paródia às “novelas exemplares”, pois espelha personagens que demonstram a pequenez do homem frente o logro da vida e não a exaltação ou nobreza deste diante de situações adversas.

No conto “Penélope”, a aparente banalidade do enredo, que gira em torno de um casal de velhos que tem sua vida metódica abalada por uma série de cartas anônimas que promovem o ciúme paranóico do marido e o suicídio da mulher, se desfaz quando se observa a construção da linguagem e a maneira como o autor apresenta os fatos, criando um clima de suspense e expectativa. É notável seu intertexto com a personagem Penélope – esposa de Ulisses – não só pelo nome do conto e da personagem, mas, sobretudo, pela simbologia da fiação. O autor vale-se do mito de Penélope para “reinventar” a história por meio do recurso parodístico e criar uma nova história, uma nova situação condizente com os novos tempos e rumos da sociedade e do homem moderno.

Em sua etimologia, paródia significa contra-canto, ou canto paralelo, que é colocado em face a outro, do qual se diferencia por um misto de ironia e gozação. Mais do que uma sátira destrutiva e desvalorizante do texto parodiado, a paródia coloca uma ironia euforizante e crítica em relação ao texto primeiro, ou seja, é um diálogo intertextual, imitação cômica. A paródia inaugura um novo paradigma, pois constrói a evolução de um discurso ou linguagem por constituir um desvio total do texto parodiado: é um discurso em progresso, uma intertextualidade das diferenças, um canto que cria um novo canto, uma nova história, ao fazer um movimento de resgate e afastamento do texto original, apresentando sua própria versão para o texto parodiado.

Na definição de Sant’Anna (1995), a paródia tem origem musical e representa uma ode que é cantada junto com outra ode, é um efeito de linguagem que vem se tornando cada vez mais presente nas obras contemporâneas, e, por isso, aparece em consonância com a modernidade – “a frequência com que aparecem textos parodísticos testemunha que a arte contemporânea se compraz num exercício de linguagem onde a linguagem se dobra sobre si mesma num jogo de espelhos” (SANTANNA, 1995, p. 07).

No entanto, a paródia não é uma invenção recente, o que ocorre é apenas uma intensificação do uso, algo que faz com que a linguagem se volte sobre si mesma através de um jogo intertextual – o autor emprega a voz, o texto ou o tema de um outro e introduz outra fala que apresenta uma intencionalidade que se opõe diretamente à original. Por isso, “a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma. De avanço em avanço, ela constrói a evolução de um discurso, de uma linguagem” (SANTANNA, 1995, p. 27).

Ao parodiar o mito da personagem Penélope, Dalton Trevisan inaugura um “novo paradigma”, pois faz uma gozação irônica às “novelas

exemplares”, de Cervantes, e instaura uma inversão de sentido, proporcionando ao leitor uma versão diferente, em que a instituição familiar e o matrimônio não são vistos como instituições sagradas, mas passíveis de dissolução pelas atitudes do ser humano. É evidente, portanto, o diálogo intertextual e parodístico que o autor faz com o mito grego de Penélope, personagem famosa por sua fidelidade ao marido, posta à prova numa espera de vinte anos enquanto Ulisses estava ausente, lutando em Tróia e, na viagem de volta para Ítaca, ele se envolve em uma série de aventuras que retardam sua volta. Durante sua ausência, Penélope é disputada por vários pretendentes e, para despistá-los, urde um plano: tecer, antes da escolha, a mortalha de Laerte – pai de Ulisses. Porém, para ganhar tempo, desfazia à noite o bordado feito durante a dia, até o regresso do marido, quando é recompensada por sua fidelidade.

Embora Trevisan faça referência à personagem da mitologia, no conto, o autor faz uma inversão irônica deste mito, pois, se na versão mitológica, o que está em jogo é o amor, o encontro, a fidelidade e a indissolubilidade do casamento, no conto, os elementos são outros: a morte, o drama da infidelidade e a dissolução do casamento. Não há possibilidade de reencontro amoroso, porque não existe mais este “modelo” de casamento feliz. Trevisan apresenta uma característica negativa da instituição familiar e inverte os famosos “ finais felizes”, apresentando a miséria comum, os dramas e as frustrações do homem em sociedade. O autor parodia estes “ finais felizes” e desenvolve um contra-canto, demonstrado que, na sociedade moderna, as pessoas convivem com traumas, paranóias e medos. Mas, apesar de mostrar este lado mais “ nefasto” do ser humano, Trevisan o faz de uma maneira surpreendente, pois ele não aponta, não culpa nem defende o marido por seu ciúme paranóico e doentio, ele limita-se a apresentá-lo, afinal, ele é “ homem” e o ser humano comete falhas e enganos.

Esta apresentação “ sem juízo de valor” do drama do marido chega ao leitor pela voz de um narrador onisciente, que penetra na consciência da personagem de tal modo que, em certos momentos, não fica evidente se é a voz do narrador ou o pensamento do marido: uma voz que se introjeta entre o discurso do narrador e do protagonista e que segue o fluxo de consciência.

Acendeu o abajur de franja verde. Sobre a poltrona, as agulhas cruzadas na cestinha. Era sábado, recordou-se. Pessoa alguma tinha poder de fazer-lhe mal. A mulher pagara pelo crime. Ou – de repente o alarido no peito – acaso inocente? A carta jogada sob outras portas ... Por engano na sua. (TREVISAN, 1979, p. 176).

A narrativa reconstitui o processo de construção de ciúme percorrendo o “ itinerário” que vai do fluxo de consciência e da imaginação

do marido aos acontecimentos concretos – a série de cartas anônimas deixadas na porta do casal todos os sábados enquanto saíam ao passeio rotineiro. Entre a evidência das cartas e a incerteza da traição, o narrador acompanha o conflito do marido e penetra em seu inconsciente afetado pelo ciúme, mas deixa a mulher numa redoma de mistério. Os pensamentos de Penélope são uma incógnita, pois não se sabe seu ponto de vista em relação aos fatos, ela aparece sempre tricotando sua toalhinha, envolta numa rede na qual é tanto senhora quanto objeto da trama.

A narrativa faz uma intersecção com o pensamento do marido e nesta paranóia de ciúme acaba deixando insinuações de que Penélope não seria tão inocente assim. De acordo com Kury, numa versão aberrante da lenda, “Penélope ter-se-ia entregue a todos os pretendentes (mais de cem), e desse adultério com todos eles teria concebido o deus Pan” (1999, p. 313). No conto, o narrador intercala um discurso indireto livre que gera estas suspeitas da possível traição de Penélope, mas ficam apenas no plano do interdito, uma vez que não se conhece o ponto de vista da mulher.

Voltando as folhas, surpreendia o rosto debruçado sobre as agulhas. Toalhinha difícil, trabalhada havia meses. Recordou a lenda de Penélope, que desfazia de noite, à luz do archote, as linhas acabadas durante o dia e, à espera do marido, assim ganhava tempo de seus pretendentes. Calou-se no meio da história: ao marido ausente enganara Penélope? Para quem a mortalha que trançava? Continuou a estalar as agulhas após o regresso de Ulisses? (TREVISAN, 1979, p. 173).

O narrador apresenta o discurso de um homem sem nome atormentado pela desconfiança da traição da mulher e que conhece o legendário de Penélope. O conto torna-se altamente significativo pelas associações entre as duas personagens que, propositalmente, chamam-se Penélope e igualmente aparecem relacionadas às fiandeiras, mas se distanciam pela oposição crucial entre vida e morte. Se, no mito, o que está em jogo é o amor que leva à vida conjugal, no conto, é a morte e a desconfiança que provoca a fatal separação do casal.

Pelas características das personagens do marido e da mulher que o narrador deixa entrever, há no conto uma forte oposição entre Eros e Thanatos, não só em termos de inversão mítica, mas também na estrutura interna da narrativa e do comportamento das personagens: amor e morte se entrelaçam o tempo todo na trama da vida. Na descrição do marido, por exemplo, ele é fortemente influenciado por Thanatos, pois ele está sempre de mal com a vida, veste-se de preto e planta cacto feroz – “Nem a uma rosa se atrevia a dar seu resto de amor” (TREVISAN, 1979, p. 171). Embora apresente esta característica sombria, o resto de amor que lhe sobrava era dedicado à mulher – a sua única companheira, descrita por ele

com um tom de carinho e afeição que lembra o cantar de namorado das cantigas de amigo. Este sentimento que nutre pela companheira é quase uma “dependência”, uma vez que a simples possibilidade de a mulher o estar traindo gera toda a crise de desconfiança que o afastará para sempre da mulher e culminará com a perda definitiva do resto de amor que ele nutria – “Por cima do jornal admirava a cabeça querida, sem cabelo branco, os olhos que, apesar dos anos, eram azuis como no primeiro dia” (TREVISAN, 1979, p. 172). Mas o comportamento do marido demonstra ser o de uma pessoa insegura, que se fechou para a vida e “contamina” de uma carga “negativa” todos que convivem com ele. A visão um tanto pessimista da vida e o ciúme incontrolável e doentio em relação à mulher provocam a supremacia da morte sobre a vida, o que faz com que sua vida seja influenciada pela regência de Thanatos. A semente da desconfiança é plantada pelas cartas que funcionam como um “canto de sereia” traiçoeiro que enfeitiçou e seduziu o coração do velho, tornando-o cego e atraindo-o para as armadilhas de uma morte em vida ou da vida.

A esposa, no entanto, apresenta indicativos de que é um pouco mais feliz, ou de resquícios de felicidade, pois conserva, ainda, sinais de caridade e amor e de uma visão mais positiva da vida: usava vestido branco; na ausência do marido, trazia um osso para o cão vagabundo, era incapaz de matar uma galinha. Apesar destes indicativos, Penélope tem sua voz limitada e seus pensamentos silenciados, como se a influência de Eros fosse perdendo forças, ao longo do tempo, diante do “coração de ferro” de Thanatos.

Mas este “silêncio” de Penélope não invalida a importância da personagem na trama, uma vez que, pela paródia, é possível resgatar informações adicionais que não se encontram explícitas na narrativa. No conto, Penélope ora se aproxima ora se afasta da Penélope mítica pela oposição Eros/Thanatos que remete à simbologia do ato de fiar. A ação de tecer representa criação e vida, abrange o domínio do ritmo e da continuidade, aos movimentos de ir e vir, fazer e desfazer: os elementos vida e morte correspondem ao vaivém da urdidura. Assim como no mito, Penélope tece/borda uma toalhinha, fazendo e desfazendo pontos, num trabalho que exige tempo e paciência. Porém, se no mito, ao bordar a mortalha do sogro, Penélope perpetua o amor ao marido, tecendo de longe a trama da vida e do encontro; no conto, Penélope tece, perto do marido, a mortalha da morte e da separação – “Entrou na sala, viu a toalhinha na mesa – a toalhinha de tricô. Penélope havia concluído a obra, era a própria mortalha que tecia – o marido em casa” (TREVISAN, 1979, p. 175).

Segundo Chevalier e Gheerbrant, o trabalho de tecelagem é um ato de criação, pois “Quando o tecido está pronto, o tecelão corta os fios que o prendem ao tear” (2001, p. 872). O tecido, o fio e o tear são símbolos do destino, servem para designar tudo que rege ou intervém no destino. O

simbolismo do fio é o agente que liga todos os estados da existência entre si, liga um mundo e um ser a outro mundo e outro ser e, sobretudo, liga, conduz e fia o destino dos homens.

No plano cósmico, é importante que se faça uma distinção entre o fio da urdidura e o fio da trama: a urdidura liga entre si os mundos e os estados; sendo que o desenvolvimento condicionado e temporal de cada um desses mundos e desses estados é figurado pela trama. [...] O desenrolamento do fio exclusivamente de trama é simbolizado pelas Parcas – pela *fição do tempo* ou do *destino*. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2001, p. 431. Grifos do autor).

Tecer não significa apenas predestinar o destino, simboliza a criação de novas formas, e, neste sentido, as fiandeiras e tecelãs abrem e fecham o ciclo da vida porque tecem e cortam o fio do destino, determinando o momento exato da morte. Também para Pierre Brunel, as Deusas-Fiandeiras fabricam e rompem os fios como bem lhes aprouver, pois às fiandeiras é confiado o poder de começar e interromper: “elas fiam o destino dos homens. Não se deixam mover em suas decisões pela insistência dos pedidos desses homens e deuses” (BRUNEL, 1998, p. 375).

O ato de fiar representa um eterno retorno pelo processo de tecer e desfazer o trabalho começado, recomeçado e interminável. A escolha de Penélope por desfazer à noite o que fizera de dia garante-lhe “tempo para fabricar suas próprias defesas contra o homem, o esposo e o pai [...] É uma fiandeira prevendo o futuro” (BRUNEL, 1998, p. 376-377). Também no conto, Penélope é uma fiandeira, uma parca ou moira que borda a própria mortalha, decidindo o momento em que o trabalho ficará pronto e, finalmente, cortará os fios que a prendem à vida, determinando, assim, o momento de sua morte. Ao contrário do mito, Penélope não suporta a longa espera, o momento em que o marido “voltaria” a si, superando a paranóia do ciúme e reconhecendo sua fidelidade. Antes, decide por fim ao drama, sendo senhora de seu destino ao cortar os fios que a ligam à vida, embora ainda dê um tempo ao marido, pelo processo fazer e desfazer a toalhinha. Em sua “reclusão”, Penélope é uma fiandeira, e, a exemplo de Átropos, corta o fio da vida. Ao fazer isso, ela torna-se uma espécie de fiandeira que tece, mede e corta, no mistério, seu destino e o destino dos homens. E é por ser uma fiandeira que ela embaralha a vida do marido, pois ele estará condenado ao remorso e à culpa por seu suicídio.

Saiu de casa, como todo sábado. O braço dobrado, hábito de dá-lo à amiga em tantos anos. Diante da vitrina com vestidos, alguns brancos, o peso da mão dela. [...] Os dois degraus da varanda – “Fui justo”, repetia, “fui justo” –, com mão firme girou a chave. Abriu a porta, pisou na carta e, sentando-se na poltrona, lia o jornal em voz alta para não ouvir os gritos do silêncio. (TREVISAN, 1979, p. 176).

No conto, Penélope corta o fio de forma definitiva, sem que haja qualquer possibilidade de reatar o fio partido, pois sua morte representa uma separação sem volta. “O fio não tem começo nem fim. Se ele se romper por vontade divina, no ponto de sua ruptura ou fragmentação ele pode reatar-se também”, escreve Brunel (1998, p. 374). Mas no caso de Penélope, o fio não parte por vontade divina, e sim por vontade humana, por sua própria vontade; o fiar não é criação e sim separação, pois representa o fim da espera de que Eros poderia voltar a habitar a vida do casal.

A simbologia da fiação enquanto este eterno recomeçar ou criação aparece no conto às avessas, uma vez que o trabalho de “fiação” de Penélope, embora sirva para ganhar tempo e avaliar a situação, não está voltado ao eterno retorno ao mesmo: há um fim e este fim não implica o retorno do marido e a reconciliação, mas ao contrário, a sua solidão e o remorso. Não há possibilidade de reencontro amoroso neste mundo constituído de “homens” frustrados e inseguros, que se deixam conduzir por forças que se opõem à vida e ao amor. Dalton Trevisan parte de um mote que, na tradição literária, seria uma “novela exemplar” da capacidade vivificante do amor e da felicidade conjugal e parodia-o, criando uma “novela nada exemplar”, mas que reflete a sociedade contemporânea. E, nesta perspectiva, a criação literária do autor está em sintonia com a proposta moderna: a ruptura com a tradição e ao mesmo tempo o resgate da mesma para compor o novo e (re) criar.

A respeito da contística de Dalton Trevisan, Fábio Lucas afirma que seus contos “Apanham a marginalidade curitibana, os homens frustrados, os infelizes, as vítimas eternas das compulsões sexuais” (LUCAS, 1970, p. 124). Tais características, além de renovadoras, demonstram sua “descrença do homem moldado pela civilização contemporânea” (LUCAS 1970, p. 125). O marido, no conto, é um misto desse homem frustrado e infeliz, apresentando características culturais patriarcais em seu comportamento possessivo, como, por exemplo, o fato de a mulher só sair de casa em sua companhia e de ela estar sempre no espaço fechado da casa, fazendo atividades do âmbito doméstico: tricotar, limpar a casa, molhar as flores. Tal comportamento corrobora para o esmaecimento das forças de Eros na vida do casal, a tal ponto que ela decide por fim ao fio da vida e terminar de uma vez por todas com seu suplício em ter que conviver com a desconfiança do marido.

Os traços remanescentes da cultura patriarcal são perceptíveis, também, na forma como o marido, após a morte de Penélope, sente sua alma lavada, como se tivesse “lavado sua honra com sangue”, embora não sendo ele o agente direto da morte – “Não sentiu piedade, havia sido justo” (TREVISAN, 1979, p. 175). No final, a voz da consciência, como um “superego” acusador, repetirá para sempre em sua memória que ele não fora justo, uma vez que continuara recebendo as cartas anônimas – as

mesmas que implicaram seu ciúme e o conseqüente suicídio da mulher – mas era tarde demais para redimir-se, estava condenado a viver com o peso da injustiça cometida com a mulher: a amiga que ele amava e que sua paranóia levou à morte. A morte não trouxe alívio nem a sensação de ter a honra “lavada”, ao contrário, trouxe desespero e a certeza de uma mancha que jamais poderia ser apagada, já que estava marcada pela tragédia e o sangue da mulher, repetindo, a cada instante, na sua solidão, na memória, no silêncio e no vazio da casa que fora injusto.

Numa literatura sem ilusões, Dalton Trevisan faz um contra-canto, no qual resgata e se afasta do mito grego, ao propor um mito às avessas, em que se observa, ao invés da fortaleza conjugal, a fragilidade dos laços matrimoniais e do ser humano, expondo o lado mórbido desses “homens sem nome” da sociedade moderna, que se deixam reger pela influência do Filho da Noite – Thanatos – limitando o campo de influência de Eros – o deus do amor que rege e gera a vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOSI, Alfredo. (org.) *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BRUNEL, Pierre. (org.) *Dicionário de mitos literários*. 2. ed. Tradução: Carlos Sussekind [et.al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números)*. 16. ed. Tradução: Vera da Costa e Silva et.al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

CONY, Carlos Heitor. *Novelas nada exemplares*. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 5. ed. ver. Rio de Janeiro: Record, 1979.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de mitologia grega e romana*. 5. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

SANTANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.